

abril de 2009

nº 5

REVISTA DE  
ESTUDIOS  
FRANCESES

Cédille

ISSN: 1699-4949

<http://webpages.ull.es/users/cedille>

*Çédille, revista de estudios franceses* es una publicación electrónica de libre acceso que edita la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española con la colaboración de la Universidad de La Laguna y la Embajada de Francia en España.

*Çédille* da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo, nota digital o nota de lectura– relacionada con los distintos ámbitos que abarcan los estudios franceses y francófonos (lengua y lingüística, literaturas, traducción, estudios comparados, metodología y didáctica, cultura y civilización, etc.). Las contribuciones recibidas serán sometidas al arbitraje científico (*peer-review*) de al menos dos especialistas en la materia y su aceptación o no se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo de Redacción se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en la web de la revista.

En la actualidad *Çédille* se encuentra inscrita, indexada o resumida en el *Directory of Open Access Journal*, en *Dialnet*, en *Latindex*, en el *Zeitschriftendatenbank*, en *Google Académico*, en *REDALYC*, en el *IEDCYT* (antes *CINDOC*), en *DICE*, en *e-revist@s*, en la *Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur*, en *Scopus* y en *EBSCO*. Asimismo, *Çédille* figura en los catálogos de las más importantes bibliotecas universitarias europeas, americanas, asiáticas y australianas.

URL: <http://webpages.ull.es/users/cedille>

Contacto: [cedille@ull.es](mailto:cedille@ull.es)

Dirección postal:

José M. Oliver Frade

Facultad de Filología

Campus de Guajara

Universidad de La Laguna

E-38200 La Laguna

Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias) España

Teléfono: [+34] 922317692 Fax: [+34] 922317611

© Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española

© Los originales publicados en *Çédille, 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. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los artículos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores o del editor para publicarlos en cualquier otro soporte, así como para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

**CONSEJO EDITORIAL**

**Director**

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

**Consejo de Redacción**

Marina Aragón Cobo (Universitat d'Alacant)

Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz)

Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla)

María Luisa Donaire Fernández (Universidad de Oviedo)

Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca)

Julián Muela Ezquerro (Universidad de Zaragoza)

**Comité Científico Asesor**

María Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro)

Philippe Caron (Université de Poitiers)

Bernard Cerquiglini (Université de Paris VII - INALF)

Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz)

Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona)

Yves-Charles Morin (Université de Montréal)

François Moureau (Université de Paris IV-Sorbonne)

André Thibault (Université de Paris IV-Sorbonne)

Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida)

Mercè Tricás Preckler (Universitat Pompeu Fabra)

Alicia Yllera Fernández (UNED)

<b>PRESENTACIÓN</b>	6
<b>ARTÍCULOS</b>	
<b>Irene Aguilá Solana</b>	7
A vueltas con la traducción española de <i>Nouveau voyage en Espagne</i> de Peyron	
<b>Carmen Alberdi Urquizu</b>	24
Politesse, impolitesse, auto-politesse: Janus revisité	
<b>Marie-Ange Bugnot</b>	56
Estereotipia y localización en el discurso turístico	
<b>Jesús Camarero</b>	81
Jean-Jacques Rousseau gramatólogo	
<b>Ana Carranza Torrejón</b>	106
El vocabulario francés de los peinados, los guantes y los afeites en el siglo XVII	
<b>Amelia Gamoneda Lanza</b>	127
Couples et doubles. Tournier et les articulations du conte	
<b>Mar Garcia</b>	146
L'étiquette générique autofiction: us et coutumes	
<b>Olaya González Dopazo</b>	164
La expresión de la identidad cultural en las obras de escritores italo-quebequeses	
<b>Ioana Gruia</b>	182
Hélène Cixous: écrire l'«encore», porte de sortie	
<b>Claudine Lécrivain &amp; Inmaculada Díaz Narbona</b>	198
L'approche interculturelle d'un projet éditorial: littératures émergentes en espagnol	
<b>Azucena Macho Vargas</b>	215
<i>Gueule d'amour</i> d'André Beucler: stratégies de dévoilement	
<b>M<sup>a</sup> del Pilar Mendoza Ramos</b>	228
La ilustración del encuentro entre Amante y Dios Amor en <i>Le Roman de la Rose</i>	
<b>Elena Meseguer Paños</b>	251
<i>Les Caves du Vatican</i> , ou la sortie de l'acte gratuit	

<b>Eva Pich Ponce</b>	265
La puissance du regard chez Marie-Claire Blais: de la honte à l'affirmation de soi	
<b>María Teresa Ramos Gómez</b>	283
La <i>Fausse Suivante</i> , ou la dynamique du triangle	
<b>Enrique Sánchez Costa</b>	304
<i>L'École des indifférents</i> , novela lírica	
<b>M<sup>a</sup> José Sueza Espejo</b>	329
<i>Désert</i> de J. M. G. Le Clézio: analyse d'éléments descriptifs et interprétation écocritique	
<b>Mario Tomé</b>	347
Enseignement des langues, communication et compétences orales sur le web actuel	
<b>Carlota Vicens Pujol</b>	371
Cuento popular y rito iniciático. El pájaro azul en Mme d'Aulnoy y en Juan Valera	
<b>María Luisa Villanueva Alfonso &amp; Mercedes Sanz Gil</b>	387
Interculturalité et fonctionnement des flux d'information dans l'écriture hypertextuelle. Réflexions pour une approche pédagogique	
<b>NOTAS DE LECTURA</b>	
<b>Francisco Aiello</b>	407
Nuevos avatares de una categoría: el realismo mágico	
<b>Lidia Anoll</b>	411
Miradas de la Francia decimonónica hacia las letras españolas	
<b>Violeta M<sup>a</sup> Baena Gallé</b>	417
Desterritorialización y creación literaria	
<b>Danielle Dubroca Galin</b>	420
<i>Avec nos cordiales salutations</i> : un manuel de correspondance commerciale française édité en Pologne	
<b>M. Carme Figuerola</b>	424
El eco mallorquín de George Sand	
<b>M<sup>a</sup> José Hernández Guerrero</b>	428
De los antiguos imaginarios de Marcel Schwob	
<b>Carlos Pérez Varela</b>	432
La serpente universelle	
<b>NOTICIAS</b>	
<b>José M. Oliver</b>	434
Noticias de la APFUE (próximos congresos, publicaciones, tesis...)	
<b>RELACIÓN DE AUTORES</b>	441

## Presentación

Hace un año nos congratulábamos de que, gracias al entusiasmo y trabajo del Consejo Editorial de la revista y a la confianza de los autores que la habían elegido para dar a conocer sus trabajos, *Çédille* hubiera logrado consolidarse en poco tiempo como una publicación académica seria y rigurosa. Eso hizo que cada vez se recibieran más propuestas por parte de investigadores de universidades españolas y extranjeras, al mismo tiempo que se obtenía el reconocimiento de distintas entidades e instituciones encargadas de valorar la calidad de las publicaciones científicas.

Un año después los mismos motivos hacen que nuestra satisfacción sea aun mayor. Y ello se debe, por una parte, a que se ha producido un notorio incremento del número de proposiciones que nos llegan y, por otra, a la inclusión de la revista en varias de las más prestigiosas y reconocidas plataformas y bases de datos internacionales, como son el *Open Science Directory*, *Scopus* y *EBSCO*. Estamos, pues, de enhorabuena.

Mención aparte merece la aceptación de *Çédille* para formar parte del catálogo de *Revue.org*, portal de publicaciones científicas que auspicia el Centre National de la Recherche Scientifique y que ofrece una serie de valores añadidos que no solo dará mayor visibilidad a nuestra revista, sino que también proporcionará más facilidades y servicios a autores, editores y lectores. Ello supone que en los próximos meses se habrá de llevar a cabo un conjunto de tareas con el fin de preservar la calidad de la revista y, al mismo tiempo, simplificar los procedimientos. El incremento de trabajo que esto conllevará ha hecho que se haya procedido a la renovación parcial y a la ampliación del Consejo Editorial.

Por último, queremos agradecer el buen hacer, rigor y seriedad de los que han hecho gala los más de cincuenta expertos que generosamente han intervenido en el proceso de evaluación de los artículos presentados a este número 5 de *Çédille*.

*José M. Oliver*

## A vueltas con la traducción española de *Nouveau voyage en Espagne* de Peyron

Irene Aguilà Solana  
*Universidad de Zaragoza*  
iaguila@unizar.es

### Résumé

Cette analyse compare le *Nouveau Voyage en Espagne* (1780) de Peyron avec la traduction espagnole de José García Mercadal parue en 1952. Les différences observées entre les deux textes s'articulent autour de deux axes: modifications et erreurs. Le premier axe englobe les changements dans la disposition textuelle ainsi que les omissions, additions et corrections que le traducteur effectue à partir de l'original. Le deuxième axe envisage les différentes causes d'une traduction maladroite du texte de Peyron. Parmi ces causes, on observe la littéralité, les erreurs d'interprétation de graphèmes ou de sons, et les erreurs typographiques.

**Mots-clé:** traduction; voyage; XVIII<sup>e</sup> siècle; Peyron; García Mercadal; Espagne.

### Abstract

This study compares *Nouveau Voyage en Espagne* (1780) written by Peyron with the translation from French into Spanish by José García Mercadal published in 1952. The differences noticed between both texts revolve around two main points: modifications and errors. The first point includes the changes in the textual disposition, as well as the omissions, additions and corrections that the translator makes upon the original. The second point considers the various reasons of unfortunate translation of Peyron's text. Among those reasons, literal translation, misinterpretation of graphemes or sounds, and typing mistakes, can be found.

**Key words:** translation; travel; 18<sup>th</sup> century; Peyron; García Mercadal; Spain.

## 0. Introducción

Este estudio sigue la línea de investigación iniciada en una publicación anterior (Aguilà, 2007b: 5-18) donde se comparaba *Nouveau Voyage en Espagne* de Peyron con su traducción española. Debido a la proliferación de casos que merecían ser examinados, se prefirió desglosar las partes antes que mermar la exhaustividad de los ejemplos ofrecidos. Por ello, en aquel momento, el análisis se ocupó del primer tomo y, en esta ocasión, el interés se centra en el segundo y último tomo de la obra de Peyron. Para que ambos cotejos sigan idéntico esquema, los apartados y subapartados de los artículos se repiten.

*Nouveau Voyage en Espagne* fue publicado en 1780 en Ginebra y tuvo varias reediciones. En 1952, García Mercadal lo traduce por primera vez al castellano, pero sin indicar qué edición utiliza. Esto supone un problema puesto que impide saber si algunos de los errores de la traducción radican en el original. Además, al reflexionar sobre las dificultades que entrañaba la labor editorial de hace varias décadas, se advierte que, otro de los grandes inconvenientes a la hora de comparar dos textos, es desconocer la parte de responsabilidad que atañe al traductor, a sus ayudantes, al tipógrafo y a otras figuras implicadas en el proceso. El objetivo de este análisis no es, por supuesto, elucubrar las competencias que incumben a cada uno de ellos sino entresacar las diferencias observadas entre ambos textos, clasificarlas y establecer los motivos que las han provocado. Estas diferencias pueden articularse alrededor de dos ejes: modificaciones y errores. El primer eje abarca los cambios en la disposición textual, las omisiones, adiciones y correcciones. El segundo eje contempla las distintas causas de traducción inexacta respecto al texto de Peyron.

## 1. Modificaciones

### 1.1. Cambios en la disposición textual

Existen pocas modificaciones formales. A lo largo de la versión, se respeta el corte por capítulos aunque sin reproducir las orlas utilizadas en el texto del autor francés para separarlos. Lo mismo sucede con la escisión por párrafos ya que raramente se opta por dividir el texto de manera distinta. En lo que concierne a la puntuación, el traductor suele respetarla; solo se permite cambiarla en aras de la claridad. Así, redistribuye en dos frases un extenso párrafo del original, a pesar de modificar someramente la acción del sujeto<sup>1</sup>, o bien altera la puntuación y la estructura de las frases cuando el texto francés contiene algún error o puede llevar a interpretaciones equivocadas.

Je ne suis sorti de Saint Dominique que pour aller dans une autre église, ou dans une niche très-élevée, & surchargée de dorures & de petits miroirs. On voit la petite effigie d'une Vierge.

<sup>1</sup> «Enfin, le 24 novembre [...] l'usage de l'église les admet, &c. &c.» / «En fin, el 24 de noviembre [...] calificadas. Lo han revestido [...] la costumbre de la Iglesia las admite, etc., etc.» (216-217/901). Se ha optado por conservar la grafía original en las citas.



No salí de Santo Domingo sino para ir a otra iglesia, donde, en una hornacina muy elevada, y recargada de dorados y de pequeños espejos, se ve la pequeña efigie de una Virgen (124/870)<sup>2</sup>.

La situation dans laquelle se trouve au bout de dix ans, un pays inculte, sauvage & abandonné à des brigands; les loix sages qu'il fit promulguer dans la *Sierra-Morena*, & dont j'ai fait mention dans le chapitre qui traite de cette chaine de montagnes, prouvent qu'Olavidé avoit plus que de l'esprit, & que de grandes vues d'administration l'avoient dirigé dans cet établissement important.

La situación en que se encuentra al cabo de diez años, un país inculto, salvaje y abandonado a los bandidos. Las leyes prudentes que hizo promulgar en *Sierra Morena*, y de las que he hecho mención en el capítulo que trata de esa cadena de montañas prueban que Olavide tenía más que talento, y que grandes ideas de administración le habían dirigido en ese establecimiento importante (214/900).

Je mettrai donc ce travail en réserve pour l'autre ouvrage que j'ai annoncé; cependant, pour éviter le reproche de n'avoir pas joint l'exemple au précepte. Je terminerai cet article par l'analyse de la comédie intitulée *el Diablo, Prédicador, le Diabte Prédicateur*; c'est l'ouvrage d'un anonyme.

Pondré, pues, ese trabajo en reserva para la otra obra que he anunciado; sin embargo, para evitar el reproche de no haber unido el ejemplo al precepto, terminaré este artículo por el análisis de la comedia titulada *El diablo predicador*. Es obra anónima (240-241/908).

En otros ejemplos puntuales, la traducción modifica la disposición textual sin una justificación clara. Peyron incluye la cita original de un monólogo a pie de página con su respectiva introducción. En el cuerpo del texto solo dice: «je traduis littéralement». Por el contrario, el traductor no precisa de ninguna nota e introduce directamente el monólogo de Francisco Gregorio de Salas: «Salicio, filósofo, desde una casita a la vista de la corte decía así» (145/878). Por otra parte, respeta la estructura de los versos mientras que Peyron los transcribe como un texto en prosa. También trunca el sentido de la frase al recurrir a una puntuación equivocada por trasladar o introducir comas.

Elle [Académie de l'histoire] a pertinemment répondu qu'elle les nommeroit / Ella ha contestado que, pertinentemente, los

<sup>2</sup> Los ejemplos citados en este trabajo indican entre paréntesis, en primer lugar, la página del texto de Peyron y, en segundo lugar, la página del texto de García Mercadal.

nombrará (78/855); Il est faux-brave / Es falso, valiente (141/876); délibérer s'il ne feroit pas brûler / deliberar, si no, haría quemar (168/885); qu'il fit entendre, par ses lettres, à Clément XI / que hizo entender, por sus cartas a Clemente XI (201/895); dans les églises de la cour, de toute l'Espagne / en las iglesias de la corte de toda España (205/897); ce même capucin convaincu ensuite d'avoir voulu exciter des soulevemens dans la Caroline, fut chassé de l'Espagne / ese mismo capuchino, convicto, después de haber querido provocar sublevaciones en La Carolina, fué echado de España (214/900); l'écorce du fruit qui est naturellement un peu âpre / corteza del fruto que, naturalmente, es un poco áspera (315/919).

Finalmente, indica cantidades en letra mientras que Peyron las expresa en número:

70 mille têtes [...] 25 livres [...] 15 livres [...] 10 livres / setenta mil cabezas [...] veinticinco libras [...] quince libras [...] 10 libras (323-324/922); 33 réaux, 7 livres 15 sous / treinta y tres reales, siete libras, quince sueldos (327/923).

Mas no sigue un criterio uniforme y, en otras ocasiones, respeta el criterio del original: «300 têtes» / «300 cabezas» (327/923).

## 1.2. Omisiones

Las omisiones responden a dos motivos. En primer lugar, evitar redundancias. No hay que olvidar que García Mercadal se dirige al lector español con lo cual sería repetitivo traducir aquellas palabras, expresiones, versos o inscripciones que Peyron ofrece ya en lengua española:

de *los Flamencos*, des Flamands (48/846); des Carmes Déchaussés, *Los Carmelitas Descalzos* (50/847); prisons de cour, *carcel de corte* (53/848); le palais des conseils, *de los Consejos* (53/848); *limpia, fixa, y da esplendor*; c'est-à-dire, elle épure, fixe & donne de l'éclat / *Limpia, fixa y da esplendor* (57/850); *Socorre ensenando*, c'est-à-dire, elle secourt en instruisant (88/858); pont de San-Pablo *ou de Saint-Paul* / puente de San Pablo (133/873); *Donde está Madrid, calle el mundo*, où est Madrid, que le monde se taise» (144/ 877); *hoy se saca anima*, aujourd'hui l'on retire une ame (153/880); qu'on appelle *Nazarenos*, ou les Nazaréens / que llaman *Nazarenos* (161/883); la comédie intitulée *el Diablo, Prédicador, le Diable Prédicateur* / la comedia titulada *El diablo predicador* (240-241/908).

También omite una nota de Peyron donde aparecen unos versos en español (146-147/878). En segundo lugar, las omisiones persiguen aligerar contenidos.

Cuando la omisión afecta a escasos términos es poco significativa<sup>3</sup>. Hay pequeños lapsos como olvidar una de las proposiciones de una oración disyuntiva<sup>4</sup> o redactar eliminando una frase del texto original<sup>5</sup>. Pero estas lagunas pueden ser más evidentes. En la página 908 de la versión española, una nota indica que Peyron incluye la traducción de *El Diablo predicador* (pp. 242-284). El traductor considera innecesario incorporar dicha obra y, tras dos líneas de puntos suspensivos, prosigue con la narración del viajero. Pero la omisión es flagrante al ignorar las páginas 176 y 177 del original que relatan los preparativos de un auto-de-fe. Cabe preguntarse si se debe a un despiste o a la decisión personal de hacer la lectura más liviana. Mas la razón no parece hallarse en la censura porque se trata de datos generales concernientes a este tipo de actos de la Inquisición. No puede considerarse información comprometedor. Además, a lo largo de la obra, García Mercadal traduce fielmente muchas otras cuestiones ligadas a la religión o a la política que son incluso más espinosas que la descripción de un auto-de-fe.

### 1. 3. Adiciones

Al igual que hace Peyron cuando traduce al francés topónimos o refranes españoles, García Mercadal traduce al español alguna expresión en francés. También introduce una nota en la que critica la falta de conocimientos del viajero respecto al cuadro de «Las Lanzas» (25/838). En conjunto, existe poca información añadida y, por lo general, busca la precisión mediante adjetivos, complementos o algún nombre. Peyron solo indica «Le voyageur Espagnol» (95/860 y 194/864), pero García Mercadal añade entre paréntesis el nombre de dicho viajero (Ponz). De todos modos, el traductor se rige bastante por su apreciación personal: «Les maisons sont en général bâties en terre ou en brique» / «Las casas están, en general, construídas *en Madrid* de barro o de ladrillos» (7/832), «tabatières» / «petacas *en Orihuela*» (314/919). Incluso se equivoca de punto de vista: en la frase «environ quatre cents mille livres de monnoie»,

<sup>3</sup> Indico las omisiones en cursiva: «attiser & de nourrir le bûcher, en portant lui-même des fagots sur ses épaules sacrées» / «atizar él mismo los leños sobre sus sagradas espaldas» (172/886); «dont l'expression, le dessin & le coloris» / «cuya expresión y el colorido» (106/864); «tous les bourgs, villages & hameaux» / «todos los pueblos y aldeas» (310/917) o complementos: «pavée de carreaux de marbre» / «pavimentada de mármol» (114/867); «avenue plantée d'un double rang d'arbres» / «avenida plantada de árboles» (130/872); «il est préférable, à tous égards» / «es preferible» (297/913).

<sup>4</sup> «Il [Macanaz] a écrit durant sa vie, soit pour défendre les droits de la monarchie, soit pour faire connaître les bornes de l'autorité papale, soit pour rassembler les faits historiques de son temps & de sa patrie» / «Ha escrito durante su vida, sea para hacer conocer los límites de la autoridad papal, sea para reunir los hechos históricos de su tiempo y de su patria» (210/898).

<sup>5</sup> «Malgré les défenses qui ont été plusieurs fois renouvelées, de se faire traîner par des mules, & de s'en servir dans les voyages, les femmes & les ecclésiastiques étant les seuls exceptés de cette règle, l'usage a constamment prévalu» / «A pesar de las prohibiciones que varias veces han sido renovadas, de hacerse arrastrar por mulas, se sirven de ellas en los viajes las mujeres y los clérigos, siendo los únicos exceptuados de esa regla» (312-313 nota /918 nota).

decide incorporar una precisión —«cerca de cuatrocientas mil libras de *muestra* moneda»— (293/911). No obstante, la percepción es ambigua porque, aunque es cierto que Peyron está explicando las partidas presupuestarias de las órdenes reales bajo Carlos III, no habría escrito nunca «nuestra moneda» al tratarse de un viajero francés.

#### 1.4. Correcciones

Estas se producen en un número muy elevado de casos y atañen sobre todo a nombres propios ya sean patronímicos, apellidos, topónimos u otras referencias geográficas<sup>6</sup>. Los ejemplos que se refieren a nombres comunes o adjetivos son escasos:

Placer de la *Ciene Guita* / *Placer de la Cient Guita* (80/856);  
bas-relifs / bajorrelieves (118/869); cordo / cardo (146/878);  
presorusa [...] ronguido / presurosa [...] ronquido (146/878);  
basquina / basquiña (150/879); aranas / arañas (153/880);  
Donzainas / dulzainas (155/881); clagado / llagado [se trata de  
Job] (223/903); soborano / soberano (224/903); *entermés* ou  
l'intermede / *entremés* o el intermedio [...] *La Florinea* / *La  
Florinesa* (232/905); *Esparta* / esparto (319/920); Almagra /  
almagre (324/922).

Las razones que justifican el proceder del traductor son la actualización lingüística, la enmienda tipográfica o del error de fondo que contiene el original, o la búsqueda de precisión: «Madame Dunois» / «la señora D'Aulnoy<sup>7</sup>» (170/886); «Montezuma» / «Moctezuma» (224/903); «la récolte peut fournir» / «la azada puede proporcionar» (311/918). Cuando la corrección va más allá de la ortografía, modifica el término o la información que consta en el original por ser inexactos<sup>8</sup>. A pesar de ello figuran enmiendas desafortunadas:

Loyo<sup>9</sup>/ Lugo (290/910); Antoine Velasques<sup>10</sup>/ Antonio Velázquez (15/834, 16/835); Pierre Nunes de Villavicencio<sup>11</sup>/ Pedro

<sup>6</sup> Con el fin de facilitar la consulta, estos ejemplos se incluyen en un anexo.

<sup>7</sup> En realidad, ambas grafías son posibles y designan a la misma persona.

<sup>8</sup> «le Palais Neuf» / «el Palacio Real» (9/833) [aunque en la página 834 traduce por «Palacio Nuevo»]; «Saint Isidore» / «San Isidro» (43/845, 44/845) [probablemente el traductor tiene razón porque en la obra se habla del cambio de nombre del Colegio Imperial a Iglesia de San Isidro]; «Alphonse Cano» / «Alonso Cano» (44/845); «le 19 juin» / «el 29 de junio» (209/898) [el traductor corrige acertadamente ya que se refiere a la festividad de San Pedro y San Pablo]; «Alphonse XII» / «Alfonso XI» (287/909) [el traductor tiene razón ya que se está hablando de 1332]; «Sanchez III» / «Sancho III» (288, 289/910); «l'Espagne a plus de cent cinquante rivieres, six fleuves» / «España tiene más de ciento cincuenta ríos, seis de ellos grandes» (312/918) [Peyron incluye los grandes ríos entre los otros, mientras que el traductor los distingue]; «Sanches, roi de Navarre» / «Sancho, rey de Navarra» (346/930). García Mercadal interpreta correctamente palabras que Peyron escribe mal: «on conserve plusieurs fruits» / «se conservan varios frutales» (39/843), «rubutant» [debería decir «rebutant»]/ «irritante» (236/907).

<sup>9</sup> El Loyo es un afluente del Miño.

<sup>10</sup> Antonio González Velázquez, pintor y arquitecto (1719-1722).

<sup>11</sup> Pedro Núñez de Villavicencio, pintor (1644-1700).

Muñoz de Villavicencio (23 nota/838); Benabet / Be-Abet, rey de Sevilla [Benabet] (133/874); cardinal d'Etrées / cardenal de Estées (200/895) [D'Estrées]; sous le titre de *Personero*<sup>12</sup>/ bajo el nombre de *Pregonero* (213/899); le pere Miniana<sup>13</sup> / el P. Miñana (222/902); Quevedo, Lopes de Vega, & Villegas<sup>14</sup>/ Quevedo, Lope de Vega y Villegas (225/903); Los Engañados<sup>15</sup>/ Los Engañosos (232/905).

García Mercadal yerra al modificar la fecha de *Eufrosina* dada por Peyron porque este se refería a la versión que Fernando de Ballesteros y Saavedra hace al castellano de dicha comedia y que se publica en Madrid. No tiene sentido decir que se trata de la edición de 1535, fecha de la publicación de esta obra portuguesa, cuando Peyron subraya que incluye una serie de correcciones. Es decir, debe tratarse de una edición posterior a la fecha de publicación. Por otra parte, el matiz que introduce el traductor («nueva edición») no coincide con el expresado por el autor francés («buena edición»). Hubo otras ediciones en 1631 y 1735. Por ello, el epíteto utilizado por el viajero, y que se refiere a la impresión de Évora, sea probablemente más correcto.

*L'Eufrosine* fut traduite du portugais en castillan; je n'ai vu que l'édition de 1735, où cette pièce est corrigée [...]; la bonne édition, qui est de 1566, est extrêmement rare & défendue.

La *Eufrosina* fué traducida del portugués al castellano; no he visto más que la edición de 1535, en la que esa obra está corregida [...]; la nueva edición que es de 1566, es extremadamente rara y está prohibida (233/905-6).

El traductor corrige acertadamente el tipo de letra puesto que, en el original, se usa la cursiva para nombrar a otros personajes: «du Mathé, *Chevalier Calabrois*» / «de *Mathé*, caballero calabrés » (41/844). También corrige y pone en mayúscula la primera letra de títulos de obras citadas por Peyron (46/846). Los errores (letras sobrantes o erróneas, palabras truncadas, etc.) se multiplican en las cartas en español que el viajero incluye en su relato. Muchas veces, el traductor no tiene dificultad («vencidos» / «vencidos», «fluidal» / «fluidas» (68/853) para escribir la palabra correcta. Pero, otras veces, se crean cadenas de errores entre la traducción al francés que propone Peyron de la carta española y la traducción al español que da García Mercadal del texto de Peyron: «hombre né» / «hombre honrado» (75/854) [Peyron dice «hombre oriado» donde debería decir «hombre criado» (74)]. En la expresión «graissoit la patte à son *Escrivano*» / «untaba el carro a su escribano» (302/914), el traductor

<sup>12</sup> El personero era un procurador en las cortes castellanas.

<sup>13</sup> Es posible que García Mercadal quisiera decir Miñana, grafía alternativa de Miniana, uno de los clérigos continuadores de la *Historia de España* del Padre Juan de Mariana.

<sup>14</sup> Quevedo y Villegas, Lope de Vega.

<sup>15</sup> La comedia de Lope de Rueda lleva por título *Los Engañados*.

cambia el complemento quizás por apartarse del galicismo. En ocasiones, el traductor es hábil porque corrige frases completas y sabe darles el sentido exacto, como cuando capta la confusión entre la conjunción disyuntiva «ou» y el adverbio de lugar «où» (124/870).

## 2. Errores

Este apartado engloba las distintas causas que generan una traducción incorrecta del texto de referencia. Las más importantes son la literalidad, la interpretación equivocada de grafemas, la intervención de otras personas en el acto de traducir y los errores tipográficos.

### 2.1. Literalidad y falsos amigos

Un abultado conjunto de errores tiene que ver con la traducción literal. García Mercadal vierte numerosos términos y expresiones al pie de la letra:

- *y avoir*: «Il y a longtemps que l'on soupire» / «Hace largo tiempo que suspiran allí» (296/912).
- *être du ressort de*: «sont du ressort de la comédie» / «son el resorte de la comedia» (238/907).
- *on*: «On doit regarder [...] on y fait voyager» / «Deben mirar [...] se hacen viajar» (323/922).
- *y demeurer*: «Sierra de Occa, on y demeure comme enseveli» / «Sierra de Oca; allí vive como enterrado» (345/929).
- *se faire voir*: «se fait voir avec plaisir [...] qui se font distinguer» / «se hace ver con gusto [...] que se hacen distinguir» (44/845).
- *tenir à*: «En quittant le jardin qui tient au palais» / «Al dejar el jardín que tiene el palacio» (37/843), «une plaque de marbre qui tient au pédestal» / «una placa de mármol que tiene el pedestal» (50/847).
- *se tenir*: «les premieres [filles] se tenoient toutes par des mouchoirs» / «las primeras [muchachas] se mantenían todas por los pañuelos» (348/930).

Cabe matizar que, en otras ocasiones, el traductor emplea bien el giro o el término: «l'on est ramené» / «es uno devuelto» (352/932). Otras veces, debido a la homonimia o a la semejanza ortográfica, los falsos amigos confunden al traductor, lo mismo que ocurre con las distintas acepciones de un término («compter la redevance annuelle» / «contar la renta anual» (84/857) [=pagar]<sup>16</sup>, «que votre majesté m'avoit fait compter» / «que vuestra majestad me había hecho contar») (Cf. anexo 2.1.).

### 2.2. Traducción desafortunada

Puede considerarse asimismo un desacierto que García Mercadal se deje llevar por traducciones que tergiversan, en mayor o menor medida, el texto de Peyron. El resultado, en casos extremos, es el absurdo. Uno de los motivos que causan esta situación es, como se ha visto, el mal entendimiento de formas gramaticales de la lengua

<sup>16</sup> El signo de igualdad sugiere la propuesta de traducción que nos parece más pertinente.



francesa. Otro de los motivos es la confusión entre los grafemas *s* y *f*, confusión frecuente porque la impresión de dichas letras era muy similar en el siglo XVIII: «padre Sefieri» / «padre Sesieri» (217/901), «enrôlés par le sort» / «enrolados a la fuerza» (332/925) [confusión *sort* / *fort*]. Curiosamente, la confusión se produce también entre los grafemas *s r* y *s t* aunque su grafía no induzca a error: «hors de saison» / «fuera de razón» (238/907) [confusión *saison* / *raison*], «du côté de la terre & de la mer» / «por la parte de la sierra y del mar» (351/932) [confusión *tierra* / *sierra*], «ne sut pas comme lui» / «no fué como él» (19/836) [confusión *sut* / *fut*].

Existen también ciertos errores comprensibles en la suposición de que el traductor trabajara en colaboración con algún secretario. En caso de que el primero dictara y el segundo copiara, o que el segundo leyera y el primero vertiese al español el texto original, podrían malinterpretarse términos fonéticamente próximos, pero de significado disparatado:

Il s'y en passe bien encore aujourd'hui [d'aventures d'amour] / Allí siguen paseando todavía muchos hoy (8/832) [confusión *pasar* / *pasear*]; désigna / distinguió / (14/834) [confusión *designó* / *distinguió*]; diaprée de violet / drapado de violeta (49/847) [=matizado, esmaltado. Confusión *diaprée* / *drapé*]; la plupart / la mejor parte (54/849) [confusión *mayor* / *mejor*]; un bas-relief de Leda / un bajorrelieve de seda (55/849) [confusión *Leda* / *seda*]; un zèbre / una cabra (82/856) [confusión *zèbre* / *chèvre*]; le jeu des eaux / el fuego de las aguas (132/873) [confusión *juego* / *fuego*]; les sauteurs / los santones (141/876) [confusión *saltones* / *santones*]; futilités / sutilezas (150/879 y 187/891) [confusión *subtilité* / *futilité*]; tant d'humanité / santa humanidad (154/880) [confusión *tanta* / *santa*]; rend visite à ses ouailles / va invitando a sus ovejas (162/883) [confusión *visitando* / *invitando*]; déférer / diferir (167/885) [confusión *deferir* / *diferir*]; plaingnit le sort / compadecía la muerte (169/885) [confusión *suerte* / *muerte*]; puristes / juristas (222/902); On fait beaucoup de cas / Hace mucho caso (222/902); des Indiens Occidentaux / de las Indias Occidentales (224/903) [confusión *Indios* / *Indias*]; rang / sangre (296/912) [confusión *rang* / *sang*]; précieuse découverte / gracioso descubrimiento (319/920) [confusión *precioso* / *gracioso*]; couleur verd de perroquet / color verde del oro (320/921) [confusión *loro* / *oro*]; le lavage / el viaje (326-327/923) [confusión *lavaje* / *viaje*]; s'élever / abrazarse (349/931) [confusión *elevarse* / *abrazarse*].

No obstante, en la inmensa mayoría de ocasiones, no existe proximidad fonética que justifique errores de traducción donde se plasma información muy distinta, incluso contraria, a la que aparece en el original (Cf. anexo 2.2.). El error puede abarcar un párrafo entero:

Le confesseur voulut le nier; mais le roi qui avoit conservé l'avis du jésuite, écrit, & signé de sa main, le confondit, & bientôt l'éloigna de sa personne.

El confesor quiso negarlo, pero el rey, que había conservado la opinión del jesuita, escribió y firmó de su mano, lo confundió y pronto lo alejó de su persona (330/924).

[...] mais la plaine finit, & l'on entre dans des montagnes hérissées à pic, & c'est une des situations les plus affreuses & les plus pittoresques que j'ai vues de ma vie.

[...] pero acabado el llano, se entra en montañas erizadas a pico, y en una de las situaciones más horribles y pintorescas que he visto en mi vida (344/929).

En cuestiones de morfología y sintaxis, hay pocas modificaciones en las concordancias de número<sup>17</sup>, así como en las personas<sup>18</sup>, tiempos y modos verbales<sup>19</sup>.

### 2.3. Imprecisiones

La imprecisión puede deberse al uso de circunloquios, redundancias, pleonasmos –«un enfoncement» / «en un hueco hundido» (98/862)–, o al hecho de conservar términos en francés –«le maître d'hôtel» / «el maître d'hôtel» (157/881) [= maestresala], «président à mortier» / «presidente *a mortier*» [= presidente tocado] (206/897)–. Por lo general, García Mercadal traduce bien el escaso vocabulario específico presente en la obra pero, cuando lo cree conveniente, adapta al lenguaje ordinario todos los términos que puedan crear confusión en el lector. El problema es que no siempre opta por la solución más pertinente. Otras imprecisiones, tras las cuales subyace el deseo de buscar expresiones habituales para el lector, están religadas al vocabulario de uso común. Puede ocurrir entonces que el término escogido no sea el más adecuado al matiz propuesto por Peyron y la frase resulte oscura o poco concisa.

Europe enlevée par le taureau Jupiter / Europa raptada por el famoso Júpiter (18/835); elle a des vues plus étendues / tiene ideas más extensas que ninguna (88/858) [=proyectos]; le vœu de n'aller jamais depuis à la guerre / el voto de no ir después a la guerra (93/860); relevés en bosse / realzados de\_bulto

<sup>17</sup> «sur une d'elles [tables]» / «sobre ellas» (115/868).

<sup>18</sup> «La joie que vous temoignez» / «La alegría que testimonian» (189/891); «je fus en effet instruit» / «fue instruido» (208/898); «tous les suffrages de ses concitoyens se réunir sur sa personne [d'Olavide]» / «[...] reunirse sobre mi persona [Peyron]» (213/899); «Je passe sous silence» / «Pero [el tribunal] ensilenció» (217/901); «Il [Lope de Vega] a trouvé» / «He [Peyron] encontrado» (237/907). En el párrafo «Le souverain [...] âmes» / «El soberano [...] almas» (198/894) el original alude al rey y a la Iglesia mientras que la traducción hace recaer toda la acción sobre la Iglesia.

<sup>19</sup> «troublent» / «turbarían» (85/857); «on ignore» / «se ignoraba» (125/871); «rend» / «rinda» (189/891); «Pourquoi ne la compara-t-il pas?» / «¿Por qué no la compara?» (189/891); «choisissent» / «escogían» (348/930).



(110/866) [=en almohadilla]; ils ne se servent au foulage / no se sirven en el trabajo (117/872) [=enfurtido, batanadura]; pour se faire des créatures / para hacerse amistades (202/896)[=protegidos]; fermé de murailles / cerrado por tapias (89/859); il le tient embrassé / lo tiene agarrado (105/864); leur drap est foulé / su paño está labrado (128/ 872) [=enfurtido, abatanado]; le simple habit de bure noir / la blusa sencilla de paño negro (149/879) [=sayal, buriel]; cabarets surchargés / bandejas cargadas (163/884) [=licoreras sobrecargadas]; un fagot / un leño (175/888) [haz, gavilla]; des juges préposés par votre majesté / los jueces puestos por vuestra majestad (193/893); recouvrement des deniers royaux / cobro de los dineros reales (214/900) [=recaudación de las rentas del estado]; [femmes] rampantes / enredosas (238/907) [=rastreras]; il griffonne / escribe (298/913) [=garabatea]; au premier détour / en el primer rodeo (301/914) [= recodo]; Il se crut trop puni / Se creyó demasiado castigo (302/915); avant que de distribuer des quenouilles & des rouets / antes de distribuir los husos de las ruecas (303/915) [=ruecas y tornos]; les trois houpes [du safran] / los tres pelillos (320/921) [=borlas, copetes].

El hecho de traducir un término de distinta manera a lo largo del texto probaría cierta falta de rigor, de uniformidad: «autrefois» es traducido por «en este tiempo» (333/925) y por «en otro tiempo» (337/927). Otra circunstancia que pone en evidencia este defecto es el hecho de que la traducción conserve en casos extraordinarios la expresión en francés: «aller chercher tour-à-tour» / «ir a buscar (tour a tour) sucesivamente» (348/931).

#### 2.4. Errores tipográficos

Finalmente, una parte de los errores se debe a la tipografía, lo que lleva a pensar en posibles descuidos en las tareas de imprenta o en una mala interpretación de las páginas manuscritas del traductor. Si así fuera, el olvido de una letra o el cambio de una letra por otra le serían ajenos. El reproche que se le podría hacer, en todo caso, sería no haber revisado las pruebas antes de su impresión definitiva, mas no hay constancia del protocolo que las editoriales seguían a principios de la década de los sesenta<sup>20</sup>.

moins/ menor (12/833); Cabinet de la Chine / Gabinete de la Cima (14/834); Vincent Carducho / Vicente Casduducho (32/841) [Vincenzo Carducho (1576-1638)]; [Galilée] donna un moyen à l'artiste pour la faire réussir [l'entreprise] / dió un medio al artista para hacerlo triunfar [al artista] (36/842); Dic-

<sup>20</sup> Lo que sí es lamentable es que, en la última edición que la Junta de Castilla y León hizo en 1999, no hayan sido subsanados la mayoría de errores de la edición de 1962.

tionnaire de Trévoux / Diccionario de Trévoux (58/850); Barroso / Bamoso (111/866) [en ocasiones anteriores, García Mercadal escribe Barroso]; l'un tient une coupe / el uno tiene una capa (118/869) [confusión *copa / capa*]; le goût qui regne / el gusto que reúne (122/870) [confusión *reina / reúna*]; Colmenar / Calmenar (130/872); Les dévots se piquent de briller à cette fête / Los devotos se empeñan en brillar en esa fiesta (154/880); Par ce rare jugement, tous les hommes doivent être enfermés ou brûlés / Por ese raro juicio, todos los hombres creerían estar encerrados en baúles (196/894); s'étaient servis / habían servido (203/896); aux pieds de votre trône / antes nuestro trono (209/898) [confusión *ante / antes y vuestro / nuestro*]; Ces ruines/ Esas minas (345/929) [confusión *ruinas / minas*].

Por otro lado, está la confusión de grafemas relativos a términos latinos. En esta lengua fueron hechas las inscripciones, presentes en estatuas, lápidas y edificios, que el viajero galo recoge en su relato:

Philippus / Philippiis (38/843); Philautiam fuge [...] peris [...] Narcisse [...] peribis / Philantiam foce [...] pesis [...] Naracisse [...] perih (39/843); cœnobii [...] jv id. aug. [...] dilectissimo [...] praeoptasset / cœnobi [...] JV. ID. CING. [...] dilictissimo [...] praeoptasett (50/847); De rupta / Me rupta (66/853); tecto / secto (79/855); Lucis ablatis / Lucis ablatu (96/861); regn. [...] utriusque [...] hujus [...] cœpta [...] festum / regu [...] utruisque [...] hicjus [...] caepta [...] sestam (97/861); nuntii [...] hanc [...] consecrand / muntii [...] hane [...] conservand (97/862); utr [...] regi [...] sorores [...] haec [...] Ungariae reginae [...] locum [...] angustior / istr. [...] rege [...] jorores [...] hace [...] Ungaria regina [...] Iocum [...] augustior [...] (101/863); extruxit sibi [...] abstinuit [...] diutina [...] concesserint [...] stemmata [...] angustior/ estruxit fibi [...] abstimit [...] diatina [...] concesseriu [...] stenuata [...] augustior (101/863); moriente mori / morienti mores (106/864); Catholicorum [...] Austriaca adhuc pietate subjacent optatam [...] prudentiss [...] inchoavit [...] M DC LIV / Catholicarum [...] Austriacu adeume pitate subyacent optatum [...] prudentios [...] inchoant [...] M DC LVI (108/865); instituit [...] provexit [...] consummavit/ institui [...] provexita [...] consummarit (131/873); ingenii [...] ageret / nigenii [...] ageref (137/875); parcens / parceus (185/890); negaturus / negatorus (186/890); tractatum / tractarum (206/897); virtuti/ virtuli (292/911).



epígrafes al mismo tiempo. Es decir, un problema de literalidad o un error tipográfico incurren, de resultas, en la traducción no pertinente. También pueden religarse a la coyuntura de que un secretario colaborara. Todo ello deriva circunstancialmente en contenidos sesgados, en un estilo forzado o en frases sin sentido.

Al igual que en mis anteriores exámenes comparativos entre textos de viajeros galos dieciochescos y su versión al español de José García Mercadal (Aguilà, 2007a y 2007b), me siento en la obligación de alabar la gran labor de este traductor. Llevó a cabo una recopilación de gran exhaustividad, desde la antigüedad hasta principios de siglo XX, donde recoge los relatos de viaje por España de varios autores franceses del siglo de las Luces. Probablemente la desmesura implícita en el plan propicie la abundancia de errores. Ello no es óbice para subrayar que, hasta el momento, la única traducción al español del texto de Peyron –el viajero del que se ocupa este análisis– es la de este erudito aragonés. Méritos del traductor aparte, conviene, no obstante, concluir que siempre es recomendable acudir a la obra original a la hora de abordar un texto extranjero.

## ANEXO

### 1.4. Corrección de nombres propios

#### Personajes

Vandick / Van Dyck (17/835, 40/843, 51/848); Joseph Rivera / José Ribera (19/836); marquis de Pescaire / marqués de Pescara (25/838); Théodore Roëllans / Teodoro de las Rodas (26/839); duc de Ferra / duque de Feria (32/841); marquis de Santa-Crux / marqués de Santa Cruz (33/ 841); Louis Vanloo / Luis Van Loo (34/ 841); Gaspard Henriques / Gaspar Enríquez (40/843); Rivera / Ribera (41/844, 51/848); Matthieu Zerezo / Mateo Cerezo (42/844); Santa Aguada / Santa Agueda (42/844); Vanderhamen / Van der Hamen (43/845); San Isydro / San Isidro (43/845); Jean Carregno / Juan Carreño (43/845); Saint François de Borgia / San Francisco de Borja (44/845, 48/846); Berugete / Berrugete (45/845); Gaspard Ordonner / Gaspar Ordóñez (46/845); duc de Médinacelli / duque de Medinaceli (55/849); duc de Santistevan / duque de Santiesteban (56/849); Lopes de Vega / Lope de Vega (57/849, 238/907-908); abbé San Maniego / abate Samaniego (58/850); Don Padro Rodrigues Campomanes / don Pedro Rodríguez Campomanes (61/851); Aranjues / Aranjuez (65/852); Don Thomas de Irraite / Don Tomás de Iriarte (78/855); Carvajet / Carvajal (111/866); Fernandes / Fernández (112/866); Bonarrota / Buonarroti (125/871); Ticobrahé / Ticho Brahe (126/871); Don Ramiret de Villa Escusa / Don Ramírez de Villaescusa (137/875); Olavidé / Olavide (166/884, 212 y 213/899); Valladarez / Valladares (171/886); Bolanos ... Alvares / Bolaños ... Alvarez (178/888); Macanas / Macanaz (195/843, 210 y 211/898); Le cardinal d'Etrées / El cardenal de Estées (200/895); Alvarès ... Ramirès / Alvarez ... Ramírez (207/897); Don Juan de Cumarraga / don Juan de Zumárraga (225/903); Lope de Ruena<sup>24</sup>/ Lope de Rueda (229/905); Ramon Berenger / Ramon Berenguer (286/909); Ordono / Ordoño (288/910); Ecuriacha / Escoriaza (349/931); Louis de Harce / Luis de Haro (351/932).

<sup>24</sup> Error de imprenta ya que Peyron, más arriba, lo escribe correctamente.

## Lugares

Alcala / Alcalá (6/832); [place] des Lasganitas [...] de la Cevada / [plaza] de Leganitos [...] de la Cebada (6/832); le Palais Neuf / el Palacio Real (9/833) [en 15/834, García Mercadal traduce por «Palacio Nuevo»]; Placentia / Plasencia (48/846); Mantua Carpentana / Mantua Carpetana (54/849); Casa del Campo / Casa de Campo (89 y 90/859); Vinaros / Vinaroz (109/866); Balzin / Balsain (117/868); Valdemor [...] Aranjues [...] Xarama / Valdemoro [...] Aranjuez [...] Jarama (130/872); Santa Crux / Santa Cruz (132/873); Tarrancon / Tarancón (132/873); Verena / Llerena (171/886); Lagrosio [...] Lerena / Logroño [...] Llerena (218/901); Badajos / Badajoz (312/918); San-Cidran [...] Martin Munos [...] Omeldo / Sanchidrián [...] Martin Muñoz [...] Olmedo (336/923); le Spaulon / el Espolón (337/927); Duenas / Dueñas (338/927); Placencia<sup>25</sup> / Palencia (338/927); Torrequemada<sup>26</sup> / Torquemada (338/927); Bega / Vega (343/929); Penas de Pancorvo / Peñas de Pancorbo; Birbiesca / Bribiesca (344/929); Aveingo / Avenigo (345/929); riviere d'Eva / río Deva (349/931).

### 2.1. Literalidad y falsos amigos

eaux de *melisse*, de *sans-pareille* / aguas de *melisa* de *sin igual* (8/832) [Peyron debe querer decir salsepareille, trad. zarzaparrilla]; assez ingénieusement / bastante ingenuamente (10/833); Jordan mit tout ce qu'il avoit d'imagination & de talents / Jordán puso todo lo que había de imaginación y de talentos (35/842); après en avoir fait donner avis à tous les Académiciens / después de haber hecho dar su opinión a todos los Académicos (65/852) [=avisar]; [parties] détachées & entraînées / destacadas y arrastradas (80/856) [=arrancadas, desgajadas, separadas]; s'il convient de l'examiner [l'ouvrage] / si convienen en examinarlas (85/857) [=si es preciso]; sa propreté / su propiedad (102/863); ce sombre religieux / esa sombra religiosa (110/866) [=lobreguez, tenebrosidad]; les deux morceaux / los dos trozos (118,119/869, 124/871) [=obras, ya que se trata de estatuas]; sa figure pleure / su figura llora (123/870) [=rostro]; un petit tambour qui s'accorde très-bien avec cet instrument [dulzaina] / un pequeño tambor que está muy de acuerdo con ese instrumento (155/881); très-recherché dans ses habits / muy cuidadoso de sus hábitos (158/882) [=atildado en el vestir]; voile spécieux / velo espacioso (197/894) [=especioso, engañoso]; le solitaire de Ferney, que nous regrettons tous / el solitario de Ferney, que todos lamentamos (216/901) [=echamos de menos]; mérite qu'ils partagent avec les Anglois / merece que la compartan con los ingleses (227/904) [confusión sustantivo / verbo]; point d'honneur / punto de honor (238/907) [=pundonor, punto de honra]; plus fidèle peintre / pintor más fácil (239/907); passables / pasables (285/909); boutonniere / botonera [=ojal. En español, botonera es un término de carpintería] (290, 293/910, 911); noircit du papier / ennegrece papel (298/913); figure / figura (300/914) [=rostro]; sans rencontrer habitation / sin encontrar habitación (309/917) [=alojamiento, residencia]; menu bétail / ganado menudo (323/922) [=ganado menor]; les défendre contre les injures de l'air / defenderlas contra las injurias del aire (324/922) [=estragos]; par-tout / para todo (331/925) [=en todas partes]. Rien de plus leste que ces *Vittoriennes* / Nada más listo que esas *vitorianas* (348/931) [=ligero, ágil].

### 2.2. Traducción desafortunada

extravagamment / extraordinariamente (6/832); je ne conçois pas encore / no concibo tampoco (8/832); le plan de son père / el palacio de su padre (10/833); ralentir / detener (28/839); peints d'après les personnes qu'ils représentent / pintados por las personas que representan (33/841); des spectateurs ou des musiciens / a los espectadores y a los músicos (34/842); le bélier / el capricornio (35/842) [aries]; le faisoit placer parmi les principaux seigneurs de sa cour / le hacía colocar entre los

<sup>25</sup> Placencia se halla en la provincia de Guipúzcoa, pero Peyron está describiendo la ruta que lleva de Valladolid a Burgo, así que debe de ser la ciudad de Palencia.

<sup>26</sup> Torrequemada está en Cáceres y Torquemada en Palencia. El viajero describe el camino desde Valladolid hasta Burgo por lo que se trataría de la localidad palentina.

principales rincones de su corte (36/842); car Madrid aujourd'hui même en Espagne, n'a pas le titre de ville / porque Madrid aún hoy en España no tiene más título que el de villa (54/848); précis historiques / datos históricos (59/850); prendre note de ce qui sera fait & délibéré dans les séances académiques / tomar nota de lo que se haga y deliberar en las sesiones académicas (61/851); recevoir les suffrages / reunir los sufragios (61/851); revoir les observations / señalar las observaciones (62/851); ordre dorique / orden clásico (78/855); à quinze lieues / a quince horas (81/856); adjudgé à l'auteur / adjudicado al censor (87/858); abattre la poussière / afirmar el polvo (92/859); en ont tous parlé à l'envi / todos ellos han hablado al unísono (94/860) [=a porfía]; Josias / Jonás (96/861); hymens de différents âges / húmeros de diferentes edades (103/863); son visage n'est que grave / su rostro aún está más serio (144/877); célébrer autant de messes qu'il seroit possible / celebrar también misas como fuera posible (156/881); à l'envi / al unísono (148/766, 107/865) [=a porfía<sup>27</sup>]; qui baise ses blessures / que lava sus heridas (113/867); Ce château [la Granja] n'a rien de bien magnifique à l'extérieur / Este palacio no tiene de magnífico más que el exterior (117/868); On n'y voit de bien construit que le palais destiné aux Infants / No sé si en él [San Ildefonso] debían construir más que el palacio destinado a los Infantes (121/870); un prêtre sut dérober à la rage des Maures / un sacerdote hubo de arrebatar a la rabia de los moros (124/870); Cette fabrique seule fait à peu-près [...] / Esta fábrica sólo hace aproximadamente una quinta parte de todos los paños que se fabrican en Segovia (127/872); couvertures de lit / sábanas (128/872) [otras veces traduce correctamente «couvertures» por «mantas» (129/872)]; ornées de fontaines / adornados de puentes (130/873); les raretés & les curiosités / las rarezas de las curiosidades (135/874); quatre bas-relief en stuc / cuatro bajorrelieves y en estuco (135/874); Don Alonso IX / Don Alfonso XI (136/875); la vivacité / la rivalidad (141/876); aucune distinction / ninguna dificultad (149/879); On étoit si infatué des moines en Espagne / Estaban tan encantados con los frailes en España (157/881) [=engreídos, creídos de sí mismos]; tant elles [les femmes] sont fraîches & riantes / tan alegres y gozosas van (161/883) [el traductor emplea dos sinónimos de “riantes”, pero no traduce “fraîches”]; Que d'abus n'en résulte-t-il pas? / ¡Qué de almas no resultan de ello! (162/883); il se fait un sacrilège trafic / se hace un sacrilegio trágico (162/883) [el traductor toma el adjetivo por un sustantivo]; impénitents / simpatizantes (162/883); sont les premiers à blâmer / son los mismos en censurar (165/884); faire / croire (166/884); cinq misérables Juifs / cinco miserables indios (170/886); on avoit construit huit appartements / habían construido otros departamentos (174/887); les mêmes privileges / los mejores privilegios (175/887); On sera bien aise / Será interesante (181/889); David / Daniel (186/890); trente deniers / treinta dineros (187/891) [denarios]; glacés de crainte / helados de fervor (189/891); L'Inquisition n'oublie dans aucune [sentence] la clause de la confiscation / La Inquisición no olvida a ninguno en la cláusula de la confiscación (190/892); [les fragments] feront beaucoup mieux connoître l'esprit de l'Inquisition que tout ce que je pourrois dire / haréis mucho mejor en conocer [...] (192/892); Ce trait développe l'esprit / Este caso descubre el espíritu (194/893); les petites maisons / unas cajas pequeñas (196/894) [manicomios]; débrouiller / descubrirlo (200/895) [=resolver]; ils firent envoyer des brefs / hicieron enviar bienes (202/896) [=cartas pontificias<sup>28</sup>]; autorité des Papes / autoridad del Papa (207/897); on le couvrit de son manteau / le cubrieron con una manta (217/901); les receveurs / los recomendadores (219/901) [=recaudadores]; envers Hernan Cortès & sa nation / su héroe Hernán Cortés; sin pasión (223/903); des Indiens Occidentaux / de las Indias Occidentales (224/903); scènes de l'amoureux et de l'amoureuse / escenas de los enamorados y de la enamorada (228/904); amas confus / apelmazamiento confuso (228/904); qui départent notre Corneille / que discutía a nuestro Canciller (228/904); il retira la musique / satirizó la música (233/906); [œuvres] décousues / obras escogidas (234/906); deux bâtons noueux / dos palos unidos (287/909) [=nudosos; sarmentosos]; épée rouge / espada vieja (290/910); seront / harán (292/911) [confusión *seront/feront*];

<sup>27</sup> Sin embargo, en otra ocasión, García Mercadal (1962: 889) traduce correctamente dicha expresión.

<sup>28</sup> En la página 896, traduce por «breves».



[noblesse] acquise par la naissance & non par privilège / [nobleza] adquirida por el nacimiento y por privilegio (294/912); il tire des inductions / saca deducciones (296/912); empalé / ahorcado (300/914) [=empalado]; l'inertie / la miseria (303/915); loix du royaume / cajas del reino (304/915); la grande police de l'état / la gran administración del Estado (304/915) [=organización]; désigner les mêmes fonctions / desfigurar las mismas funciones (305/916); en présence d'un alcade de cour & de l'escrivano à ce délégué / en presencia de un alcalde de corte y del escribano o su delegado (306/916) [=encargado de esa gestión]; il veille à la police / vela por el estado (306/916) [=orden]; Le pouvoir des alcades de cour est encore très-étendu / El poder de los alcaldes de corte está también muy escogido (306/916); froment / centeno (311/918) [= trigo candeal]; un demi-pouce / una pulgada (314/919); plus de quarante-cinq sortes / más de cincuenta y cinco modos (319/920); [feuilles] hautes / [hojas] bastas (319/920); cultiver l'ananas / cultivar el plátano (321/921) [=piña]; La Tonte commence / El camino comienza (326/923) [=esquileo<sup>29</sup>]; davantage / en lo sucesivo (327/923); une dette d'environ quarante millions / una deuda de cerca de noventa millones (329/924); vif-argent / plata (331/924); on entre par une barrière / se tropieza con una barrera (335/926); passer la barrière / bajar la barrera (335/926); du Sud-ouest au nord-est / del Nodoeste (*sic*) al Nordeste (336/926).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILÀ SOLANA, Irene (2007a): «*Voyage du P. Labat en Espagne* y su traducción al español: análisis comparativo», in José M. Oliver *et al.* (eds.), *Escrituras y reescrituras del viaje. Miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*, Berna, Peter Lang, 29-44.
- AGUILÀ SOLANA, Irene (2007b): «Nouveau Voyage en Espagne de Peyron y su traducción al español: análisis comparativo», in F. Lafarga, P. S. Méndez y A. Saura (eds.), *Literatura de viajes y traducción*. Granada, Comares, col. «Interlingua», 5-18.
- GARCÍA MERCADAL, José (1962): *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*. Madrid, Aguilar, t. III (s. XVIII), 3 vol. (1ª ed. 1952).
- GARCÍA MERCADAL, José (1999): *Viajes de Extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid, Junta de Castilla y León – Consejería de Educación y Cultura, t. V (s. XVIII), 6 t.
- PEYRON, Jean-François (1783) : *Essais sur l'Espagne. Nouveau Voyage en Espagne, fait en 1777 et en 1778. Dans lequel on traite des Mœurs, du Caractere, des Monuments anciens & modernes; du Commerce; du Théâtre; de la Législation des Tribunaux particuliers à ce Royaume; & de l'Inquisition; avec de nouveaux détails sur son état actuel; & sur une Procédure récente & fameuse*. Londres; P. Elmsly- Lieja; Société Typographique, 2 vol.

<sup>29</sup> Poco más abajo, traduce correctamente.

## Politesse, impolitesse, auto-politesse: Janus revisité

**Carmen Alberdi Urquizu**

*Universidad de Granada*

kalberdi@ugr.es

### Resumen

El análisis de las interacciones ha puesto de manifiesto que uno de los objetivos fundamentales de la comunicación es el de establecer vínculos interpersonales. Este objetivo concede la máxima importancia al respeto del Principio de Cortesía, respecto al cual la «auto-cortesía» y la descortesía parecen conductas impropias. Sin embargo, un breve análisis de estos comportamientos demuestra que no podemos reducir las reacciones humanas a meras dicotomías.

**Palabras clave:** cortesía; auto-cortesía; descortesía; diálogo fílmico; Éric Rohmer.

### Abstract

The interactional analysis has highlighted that one of the main targets of the communication is the one to establish personal relationships. This goal is primarily subjected to the respect of Politeness Principle, in regard of which «self-politeness» and impoliteness appear to be inappropriate. Nevertheless, a brief analysis of these behaviors shows that we cannot reduce the human reactions to mere dichotomies.

**Key words:** politeness; self-politeness; impoliteness; film dialogue; Éric Rohmer.

### 0. Introduction

L'heureuse confluence de diverses recherches<sup>1</sup> menées en étroite collaboration interdisciplinaire entre la linguistique, la psychologie, l'anthropologie, l'ethnographie

---

\* Artículo recibido el 9/01/2009, evaluado el 16/02/2009 y aceptado el 8/03/2009.

<sup>1</sup> Courants qui rassemblent des approches diversifiées du phénomène interactionnel telles que l'approche psychologique de l'école de Palo Alto (Bateson, Jackson, Watzlawick), les approches anthropologiques et ethnosociologiques (Hymes, Gumperz, Goffman, Sacks, Schegloff et Jefferson,



et la sociologie a abouti, entre autres, à une redéfinition des enjeux communicatifs: au-delà de la simple transmission d'informations et de la recherche d'une efficacité maximale, dans le sens du Principe de Coopération de Grice (1975), la conversation s'institue prioritairement en lieu de création et de développement de liens interpersonnels, de partage ludique, de recherche empathique de l'Autre.

La fonction référentielle de la conversation est manifestement subordonnée au souci phatique et expressif, avec son cortège de jeux coopératifs, compétitifs et mixtes. La dimension ludique, avec son inventivité, sa spontanéité individuelle, ses fréquentes plaisanteries, relèvent d'un art de converser. Elle nous assujettit au principe de plaisir dans l'exercice même de la parole, plutôt qu'au principe de réalité. C'est la compagnie qu'on y cherche, pas des informations (Jacques, 1988: 58).

Contrairement aux échanges à visée purement transactionnelle, gouvernés par des contraintes logiques –lois d'exhaustivité, d'informativité, de pertinence–, cet enjeu relationnel accorde la primauté à l'observance d'un principe essentiel guidant les choix langagiers et comportementaux –paralinguistiques, kinésiques et proxémiques– opérés par les interactants: le principe de politesse. Loin de se limiter à un simple répertoire de formules maniérées, ce principe se trouve en somme englober «tous les aspects du discours qui sont régis par des règles, et dont la fonction est de préserver le caractère harmonieux de la relation interpersonnelle» (Kerbrat-Orecchioni, 1996: 50).

Or l'enjeu relationnel se double généralement d'un enjeu identitaire: «toute parole [...] se formule aussi à partir d'un "qui je suis pour toi, qui tu es pour moi"» (Flahault, 1978: 50). Les interactants sont amenés à négocier et à gérer diverses places constituant ce que Vion (1995: 188) nomme l'«espace interactif», parmi lesquelles, les places subjectives –nous dirons plutôt intersubjectives– qui renvoient à la représentation que chacun construit de soi-même et aux actions entreprises pour la faire valoir dans le discours (sincère *vs* insincère, fort *vs* faible, intelligent *vs* stupide, etc.). Les actes accomplis lors de l'interaction sont donc souvent commandés par une pulsion égotique et narcissique: tout individu désire être reconnu et valorisé aussi bien pour ses qualités personnelles que pour ses compétences sociales. Le miroir de Narcisse étant nécessairement l'Autre, la conversation devient le moyen de se dire et de dire ses rapports à autrui.

Tout au long des analyses freudiennes, on perçoit que le sujet se sert de la parole et du discours pour se «représenter» lui-même, tel qu'il veut se voir, tel qu'il appelle l'«autre» à le constater. Son discours est appel et recours, sollicitation parfois vé-

---

Labov, etc.), les approches linguistiques (École de Genève, Lyon), ou philosophiques (Austin, Searle, Grice, Jacques). Cf. à cet égard Winkin (1981: 13-109), Kerbrat-Orecchioni (1996: 10-15).

hémence de l'autre à travers le discours où il se pose désespérément, recours souvent mensonger à l'autre pour s'individualiser à ses propres yeux (Benveniste, 1966: 77).

En cas de conflit, cet enjeu identitaire fait intervenir des comportements considérés déviants et incompatibles avec les normes de civilité: l'impolitesse et l'auto-politesse. Après une révision des principaux modèles théoriques de politesse linguistique, nous envisagerons, dans les pages qui suivent, les implications de ces deux stratégies. Nous choisirons, en guise d'illustration, des exemples tirés d'un corpus de fiction, celui des *Contes des quatre saisons* d'Éric Rohmer<sup>2</sup>. De par son caractère éminemment fonctionnel, le dialogue de fiction constitue un lieu privilégié d'observation des mécanismes interactionnels, «le lieu où les lois conversationnelles sont en vedette, exposées pour être montrées, vues et entendues, et non pas comme dans la vie quotidienne, sous-entendues, subreptices ou inconscientes» (Ubersfeld, 1996: 79). La parole fictionnelle –filmique, théâtrale ou romanesque– agit comme une sorte de «miroir grossissant» (Kerbrat-Orecchioni, 1984: 61) qui nous renvoie, dans ses moindres détails, le reflet de nos comportements quotidiens. Le «spectacle du discours», pour reprendre l'expression d'Issacharoff (1985), consiste donc bien en cette démonstration des succès –mais aussi des échecs– de la communication, liés à la dichotomie de l'observance *vs* l'infraction des normes conversationnelles en général, et du principe de politesse en particulier.

C'est l'offense, justement, qui donne le sens de l'énoncé. C'est elle qui est l'acte scénique. Quand on se souvient que la loi générale du théâtre est que presque chaque énoncé comporte une action, représente un acte scénique, on n'est plus surpris de la cadence de ces offenses et de ces ruptures des lois conversationnelles (Ubersfeld, 1996: 80).

Quant au critère présidant au choix de notre corpus, Rohmer peut être sans doute caractérisé comme un «cinéaste de la parole», étiquette qu'il revendique lui-même dans une certaine mesure:

Si le parlant est un art, il faut que la parole y joue un rôle conforme à sa nature de signe, et n'apparaisse pas seulement comme un comportement sonore privilégié, en regard des autres, mais d'importance secondaire par rapport à l'élément visuel (Rohmer, 1989: 46).

Rien de vraiment «important» n'arrive dans ses films –du moins dans le sens des actions trépidantes auxquelles nous a habitués un certain cinéma hollywoodien. L'art de Rohmer consisterait plutôt à faire «quelque chose de rien», à accrocher le

<sup>2</sup> *Conte de printemps* (1990), *Conte d'hiver* (1992), *Conte d'été* (1996), *Conte d'automne* (1998). Nous renverrons, pour les citations, à la version imprimée publiée par Rohmer (1988). Les films seront identifiés par les initiales: CP, CH, CE et CA.

spectateur, malgré le dépouillement de l'action, à travers la mise en spectacle de la parole et des relations tissées entre les personnages.

### 1. Maximes de politesse et concept de face

L'approche pragmatique de Leech (1983), qu'il définit comme rhétorique, concerne les principes qui guident le comportement conversationnel en vue de certains buts. Selon les objectifs visés, la rhétorique peut englober deux grands ensembles de principes: ceux qui appartiennent à la rhétorique textuelle, orientés vers un but illocutif (principes de clarté, d'économie, d'expressivité, etc.), et ceux qui relèvent de la rhétorique interpersonnelle, dont l'objectif est de nature sociale.

Dans le cadre de cette dernière, Leech pose l'existence d'un Principe de Politesse, placé au même niveau hiérarchique que le Principe de Coopération: si les infractions aux maximes du Principe de Coopération rendent possible la transmission d'une information de façon indirecte, le Principe de Politesse, de son côté, met l'accent sur les motivations sous-jacentes en raison desquelles le locuteur choisit la voie de l'implication, sans permettre pour autant d'inférer ses intentions. Le Principe de Coopération aurait pour rôle de gérer le contenu discursif, le Principe de Politesse, plus contraignant, se chargeant quant à lui de préserver l'harmonie dans l'échange et de garantir que ce qui est dit adhère aux prémisses de la coopération (Leech, 1983: 82).

Tout en considérant la possibilité que certains actes de langage s'avèrent plus ou moins polis/impolis en fonction des circonstances –politesse relative–, Leech adopte la perspective de la politesse absolue, mesurée en dehors de toute variable contextuelle. Il pose ainsi l'existence d'actes intrinsèquement impolis –un ordre– et d'actes intrinsèquement polis –une offre, par exemple. Cette dichotomie recouvre deux manifestations: la politesse négative, qui consiste à minimiser l'impolitesse des locutions impolies, et la politesse positive, visant à accroître la politesse des actes polis, bipolarité illustrée par les couples de sous-maximes (a) et (b), dont se compose chacune des maximes du Principe de Politesse. Enfin, bien que généralement comprise comme une action exercée à l'égard de l'allocutaire, la politesse n'en demeure pas moins rétroactive: tout acte orienté vers l'autre retentit simultanément sur le locuteur. Les maximes du Principe de Politesse expliquent dès lors les comportements interactionnels en termes de coûts et de bénéfices selon la double orientation *alter* vs *ego*: les comportements allo-orientés tendront à minimiser les conséquences négatives et à maximiser les conséquences positives des actes du locuteur, même à ses dépens. Inversement, pour les comportements auto-centrés, la politesse consistera à minimiser les effets positifs, voire à maximiser les effets négatifs.

L'ensemble des maximes de politesse peut être représenté comme suit:

maxime		politesse négative (a)	politesse positive (b)
		minimiser	maximiser
i	tact	les coûts pour autrui	les bénéfices pour autrui
ii	générosité	les bénéfices pour soi	les bénéfices pour autrui
iii	approbation	la critique de l'autre	l'éloge de l'autre
iv	modestie	l'éloge de soi	l'autocritique
v	accord	le désaccord avec l'autre	l'accord avec l'autre
vi	sympathie	l'antipathie	la sympathie

## 1. Maximes de politesse de Leech (1983: 132)

Leech fait toutefois remarquer que les diverses maximes n'exercent pas la même influence sur les comportements interactionnels: les maximes les plus contraignantes sont celles qui régissent les comportements allo-centrés. Une deuxième hiérarchisation concerne les sous-maximes: les actes relevant de la politesse négative (a) se trouvent ainsi accomplir des fonctions plus importantes que ceux qui se rattachent à l'expression de la politesse positive (b), dans la mesure où il importe davantage d'éviter le désaccord que de rechercher l'accord.

Leech ajoute enfin une maxime métalinguistique, la maxime phatique, qui justifie certaines conversations tout à fait banales –commentaires convenus sur le temps, sur la famille– ou les remarques du genre «Ah! mais tu t'es fait couper les cheveux!». En effet, si de telles interventions violent la loi d'informativité (dans l'exemple, l'allocutaire est évidemment censé savoir qu'il s'est fait couper les cheveux), elles contribuent néanmoins à éviter un silence susceptible d'être ressenti comme gênant et à créer en même temps un espace pour l'expérience partagée des interlocuteurs (Leech, 1983: 140).

Les maximes de politesse dégagées par Leech auront surtout eu le mérite de replacer le phénomène de la communication dans son contexte social, or c'est la notion de face, proposée par Goffman dans le domaine de l'ethnométhodologie américaine, qui s'avère le concept le plus productif dans l'explication du phénomène de la politesse.

La face recouvre l'ensemble d'images valorisantes et socialement acceptées de soi-même que chaque interactant cherche à faire reconnaître par ses partenaires (Goffman, 1967: 5). Lors d'une interaction sociale quelconque, cette représentation individuelle est confrontée à celle des autres, de telle sorte que l'image que chacun se fait de soi se trouve soumise au jugement porté par son interlocuteur, tout comme l'idée que chacun se fait de l'autre est mise à l'épreuve par la même occasion. L'espace de l'interaction devient donc potentiellement dangereux pour les faces en présence, d'où une tendance spontanée à en assurer la sauvegarde. La coopération instaurée au cours de l'interaction serait depuis lors essentiellement guidée par un désir mutuel de

préservation des faces respectives: c'est ce que Goffman nomme le *face-work* (traduit en français comme «figuration»), concept englobant les stratégies vouées à écarter toute menace –symbolique ou réelle– contre les faces et pouvant recouvrir deux types de manifestations: (a) abstentionnistes (*avoidance process*): celles qui cherchent à éviter les situations susceptibles de menacer la face; et (b) réparatrices (*corrective process*): celles qui, dans le cas d'une menace effectivement accomplie, visent à en atténuer les effets.

L'application d'une stratégie de figuration peut avoir une orientation auto-centrée –de défense de soi même– ou allo-centrée –de protection de l'autre. Le sujet doit dans chaque cas calculer les suites de ses actes et choisir en conséquence, tout en essayant de maintenir un certain équilibre entre ses propres intérêts et ceux de son partenaire: «In trying to save the face of others, the person must choose a tack that will not lead to loss of his own; in trying to save his own face, he must consider the loss of face that this action may entail for others» (Goffman, 1967: 14).

Dans la conception goffmanienne, la recherche de l'équilibre entre la défense de la propre face et la préservation de la face de l'autre offre sans doute un meilleur sort au locuteur, apparemment condamné dans le modèle leechéen à agir contre ses propres intérêts pour ne laisser subsister que ceux de l'allocutaire. Ce trait ne sera pourtant pas retenu dans le modèle élaboré par Brown et Levinson, bâti sur la notion de face, mais tout entier voué à la politesse allo-centrée.

## 2. Le modèle universel de Brown et Levinson

Le modèle de politesse linguistique proposé par Brown et Levinson en 1987 constitue une version remaniée et élargie de celui –quelque peu antérieur au modèle leechéen– qu'ils proposaient en 1978 dans un ouvrage collectif<sup>3</sup> sous le titre: «Universals in language usage: Politeness Phenomena». Ces auteurs envisagent le Principe de Coopération gricéen comme le cadre général –et socialement neutre– à l'intérieur duquel se déroule tout échange communicatif et qui a pour rôle essentiel de garantir une efficacité maximale dans l'échange d'informations. Or le fait que, très souvent, les interactions s'écartent des maximes conversationnelles découle moins pour eux du désir de générer des implications que du fonctionnement de la politesse: «Politeness is then the major source of deviation from such rational efficiency, and is communicated precisely by that deviation» (Brown et Levinson, 1987: 95).

Leur conception de la politesse repose sur trois notions essentielles: la face, les actes menaçant la face et les stratégies de politesse. Brown et Levinson posent ainsi que tout membre adulte et compétent d'une société possède une image de lui-même qu'il essaie de faire valoir dans ses interactions: la face. Cette image comprend deux aspects complémentaires: la face négative, reliée au domaine du privé, aux sentiments

---

<sup>3</sup> E. Goody (éd.) (1978), *Questions and politeness*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 56-289.

d'indépendance et de liberté d'action; et la face positive, recouvrant le besoin narcissique d'être socialement reconnu et valorisé.

Au moins quatre faces<sup>4</sup> se trouvent donc impliquées dans toute interaction sociale sous forme de désirs (*face-wants*): le désir de non-imposition et le désir de reconnaissance. Bien que généralement chaque interactant cherche à satisfaire ces désirs, certains actes demeurent susceptibles de se constituer en menace contre l'une ou l'autre des faces en présence. Ces menaces constituent ce que Brown et Levinson proposent d'appeler *Face Threatening Acts*, communément abrégés en FTAs, tels que par exemple (*ibid.*: 65-68):

1. FTAs pour la face négative de l'allocutaire: un ordre, une requête, tout acte susceptible de violer son territoire et de compromettre son indépendance;
2. FTAs pour la face positive de l'allocutaire: une critique, une accusation, une insulte, susceptibles de miner son image publique;
3. FTAs pour la face négative du locuteur: offres et promesses qu'il fait à ses dépens et qui exigent de lui un investissement de son temps ou de ses biens;
4. FTAs pour la face positive du locuteur: autocritiques, aveux, excuses...

De cette vulnérabilité des faces découle un besoin constant de coopération, de ménagement visant à adoucir l'impact d'un FTA: tel est le rôle des stratégies de politesse, conçues comme autant de moyens de préserver les faces, autrement dit, comme autant de manifestations du *face-work* goffmanien dans son orientation allo-centrée. Le locuteur ayant à accomplir un acte menaçant la face de son allocutaire aura ainsi à choisir parmi cinq possibilités qui vont de l'accomplissement direct sans réparation à l'évitement, en passant par diverses solutions intermédiaires.

Un FTA peut être accompli ouvertement et en absence de toute action réparatrice (stratégie 1) si l'urgence des circonstances ou l'efficacité l'emportent sur le besoin de préserver les faces, si la menace pour la face de l'allocutaire est peu importante, ou encore si le locuteur est hiérarchiquement supérieur à l'allocutaire. Plus généralement, le FTA sera assorti d'actions réparatrices visant à adoucir dans la mesure du possible l'atteinte portée à la face de son partenaire et signalant en outre l'intention du locuteur que cette volonté soit remarquée par l'allocutaire. La politesse sera dans ce cas: (a) positive (stratégie 2), lorsque les actions entreprises –globalement décrites en termes d'expression de l'accord, de solidarité et de familiarité– visent à redresser la face positive de l'allocutaire; (b) négative (stratégie 3), lorsque les actions réparatrices sont orientées à la face négative de l'allocutaire. Lorsqu'un FTA est accompli indirectement (stratégie 4), l'intention attribuable à l'acte reste largement

<sup>4</sup> Comme le fait remarquer Kastler (1998: 135), il faut également tenir compte des faces d'un éventuel témoin de l'interaction, «c'est-à-dire de la tierce personne qui participe à l'interaction (par exemple, un compliment fait à une femme en présence d'une autre femme peut blesser cette dernière)».

ambiguë, ce qui permet simultanément de préserver la face du locuteur, qui évitera, le cas échéant, d'être jugé défavorablement. Enfin, si le risque de perdre la face s'avère trop grand, la stratégie à appliquer sera d'éviter directement d'accomplir le FTA (stratégie 5).

Les stratégies de politesse sont numérotées par ordre croissant de politesse en réponse au risque croissant de perte de la face, la stratégie la plus polie, hormis l'abstention, étant l'accomplissement indirect. Les actes indirects, infractions à l'égard du Principe de Coopération gricéen, n'auraient donc pas pour but de produire des implications, mais de communiquer la politesse, et ceci dans toutes les cultures:

We have argued [...] that indirect speech acts have as their prime *raison d'être* the politeness functions they perform. [...] We may suggest, then, that the universality of indirect speech acts follows from the basic service they perform with respect to universal strategies of politeness (Brown et Levinson, 1987: 142).

La prétention à l'universalité et le caractère intrinsèquement menaçant des actes classés comme FTAs ont centré la plupart des critiques adressées au modèle brown-levinsonien, taxé d'approche «ethnocentrique», «occidentocentrique», voire «anglocentrique». Diverses études interculturelles ont mis en évidence des différences notables selon l'ensemble socioculturel envisagé<sup>5</sup> et permis d'en conclure que la politesse, comme tout autre comportement social, demeure intimement liée aux systèmes de valeurs et aux mœurs de chaque société. De ce fait, nul acte ne saurait être considéré comme étant intrinsèquement poli ou impoli. Qui plus est, bien des actes témoignent d'une ambivalence selon la perspective adoptée pour leur évaluation: tel est le cas de l'offre, classée par Brown et Levinson parmi les actes menaçant la face négative de l'allocutaire, puisque l'acceptation instaure pour lui une espèce de dette dont il devra s'acquitter. Or l'offre peut être envisagée comme un acte valorisant la face positive de l'allocutaire –nous offrons un bien ou un service à quelqu'un que nous apprécions–, ou encore comme un acte menaçant soit la face négative du locuteur –si l'offre est acceptée, son accomplissement exigera de lui un investissement de son temps et de ses biens–, soit sa face positive –si l'offre n'est pas acceptée, le locuteur peut sentir que ses capacités ne sont pas suffisamment valorisées.

S'il est vrai que certains actes de langage sont intuitivement perçus comme étant plus ou moins polis, ce jugement dépend néanmoins largement des variables contextuelles et situationnelles et de l'influence simultanée de divers facteurs tels que: (a) la nature de la relation interpersonnelle des interactants sur le triple axe relationnel proposé par Kerbrat-Orecchioni (1992: 35-36): horizontal, vertical et conflictuel *vs* consensuel; (b) l'ensemble contextuel, qui concerne non seulement le «déjà-dit» dans

<sup>5</sup> Pour une révision de ces critiques, *cf.*, par exemple, Fraser (1990), Kasper (1990), Meier (1995b), Escandell Vidal (1996), ou Spencer-Oatey (2002), entre autres.



l'échange en cours, mais aussi l'histoire conversationnelle commune des interactants (cf. Golopentja, 1988: 70), faite des échanges maintenus précédemment et qui constitue pour eux aussi bien un arrière-plan de connaissances partagées qu'un horizon d'attentes; (c) les choix opérés au niveau de l'accompagnement prosodique et mimique de l'énoncé: «An apology or a compliment can be appropriate or inappropriate either by virtue of its occurrence or in the way it is carried out» (Meier, 1995a: 352).

Face à l'apriorisme des approches leechéenne et brown-levinsonienne, il en découle en somme que la politesse n'est analysable qu'en termes de politesse relative. Ajoutons encore que, sans être impolis, certains discours ne comportent aucune marque de politesse et, inversement, que des marqueurs de politesse apparaissent souvent malgré l'absence d'éventuelles menaces pour la face. Nous rejoignons sur ce point un autre aspect largement critiqué de la théorie brown-levinsonienne.

### 3. Contre la vision paranoïde de l'interaction, les FFAs

Divers auteurs ont souligné le caractère essentiellement négatif, voire paranoïde, de la communication qui paraît se dégager de cette conception de la politesse, selon laquelle les interactants seraient «susceptibles d'être à tout instant assaillis par des FTAs en tous genres, donc proprement obsédés par toutes ces menaces qui planent sur leurs têtes et montant sans désespérer la garde autour de leur territoire et de leur face» (Kerbrat-Orecchioni, 1995:75).

Si certains de nos actes sont susceptibles de blesser la face de notre interlocuteur, il n'en demeure pas moins que tout dans l'interaction ne saurait se ramener à des menaces. Il y a des actions «gratuites», pour ainsi dire, produites en absence de FTAs, dans l'intention plutôt de valoriser la face que de réparer une menace. Ces actes flatteurs, valorisants, constituent ce que Kerbrat-Orecchioni nomme des anti-FTAs ou des FFAs (*Face Flattering Acts*), notion clé qu'elle pose à la base de sa distinction entre politesse positive et politesse négative:

(1) La politesse négative peut être abstentionniste ou compensatoire: elle consiste à éviter de produire un FTA, ou à en adoucir par quelque procédé la réalisation; ce qui revient à dire à son partenaire d'interaction: «(en dépit de certaines apparences) je ne te veux pas de mal».

(2) La politesse positive est de nature productionniste au contraire: elle consiste à accomplir quelque FFA, éventuellement renforcé; ce qui revient à dire à son partenaire: «je te veux du bien» (Kerbrat-Orecchioni, 2005: 198).

Cette catégorisation de la politesse en termes de négative et de positive ne spécifie ici aucun rapport à la face respectueuse, contrairement au modèle de Brown et Levinson. Elle est reliée à la nature de l'effet, négatif (FTA) ou positif (FFA), que l'acte produit sur les faces. Il se peut néanmoins que l'emploi des mêmes termes pour caractériser et la face et la politesse prête à équivoque. D'autre part, il nous semble



que la double nature de la politesse négative permet d'envisager séparément politesse réparatrice, où un FTA est effectivement accompli, la question étant de voir comment et dans quelle mesure il a été adouci, et politesse abstentionniste, où le FTA est simplement évité. Nous proposerons donc une triple caractérisation de la politesse, basée sur les distinctions établies par Kerbrat-Orecchioni (FFA/FTA) mais qui cherchera en même temps à rendre compte de la nature de l'action entreprise: valorisante, réparatrice ou abstentionniste.

(a) La politesse valorisante

Le versant le plus «altruiste» de la politesse est constitué par les diverses manifestations de la politesse valorisante, consistant pour le locuteur à produire des actes censés être bénéfiques pour son interlocuteur: des FFAs (compliments, cadeaux, invitations) éventuellement accompagnés d'un «intensifieur», plus concrètement d'un «renforçateur»<sup>6</sup>. Le degré d'intimité, la nature de la relation entre les interactants et le caractère de chacun justifieront le choix entre des formulations directes, sans détours, et des formulations indirectes. Comparons, par exemple, le compliment fait par Isabelle à sa meilleure amie, Magali, et celui que Natacha adresse à Jeanne lors de leur première rencontre:

(1) *Isabelle conseille à Magali de chercher un homme.*

MAGALI: [...] À mon âge, c'est plus difficile que de trouver un trésor sous les vignes!

ISABELLE: Mais tu es super belle, je ne sais pas pourquoi tu dis ça

MAGALI: (*souriant*) Les hommes ne pensent pas comme toi. Ils préfèrent les petites jeunes (CA: 139-140).

(2) NATACHA: [...] Et toi qu'est-ce que tu fais?

JEANNE: Je suis prof, dans un lycée.

NATACHA: Prof de quoi?

JEANNE: De philo.

NATACHA: Prof de philo? Je m'en serais doutée.

JEANNE: Ah bon! On me dit le contraire en général.

NATACHA: Oui, à te voir. Encore que toutes les profs ne soient pas nécessairement moches (*Jeanne sourit*) (CP: 17).

L'altruisme de cette forme de politesse doit néanmoins être envisagé avec précaution. Nous ne saurions ignorer que l'attitude coopérative des interactants n'est pas toujours entièrement sincère et gratuite. La politesse peut jouer –surtout au début des relations, quand les interlocuteurs ne se connaissent pas assez et qu'ils essaient de se

<sup>6</sup> Les «intensifieurs», à l'inverse des adoucisseurs, sont tenus de renforcer l'acte de langage. Or leur effet est différent selon qu'ils accompagnent un FFA ou un FTA. Kerbrat-Orecchioni (2005: 214) propose ainsi de les diviser en «renforçateurs» dans le premier cas et «durcisseurs» ou «aggravateurs» dans le second.

construire une certaine image intersubjective— un rôle utilitaire de séduction. L'emploi de stratégies de politesse s'avère ainsi souvent intéressé, un comportement «contre-nature» auquel le sujet se plierait dans l'occurrence dans le seul but de le tourner à son avantage —avantage matériel, moral, psychologique, etc.: «Le respect des règles de la politesse dérive [...] plus du principe de rationalité (il est plus raisonnable de favoriser la viabilité de l'échange que de s'employer à précipiter sa mort) que d'une éthique fondamentalement altruiste: si l'on se montre altruiste dans l'interaction, c'est avant tout par intérêt personnel bien compris» (Kerbrat-Orecchioni, 1996: 65).

(b) La politesse réparatrice

Le locuteur essaie, par des moyens divers, verbaux et non verbaux, de mitiger la violence d'un acte susceptible d'être jugé dans la circonstance comme un FTA. Les procédés d'atténuation (les *softeners* ou «adoucisateurs»), sont classés par Kerbrat-Orecchioni en deux groupes, substitutifs et additifs (ou «accompagnateurs», selon la version qu'elle en donne dans 2005: 211): «substitutifs» (qui consistent à remplacer un élément de la formule «normale» —la plus simple et la plus directe— par un autre élément censé rendre plus polie la formule en question) *vs* «additifs» (qui viennent en surplus de la formule directe qu'ils accompagnent) (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 200).

Parmi les premiers, nous trouvons la formulation indirecte des actes censés être menaçants (question/requête pour un ordre, par exemple, «Peux-tu fermer la porte?» au lieu de «Ferme la porte»), des «désactualisateurs» modaux, temporels ou personnels (conditionnel ou imparfait dans les requêtes, «nous» de solidarité), des tropes (litote et euphémisme) ou des tropes communicationnels (feindre d'adresser un énoncé à quelqu'un alors que la cible en est quelqu'un d'autre). Quant aux procédés additifs, ils consistent, par exemple, à annoncer par une préface l'acte à accomplir («Est-ce que je peux te poser une question?»), et comprennent aussi d'autres procédés tels que les «minimisateurs» («Je voulais simplement..., un tout petit peu»), les «désarmeurs», qui anticipent sur une réaction négative («Ce n'est pas pour te gêner, mais...») et les «amadoueurs», compliments et appellatifs tendres, par exemple, par lesquels «le locuteur cherche à se concilier les bonnes grâces du destinataire par une sorte de chantage aux sentiments» (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 220).

Ces actes subordonnés peuvent précéder l'acte directeur sous forme de préface («Tu veux que je te dise ce que je pense?»), l'accompagner en incise («Tu ferais mieux, enfin c'est juste une opinion, d'aller le voir»), ou le suivre («Tu devrais y aller, enfin..., c'est juste une opinion»), différences de placement qui font varier la lecture, en termes de politesse, et qui nous permettent encore de distinguer, à l'intérieur de la politesse réparatrice, deux sous-catégories:

(b.1.) La politesse préventive: la stratégie de politesse est déployée préalablement au FTA. Le locuteur, qui anticipe ce faisant sur la réaction de son partenaire, affiche une prise de conscience du caractère potentiellement mena-

çant de son acte. Visant en quelque sorte à «préparer le terrain», la préface serait une forme de *captatio benevolentiae*:

(3) NATACHA: Peut-être que je me trompe mais, pour continuer à parler dans l'abstrait, tu admettras que tu n'es pas totalement à l'abri d'un coup de foudre? (CP: 47).

(4) AMÉLIE: Excuse-moi de te dire ça, mais j'ai l'impression que tu choisis Maxence contre Loïc, et pas pour lui-même (CH: 212).

(b.2.) La politesse compensatoire: le locuteur essaie de réparer *a posteriori* une offense conversationnelle plus ou moins involontaire. Immédiate (exemples 5 et 6) ou décalée dans le temps à l'égard du FTA (exemples 7 et 8), la réparation est souvent dictée par une réaction, verbale ou non verbale de l'interlocuteur.

(5) ÈVE (à Jeanne): Vous n'êtes pas obligée de rester dans l'enseignement.

JEANNE: Obligée, non, au-delà de mon engagement de cinq ans. Mais j'avoue que ça me plaît. Je dois avoir la fibre pédagogique.

ÈVE: Tu n'aimerais pas mieux –on peut se tutoyer<sup>7</sup>– faire comme moi, avoir une vie plus active, organiser des expositions, être dans la presse, l'édition, l'audiovisuel (CP: 39-40).

(6) NATACHA: Quand est-ce que tu as l'intention d'y aller? Je voudrais savoir, parce que, sinon, je fais appel à mes copains.  
IGOR: Le plus tôt possible. Inutile de déranger tes amis. (*Regardant Jeanne*)<sup>8</sup> À moins qu'ils n'y tiennent (CP: 44).

(7) MAGALI: Ça va. Je n'ai plus faim. Excuse-moi pour tout à l'heure, mais je ne crois pas que ton prof voulait tellement me parler (CA: 169).

<sup>7</sup> Tout changement concernant la distance interpersonnelle se doit d'être convenablement négocié, l'abolition de ces distances étant notamment symbolisée par le passage du vouvoiement au tutoiement. Ève, qui impose à Jeanne la familiarité du tutoiement, compense en quelque sorte cette violence par une incise métadialogale renfermant un simulacre de négociation *a posteriori*.

<sup>8</sup> L'«iloiement», ou «troisième personne d'impolitesse» (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 46), est repérable lorsque le locuteur parle à la troisième personne d'un interactant présent dans la situation de communication. Selon le ton et le contenu de l'intervention, ce procédé est susceptible de marquer la déférence («Madame est servie») ou, au contraire, d'instituer l'interactant auquel il est fait référence en délocuté exclu du circuit interlocutif, ce qui constitue une grave offense. La compensation de cette forme d'«ex-communication» emprunte souvent un comportement non verbal – regard, changement postural – visant à signifier l'adresse effective, donc à réintégrer le délocuté dans la relation d'allocation. L'impact de l'iloiement est dès lors minimisé, voire inversé, et transformé en manifestation d'un «énallage de personne» (*ibid.*) à valeur déférentielle.

(8) MAGALI: Au revoir, Monsieur. Excusez-moi pour tout à l'heure, j'ai été odieuse (CA: 181).

(c) La politesse abstentionniste

Le locuteur évite de produire un acte susceptible d'être perçu comme un FTA, ce comportement pouvant être remarqué par l'allocutaire, ou passer tout à fait inaperçu. Considérons l'exemple suivant: Jeanne, qui a prêté son appartement à sa cousine, arrive chez elle et rencontre un inconnu, Gildas, l'ami de sa cousine, que celle-ci a invité à son insu.

(9) GILDAS (*se présentant*): Bonjour, je suis Gildas, l'ami de Gaëlle. Excusez-moi, je pensais que c'était elle.

JEANNE: Non, je suis désolée, c'est ma faute. J'étais persuadée qu'elle était déjà partie. J'aurais dû sonner.

GILDAS: En principe elle devait partir. C'est à cause de moi qu'elle est restée. Je pensais que vous étiez au courant.

JEANNE: Oui, oui. Je venais simplement prendre des affaires. Je ressors tout de suite.

GILDAS: Je vous en prie. Vous êtes chez vous.

JEANNE: Gaëlle n'a pas fini son stage?

GILDAS: Si, si... Elle repart dimanche. J'étais simplement venu la voir. Comme je fais l'armée près de Paris...

JEANNE: Je comprends, je comprends... (CP: 10).

Gênée, mais en même temps consciente de la gêne qu'éprouve son allocutaire, Jeanne essaie d'atténuer («simplement»), en le minimisant, l'impact de ce qu'elle ressent comme une intrusion territoriale, alors qu'elle est en réalité chez elle. C'est d'ailleurs le même comportement qu'elle assume tout de suite après, lorsque sa cousine Gaëlle lui demande si elle peut encore garder l'appartement.

(10) JEANNE: Mais c'est tout à fait normal, entre cousines. (*Gaëlle est en train de fixer le sac que Jeanne a posé sur une chaise. Jeanne saisit son regard.*) Je venais tout simplement rapporter quelques affaires et en prendre d'autres. C'est le printemps (CP: 11).

Nous apprendrons peu après que Jeanne mentait –ce qui était déjà plus ou moins évident en raison de ses contradictions dans l'exemple (9)– et qu'elle avait en fait l'intention de rester chez elle:

(11) NATACHA: [...] Vous êtes à la rue?

JEANNE: Exactement. (*Elle rit.*) Et pourtant, j'ai les clefs de deux appartements! Mais celui où je voudrais aller est occupé par une personne à qui je l'ai prêté et qui reste plus longtemps que prévu. Et je ne peux pas la mettre à la porte, d'autant plus qu'elle a invité son petit ami (CP: 15).

Nous aurions tort néanmoins de réduire tout le comportement interactionnel à cette vision édulcorée et idyllique des relations intersubjectives. Il est peu d'interactions en fait qui ne témoignent que de l'accord entre les participants: plus la conversation est longue, plus les liens entre les interactants se serrent, plus la possibilité de divergences augmente. Conflit et coopération coexistent toujours, selon des proportions variables<sup>9</sup>:

Tout comme les jeux, les échanges communicatifs sont à la fois coopératifs et compétitifs (les participants étant à la fois des partenaires, et des adversaires) [...]. Donc, la coopération et le conflit sont deux composantes également nécessaires à la poursuite d'un dialogue, qui doit se garder sur ses deux flancs opposés: d'un côté, l'excès de conflit peut entraîner la mort de l'interaction, voire des interactants; mais de l'autre, l'excès de consensus ne mène lui aussi qu'au silence [...]. Tel est le statut paradoxal du dialogue; que sa survie se situe quelque part entre harmonie et cacophonie, «iréné» et «agôn», reconnaissance d'une identité et revendication d'une différence (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 147-149).

Le propre des rapports interpersonnels est d'évoluer vers un rapprochement progressif. Cette visée consensuelle accorde une place de choix aux témoignages d'affection de la politesse valorisante, aux précautions de la politesse réparatrice, à ce sage renoncement de la politesse abstentionniste. La recherche de l'harmonie interpersonnelle exige souvent du sujet le sacrifice de ses propres intérêts à la faveur de l'Autre; elle configure toujours le discours comme une longue suite de détours cherchant à éviter le moindre heurt, la moindre possibilité de conflit. La coopération n'est plus ici un principe voué à l'efficacité, mais une constante dans la gestion de tous les éléments de l'interaction. Or, que les relations de pouvoir se montrent un tant soit peu déséquilibrées et le penchant narcissique du sujet regagne tous ses droits. Depuis lors, sous le poids des circonstances et en dépendance des bondissements de la conversation, le sujet se trouve adopter, bon gré mal gré, une visée essentiellement polémique. Un locuteur peut certes chercher volontairement à se quereller, mais, très souvent aussi, le conflit s'instaure de façon involontaire: un geste, un regard, un simple changement de ton mal calculé d'un bout, ou mal interprété de l'autre, et la joie de la rencontre se métamorphose en malaise, pouvant aller du simple désappointement au dépit le plus profond. La «victime» n'a souvent d'autre choix que de se

---

<sup>9</sup> Sans oublier toutefois que leur statut respectif n'est point symétrique: «On peut concevoir des conversations sans conflit, mais point de conversations sans coopération et sans consensus: en tant qu'il porte sur les contenus échangés, le consensus n'est pas nécessaire à l'interaction, mais en tant qu'il concerne les règles du jeu interactionnel, il lui est indispensable» (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 155).

défendre, même au détriment de l'Autre, ce qui fait voler en éclats lois et normes conversationnelles.

#### 4. L'impolitesse

Les circonstances présidant à l'apparition d'un comportement impoli regroupent, d'après Culpeper (1996), les suivantes possibilités: (a) l'un des interactants est placé dans une situation de pouvoir et peut plus facilement être impoli envers son allocataire, (b) il existe un conflit d'intérêts et il importe de s'imposer à l'autre et d'avoir raison de lui, (c) un objectif positif à long terme peut être atteint par une stratégie d'impolitesse à court terme<sup>10</sup>, (d) le locuteur a tout simplement un intérêt particulier à attaquer la(les) face(s) de son allocataire.

Dans un modèle calqué de celui de Brown et Levinson, Culpeper (1996: 356-357) pose que l'impolitesse, conçue en termes de menace de la face, peut adopter les stratégies suivantes:

- (1) Bald on record impoliteness – the FTA is performed in a direct, clear, unambiguous and concise way in circumstances where face is not irrelevant or minimised. [...]
- (2) Positive impoliteness – the use of strategies designed to damage the addressee's positive face wants.
- (3) Negative impoliteness – the use of strategies designed to damage the addressee's negative face wants.
- (4) Sarcasm or mock politeness – the FTA is performed with the use of politeness strategies that are obviously insincere, and thus remain surface realisations. [...]
- (5) Withhold politeness – the absence of politeness work where it would be expected.

Bien que les stratégies soient numérotées, rien n'indique à proprement parler si cet ordre est à interpréter comme une gradation d'impolitesse croissante ou décroissante –quoique cette dernière possibilité semble plus logique, le fait d'éviter un remerciement étant, par exemple, moins impoli qu'une insulte. Quant aux stratégies elles-mêmes, un certain nombre de remarques s'impose.

La première stratégie fait référence aux circonstances où l'impolitesse est ouvertement manifestée alors que le risque de perdre la face est considérable; les stratégies 2 et 3, de leur côté, orientent cette menace soit vers la face positive (ignorer l'autre, l'exclure d'une activité, rechercher le désaccord, etc.), soit vers la face négative (envahir l'espace de l'autre). Cependant, en dehors de cette spécification, il est malaisé de distinguer en quoi la première stratégie est différente des deux autres. Dans le modèle brown-levinsonien, leur distinction était fondée sur l'absence/présence d'actions réparatrices, mais, s'agissant d'impolitesse, cette distinction s'avère non-

<sup>10</sup> Ce comportement a été particulièrement illustré par les études de Lakoff (1989) sur les discours dans les tribunaux américains. Cf. également Kasper (1990: 210) pour la notion de *strategic rudeness*.

pertinente à moins qu'elle ne se fonde sur l'emploi d'actes de renforcement, ce qui n'est pas signalé. Il nous semble donc que les trois premières stratégies peuvent être ramenées à une seule.

La quatrième, quant à elle, n'ajoute aux précédentes que la possibilité d'accomplir un acte impoli de façon indirecte, à travers un énoncé ironique, mais elle est susceptible de rentrer dans la même catégorie que les trois premières, la catégorie «productionniste», que nous pouvons appeler «agressive» dans la mesure où elle cherche à attaquer sans ménagement, opposée à la catégorie valorisante que nous avons retenue pour la politesse. L'impolitesse agressive consiste ainsi à accomplir des FTAs, que ce soit directement (stratégies 1 à 3) ou indirectement (stratégie 4) dans l'intention de menacer la face –positive ou négative– de l'allocutaire. Enfin, la stratégie 5 peut être mise au compte des stratégies abstentionnistes, dans la mesure où l'impolitesse se fait ici remarquer comme absence d'un comportement poli –FFA ou adoucissement d'un FTA– là où il serait à attendre. Contrairement à son versant poli, qui peut passer inaperçu, l'impolitesse abstentionniste est fortement marquée. L'allocutaire peut, à son tour, réagir à cette abstention, soit directement («Tu aurais pu me remercier au moins de tous mes efforts»), soit indirectement («Eh ben dis donc, t'es gentil toi!»). Signalons toutefois qu'une distinction doit être établie entre l'abstention délibérée et les oublis involontaires ou motivés par des différences socio-culturelles, comme dans le cas des communications exolingues ou des interactions avec enfants (*cf.* Kasper, 1990: 208).

Deux catégories d'impolitesse, que nous appellerons respectivement agressive et abstentionniste, peuvent ainsi être dégagées, qui coïncident avec la distinction proposée par Kerbrat-Orecchioni (1995: 77) entre: impolitesse «positive», qui «consiste à accomplir un FTA non adouci, ou même “durci”», et impolitesse «négative», qui «consiste à s'abstenir de produire un acte rituel attendu (salutation, excuse, remerciement, compliment, etc.)».

Les FTAs peuvent comprendre des comportements aussi divers que la monopolisation de la parole ou les interruptions inopinées du discours d'autrui, l'expression systématique du désaccord visant à créer un conflit, les insultes en tous genres, l'«iloiement» ou «troisième personne d'impolitesse» (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 46), dans les circonstances où cet emploi vise à exclure l'un des interactants de la communication, etc. Parfois aussi, paradoxalement, c'est un excès de politesse qui s'institue en comportement impoli: comme le fait remarquer Meier (1995a: 352), même les expressions traditionnellement recensées comme «formules de politesse» (appellatifs, formules d'adresse, vouvoiement, etc.) dépendent de leur emploi effectif pour être perçues comme polies ou impolies. L'emploi inapproprié d'une formule de politesse là où elle n'est pas nécessaire constitue un cas d'hyperpolitesse, comportement déviant et excessif par rapport à l'état de la relation interpersonnelle qui opère une mise à distance de l'interlocuteur.



Considérons l'exemple suivant:

(12) JEANNE: [...] Enfin, j'emploie le mot transcendantal au sens large.

ÈVE: Qui comprend aussi le sens husserlien.

JEANNE: Si l'on veut.

ÈVE (*à Natacha*): Et d'après toi?

NATACHA: Quoi?

ÈVE: Transcendantal, ça veut dire quoi?

NATACHA: Ben, ce qu'elle dit. Une philo qui se place au plus haut sommet, qui dépasse tous les points de vue, les transcende.

ÈVE: Ce n'est pas du tout ça. Tu confonds transcendantal et transcendant, comme 99% des gens.

NATACHA: Dans ce cas, ça n'a rien de déshonorant. Ça ne m'a pas empêchée...

ÈVE: D'avoir seize au bac, je sais. Moi, je ne les ai pas eus, je n'ai eu que douze (*Natacha se lève.*) Ne sois pas vexée. Je voulais simplement montrer à Jeanne que ce n'est pas tout à fait ça qu'on apprend en classe de philo, généralement (CP: 41-42).

Le respect des normes interactionnelles interdit en principe l'emploi de variantes linguistiques qui ne seraient pas partagées par tous les interlocuteurs, puisque «la maîtrise d'un registre prestigieux (comme le «jargon» des juristes) peut être un facteur efficace de dominance dans l'interaction» (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 83). L'imposition de thèmes et de termes qui signalent le locuteur comme appartenant à une classe dont les autres seraient exclus apparaît donc comme une tentative de domination susceptible de s'instituer en impolitesse. Tout au long de la conversation, Ève essaie de se poser en égale vis-à-vis de Jeanne à travers le thème choisi –la philosophie– et l'emploi de références qui demeurent obscures pour les non-initiés. La question qu'elle adresse à Natacha aurait notamment pour effet de souligner l'écart existant entre elles –bien qu'elles aient à peu près le même âge. La contradiction renforcée de la réponse de Natacha («ce n'est pas du tout ça») et le fait de l'exclure de l'élite minoritaire des gens capables de distinguer entre «transcendantal et transcendant» –différence qu'elle n'explique point d'ailleurs– menacent sérieusement la face positive de Natacha, qui tente de la rétablir en faisant appel à une preuve de sa compétence. Or l'anticipation d'Ève laisse suffisamment entendre que cette preuve a été déjà invoquée à plusieurs reprises. Contrairement à l'anticipation coopérative, la complétion ne témoigne pas dans ce cas d'une affinité empathique. Elle s'institue au contraire en interruption délibérée, en véritable FTA contre la face positive du locuteur, dont le discours –renvoyé au statut de rengaine répétée à tout propos, comme en témoigne la présence de «je sais»– peut être aisément complété par son interlocuteur. L'usure de l'argument en affaiblit la puissance, le mérite de Natacha, le seul



dont elle semble pouvoir se prévaloir, se trouve corollairement dévalorisé. La consistance de la preuve –avoir seize au bac– est ensuite niée par l'expérience: Ève, n'ayant eu que douze, sait pourtant beaucoup plus que Natacha. L'impact du FTA, considérable, est encore aggravé par une mise en question de la légitimité de la réaction de Natacha («ne sois pas vexée»), implicitement jugée comme puérile et disproportionnée à l'égard des intentions –inoffensives– d'Ève («je voulais simplement montrer»), qui n'aurait pas entrepris ce discours dans le dessein d'agacer Natacha, mais d'illustrer, à travers un exemple concret, ses opinions.

L'impolitesse abstentionniste, quant à elle, traduit souvent une prétendue supériorité taxémique empreinte d'indifférence. Margot occupe, lors de son premier contact avec Gaspard, une place institutionnelle dissymétrique qui la renvoie en quelque sorte à un statut inférieur (client *vs* serveuse).

(13) MARGOT: Vous avez terminé?

GASPARD: Oui, oui (*il regarde de l'autre côté pendant qu'elle dessert la table*).

MARGOT: Vous désirez un café?

GASPARD: Non.

MARGOT: L'addition?

*Gaspard ne répond pas, fait signe d'acquiescement (CE<sup>11</sup>).*

Gaspard montre, à travers son comportement non-verbal –regard détourné– et par ses réactions verbales –refus non atténué face à une offre et absence de remerciement dans un échange fortement ritualisé, voire absence de verbalisation dans la dernière intervention–, qu'il n'a aucun intérêt à établir le contact avec la serveuse.

Or l'évaluation d'un acte comme étant impoli peut être nuancée selon les circonstances. Cette perception varie ainsi, par exemple, selon le caractère initiatif ou réactif de l'acte: «Rudeness is subject to negative social sanction if it is «self-initiated», i.e. if no event that would license the unmuted expression of aggressive affect is publicly noticeable. In response to someone else's rude behavior, however, «reactive» rudeness is seen as legitimate» (Kasper, 1990: 209).

Ce qui nous permet d'ajouter à notre classement une troisième catégorie d'impolitesse: l'impolitesse réparatrice. Elle apparaît plus ou moins légitimée en tant que mécanisme d'autodéfense en réponse à une agression de l'allocutaire, ou comme sanction portée à l'égard d'une violation flagrante d'un autre principe conversationnel (pertinence, informativité, exhaustivité, alternance). Il ne faut pas oublier en effet que toute action entraîne une réaction: l'allocutaire a ainsi le choix entre faire semblant de ne pas sentir vexé –ce qui fait en même temps échouer l'intention agressive du locuteur–, considérer qu'un froid silence est le meilleur moyen de montrer sa désapproba-

<sup>11</sup> Cet exemple est tiré du corpus filmique, puisque la version imprimée ne retient qu'une brève description de la scène: «La servante est avenante. [...] Elle essaie d'engager la conversation avec Gaspard. Il ne répond que par monosyllabes à ses questions» (74).

tion, ou encore répondre FTA pour FTA –ce qui reviendrait en somme à appliquer la loi du talion. Cette réaction est notamment fréquente lorsque plus de deux interlocuteurs se trouvent engagés dans une interaction à caractère conflictuel et qu'il importe de faire valoir ses opinions et ses qualités devant une tierce personne que l'on prend à témoin, comme c'est le cas pour Jeanne, prise toujours au milieu dans les affrontements entre Ève et Natacha.

(14) NATACHA: [...] excuse-moi, mais c'est la première fois que je vois quelqu'un fumer en faisant la cuisine.

ÈVE: Je sais que ça ne se fait pas, mais je suis très soigneuse. Sois tranquille, je ne ferai pas tomber de cendres dans les casseroles! (*À peine a-t-elle dit cela qu'un peu de cendre se détache, par accident, semble-t-il, de la cigarette qu'elle tenait à la main, et tombe sur une rondelle de pomme de terre.*) Ça y est! Chaque fois que je me vante de quelque chose, vlan! (*Elle pose sa cigarette sur le coin de la table, prend la rondelle et la jette sur les épluchures*). Excuse-moi. J'espère que tu n'en es pas à une rondelle de pomme de terre près.

NATACHA: Et toi, que tu n'es pas à une cigarette près!

*Elle prend la cigarette et la jette sur les épluchures.*

ÈVE: Eh! (*Calmement*) Tu as tout à fait raison, j'ai un paquet à peine entamé.

*Elle sort le paquet de sa poche, prend une autre cigarette. Natacha veut bondir, Jeanne la retient.*

JEANNE: Arrête Natacha!

ÈVE: Rassure-toi, je vais la fumer tranquillement à côté. J'en ai marre d'éplucher.

*Natacha se met au travail sans mot dire. Ève allume sa cigarette, prend un bouquin et une assiette en guise de cendrier.*

NATACHA (*bondissant et s'emparant de l'assiette*): Pas cette assiette! Ève a le réflexe prompt. Avant que Natacha ait eu le temps de se mettre hors de sa portée, elle lui a saisi le poignet.

NATACHA (*criant*): Lâche-moi! Tu vas la casser... Je te dis de me lâcher! Lâche!

*(Ève lâche prise et Natacha va poser l'assiette avec précaution sur le buffet).* Tu ne te rends pas compte que c'est une assiette ancienne. C'est peut-être la chose la plus ancienne qu'on ait dans la famille!

ÈVE: Bon, et alors? Si elle s'était cassée, ça aurait été de ta faute. Qu'est-ce que c'est que ces façons de se précipiter? Tu aurais pu me le demander poliment.

NATACHA: Tu la tenais à peine. Elle pouvait tomber d'un instant à l'autre.

ÈVE: Tu parles! J'ai certainement moins cassé que toi, dans ma vie.

NATACHA: De toute façon, une assiette n'est pas un cendrier.

ÈVE: Ce n'est pas ma faute, s'il n'y a pas de cendrier ici.

NATACHA: Quand il n'y a pas de cendriers, on ne fume pas.

ÈVE: Oh, là, là! Mais qu'est-ce que c'est que cette dictature? Je me demande ce que font les gens que vous recevez ici. En fait, vous ne recevez personne. Vous feriez mieux de la vendre, votre baraque. Igor est beaucoup trop bon de s'en occuper et de s'emmerder à repeindre un bout de ferraille uniquement pour te faire plaisir. Puisque vous êtes venues, il n'a plus besoin d'être là. Nous, on rentre à Paris (CP: 49-51).

Une dernière classe d'impolitesse peut enfin être mise au compte du rituel. Il est en effet des situations où c'est précisément le comportement impoli qui est attendu. Cortès (2008) signale ainsi par exemple l'influence que le féminisme et le jeunisme ont sur les nouveaux usages langagiers: insultes, jurons, gros mots et autres manifestations d'impolitesse s'instituent en emblèmes d'une lutte identitaire (*cf.* également Laffite et Younsi, 2004, pour le parler des jeunes banlieusards). Il en va de même

lorsqu'on est entre pairs et qu'on veut faire simple, sans manière, convivial, peuple, un bon connaisseur de la langue doit être capable de jouer sur les registres lexicaux les plus gras sans craindre de choquer quiconque. Il honorera même le contrat tacite de bonne ambiance passé avec ses commensaux en mettant une bonne louche de vulgarité conviviale dans son langage (Cortès, 2008: 51).

Nous n'avons retenu jusqu'à présent que le versant allo-centré de la politesse, conçue comme moyen de mise en valeur ou de sauvegarde des faces de l'allocutaire. Mais pour reprendre la conception goffmanienne de l'équilibre, il nous faut également envisager les répercussions de ces actions sur les faces du locuteur.

## 5. L'auto-politesse

Le classement des FTAs élaboré par Brown et Levinson reconnaît la possibilité que certains actes menacent la face du locuteur, les FTAs relevant dans ce cas de l'ordre de l'auto-dépréciation, de l'offre, de l'excuse, etc. Cependant, comme nous l'avons signalé ci-dessus, les stratégies de politesse qu'ils proposent ne concernent que la seule face de l'allocutaire. L'approche brown-levinsonienne, exclusivement allo-centrée, semble donc poser que le locuteur, défenseur acharné et altruiste des faces de son partenaire, serait tenu d'endurer patiemment les menaces contre ses propres faces. Or l'expérience quotidienne vient démentir ce postulat, peu de sujets se conformant

au sacrifice inconditionnel de leurs prérogatives pour ne faire prévaloir que les intérêts de l'Autre.

Dans le but de redonner une place au locuteur au sein de la théorie de la politesse, Chen (2001) a développé un modèle explicatif de la politesse auto-centrée (*self-politeness*), concernant les situations dans lesquelles le comportement du locuteur obéit au besoin de protéger ses propres faces.

La menace contre la face du locuteur peut provenir aussi bien d'un FTA accompli par l'allocutaire que d'un acte accompli par le locuteur lui-même, éventualité que Chen désigne comme SFTA (*Self-Face Threatening Act*). Quatre stratégies, calquées sur celles de Brown et Levinson<sup>12</sup>, sont à la disposition du locuteur, numérotées par ordre d'«auto-politesse» croissante: (1) accomplir le SFTA directement et sans action réparatrice; (2) accomplir le SFTA avec une action réparatrice; (3) accomplir le SFTA indirectement; (4) ne pas accomplir le SFTA. Ainsi par exemple, face à un reproche fait par l'allocutaire («Tu as encore oublié d'éteindre l'ordinateur»), menaçant la face du locuteur, celui-ci sera normalement amené à produire une excuse, soit ouvertement et sans action réparatrice («Désolée»), soit avec une action réparatrice, telle qu'une justification («Je suis désolée, j'ai dû partir en vitesse»), soit encore indirectement, moyennant une violation des maximes du principe de coopération («Bof, tu sais... ma mémoire...»; «Écoute, je suis humaine!»); le plus «poli» envers soi-même étant en tout cas d'éviter de produire un SFTA. Enfin, même en absence de FTA, le locuteur se trouve parfois accomplir des actes susceptibles de constituer des SFTAs, ne serait-ce que pour respecter la maxime de modestie. Dans ce cas, il mesurera les suites de cet acte et choisira une stratégie en conséquence.

Or la proposition de Chen semble poser paradoxalement sous le terme de *self-politeness* que la seule réponse possible face à un FTA accompli par l'allocutaire est de produire à son tour un acte menaçant sa propre face (SFTA), et par conséquent d'être impoli envers soi-même ou, dans le meilleur des cas, de l'éviter. Corollairement, cette approche n'envisage pas la possibilité de défendre activement les propres faces des attaques subies. Dans ce sens, la distinction proposée par Kerbrat-Orecchioni, plus proche des postulats goffmaniens de l'équilibre, nous paraît plus intéressante. Elle distingue, à l'intérieur de son modèle de politesse, des principes A-orientés (allo-orientés) et des principes L-orientés (auto-centrés), ces derniers pouvant être «favorables à L», ceux «qui invitent à protéger ses propres faces négative et positive, et en

---

<sup>12</sup> La différence essentielle avec le modèle brown-levinsonien réside dans le fait que Chen ne distingue pas entre orientation envers la face positive ou négative: «each of superstrategies can be oriented toward both positive and negative self-face, depending on the communicative event the speaker is engaged in» (Chen, 2001: 96).

particulier à ne pas y attenter soi-même», ou «défavorables à L» (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 185)<sup>13</sup>.

Les principes favorables à L ajouteraient aux stratégies de Chen la possibilité de réagir à une menace autrement que par l'accomplissement d'un SFTA: «sauvegardez dans la mesure du possible votre territoire [...], mais aussi: ne vous laissez pas “traîner dans la boue”, ne tolérez pas que votre image soit injustement dégradée, répondez aux critiques, aux attaques et aux insultes» (*ibid.*: 184). Ces principes favorables au locuteur ne sauraient néanmoins inclure l'accomplissement d'actes valorisant ostensiblement la propre face –que nous proposons d'appeler *Self-Face Flattering Acts* (SFFAs) sur le modèle des FFAs posés par Kerbrat-Orecchioni et des SFTAs de Chen<sup>14</sup>–, un comportement de ce genre étant perçu comme incompatible avec les normes de civilité.

Les principes défavorables à L, de leur côté, illustrent les cas où, indépendamment de l'existence d'une menace provenant de l'allocutaire, le locuteur est amené à mettre en danger ses propres faces, le plus souvent par souci d'observer un comportement poli envers son partenaire: «s'il convient parfois de se rabaisser, c'est qu'il y a des chances pour que l'autre s'en trouve du même coup rehaussé» (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 188).

Le rapport du locuteur à sa propre face peut donc emprunter différentes voies qui mélangent à des degrés divers politesse et impolitesse:

(a) L'auto-impolitesse (SFTA). Divers cas sont à envisager:

(a.1) Le SFTA rituel: tel que peut l'être, par exemple, la réponse à un compliment. Le compliment constitue, au dire de Kerbrat-Orecchioni (2005: 227), un «“cadeau verbal” [...] quelque peu empoisonné» susceptible de contenir un FTA:

d'abord parce qu'en tant que jugement c'est un acte d'ingérence dans les affaires d'autrui, ensuite parce que comme tous les cadeaux, le compliment place son bénéficiaire en position de débiteur: s'il accepte le compliment, le complimenté peut se sentir «obligé», c'est-à-dire tenu de fournir en compensation une contrepartie (ne serait-ce que sous la forme de bonnes grâces, ou de la production d'un contre-compliment), ce qu'il n'a pas forcément envie de faire.

Ce «cadeau» instaure en outre, pour le complimenté, une contrainte réactive: il exige de lui une réponse, verbale ou comportementale –l'absence de réaction devant elle aussi un type de «réponse». Or l'acceptation pure et simple s'apparente trop

<sup>13</sup> Signalons toutefois que pour Kerbrat-Orecchioni –comme pour Leech et pour Brown et Levinson–, seuls les principes A-orientés relèvent *stricto sensu* de la politesse: tout comme notre liberté ne peut être exercée au-delà des bornes qui assurent la liberté d'autrui, l'attention à la propre face ne serait concevable que dans le cadre des limites imposées par la politesse envers l'autre.

<sup>14</sup> Kerbrat-Orecchioni parle à cet égard d'«auto-FTAs» et «auto-FFAs» (2005: 204).

à un SFFA, contraire à la loi de modestie. Magali en est sans doute consciente, et choisit de réparer après coup sa première réaction qui, interprétée à la lumière des nouvelles informations qu'elle est sur le point d'apporter («c'est mon vin»), serait inévitablement constitutive d'un SFFA.

(15) MAGALI: [...] Vous aimez?

GÉRALD: Il a bien vieilli. Quelle année? Quatre-vingt-neuf!  
Pour un vin de la région c'est tout à fait exceptionnel! (*elle sourit*)

MAGALI: Je suis d'accord avec vous.

GÉRALD: Il est aussi bon qu'un gigondas que j'ai bu avant-hier.

MAGALI: Excusez-moi de faire ma publicité, si je puis dire, mais c'est mon vin. Je suis viticultrice (CA: 164).

Le refus sans ambages serait quant à lui constitutif d'un FTA, puisque comme tout «cadeau» le compliment semble naturellement fait pour être accepté. Entre les deux extrêmes, la politesse conseille d'adopter des solutions intermédiaires, parmi lesquelles, les plus communes sont celles du compromis et de la dérobaie (Kerbrat-Orecchioni, 2005: 227-228). Les premières consistent à accepter l'éloge tout en en minimisant la portée. Le rire et le sourire constituent le moyen non verbal le plus fréquent d'acceptation atténuée (*cf.* ci-dessus les exemples 1 et 2), mais l'acceptation peut aussi être suivie d'une contradiction partielle du contenu propositionnel posé ou de procédés de dépersonnalisation qui font porter le mérite du compliment sur des agents extérieurs.

(16) MARGOT: [...] Elle [Solène] est très bien, qu'est-ce qu'il te faut!

GASPARD: Peut-être mais ce n'est pas mon genre.

MARGOT: Je suis sûre que tu es le sien. Elle te regardait.

GASPARD: Mais non! Tu me mènes en bateau. Ce n'est pas du tout le genre de filles auxquelles je plais. Tu as vu les mecs avec qui elle était? (CE: 84).

(17) GÉRALD: Elles sont très belles [vos mains], elles ne sont pas abîmées du tout.

ISABELLE: Je mets des gants (*elle retire sa main que Gérald a essayé de saisir*). Je mets des gants, puis j'ai un ouvrier à l'année, et des saisonniers (CA: 154).

(18) LOÏC (*serrant Félicie dans ses bras*): Tu dis que tu t'exprimes mal, mais tu sors parfois des phrases qui sont magnifiques.

FÉLICIE: Oui, c'est parce que c'est le sentiment qui parle (CH: 239).

Les stratégies de «dérobade» recouvrent toutes les manifestations de l'évitement. Le complimenté peut ainsi jouer la sous-interprétation et feindre de s'attacher au simple contenu littéral de l'énoncé, voire «faire la sourde oreille» en affichant une absence totale de prise en compte du compliment<sup>15</sup>. Les deux sont successivement appliquées par Isabelle.

(19) GÉRALD: [...] Je ne m'imaginai pas qu'une femme de la campagne pouvait être aussi élégante.

ISABELLE: Je n'y ai pas toujours vécu. [...]

GÉRALD: [...] Mais vous, comment se fait-il qu'une femme belle et élégante comme vous ait besoin de mettre une annonce?

ISABELLE: Mais moi aussi, je suis comme vous. Je suis née en Tunisie, je suis venue dans la Drôme à sept ans. Après mon bac, je me suis mariée et puis je suis allée vivre dans une petite ville de Franche-Comté. À la mort de mon mari, je suis revenue ici, chez mon père, qui est mort depuis, et je ne connais plus personne. Pendant un moment, la présence de mes deux enfants m'a donné l'illusion d'être bien entourée. Mais ils sont grands maintenant, ils m'ont quittée. C'est plutôt vous qui m'étonnez. Un homme a plus de facilités pour prendre l'initiative qu'une femme (CA: 152).

(a.2.) Le SFTA réparateur: la réparation peut relever soit de l'ordre de la prévention (exemple 20: «Je n'ose pas te le dire»), soit de l'ordre de la compensation (exemple 21: «Tu as raison, je suis con, je me suis mal exprimé»), lorsque le locuteur prend conscience qu'il va commettre ou qu'il a commis un acte socialement critiquable ou un FTA envers son allocataire.

(20) MAGALI: Tu sais pourquoi j'étais si furieuse contre toi?

ISABELLE: Ben oui. À cause de l'annonce.

MAGALI: Non: avant même que j'y ai pensé.

ISABELLE: Alors, pourquoi?

MAGALI: Tu ne t'en doutes pas? Je n'ose pas te le dire. Je m'étais imaginée... Je vous avais surpris tous les deux au salon

ISABELLE: Oh! En train de nous embrasser? Et toi, tu as supposé?

<sup>15</sup> Ce genre de «malentendu» reste néanmoins rituel et n'entraîne donc pas de négociations interprétatives: «*le compliment est bel et bien advenu, même s'il n'est pas traité comme tel*, et si le destinataire préfère adopter une stratégie d'évitement»; personne au demeurant n'est dupe de cette stratégie: le complimenteur sait que son compliment a été bien perçu (il n'éprouve donc pas le besoin de produire une réparation du genre «Mais je t'ai fait un compliment, je ne t'ai pas posé une question!»), et le complimenté sait que le complimenteur sait que son compliment a d'une certaine manière fait mouche. Il s'agit là d'une sorte de malentendu routinisé, d'une convention admise par les deux partenaires de l'échange» (Kerbrat-Orecchioni, 2005: 79-80).



MAGALI: Non. Je n'arrivais pas à imaginer ça de ta part. J'étais très choquée et absolument démoralisée à l'idée que le seul homme que j'avais remarqué depuis X temps, c'était toi, ma meilleure amie, qui lui avais mis le grappin dessus.

ISABELLE: Et bien moi, je suis un peu choquée que ma meilleure amie puisse supposer de telles choses de moi (CA: 180-181).

(21) MARGOT: [...] Tu vois ce qui te sauve quand même c'est ta bêtise. Je n'ai même pas envie de te prendre au sérieux. Que les garçons sont cons, mais qu'ils sont cons! Une fille a beau être nulle, débile, demeurée, ça ne descend jamais à ce niveau-là.

GASPARD: Tu as raison. Je suis con, je me suis mal exprimé, ce n'est pas du tout ce que je voulais dire. Au contraire, je...

MARGOT: Tais-toi! Ça suffit, j'ai compris. N'aggrave pas ton cas (CE: 103).

Ce genre de réparation est, comme dans les exemples ci-dessus, très souvent accompli à travers des commentaires métadiscursifs évaluatifs ayant pour but (a) de signaler que les propos tenus vont à l'encontre de la *doxa*, voire frôlent l'indicible («C'est fou/bête/bizarre/ridicule de dire ça, mais...»), ou (b) de mettre en évidence que le locuteur est conscient que le contenu du discours est susceptible d'éveiller chez l'autre une réaction négative qu'il essaie de mitiger en la devançant («C'est dur, honteux, prétentieux, égoïste, méchant de dire ça, mais...»). D'après Heisler *et al.* (2003: 1619) ces commentaires, constitutifs d'un SFTA qui met en question les capacités sociales, psychologiques ou morales du locuteur, s'avèrent particulièrement aptes à atténuer un FTA, tout en épargnant à l'allocutaire la tâche, souvent pénible, d'avoir à censurer les propos du locuteur.

(a.3.) Le SFTA impoli. Toute action du locuteur est censée imposer à l'allocutaire une contrainte réactive. En principe, la réaction préférée à un acte d'auto-critique (SFTA) relève de la réparation –négation de la critique–, éventuellement accompagnée d'un FFA. La première réaction de Margot contient, sous forme d'évaluation implicite («quand même»), un FFA que Gaspard interprète à tort comme une confirmation de son propre SFTA. La réparation réapparaît explicitement à travers un FFA renforcé par le superlatif absolu («très beau»).

(22) MARGOT: On sait peut-être quand elle rentre [Léna]? Tu es allé voir chez ses cousins?

GASPARD: Je vais te paraître idiot, mais je ne sais même pas où ils habitent: du côté de Saint-Lunaire, c'est tout ce qu'elle m'a dit. Je n'ai ni leur nom, ni leur numéro de téléphone. Elle ne l'avait pas sur elle quand on s'est quittés. Elle devait m'envoyer ses coordonnées mais elle ne m'a pas écrit du tout.

MARGOT: Et tu es venu quand même?  
 GASPARD: Tu me prends pour un fou total? Hein?  
 MARGOT: Non, au contraire, je trouve ça très beau (CE: 81).

Or il faut garder à l'esprit que les limites de l'auto-dépréciation sont culturellement déterminées. Ce type de comportement est plus courant dans les sociétés à ethos inégalitaire, «qui valorisent avant tout le respect des “places”, et disposent d'une abondante panoplie de marqueurs dévolus à cette fin (formes de la salutation, honorifiques et humiliatifs divers, et autres “taxèmes”, grammaticalisés ou non» (Kerbrat-Orecchioni, 2002: 12). Il est sans doute intéressant à cet égard de consulter des études comparatives interculturelles et celles consacrées aux cultures orientales<sup>16</sup>.

Dans notre culture occidentale, un excès d'autocritique est susceptible de trahir une certaine complaisance envers soi-même, qui plonge certainement l'interlocuteur dans l'embarras puisqu'il se trouve éventuellement contraint de nier les SFTAs successifs et d'accomplir des FFAs explicites ou implicites, comme le montre l'exemple suivant, où Margot traverse diverses étapes, de la négation réparatrice par généralisation («c'est vrai de tout le monde»), à l'ironie («tu as de la chance»), enfin à la critique de ce comportement inadéquat («tu as fini de te débiter?»). Comme Gaspard poursuit encore ses plaintes, Margot ne peut s'empêcher de lui imposer le silence.

(23) GASPARD: Tu vois, mon seul problème, surtout quand je suis en face d'un groupe, ce n'est pas tellement de communiquer comme on dit, mais d'être.  
 MARGOT: Être ou n'être pas...  
 GASPARD: ...Oui, c'est la question. C'est peut-être pédant de dire ça, mais c'est vrai.  
 MARGOT: C'est vrai de tout le monde. Un seul, en face d'un groupe, ne fait pas le poids.  
 GASPARD: Non, je connais des gens qui s'intègrent très bien et qui en existent davantage... Moi, j'ai l'impression que le monde existe autour de moi, mais pas moi. Je n'existe pas, je suis transparent, invisible. Je vois les autres, mais ils ne me voient pas.  
 MARGOT: Tu as de la chance. J'aimerais bien parfois.  
 GASPARD: Mais je ne suis pas comme toi. Je ne suis pas curieux de n'importe qui. Je n'ai pas envie d'observer. Je ne suis même pas observateur, je ne suis rien.  
 MARGOT: Mais non!  
 GASPARD: Tu vois, même si je suis avec le type le plus moche, le plus insignifiant, c'est lui que les filles remarquent,

<sup>16</sup> Cf., par exemple, B. Pizziconi (2003), M. Haugh et C. Hinze (2003), H. Spencer-Oatey et J. We-nying (2003), S. R. Upadhyay, (2003) ou J. Cortès, (2008).

pas moi. Et ce n'est pas parce que je n'en fais pas assez, parce que plus j'en fais, moins ça marche.

MARGOT: Tu as fini de te débiter? Si c'est pas de l'orgueil, ça!

GASPARD: Non mais comprends-moi, c'est pas qu'on me trouve affreux ou débile. C'est plutôt qu'on n'arrive pas à me classer dans une catégorie. Par exemple, je fais jeune: on aimerait me trouver tout doux, tout mignon, et on s'aperçoit que je ne le suis pas. Alors on dit, comme toi, que je suis cynique.

MARGOT: Mais non!

GASPARD: Mais si. Et pourtant, au fond, tu es la seule fille à qui je ne sois pas antipathique. Parce que même Léna.

MARGOT: Oh assez! Si tu continues, tu vas finir par le devenir! (CE: 89-90).

(a) L'auto-politesse abstentionniste.

Le locuteur évite ou essaie de réduire au minimum les situations susceptibles de menacer ses faces. Ce comportement peut être remarqué ou non par l'allocutaire: par exemple, un changement de thème de conversation peut être subtilement réalisé, ou brusquement introduit, et dans le dernier cas, il fait porter l'attention sur le locuteur en place; plus explicitement, un énoncé du genre «Je ne veux pas en parler» signale une stratégie abstentionniste. Félicie, qui a perdu l'homme de sa vie à cause d'un lapsus, éprouve un grand besoin de retrouver son calme, qu'elle identifie à la nouvelle vie qu'elle est sur le point d'entreprendre avec Maxence. Le bonheur du passé inéluctablement perdu, elle choisit d'y renoncer définitivement, de ne plus revenir en arrière, de ne regarder qu'en avant. C'est pour cette raison qu'elle «impose» à Maxence une censure qui constitue moins un FTA qu'un FFA («je ne veux aimer que toi») ainsi qu'un moyen de s'éviter elle-même des blessures.

(24) FÉLICIE: Non! Oh! Et puis je ne veux plus y penser. Tout ça c'est du passé. Je ne veux pas revenir là-dessus. On n'en parle plus. Promis? Je ne veux plus penser qu'à toi, je ne veux aimer que toi (CH: 198).

(b) L'auto-politesse (SFFA) valorisante.

La mise en valeur de la propre face, auto-politesse que nous dirons valorisante, est considérée signe de narcissisme et d'impolitesse:

(25) GASPARD: Je veux simplement te prendre la main.

LÉNA: Non!

GASPARD (*joignant le geste à la parole*): Ben le bras, alors? Ou l'épaule?

LÉNA (*se dégageant*): J'ai dit non. Mais tu vas me lâcher? (*elle commence à courir, il la suit*)

GASPARD: (*lui reprenant la main*): Même la main! Mais je ne fais rien!...

LÉNA: Non!

GASPARD: Mais pourquoi?

LÉNA: Parce que c'est comme ça. Je n'ai pas de comptes à te rendre! Pourquoi faut-il toujours que ce soit moi qui fasse ce que tu veux, et pas toi ce que je veux, moi? Et ce que je te dis à toi, je le dis aux autres. Je suis infiniment supérieure à tous ces mecs qui tournent autour de moi: je ne vois pas pourquoi ils m'imposeraient leur volonté. Je ne veux faire cadeau à personne, absolument personne, de la moindre parcelle de ma liberté, ou alors à celui que j'aimerai, quand je l'aurai trouvé (CE: 113-114).

Incompatible avec la modestie, péché d'orgueil et vaine fierté qui «atteint indirectement, par un mouvement inverse de dévalorisation implicite, la face d'autrui» (Kerbrat-Orecchioni, 2005: 202), l'auto-politesse valorisante apparaît rarement sans atténuation, les adoucisseurs les plus fréquents étant l'ironie et les commentaires évaluatifs métadiscursifs.

(26) MAGALI: Il est beau, il est sain [le raisin du vignoble de Magali].

ISABELLE: Oui.

MAGALI: Je passe pour une fada mais... Regarde.... Regarde, comme il est beau là.

ISABELLE: Oui, il est superbe. [...]

MAGALI: [...] Tu vas penser que c'est prétentieux ce que je te dis, mais je me considère beaucoup plus comme un artisan que comme une exploitante. Quel mot affreux, écoute, exploitante! Je n'exploite pas la terre, je l'honore (CA: 131-133).

Or, comme c'était le cas pour l'impolitesse, l'auto-politesse «défensive» peut être en quelque sorte légitimée comme réaction à un FTA accompli par l'allocutaire, ce qui nous permet de l'inclure dans le groupe des stratégies réparatrices.

(27) JEANNE: Chez Kant? L'exemple, c'est «tout ce qui arrive à une cause». Mais on peut prendre aussi les jugements mathématiques. «La ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre», ce n'est pas tiré du concept de droite, et ce n'est pas non plus dans l'expérience.

IGOR: Oui, parce que l'espace est une forme *a priori* de la sensibilité.

ÈVE: Bravo! En fait, tu n'as rien oublié. (*À Natacha*) Tu as tout de même appris ça?

NATACHA: Non, je te dis! On en a peut-être parlé, mais je n'étais pas là, ou je n'écoutais pas. Mais (*la dévisageant en ricanant*) ça ne m'a pas empêchée d'avoir seize au bac (CP: 43-44).

## 6. Quelques éléments de conclusion

Les études sur la politesse ont généralement ramené toutes ces manifestations à des dichotomies: politesse *vs* impolitesse, dont chacune positive *vs* négative, et FTA *vs* FFA. La distinction auto- *vs* allo-centrée semblait quant à elle peu pertinente, la politesse *stricto sensu* ne pouvant être exercée qu'à l'intention de l'Autre. Or il nous semble qu'une prise en compte des comportements auto-centrés s'avère indispensable, dans la mesure où ils illustrent bien à quel point les interlocuteurs se trouvent sujets à deux pulsions contradictoires: comment être poli et éviter en même temps de trop se sacrifier soi-même? Soumis à une «double contrainte» afin de concilier les «deux unités primitives, et primitivement antagonistes, que sont l'ego et l'alter» (Kerbrat-Orecchioni, 1996: 64-65), les interactants sont constamment obligés de choisir entre deux ordres de normes antinomiques: les principes défavorables au locuteur, répondant à la dichotomie «impolitesse envers soi—politesse envers l'autre»; et les principes favorables au locuteur, qui instaurent la polarité inverse, «politesse envers soi—impolitesse envers l'autre».

Entre ces deux pôles, il existe toutefois des paliers intermédiaires. L'auto-politesse abstentionniste, ne constitue-t-elle pas en même temps une preuve de politesse envers l'autre dans la mesure où le fait d'éviter un SFTA épargne à l'allocataire le spectacle pénible de notre dégradation? Et inversement, un excès d'auto-impolitesse ne devient-il pas impoli? Replacées dans le cadre de leurs données situationnelles, aussi bien la politesse que l'impolitesse peuvent voir inversées leurs valeurs, l'hyperpolitesse faisant figure d'impolitesse, l'impolitesse devenant polie –et non plus un comportement «hors-la-loi»– lorsqu'elle est rituelle. Enfin, la prise en compte du caractère réactif des actes vient également nuancer les interprétations aprioristiques, tout en légitimant certaines réponses «impolies» lorsqu'elles sont mises au service de la réparation auto-centrée.

Traditionnellement placées aux confins de la civilité, impolitesse et auto-politesse viennent donc réclamer la place qui leur est due dans la dialectique des liens interpersonnels progressivement noués dans et par la pratique communicative, entre des êtres qui ne partagent pas nécessairement les mêmes présupposés et dont les réactions sont très souvent imprévisibles. Confronté à ses semblables, chaque interactant sacrifie nécessairement une partie de sa face négative, renonce en quelque sorte à sa condition d'«individu»: ancré dans un milieu qui lui accorde un statut, divers rôles et des normes de comportement qui s'y rapportent, dans un cadre spatio-temporel qui détermine l'opportunité de ses réactions mais aussi ses attentes par rapport à ses

partenaires, et constamment dédoublé en outre selon la sphère du privé et du public<sup>17</sup>, chaque Janus individuel se mue en sujet multidimensionnel et kaléidoscopique dont les comportements ne sauraient être envisagés en termes purement dichotomiques et quelque peu manichéens.

Quant à l'application de ces critères à l'étude des dialogues de fiction, il est évident que, au cinéma, comme dans la vie, l'être se révèle notamment à travers son comportement interactionnel. L'impolitesse, en tant que comportement marqué et déviant par rapport à la norme, constitue sans doute à cet égard un champ d'étude privilégié, mais les manifestations relevant de la politesse –valorisante, réparatrice ou abstentionniste– n'en sont pas moins porteuses d'information: la nature des actes échangés, les positionnements individuels et les réactions qu'ils suscitent interviennent dans la création d'un profil interactionnel et identitaire qui vient enrichir de diverses nuances le caractère du personnage. L'étendue nécessairement limitée de cette étude ne nous permet certes que d'apporter quelques exemples illustratifs, mais une analyse approfondie des comportements des personnages –des plus altruistes aux plus égotiques– fournirait l'occasion de dégager divers archétypes identitaires: le «généreux», complimenteur ou serviable, caractérisé par la production de FFAs, l'«abstentionniste» poli ou impoli, le «narcissique» dont les SFFAs traduisent suffisamment sa complaisance envers soi-même, l'«adoucisseur» qui tente de réparer des offenses réelles ou potentielles, l'«agresseur» toujours prêt à rendre FTA pour FTA, etc. Nous concluons donc sur un horizon qui soulève peut-être plus de questions qu'il n'en résout mais qui laisse la porte grande ouverte à de nouvelles analyses.

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENVENISTE, É. (1966): *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris, Gallimard.
- BROWN, P. et S. LEVINSON (1987): *Politeness: some universals in language usage*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CHEN, R. (2001): «Self-politeness: A proposal». *Journal of Pragmatics*, 33, 87-106.
- CORTES, J. (2008): «“Mouche ton nez, dis bonjour à la dame!”. Réflexions didactologiques sur la politesse et sur sa vision spéculaire». *Synergies Espagne*, 1, 47-58.
- CULPEPER, J. (1996): «Towards an anatomy of impoliteness». *Journal of Pragmatics*, 25, 349-367.

<sup>17</sup> Cette distinction entre la sphère publique et la sphère privée ne va pas sans conséquences dans notre perception et évaluation des comportements. Pour tel locuteur occupant un rôle de professeur, un compliment fait par une étudiante et portant sur ses compétences professionnelles pourra être jugé poli; un compliment de la même étudiante concernant sa beauté physique serait néanmoins déplacé. Qu'un homme, dans son rôle d'époux, embrasse son épouse rentre dans la catégorie des FFAs; qu'il le fasse lors d'une réunion de travail reste moins concevable.

- ESCANDELL VIDAL, V. (1996): «Towards a Cognitive Approach to Politeness». *Language Sciences*, 18-3/4, 629-650.
- FLAHAULT, F. (1978): *La parole intermédiaire*. Paris, Seuil.
- FRASER, B. (1990): «Perspectives on politeness». *Journal of Pragmatics*, 14, 219-236.
- GOFFMAN, E. (1967): *Interaction ritual: essays on face-to-face behaviour*. New York, Doubleday.
- GOLOPENTJA, S. (1988): «Interaction et histoire conversationnelle», in J. Cosnier *et al.* (dir.), *Échanges sur la conversation*. Paris, Éd. du CNRS, 69-81.
- GRICE, H.P. (1975): «Logic and conversation», in P. Cole et J.L. Morgan (éds.), *Syntax and Semantics: Speech Acts*. New York, Academic Press, vol. 3, 41-58.
- HAUGH, M. et C. HINZE (2003): «A metalinguistic approach to deconstructing the concepts of “face” and “politeness” in Chinese, English and Japanese». *Journal of Pragmatics*, 35, 1581-1611.
- HEISLER, T., D. VINCENT et A. BERGERON (2003): «Evaluative metadiscursive comments and face-work in conversational discourse». *Journal of Pragmatics*, 35, 1613-1631.
- ISSACHAROFF, M. (1985): *Le spectacle du discours*. Paris, J. Corti.
- JACQUES, F. (1988): «Trois stratégies interactionnelles: conversation, négociation, dialogue», in J. Cosnier *et al.* (dir.), *Échanges sur la conversation*. Paris, Éd. du CNRS, 45-68.
- KASPER, G. (1990): «Linguistic politeness: Current Research Issues». *Journal of Pragmatics*, 14, 193-218.
- KASTLER, L. (1998): *La politesse linguistique dans la communication quotidienne en russe et en français*. Lyon, Université Lumière Lyon II (Thèse de Doctorat).
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1984): «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral». *Pratiques*, 41, 46-62.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1992): *Les interactions verbales II*. Paris, A. Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1995): «La construction de la relation interpersonnelle: quelques remarques sur cette dimension du dialogue». *Cahiers de Linguistique Française*, 16-17, 69-88.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1996): *La conversation*. Paris, Seuil.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2002): «Politesse en deçà des Pyrénées, impolitesse au-delà: retour sur la question de l'universalité de la (théorie de la) politesse». *Actes des Journées d'étude: Analyse des interactions et interculturalité*, Lyon et Montpellier, décembre 2000 – mai 2001, 1-18 [disponible dans les archives de *Marges Linguistiques* sur le site de *Texto*: [http://www.revue-texto.net/1996-2007/marges/marges/000\\_presentations\\_art\\_html/doc0107presentation.htm](http://www.revue-texto.net/1996-2007/marges/marges/000_presentations_art_html/doc0107presentation.htm), 15/12/2008].
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2005): *Le discours en interaction*. Paris, Armand Colin.
- LAFFITE, R. et K. YOUNSI (2004): «Quoi! Comment! La langue des jeunes!», in *Bien ou quoi? La langue des jeunes à Ivry et Vitry-sur-Seine*, Pantin, SELEFA. [consulté en ligne <http://pagesperso-orange.fr/roland.laffitte/EduLJ01.htm>, 08/01/2009].



- LAKOFF, R. (1989): «The limits of politeness: Therapeutic and courtroom discourse». *Multilingua*, 8, 101-129.
- LEECH, G.N. (1983): *Principles of Pragmatics*. Londres, Longman.
- MEIER A.J. (1995a): «Defining politeness: Universality in appropriateness». *Language Sciences*, 17-4, 345-356.
- MEIER A.J. (1995b): «Passages of Politeness». *Journal of Pragmatics*, 24, 381-392.
- PIZZICONI, B. (2003): «Re-examining politeness, face and the Japanese language». *Journal of Pragmatics*, 35, 1471-1506.
- ROHMER, É. (1989): *Le goût de la beauté*. Paris, Flammarion (textes réunis et présentés par Jean Narboni).
- ROHMER, É. (1998): *Contes des quatre saisons*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- SPENCER-OATEY, H. (2002): «Managing rapport in talk: Using rapport sensitive incidents to explore the motivational concerns underlying the management of relations». *Journal of Pragmatics*, 34, 529-545.
- SPENCER-OATEY, H, et J. WENYING (2003): «Explaining cross-cultural pragmatic findings: moving from politeness maxims to sociopragmatic interactional principles (SIPs)». *Journal of Pragmatics*, 35, 1633-1650.
- UBERSFELD, A. (1996): *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris, Belin.
- UPADHYAY, S. R. (2003): «Nepali requestive acts: linguistic indirectness and politeness reconsidered». *Journal of Pragmatics*, 35, 1651-1677.
- VION, R. [dir.] (1995): «La gestion pluridimensionnelle du discours». *Cahiers de Linguistique Française*, 16-17, 179-203.
- WINKIN, Y. [dir.] (1981): *La nouvelle communication*. Paris, Seuil.

## Estereotipia y localización en el discurso turístico

**Marie-Ange Bugnot**

*Universidad de Málaga*

mabugnot@uma.es

### Résumé

Dans le discours touristique sur Internet, l'apport stéréotypique, véhiculé par les divers codes sémiotiques, épaulé les grandes lignes de l'argumentation et forme les isotopies imagologiques d'une destination préfabriquée et prête-à-visiter. La description de l'altérité, qui repose sur des relations de pouvoir implicites entre visiteurs et autochtones, devient arbitraire et atemporelle. Les hétérostéréotypes, aussi bien que les autostéréotypes, sont donc revêtus d'une signifiante à la fois générique et particulière dont la localisation dépend de paramètres éditoriaux et spatio-temporels clairement analysables.

**Mots-clé:** stéréotypes; localisation; traduction; discours touristique; imagologie.

### Abstract

In online tourism discourse, stereotypes are conveyed by the different semiotic codes. They back up specific argumentative lines and mould image isotopies, helping to create a tailor-made, ready-to-visit destination. The description of the Otherness, which is based on implicit, power-based relationships between visitors and the host community, is felt as arbitrary and timeless. Therefore, as parts of a specific type of discourse, transnational as well as cultural hetero- and auto-stereotypes are meaningful. Their localization can be approached according to particular editing policies and space-time parameters.

**Key words:** stereotyping; localization; translation; tourism discourse; image.

La cultura es la programación colectiva de la mente (Hofstede, 1991: 2), por la cual los hablantes de una comunidad lingüística comparten ciertos esquemas con-

---

\* Artículo recibido el 09/01/2009, evaluado el 17/02/2009, aceptado el 28/02/2009.

ceptuales predeterminados. Esas creencias, esos valores y esas normas, que les permiten «comunicar, de manera analógica, imaginativa e inferencial[,] contribuyen a establecer una connivencia sociocultural y a orientar la relación con el otro en las diversas situaciones de comunicación» (Herrero Cecilia, 2006). Para entender el mundo que nos rodea, nos valemos de estereotipos, o, según la definición dada por Morfaux (1980: 34), de «images préconçues et figées, sommaires et tranchées, des choses et des êtres que se fait l'individu sous l'influence de son milieu social (famille, entourage, études, profession, fréquentations, médias de masse, etc.) et qui déterminent à un plus ou moins grand degré nos manières de penser, de sentir et d'agir».

La noción es compleja y controvertida. Con el fin de ilustrar los saberes colectivos vehiculados por la estereotipia de acuerdo con la amplia y certera definición proporcionada por Morfaux, vamos a reproducir, de forma muy simplificada, un experimento de activación de estereotipos que Rice (Amossy & Herschberg-Pierrot, 1997: 32) realizó entre 1926 y 1927. Del mismo modo que el corpus seleccionado para este trabajo<sup>1</sup>, los ítems elegidos para ello provienen de la red Internet, y no de la prensa como en el caso del experimento de Rice. El test consiste en determinar los mecanismos de codificación y descodificación del estereotipo. Para ello, hemos elegido tres conceptos turísticos definidos (Buenos Aires, el francés, el turista); como cada uno de ellos aparece en numerosos contextos promocionales *online*, hemos seleccionado tres grupos de tres fotografías distintas, siendo cada una de ellas portadora de un grado de estereotipia más o menos marcado.

## 1- BUENOS AIRES

Imagen 1

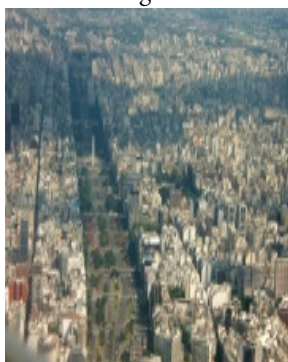
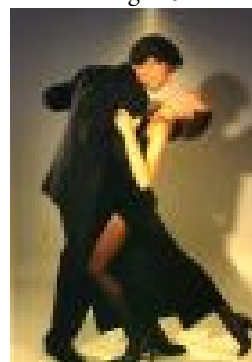


Imagen 2



Imagen 3



<sup>1</sup> El presente artículo es una versión adaptada y ampliada de nuestra comunicación «La traducción de los estereotipos en el discurso turístico», presentada en el Congreso Internacional *La traducción en la Era de la Información* celebrado en Oviedo del 22 al 24 de octubre de 2008.

## 2- EL FRANCÉS

Imagen 1



Imagen 2

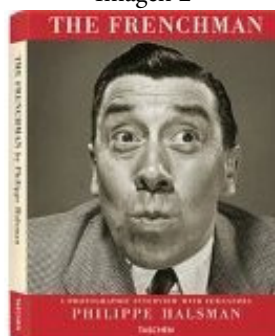


Imagen 3



## 3- EL TURISTA

Imagen 1



Imagen 2

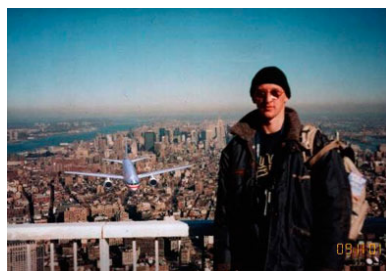


Imagen 3



El primer grupo de tres fotogramas nos muestra una gran avenida, una fachada polícroma (en el popular barrio de la Boca), y una pareja bailando el tango. Cada una ha sido extraída de un sitio web distinto: la primera de un texto editado por el Gobierno argentino, la segunda aparece en la página de una agencia local y la tercera proviene de una página europea. La avenida 9 de Julio de Buenos Aires (imagen 1) es un reclamo útil para los habitantes del continente suramericano, pero no para un europeo que no haya visitado previamente la capital argentina. Así ocurre con la imagen 2 que aparece, aunque en lugar secundario, en numerosos documentos. El último icono, la pareja bailando el tango, representa sin duda la ciudad de Buenos Aires para los internautas europeos. Así ocurre con las series siguientes, en las que el tercer icono es el que mejor identifica al francés (serie 2) y al turista (serie 3).

En un artículo publicado en *El País*, Tereixa Constenla (2008) analiza los estereotipos a través de los cuales las guías turísticas extranjeras definen a los españoles: los británicos resaltan la noción española del tiempo; los italianos la importancia de la siesta; los alemanes la costumbre socializadora del tapeo y la guía japonesa *Diamond* la inseguridad ciudadana. Cada cultura identifica a alguien (o algo) por medio de un

concepto/término reductor particular, con lo que el estereotipo contribuye a convocar una multitud de lecturas: no es bueno o malo *per se*, sino útil para un fin determinado (Bastenier, 2000: 60). El discurso apelativo de la promoción turística, concebido para ser traducido a otros idiomas, se utiliza con una intencionalidad precisa, la de atraer al receptor hacia un punto determinado.

Esta brevísima actualización del experimento de Rice permite poner de relieve la mayor parte de los escollos que evidencian la identificación y la traslación de los estereotipos a otra cultura, sean icónicos o verbales: las marcas culturales codificadas, la esquematización de un concepto, su intemporalidad o su eficacia como signo global.

¿De qué están hechos los estereotipos? La etimología de este término<sup>2</sup> es bien sabida. Ahora bien, recordemos que *stereo* proviene del griego *stereos*, sólido, pues no en balde nos encontramos confrontados a un modelo cultural preexistente, que esquematiza y categoriza (Amossy & Herschberg-Pierrot, 1997: 28). Es asimismo esencial no confundir «sólido» con «inmutable». Para Flaubert, viajar no significaba recorrer el mundo con una mirada nueva. Viajar le permitía a él y a sus coetáneos verificar *in situ* la veracidad de sus lecturas (Jovicic, 2000: 106). Lo que buscaba Flaubert eran vivencias y realidades acordes con su tiempo: ciertos templos permanecen, queda un color local «tradicional», mas el ritmo del viaje se ha alterado. Así pues los estereotipos se adaptan y se transforman de acuerdo con parámetros espacio-temporales determinados.

Una aproximación a los componentes inherentes al último icono introducido, el croquis del turista incluido en el logotipo de la colección francesa del *Routard*, nos muestra la riqueza cognitiva contenida en una sola imagen y la pluralidad de sus significados dóxicos que interpelan de forma inmediata y global al receptor:

- a- El estereotipo genérico. El turista es de *sexo masculino*. La imagen varonil del trotamundos apunta ya, con marcado grado de referencialidad, a unos fenómenos discriminatorios de la mujer que subyacen en el discurso turístico (Aitchison, 2005; Swain, 1995).
- b- El estereotipo social. Se le atribuye una virtud socio-económica de gran prestigio e influencia en la época contemporánea, la juventud.
- c- El estereotipo europeo. Representa la imagen mediatizada del europeo medio de rasgos arios. El trotamundos del *Routard* es alto, delgado, con pelo claro, y goza de una gran forma física. Proviene indudablemente del primer mundo y de la sociedad de consumo (Bhattacharyya, 1997), puesto que lleva una ropa que Barthes calificaría de pequeño-burguesa, es decir decente, deportiva y de calidad.
- d- El estereotipo histórico. La imagen que ofrece el trotamundos resulta de «un esquema preconstruido» (Herrero Cecilia, 2006). A pesar de su reciente

<sup>2</sup> Para el exhaustivo aporte etimológico del término, véase en particular Amossy & Herschberg-Pierrot (1997: 25).

actualización, este «personaje emblemático»<sup>3</sup> ha conservado en las portadas de las nuevas guías los ya clásicos pantalón largo y camisa remangada cuando los bermudas y la camiseta los han sustituido desde hace tiempo como atuendo vacacional.

Activar un estereotipo implica movilizar a los miembros del grupo. En otras palabras, con ello contribuimos bien a convocar la adhesión de los miembros del grupo del que queremos formar parte, bien a fomentar la cohesión en el grupo al que pertenecemos, bien a tener una conciencia clara de nuestro rechazo a ciertos valores u opiniones. Al mismo tiempo, establecemos, o reforzamos, una cómoda diferenciación entre endogrupo y exogrupo. Desde este punto de vista, se hace evidente que las cuatro características icónicas que acabamos de especificar tienen una finalidad clara. El logotipo define con precisión el turista ideal al que va destinada la colección y el receptor-tipo al que se espera captar y fija, al mismo tiempo, por un proceso implícito de antonimia más que por defecto, las características del receptor al que no apunta el *Routard*. Esta poderosa imagen metonímica resume los componentes corporativos de una de las colecciones editoriales más populares del ámbito francófono a la vez que aglutina, y hace suyos, los valores del viajero independiente arquetípico. Como consecuencia de lo anterior, los parámetros «occidentales» que vehicula el discurso del *Routard*, implícitos en su mayor parte, coadyuvan de forma decisiva en la definición de la alteridad.

La promoción turística se vale de un elaborado equilibrio entre rasgos del endogrupo y atributos del exogrupo. Los nuevos canales de distribución integrados en su difusión, las nuevas tecnologías tales como Internet, representan un canal global propicio a la difusión de ciertas isotopías. Para acercarnos a ellas, hemos seleccionado un corpus de textos<sup>4</sup> en sitios *web* que nos permite acercarnos a los diferentes estereotipos que recorren el discurso turístico. Dicho corpus se compone de textos electrónicos en español y en francés que responden a los siguientes parámetros: en primer lugar, su alcance se limita a dos destinos principales, Argentina y la ciudad de Buenos Aires, la región y la ciudad canadienses de Quebec. En segundo lugar, el corpus está formado por pares de elementos entre los que la comparación lingüística y traductológica nos ha parecido de interés. Así, junto a los documentos meta frente los originales, comparamos los institucionales a los privados y oponemos los nacionales a los europeos. Aparecen así, además, cruces que pueden ser analizados desde una perspectiva postcolonial en los pares España/Argentina o Francia/Quebec.

¿Cómo se traducen los estereotipos, intrínsecamente restringidos a un área cultural, y se adaptan a la globalización? ¿Cómo se aplica la localización a estos componentes?

<sup>3</sup> Virginie Baucomont, *CBNEWS*, 26/09/2007.

<sup>4</sup> Entendiendo por «texto» el folleto/guía turístico adaptado al medio electrónico.



Martínez (2007: 37) retoma la idea de «localización»<sup>5</sup> como base de la promoción intercultural en la era de la globalización, y apunta que este concepto motor lleva muchas veces a «desnacionalizar» o «desculturalizar» el discurso, hasta hacerlo «culturalmente neutro». Así, hemos observado que los textos institucionales argentinos y textos institucionales de otros países destinados al mercado exterior, adoptan, en las secciones llamadas «Turismo», un discurso preponderantemente informativo hasta borrar la mayoría de las marcas apelativas o «de color local». En Internet, dado que los flujos turísticos de este principio de siglo siguen partiendo del mundo occidental, muchas empresas, de nacionalidad ocasionalmente indefinida, publicitan sus servicios turísticos «universales». Para ello, se valen de estereotipos «occidentales» que provocan que un amplio espectro de internautas, viajeros potenciales, se identifique con ellos.

Martínez (2007: 37) insiste igualmente en que este nuevo soporte ha sabido «percibir la necesidad de un concepto más amplio que el de traducción tradicional, entendiendo la necesidad de adaptar formatos, códigos simbólicos de color, esquemas visuales, etc., así como la integración de la traducción en un proceso de trabajo en equipo».

Una primera aproximación a los textos elegidos nos permite detectar una tendencia a acortar globalmente el texto meta y a condensar la información que en él se proporciona<sup>6</sup>, rechazando en este proceso la estrategia tradicional de «no quitar nada, no añadir nada» difundida por los pioneros de la traductología. Observamos igualmente que por medio de enlaces y páginas secundarias, se multiplican no solamente los desarrollos verbales, sino aún más los iconos que se convierten en palabras-clave del mensaje.

Un estudio más detenido del corpus nos lleva a dibujar dos isotopías duales principales y convergentes. Por un lado, el destino turístico que se construye como entidad con una idiosincrasia singular, y el resto del mundo, con el que se compara:

Buenos Aires ha sido siempre una ciudad de puertas abiertas  
(Buenos Aires, institucional, tabla 1A).

Su herencia amerindia, francesa e inglesa, a la que se unen  
múltiples influencias, se desarrolla al ritmo de la América  
cosmopolita (Quebec, institucional, tabla 4A).

En segundo lugar, se oponen el Yo y la cultura del receptor al Otro y su exotismo exacerbado. La mención de la población local, cuando se produce, se reduce de forma generalizada a un elemento confortador que se integra dentro del tema «desti-

<sup>5</sup> «El concepto de localización nació de la necesidad de adaptar productos de *software*, incluida la documentación correspondiente, a las características culturales específicas de un mercado extranjero» (Martínez, 2007: 36).

<sup>6</sup> Estrategia traslativa que coincide en sus técnicas (como la compresión y la elisión), aunque no en su finalidad, con la traducción periodística analizada por Hernández Guerrero (2006).



no», y su evocación tiene una finalidad muy concreta: la de tranquilizar al visitante y minimizar su miedo al Otro. Así, el autóctono se define como cordial, hospitalario, sonriente, tolerante y se aprehende de forma colectiva:

El visitante puede disfrutar de la cordialidad de los argentinos [...] encontrando en cualquiera de ellos al mejor anfitrión o anfitriona (agencia de viaje española, tabla 3C).

La société québécoise est ouverte, tolérante, multiculturelle et dynamique (Quebec, agencias de viaje, tabla 6B).

Como consecuencia, la consiguiente reificación del Otro, que conduce a una repetida negación de la alteridad (Cortés, Raskin y Turci, 2004), se compensa por medio de la personificación del espacio. Ésta permite atribuir al destino rasgos o actitudes humanas ideales: de esta forma, los estereotipos que corresponden se deslizan naturalmente de una categoría a la otra y leemos «Québec le invita» o «Buenos Aires fascina».

Por otra parte, el factor humano nunca se activa en el *incipit* a menos que sea por medio de personajes destacados: «Maradona, Eva Perón, Fangio, Carlos Gardel, Piazzola [*sic*], Borges [...]. L'Argentine porte jusque dans son nom une dimension qui fait rêver» (tabla 2C).

Poner de relieve a prohombres nacionales, haciendo de su mención un argumento de autoridad, enaltece y mitifica el destino. Asimismo, resaltar la presencia de colectivos estereotipados, como los gauchos y los «tangueros» de Argentina o la policía montada y los indios de Canadá, lo exotiza. El Otro deviene a su vez atracción turística.

En cambio, el Yo, el turista se menciona casi siempre, siendo la excepción los textos que emplean la pasiva refleja incluyente y anónima: «A sus habitantes se los llama «porteños», gentilicio que alude a la condición portuaria de la ciudad» (Buenos Aires, institucional, tabla 1A).

Como norma genérica se alude al Yo mediante interpelación directa, o bien términos y expresiones colectivos meliorativos.

Quebec le brinda (Quebec, institucional, tabla 4A).

Les voyageurs [...] s'intéressent avant tout au merveilleux spectacle naturel (Buenos Aires, touroperador, tabla 2B).

Los amantes de los museos, de la cocina refinada y de las celebraciones (Quebec, institucional, tabla 4A).

Más allá de esas dos isotopías, existen en el discurso turístico otros componentes estereotipados que contribuyen a formar la imagen del lugar vacacional. El *locus amœnus* resultante (Bugnot, en prensa) se levanta gracias a ciertos recursos cuyo orden de aparición varía poco.

El primer párrafo suele resaltar la importancia relativa o absoluta del destino, basada en su superficie, población o cualquier otro parámetro:

Buenos Aires, métropole et ville ouverte (Buenos Aires, institucional, tabla 1B).

Quebec no sólo es la «cuna de la Nueva Francia» y el baluarte de la cultura francesa en Norteamérica, sino también una de las ciudades más bellas de todo el continente (Quebec, guías de viaje, tabla 5A).

A continuación, se introducen los elementos sobresalientes que dan fe de la diversidad natural y humana que ofrece: es frecuente el uso de la enumeración, o de partículas distributivas y la locución verbal *ir de ... a*:

Abondance culturelle dans le musées, les parcs publics, les salles d'expositions, les quartiers historiques et dans les grandes salles de théâtre (Buenos Aires, institucional, tabla 1A).

El territorio argentino abarca todos los diferentes tipos de paisajes y climas, de montañas a valles, llanos, ríos, glaciares, áridos parajes, hasta costas frías o cálidas (Buenos Aires, agencias de viaje, tabla 3C).

La escena cultural de Quebec cubre todo el espectro, desde el refinamiento de la ópera y la música sinfónica hasta las íntimas *boîtes à chansons*, con su música folclórica quebequesa de inspiración céltica (Quebec, agencias de viaje, tabla 6A).

En lugar destacado se detallan asimismo determinados rasgos idiosincrásicos: Buenos Aires y Quebec son descritas como ciudades arquetípicas y superlativas en los documentos exógenos, mientras que los documentos endógenos resaltan su carácter americano. En cuanto a adjetivos tales como «elegante» o «refinada», son rasgos que, a la vez que describen la ciudad, se atribuyen indirectamente al receptor.

En cuanto a la mención de lugares de interés, es inevitable encontrar información relativa a la riqueza del patrimonio tanto natural como humano. Convencional y universalmente, el patrimonio natural es nombrado antes que el humano, el religioso antes que el laico, los edificios antiguos antes que los modernos, el centro antes que los barrios, como podemos comprobar en el apartado «De obligada visita» de las diferentes tablas. Si la selección de ciertos lugares naturales y edificios históricos implanta en la mente del receptor extranjero una imagen determinada que vuelve a formarse de texto en texto con pocos cambios, coincidimos con Michael Pretes (2003) en que la visita del patrimonio nacional por los habitantes del país representa un aspecto clave de la formación y del perpetuar de la identidad nacional.

Finalmente la descripción se cierra a menudo con componentes que apelan a los sentidos como la gastronomía o a las emociones, como la promesa de un romance, al evocar la vida nocturna y las actividades que propone: «Vivre Buenos Aires de nuit:

dans les bars à tango ou les cafés littéraires» (Buenos Aires, agencias de viaje, tabla 3A).

La eficacia de los estereotipos estriba en la fuerza máxima que otorgan a la función apelativa, función discursiva dominante, al borrar del discurso toda asociación negativa. Así, el *Routard*, única colección que introduce una nota gris en el destino vacacional, menciona la persistencia de una corrupción tenaz y de una economía aún precaria: «Même si, depuis 1983, la démocratie a relégué aux livres d'histoire la dictature militaire, le pays connaît encore une corruption tenace et une économie qui parvient peu à peu à se redresser suite à une décennie d'ultralibéralisme» (tabla 2C). Dos datos socio-económicos estos que para nada ponen en peligro la estancia de los visitantes en tierras argentinas.

La introducción de valores etnocéntricos se repite en los textos exógenos con especial énfasis en el nacimiento de la ciudad (Quebec) o en el énfasis dado a la inmigración europea que se asentó en Buenos Aires. Se resalta habitualmente el carácter europeo de la ciudad: «una magnífica ciudad que puede sorprender tanto por su elegancia como por su cultura neo-europea» (Buenos Aires, touroperador, tabla 2A).

A ello, el *Routard* añade, recreando el mito de El Dorado y el estereotipo del inmigrante: «peuplée de descendants de colons d'Europe du Sud, venus d'Italie ou d'Espagne au début du siècle dernier dans l'espoir d'un avenir meilleur» (tabla 2C). Y la agencia de viaje francesa VDM, proporciona el toque etnocentrista con connotación de prestigio: «Sa touche européenne: un peu de Madrid, une pincée de Paris mais aussi de Naples» (tabla 3A).

Los personajes célebres que se citan para dar autoridad a la apelación suelen subrayar lazos culturales o de cualquier otra naturaleza con el país visitante: así tanto Ástor Piazzolla como Carlos Gardel pertenecen a la imagología francesa para el *Routard*, mientras que *Lonely Planet* cita a José Luís Borges y José de San Martín (tabla 2A). Maria Chapdelaine<sup>7</sup>, heroína del Canadá rural de principios del siglo XX, es un estereotipo exclusivamente francófono (Quebec, touroperador, tabla 6B); tanto la Cancha del Boca Juniors como el Estadio River Plate representan, ante todo, dos emblemas argentinos (Buenos Aires, institucional, tabla 1A).

En cuanto a los estereotipos transnacionales, destacan las representaciones concernientes al receptor del texto turístico, el turista. El *ethos* discursivo lo dibuja como singular, activo y atrevido: «Des premiers explorateurs aux touristes modernes, en passant par les aventuriers» (Buenos Aires, touroperador, tabla 2C).

Al estar su actuación determinada por modelos etnocéntricos, tanto agencias de viaje como touroperadores extranjeros le ofrecen al visitante adueñarse del destino.

---

<sup>7</sup> Protagoniste du roman homonyme de Louis Hémon, publié pour la première fois en 1914 dans le quotidien parisien *Le Temps*.

Esta forzada disponibilidad del espacio, cargada de reminiscencias post-coloniales, lleva incluso al autor a apuntar la manera más cómoda de conseguirlo: «Vous n'aurez besoin que de quelques aptitudes à taper dans le ballon rond pour vous adapter à la société locale» (Quebec, touroperador, tabla 6B).

Ahora bien, no es infrecuente encontrar esta misma invitación, con variada formulación, en textos provenientes del destino, especialmente los institucionales: «Le Québec est une destination où il fait bon se faire dorloter!» (Quebec, institucional, tabla 4B) ou «Compras a toda hora» (Buenos Aires, institucional, tabla 1).

En ningún momento se cuestiona la conveniencia de que un número creciente de turistas visite áreas frágiles como la Patagonia o el fiordo Saguenay, ni se observa ninguna directriz en las relaciones con la población local («todo es posible tanto durante el día como de noche», afirma la Embajada de Argentina en Francia). En definitiva, la descripción de cada uno de los puntos de interés que se mencionan tiene una clara finalidad preceptiva y conduce al receptor hacia los enclaves y eventos del lugar vacacional que han llegado a definirlo para la industria turística.

Los heteroestereotipos, cuando se manifiestan a través de expresiones de interpelación, originadas en su mayoría por acuerdos y desacuerdos históricos, no suelen tener cabida en el discurso turístico. No resultarían adecuados términos como «gabachos» o «moros» en discursos apelativos. Sin embargo, otros, de densa connotación, léase «gaucho» o «quebequense», nos proporcionan representaciones reconocibles (*toutes faites*) que nos ayudan a categorizar lo que no conocemos o lo que conocemos mal (Frame, 2005), incidiendo en ofrecernos lo desconocido desde dos vertientes antonómicas: como algo ordinario y familiar, y como algo deliberadamente idealizado que contribuye a la mitificación del espacio vacacional. Es un ardid conocido el de introducir los heteroestereotipos como contraargumento tal y como se observa en el texto en francés de *Lonely Planet*: «Danseurs de tango et fiers gauchos chevauchant dans la Pampa, tels sont les clichés qui s'attachent immanquablement à l'Argentine» (Buenos Aires, touroperador, tabla 2B).

La imagen del lugar de destino se ve así inmediatamente connotada con el juicio de valor apelativo, por lo que la propia negación del estereotipo, lejos de refutarlo, ampara la imagen corporativa y la finalidad textual.

La banalidad es un rasgo que comparten tanto estereotipos como clichés: esquematizamos nuestra imagen del Otro mediante rasgos iterativos, incompletos, arbitrarios y a menudo obsoletos (como ejemplo, recordemos el icono del francés llevando boina (icono 3), estereotipo de origen anglo-sajón que resulta hoy día muy anticuado). De la misma forma, la imagen que nos hacemos de nuestro propio grupo es un compendio de signos lenitivos, someros y reductores. Estos, como advierten Amossy & Herschberg-Pierrot (1997: 32) tienen un impacto considerable sobre la identidad social (el logotipo del *Routard* ha llegado a ser el arquetipo del viajero inde-

pendiente) e influecian de modo notable las relaciones entre grupos: la imagen del argentino o del quebequense preexiste en la mente del visitante<sup>8</sup> y, como Flaubert, la comparamos inevitablemente al llegar a destino con la realidad existente. Hilgert (2001: 8) apunta que el estereotipo permite simplificar nuestra visión del mundo y al reactivar ciertos saberes colectivos, implica un coste cognitivo menor. Reflejo de corrientes dóxicas globales o ideologías corporativas, posee la capacidad para ser reactivado a voluntad como elemento intertextual. De ahí que su presencia en los textos turísticos sea constante debido a la comodidad de recurrir a este económico y eficaz instrumento de comunicación intercultural. Sin embargo, y así lo subraya Dufays (2004), su amplia difusión lo hace axiológicamente problemático y reversible, tal y como se observa con el término «turista» que vuelve a usarse con connotación neutra en el discurso turístico después de largos años de ausencia o denuesto<sup>9</sup>. Regularmente reintroducidos en el sistema casi hermético del discurso social, se componen a menudo de rasgos contradictorios, lo que permite que un estereotipo sea positivo o negativo según el contexto de uso<sup>10</sup>; el extracto que reproducimos a continuación podría aportar una connotación negativa a un discurso destinado a ecoturismo o a turismo de aventura. Sin embargo, resulta indudablemente apreciativo en el contexto de nuestra tabla 5: «La Vieille Capitale est l'âme même de l'Amérique française, visitée chaque année par des milliers de touristes» (Quebec, guías de viaje, tabla 6B).

De ello se deduce que, si bien el estereotipo no suplanta al concepto en sí, convoca determinados esquemas de pensamiento que se perpetúan con cada uso y dificultan el pensamiento diferenciado. En consecuencia, para conseguir sus fines, el discurso turístico se sirve de estereotipos apelativos que favorecen la adecuada respuesta del receptor. Es evidente, y queremos ponerlo de relieve, que la estereotipia no se transforma al ritmo de los cambios socio-culturales y se queda atrapada en un espacio-tiempo indefinido. Sin embargo su eficacia no se ve mermada por ello, si bien se pueden alterar sus connotaciones y, por ende, los parámetros co(n)textuales que de-

---

<sup>8</sup> «L'image que se fait l'individu de lui-même est également médiatisée par son appartenance à un ou plusieurs groupes. Il se perçoit comme français ou maghrébin, comme ouvrier, cadre ou intellectuel, comme parisien ou provincial. Les représentations collectives nécessairement sommaires qui s'attachent à chaque catégorie ont donc un impact considérable sur l'identité sociale. Qui plus est, elles influent sur les relations que les groupes et leurs membres individuels entretiennent entre eux» (Amossy & Herschberg Pierrot, 1997: 32).

<sup>9</sup> Ver el excelente análisis que hace Jean-Didier Urbain (2002) de las connotaciones del término «turista».

<sup>10</sup> «A la fois cognitifs et sociaux, les stéréotypes fournissent aux individus une série de représentations toutes faites, leur permettant de catégoriser ce qu'ils n'ont jamais ou peu connu personnellement. Constamment réactualisés dans le système (quasi) hermétique du discours social, ils sont souvent composés de traits contradictoires, et le même stéréotype peut être positif ou négatif selon le contexte de son utilisation» (Frame, 2005 : 2).

terminan su aparición en el discurso y que varían de acuerdo con el autor y/o la editorial y la finalidad textual:

- a- En ciertos documentos (en particular las colecciones *Lonely Planet* y el *Routard*), tanto los autoestereotipos como los heteroestereotipos tienen a menudo una finalidad lúdica y participan de un tono humorístico o irónico.
- b- Cuidadosamente seleccionados, introducen ciertos valores elitistas con los que se identifica fácilmente el receptor pues apelan a su imagen.
- c- Dispersan y aminoran la desconfianza hacia lo Otro, con lo que contribuyen a la finalidad genérica.
- d- En este mismo sentido, perpetúan valores postcoloniales que ofrecen la alteridad como enteramente disponible. En un contexto similar, el de las revistas de viajes, Cortés y Turci (2007: 53) ven en la posición dominante del visitante la elaboración de un «simulacro» llamado «el turista occidental», que se asienta sobre una serie de estereotipos que proclaman su pertenencia al grupo hegemónico.

A la vista de las isotopías analizadas, se puede afirmar que el discurso turístico es vehículo de un código estereotipado genérico pertinente que nos remite a lugares comunes, a *topoi* vacacionales, a *habitus*<sup>11</sup> característicos del receptor del discurso apelativo. Pero también, y dependiendo del receptor, el discurso turístico genera estereotipos intertextuales que se van reactivando de guías a folletos para formar, en cada comunidad lingüística, una imagen de los destinos elaborada *ad hoc*. De este modo, si el rasgo principal de Buenos Aires es su europeidad, se excluye una americaneidad acusada que podría poner en peligro el flujo constante de visitantes en busca de cirujanos plásticos y de exotismo controlado.

En conclusión, podemos decir que Internet ofrece grandes ventajas tanto para la promoción turística como para los viajeros potenciales: rapidez de contacto entre ambos, actualización constante, asequibilidad, y posibilidad de interactividad. Con ello, permite la divulgación planetaria de estereotipos que facilitan el acercamiento al Otro, pues la estereotipia se asemeja al razonamiento silogístico. Un japonés es un turista equipado con el último modelo de cámara fotográfica. Un francés lleva boina y barra de pan, un americano sufre de sobrepeso y viste de forma llamativa, la Torre Eiffel es París, y el torero, España. La difusión de los estereotipos en Internet, unida a otros rasgos propios del discurso turístico, en particular el tono conminatorio del enunciador, contribuye a la construcción de una visión preestablecida e idealizada del destino turístico y propicia la definición de roles del individuo tanto dentro del grupo como en su relación con el Otro. Los estereotipos ofrecen de este modo una visión familiar y segura del entorno exotizante y, de esencial importancia en el discurso

---

<sup>11</sup> El término *habitus* pertenece a la terminología de Pierre Bourdieu. El *habitus* es, de forma general, un saber-hacer y saber-decir que distingue cada grupo social (Jovicic, 2002: 104).

turístico, coadyuvan en la interpretación de *scripts* culturales que sobrepasan los límites del grupo. Es así posible considerar el discurso turístico como un discurso transnacional emergente con características y componentes globalizados *ad hoc*. Por lo tanto, la localización de los estereotipos dependerá de su adecuación a los parámetros culturales del grupo social, a las corrientes dóxicas de cada espacio-tiempo y, finalmente, a las convenciones genéricas y corporativas.

TABLA 1A. *Buenos Aires*. Categoría: Institucional

EN ESPAÑOL - SECRETARÍA DE TURISMO DE LA NACIÓN <a href="http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/turismo/imagenes_guias/guia_bsas_espanol.pdf">http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/turismo/imagenes_guias/guia_bsas_espanol.pdf</a>		
ISOTOPIAS de las categorías descriptivas simplificadas	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Importancia cualitativa	- <i>La ciudad de Buenos Aires es la Capital de la República Argentina</i> - <i>Buenos Aires ha sido siempre una ciudad de puertas abiertas</i>	- Carácter preeminente - Tolerancia. Invitación
Idiosincrasia	- <i>Lo más distintivo es el uso del "vos" en lugar del "tú" para el trato informal, y el uso del "che" para dirigirse a otra persona</i> - <i>En la Argentina rige una completa libertad de cultos.</i> - <i>Buenos Aires tiene una industria editorial fructífera</i> - <i>Compras a toda hora</i>	- Carácter apelativo del habla argentina.  - Tolerancia religiosa - Población culta - Invitación al consumo
El Otro	- <i>A sus habitantes se los llama "porteños", gentilicio que alude a la condición portuaria de la ciudad.</i>	- Función meramente informativa
El Yo	- <i>Los turistas</i>	- Función denotativa
Personajes famosos	- <i>Carlos Gardel,</i> - <i>Castagnino, Soldi o Berni</i>	- Tango y pintura. Dos polos de la cultura
De obligada visita	- <i>Obelisco, símbolo de Buenos Aires</i> - <i>Caminito [...] rodeada por los típicos conventillos de la Boca.</i> - <i>Cancha de Boca. el Boca Juniors</i> - <i>Estadio River Plate</i> - <i>Cementerio de la Recoleta</i> - <i>Jardín Botánico</i> - <i>El Colón</i>	- Rasgo emblemático - El paseo "imperdible"  - El deporte popular  - El culto a los muertos - La riqueza natural - El prestigio cultural
Color local	- <i>La excelencia de la carne vacuna Argentina. El dulce de leche</i> - <i>El tango de Buenos Aires</i>	- Lo que da fama gastronómica. - La actividad lúdica por antonomasia
Seguridad	- <i>Buenos Aires es una ciudad segura, pero como en toda gran metrópoli del mundo, hay que tomar ciertos recaudos</i>	- Destino seguro



TABLA 1B. Buenos Aires. Categoría: Institucional

EN FRANCÉS – EMBAJADA DE ARGENTINA EN PARÍS <a href="http://www.turismo.gov.ar/esp/menu.htm">http://www.turismo.gov.ar/esp/menu.htm</a>		
ISOTOPIAS de las categorías descriptivas simplificadas	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Importancia cualitativa	- <i>La grande porte</i> - <i>Buenos Aires, métropole et ville ouverte</i>	- Invitación al viaje y al descubrimiento. Tolerancia
Idiosincrasia	- <i>Mélange de séduction à l'européenne et de charme latin</i> - <i>abondance culturelle dans les musées, les parcs publics, les salles d'expositions, les quartiers historiques et dans les grandes salles de théâtre</i> - <i>chez "La Reine del Plata" tout est possible est à n'importe quelle heure du jour et de la nuit</i> - <i>cohabitent: le tango, la littérature, la gastronomie, la musique, le cinéma, le théâtre, le shopping, le football, la vie nocturne, etc.</i> - <i>danser le tango à corps rapprochés</i>	- Eurocentrismo - Importancia cultural e histórica. - Disponibilidad del espacio - Diversidad de entretenimientos  - Promesa de placer - Invitación al consumo
El Otro	- <i>les domaines du gaucho</i>	- El autóctono mitificado
El Yo	- <i>vous lirez "tax-free"</i> .	- Interpelación cortés directa
Personajes famosos	---	Se prescinde de la segunda referencia estereotipada a la alteridad
De obligada visita	- No se mencionan lugares de interés específicos	---
Color local	- No se mencionan actividades o productos autóctonos estereotipados	Desaparece el color local en el discurso institucional
Seguridad	---	Se sugiere que es similar a la de otros destinos

TABLA 2A. Buenos Aires. Categoría: Institucional

EN ESPAÑOL. – Touroperador anglo-sajón. LONELY PLANET <a href="http://www.lonelyplanet.es/Turismo_Destino_Argentina_156.html">http://www.lonelyplanet.es/Turismo_Destino_Argentina_156.html</a>		
ISOTOPIAS de las categorías descriptivas simplificadas	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Refutación de los estereotipos	- <i>Cuando se habla de Argentina, inevitablemente aparecen en la imaginación los gauchos y el tango</i>	- Apelación romántica.
Diversidad natural – Pathos - Multiplicación de las posibilidades	- <i>Cubre desde los desiertos [...] desde las cataratas a la desolada Patagonia</i>	- Multiplicación apelativa y emotiva.
Características del destino - El destino como espacio mítico	- <i>inmensa metrópoli</i> - <i>se alza Buenos Aires, la capital, una magnífica ciudad que puede sorprender tanto por su elegancia como por su cultura neo-europea</i>	- Prestigio. - El término elegancia apela al ego del lector. Etnocentrismo y valoración de su idiosincrasia.
El Otro	- <i>elevado número de población inmigrante</i> - <i>rasgos de la cultura europea [...] intactos</i>	- Mito de Nuevo Mundo - Rasgos del endogrupo

El YO - Como contrapartida, enaltecimiento del visitante	- un país latinoamericano en el que los europeos, norteamericanos y anglófonos se sienten a gusto	Los componentes del endogrupo
Personajes famosos	- Jorge Luis Borges - José de San Martín	- Argumento de autoridad. Prohombres de la literatura y la política.
De obligada visita - Color local	- Avenida 9 de julio -- Avenida Santa Fe - Teatro Colón - Barrio de la boca - Cementerio de la Recoleta	- Indicaciones prescriptivas. Monumentos históricos, barrios populares y culto a los muertos.
Invitación y aval de seguridad	- un país latinoamericano en el que los europeos, norteamericanos y anglófonos se sienten a gusto	- Incitación a considerar como suyo el destino

TABLA 2B. Buenos Aires. Categoría: Institucional

EN FRANCÉS – Touroperador anglo-sajón. LONELY PLANET <a href="http://www.lonelyplanet.fr/_htm/catalogue/index.php?mode=notice&amp;param1=9782840704324">http://www.lonelyplanet.fr/_htm/catalogue/index.php?mode=notice&amp;param1=9782840704324</a>		
ISOTOPIAS de las categorías descriptivas simplificadas	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Refutación de los estereotipos	- <i>Danseurs de tango et fiers gauchos chevauchant la Pampa, tels sont les clichés qui s'attachent immanquablement à l'Argentine.</i>	- Romántica – Épica - Etnocéntrica. Contraste social tercermundista
Diversidad natural-Pathos. - Multiplicación de las posibilidades	- <i>La splendeur désolée de la Patagonie</i> - <i>Des régions [...] à la cordillère des Andes, en passant par [...]</i>	- Belleza de obligada visita. - Alteridad ilimitada. Multiplicación apelativa.
Características del destino - El destino como espacio mítico	<i>merveilleux spectacle naturel de ce pays grandiose</i>	- Unicidad. Fragilidad.
El Otro	- <i>Population largement issue du Vieux continent [...] banquiers affairistes et «fashion victims» côtoient pauvres et chômeurs.</i>	- Punto de vista etnocéntrico. Connotación halagüeña. Incluye al visitante en una categoría que le favorece.

El Yo - Como contrapartida enaltecimiento del visitante	<p>- <i>Vous n'aurez besoin que de quelques aptitudes à taper dans le ballon rond pour vous adapter à la société locale.</i></p> <p>- <i>Les voyageurs [...] s'intéressent avant tout au merveilleux spectacle naturel</i></p>	<p>- Manipulación de la complejidad intercultural</p> <p>- Apelación al ego del receptor con el término «voyageurs»</p>
Personajes famosos	<p>- <i>Jorge Luis Borges</i></p> <p>- <i>José de San Martín</i></p>	<p>- Argumento culto.</p> <p>- Histórica (héroe de la pendencia)</p>
De obligada visita - Color local	<p>- <i>Plaza de Mayo</i></p> <p>- <i>Avenida 9 de Julio, avenue la plus large du monde</i></p> <p>- <i>Teatro Colón</i></p>	<p>- Emotiva (las madres de la dictadura)</p> <p>- Superlativa</p> <p>- Reputación mundial</p>

TABLA 2C. *Buenos Aires*. Categoría: Institucional

EN FRANCES - TOUOPERADOR – FRANCIA. LE ROUTARD <a href="http://www.routard.com/guide/code_dest/argentine.htm">http://www.routard.com/guide/code_dest/argentine.htm</a>		
ISOTOPÍAS de las categorías descriptivas simplificadas	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Diversidad natural-Pathos - Multiplicación de las posibilidades	- <i>De la cordillère des Andes aux chutes d'Iguazu, tout dans ce pays possède une dimension théâtrale.</i>	- Épica, maravillosa, de ensueño.
Características del destino - El destino como espacio mítico	<p>- <i>on sent déjà la magie du goût de l'aventure nous envahir.</i></p> <p>- <i>Buenos Aires n'en finit pas de fasciner cette grande métropole</i></p>	<p>- El elemento mágico</p> <p>- Importancia cualitativa. Prestigio</p>
El Otro	<p>- <i>peuplée de descendants de colons d'Europe du Sud, venus d'Italie ou d'Espagne au début du siècle dernier dans l'espoir d'un avenir meilleur</i></p> <p>- <i>depuis 1983, la démocratie a relégué aux livres d'histoire la dictature militaire, le pays connaît encore une corruption tenace et une économie qui parvient peu à peu à se redresser</i></p>	<p>- Eurocentrismo. Cierta distancia del Yo con la cultura mediterránea.</p> <p>- Objetividad, afirmación de la imagen corporativa.</p>
El Yo - Como contrapartida, enaltecimiento del visitante	- <i>Des premiers explorateurs aux touristes modernes, en passant par les aventuriers</i>	- Halagüeña, complace el ego del lector
Personajes famosos	- <i>Maradona, Eva Perón, Fangio, Carlos Gardel, Piazzola [sic], Borges</i>	- Apelativa, a través los mitos nacionales del deporte, de la política, del tango, de la literatura. Función apelativa y emotiva.
De obligada visita - Color local	<p>- <i>les hôtels particuliers de la Recoleta évoquent Paris</i></p> <p>- <i>Quant au tango, vous pourrez le danser dans le vieux quartier de San Telmo.</i></p>	<p>- Etnocentrismo</p> <p>- Lo que hay que ver o hacer sin falta.</p>

TABLA 3A. Buenos Aires. Categoría: Agencias de viaje

EN FRANCÉS – Agencia de viajes – FRANCIA. VDM <a href="http://www.vdm.com/vdm/voyages/produitsWEB/fiche.asp?CodCir=PBS223">http://www.vdm.com/vdm/voyages/produitsWEB/fiche.asp?CodCir=PBS223</a>		
ISOTOPIAS	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Multiplicación de las posibilidades	- <i>du Microcentro, le coeur de la ville à La Boca et ses maisons bariolées puis de San Telmo aristocratique et déchuée à la très chic et très parisienne Recoleta</i>	- Satisfacción asegurada.
Características del destino	- <i>Ville immense au décor somptueux</i>	- Elemento apelativo: el lujo
El destino como espacio mítico	- <i>Sa touche européenne: un peu de Madrid, une pincée de Paris mais aussi de Naples</i>  - <i>Buenos Aires enchante de jour puis tard dans la nuit</i>	- Elemento etnocéntrico. Rasgo del endogrupo  - Elemento mágico
El Otro	- <i>Son architecture est parsemée de références à notre continent</i>	- Elemento eurocéntrico. Apropiación postcolonialista. Domesticación de lo exótico
El Yo - Como contrapartida enaltecimiento del visitante	- <i>Prenez le temps....</i>	- Interpelación directa. Cercanía.
De obligada visita	- <i>du Microcentro, le coeur de la ville, à La Boca et ses maisons bariolées puis de San Telmo aristocratique et déchuée à la très chic et très parisienne Recoleta</i>	- La expresión distributiva sirve también para introducir los puntos de interés.
Invitación y aval de seguridad	- <i>Prenez le temps de vivre au rythme de la plus européenne des capitales latino-américaines</i> - <i>Vivre Buenos Aires de nuit: dans les bars à tango ou les cafés littéraires</i>	- Interpelación directa a gozar del destino.

TABLA 3B. Buenos Aires. Categoría: Agencias de viaje

EN ESPAÑOL. Agencia de viajes – ARGENTINA TURÍSTICA <a href="http://www.argentinaturistica.com/basiresenia.htm">http://www.argentinaturistica.com/basiresenia.htm</a>		
ISOTOPIAS	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Multiplicación de las posibilidades	- <i>brindando una oferta innumerable al turista.</i>	- Encontrará todo lo que quiera
Características del destino El destino como espacio mítico	- <i>es una gran urbe cosmopolita y multifacética.</i>  - <i>Es capital de la Argentina y nudo vital de la nación</i>  - <i>Sede financiera, bursátil y económica del país</i>  - <i>Su vida nocturna se extiende hasta altas horas de la madrugada</i>	- Importancia cualitativa  - Rasgo político-económico apelativo  - Apelación al turismo de negocios.  - Elemento de placer

El Otro	- De arquitectura europea, muchas calles recuerdan las de París.	- Elemento de prestigio. La alteridad deviene familiar.
El Yo- Como contrapartida, enaltecimiento del visitante	- provoca asombro en el turista.	- Elemento mágico del destino
De obligada visita	- El Colón - típico y famoso Tango	- El orgullo de la ciudad - El color local

TABLA 3C. Buenos Aires. Categoría: Agencias de viaje

EN ESPAÑOL. - AGENCIA DE VIAJE – ESPAÑA. HALCÓN VIAJES <a href="http://www.halconviajes.com/viajes_mp/servlet/variados?metodo=iframe&amp;pagina=http%3A%2F%2Fwww.travelview.es%2F%2Findex.php%3Fopcion%3Dcom_csharing%26client%3Da463d8a3a4b6f41fbff5d9e-109788c1a&amp;altura=1000&amp;a">http://www.halconviajes.com/viajes_mp/servlet/variados?metodo=iframe&amp;pagina=http%3A%2F%2Fwww.travelview.es%2F%2Findex.php%3Fopcion%3Dcom_csharing%26client%3Da463d8a3a4b6f41fbff5d9e-109788c1a&amp;altura=1000&amp;a</a>		
ISOTOPIAS	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Multiplicación de las posibilidades	- El territorio argentino abarca todos los diferentes tipos de paisajes y climas, de montañas a valles, llanos, ríos, glaciares, hasta costas frías o cálidas, - Sentado en un café de Buenos Aires, asomado al en Iguazú, compartiendo un asado en la Pampa, Argentina enamora a todos sus visitantes.	- No hay nada que no pueda ofrecer - Evocación precisa de momentos perfectos.
Características del destino El destino como espacio mítico	- La hipérbole de la naturaleza - divisando desde Ushuaia el fin de la tierra - Buenos Aires Reina del Plata - una riqueza cultural, herencia de un mestizaje peculiar, variopinto y profundamente atractivo.	- Superlación apelativa - Elemento mágico - Eslogan apelativo - Variedad y riqueza
El Otro	- el visitante puede disfrutar de la cordialidad de los argentinos - intercambiando palabras y ratos con los indios quechuas o mapuches - herencia de un mestizaje peculiar, variopinto	- Reificación del Otro - Promesa de disponibilidad del Otro - Promesa de exotismo
El Yo. Como contrapartida, enaltecimiento del visitante	- El visitante - El viajero	- Tratamientos eufemísticos y halagüenos.
Personajes famosos	- Borges	- Elemento culto de amplia difusión
De obligada visita	- antiguas casonas coloniales - la letra de un tango	- El elemento postcolonialista - El color local

TABLA 4A. *Quebec*. Categoría: Institucional

EN ESPAÑOL -Gobierno de Quebec -Ministère du Tourisme du Québec – http://www.bonjourquebec.com/fileadmin/File/planifiez/brochures/fr/2005_fournisseuremotions.pdf		
ISOTOPIAS	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Invitación	<i>Quebec le invita a descubrir su vitalidad</i>	Interpelación directa al receptor. “Gancho”
Diversidad natural- Multiplicación de las posibilidades	<i>El variado relieve de sus inmensos espacios / miles de ríos y de lagos</i>  <i>En Quebec el problema es tener que elegir!</i>	Términos superlativos que añaden a la riqueza natural un componente extraordinario Formula consagrada. Sugiere la infinitud de la oferta
Idiosincrasia El destino como espacio mítico	<i>herencia amerindia, francesa e inglesa</i> <i>Al ritmo de la América cosmopolita</i> <i>Ciudadela natural</i> <i>la comunidad francófona más importante de América</i> <i>lugar de encuentro de los amantes de los museos, de la cocina refinada y de las celebraciones</i>	El mito fundador. El orden de los adjetivos es revelador . Afirmación de su continentalidad. Singularidad y belleza Rasgo que distingue Quebec
El Otro	<i>No se menciona</i>	El elemento humano desaparece
Pathos	<i>Quebec la seductora</i>	Promesa de placer.
El Yo. Como contrapartida, el enaltecimiento del visitante	<i>Québec le brinda</i> <i>¡Es tan agradable dejarse mimar en Quebec!</i> <i>Desaparece</i> <i>Desaparece</i>	Interpelación directa (Ud.) Pasiva refleja de generalización
Personajes famosos	<i>Ninguno</i>	
De obligada visita	<i>En Quebec un río colosal adquiere dimensiones el mayor carnaval de invierno del mundo</i>	La naturaleza salvaje La diversión
Aval de seguridad	<i>Quebec cumple sus promesas</i> <i>Quebec, Gatineau, Laval y otras ciudades de importancia cuentan con servicios de transporte públicos seguros.</i>	Garantía corporativa Promesa de destino seguro

TABLA 4B. *Quebec*. Categoría: Institucional

EN FRANCÉS - Gobierno de Quebec http://www.bonjourquebec.com/fileadmin/File/planifiez/brochures/es/2005_fournisseuremotions.pdf		
ISOTOPIAS	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Invitación	<i>- Le Québec vous invite à découvrir sa vitalité</i>	
Diversidad natural- Multiplicación de las posibilidades	<i>- Et le relief changeant de ses espaces démesurés / des milliers de rivières filent et tant et tant de lacs</i> <i>- Au Québec, le vacancier a l’embarras du choix !</i>	- El discurso original, más poético ( <i>changeant, démesurés, tant et tant</i> ), mitifica el espacio.

Idiosincrasia El destino como espacio mítico	- <i>Son héritage amérindien, français et anglais</i> - <i>Au rythme de l'Amérique cosmopolite</i> - <i>Citadelle naturelle</i> - <i>la plus importante communauté francophone d'Amérique</i> - <i>le rendez-vous des muséophiles et des amateurs de fine cuisine et de festivités</i>	- TL <sup>12</sup> . El orden de los adjetivos es revelador. - Afirmación de su continentalidad. - Singularidad y belleza - Rasgo que distingue Quebec
El Otro	No se menciona	El elemento humano desaparece
Pathos	<i>Québec la séductrice</i>	Promesa de placer
El Yo - Como contrapartida, el enaltecimiento del visitante	- <i>Au Québec, le vacancier</i> - <i>Ici, un fleuve colossal se prend pour la mer</i> - <i>le plus grand Carnaval d'hiver au monde</i> - <i>Choisissez-le, découvrez-le, explorez-le, savourez-le!</i> - <i>Le Québec est une destination où il fait bon se faire dorloter</i>	- Interpelación directa formal. - El verbo pronominal es incluyente - Apelación cortés sustituyendo a «turista» - Imperativos incitando a la acción. - Invitación al placer sensual
Personajes famosos	Ninguno	El segundo elemento humano estereotipado desaparece igualmente.
De obligada visita	- <i>Ici, un fleuve colossal se prend pour la mer.</i> - <i>le plus grand Carnaval d'hiver au monde.</i>	TL - La naturaleza salvaje - La diversión
Aval de seguridad	- <i>Le Québec tient ses promesses</i> - <i>Des services de transport en commun sécuritaires existent à Montréal, Québec, Gatineau, Laval et dans plusieurs autres villes importantes</i>	TL - Garantía corporativa - Promesa de destino seguro

TABLA 5A. *Quebec*. Categoría: Guías online

EN ESPAÑOL - GUÍA MUNDIAL - <a href="http://www.guiamundialdecidades.com/city/99/city_guide/Am%E9rica-del-Norte/Quebec.html">http://www.guiamundialdecidades.com/city/99/city_guide/Am%E9rica-del-Norte/Quebec.html</a>		
ISOTOPIAS	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Diversidad natural - Patho	- <i>La escena cultural de Quebec cubre todo el espectro, desde el refinamiento de la ópera y la música sinfónica hasta las íntimas boîtes à chansons, con su música folclórica quebequesa de inspiración céltica</i>	- Expresión distributiva que niega las restricciones. Multiplicación de las posibilidades

<sup>12</sup> Traducción literal.



Características del destino El destino como espacio mítico	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quebec no sólo es la «cuna de la Nueva Francia» y el baluarte de la cultura francesa en Norteamérica, sino también una de las ciudades más bellas de todo el continente</li> <li>- Quebec es la única ciudad amurallada al norte de México</li> <li>- El Viejo Quebec, fue declarado Patrimonio Mundial por la UNESCO en 1985</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El rasgo janusiano: por un lado, el origen francés y, por el otro, su pertenencia al continente americano</li> <li>- Importancia cualitativa. Prestigio</li> <li>- Inclusión que le confiere unicidad y renombre</li> </ul>
El Otro	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aunque la mayor parte de la población actual es de descendencia francesa (y por lo tanto de tradición católica),</li> <li>- acoge con simpatía a los visitantes de habla inglesa y de otras partes del mundo</li> <li>- La “joie de vivre” de sus habitantes es contagiosa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Semejanzas con los hispanohablantes</li> <li>- Tolerancia y hospitalidad</li> <li>- Se presenta al autóctono como amistoso. Promesa de diversiones</li> </ul>
El Yo. Como contrapartida enaltecimiento del visitante	<ul style="list-style-type: none"> <li>- un destino muy popular entre los turistas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Colectivo que el <i>ethos</i> emplea como término neutro. El mensaje, sin embargo, adquiere una connotación desfavorable para el receptor<sup>13</sup></li> </ul>
Personajes famosos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- los indios algonquinos</li> <li>- Samuel de Champlain, Jacques Cartier</li> <li>- el general James Wolfe</li> <li>- el general francés Montcalm.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Orgullo autóctono</li> <li>- Los prohombres del mito fundacional</li> <li>- Las figuras señeras de la historia</li> </ul>
De obligada visita	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El perímetro amurallado de la Haute-Ville el imponente Château Frontenac (Castillo Frontenac);</li> <li>- la pasarela de madera (Terrasse Dufferin),</li> <li>- el Carnaval de Quebec</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lo que hay que ver o hacer sin falta. El orden es significativo: y reiterativo. De general a particular.</li> </ul>
Invitación y aval de seguridad	No se incluye	Al ser promoción editorial, desaparecen los dos .

TABLA 5B. *Quebec*. Categoría: Guías online.

EN FRANCÉS – Guide de voyage ULYSSE – Canada <a href="http://www.guidesulysse.com/fc/ulysse/fiche-u.aspx?PK_CLIENT_ID=2&amp;PK_FICHE_ID=4006">http://www.guidesulysse.com/fc/ulysse/fiche-u.aspx?PK_CLIENT_ID=2&amp;PK_FICHE_ID=4006</a>		
ISOTOPIAS	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Diversidad natural Pathos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Vaste contrée située à l'extrémité nord-est du continent américain,</li> <li>- Cet immense territoire à peine peuplé comprend de formidables étendues sauvages, riches en lacs, en rivières et en forêts</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Multiplicación apelativa y emotiva.</li> </ul>

<sup>13</sup> Colectivo con el que no me identifico (Urbain, 2002).

Características del destino	- <i>La beauté de son site et l'étonnante richesse de son patrimoine font de Québec une ville exceptionnelle</i> - <i>La Vieille Capitale est l'âme même de l'Amérique française, visitée chaque année par des milliers de touristes.</i> - <i>Sous le Régime français, Québec est la principale agglomération du Canada et le siège de l'administration coloniale</i>	- Belleza y riqueza patrimonial  - Su carácter francés la distingue. Etnocentrismo y valoración de su idiosincrasia. - Importancia histórica
El destino como espacio mítico		
El Otro	- <i>Cet immense territoire à peine peuplé éprouve, plus que partout ailleurs dans la campagne québécoise, le sentiment de l'histoire et du passage du temps</i>	- En ambos extractos, extrema reificación del Otro.
El Yo Como contrapartida enaltecimiento del visitante	- <i>touristes.</i> - <i>que vous soyez débutant ou expérimenté.</i>	- <i>Idem</i> - Interpelación cortés directa
Personajes famosos	No se mencionan	Eliminación de este otro elemento humano estereotipado
De obligada visita	- <i>Terrasse Dufferin</i> - <i>Château Frontenac</i> - <i>La Citadelle</i> - <i>Hôtel du Parlement</i>	- Una vista panorámica - El prestigio del hotel más lujoso - El monumento histórico - La sede del gobierno actual
Invitación y aval de seguridad	No se incluye	Al ser promoción editorial, desaparecen los dos.

TABLA 6A. *Quebec*. Categoría: Touroperador

EN ESPAÑOL – PANAVISION TOURS <a href="http://www.panavision-tours.es/index_eur.html">http://www.panavision-tours.es/index_eur.html</a>		
ISOTOPÍAS	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Refutación de los estereotipos	---	Se introducen los estereotipos negándolos.
Diversidad natural	La escena cultural de Quebec cubre todo el espectro, desde el refinamiento de la ópera y la música sinfónica hasta las íntimas <i>boîtes à chansons</i> , con su música folclórica quebequesa de inspiración céltica	Diversidad en la oferta musical. Lo refinado y lo popular tradicional.
Características del destino	- <i>única ciudad amurallada de América del Norte</i> - <i>declarada por Naciones Unidas como «Patrimonio Universal».</i>	- Argumento de unicidad  - Argumento de prestigio
El Otro	--	Eliminación del elemento humano. Tono impersonal
El Yo. Como contrapartida, enaltecimiento del visitante	---	El discurso se centra en la diversas etapas del recorrido mediante nominalización.
Personajes famosos	---	Desaparece todo elemento humano.

De obligada visita Color local	<ul style="list-style-type: none"> <li>- el auténtico jarabe de arce</li> <li>- las fortalezas, el château de Frontenac, la Asamblea Nacional, la Plaza Real, la Catedral, el Puerto Viejo</li> <li>- Del río San Lorenzo, hasta la desembocadura del fiordo Saguenay para avistar las ballenas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Buscar lo auténtico. Color local.</li> <li>- Los lugares de interés que marcan el destino</li> <li>- Lo que se debe ver</li> </ul>
-----------------------------------	--	---

TABLA 6B. Quebec. Categoría: Touroperador

EN FRANCÉS – LE ROUTARD <a href="http://www.routard.com/guide_voyage_lieu/1814-quebec.htm">http://www.routard.com/guide_voyage_lieu/1814-quebec.htm</a>		
ISOTOPIAS	ELEMENTO(S) ESTEREOTIPADO(S)	CONNOTACIÓN
Refutación de los estereotipos	- <i>D'abord, il y a les clichés si tenaces y si séduisants...</i>	- Se introducen los estereotipos negándolos
Diversidad natural- Pathos	- <i>Forêts interminables peuplées d'ours sauvages et de caribous, rivières à saumons, étangs à castors, fleuve Saint-Laurent où s'ébattent les baleines bleues</i>	- Apelación a la riqueza natural
Características del destino El destino como espacio mítico	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le Québec attire et fascine</i></li> <li>- <i>un côté «vieux Europe» - La Vieille Capitale est l'âme même de l'Amérique française, visitée chaque année par des milliers de touristes.</i></li> <li>- <i>une ville de province, digne d'un film de cape et d'épée.</i></li> <li>- <i>classée au Patrimoine mondial de l'Unesco</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Apelación a los sentimientos</li> <li>- Eurocentrismo</li> <li>- Apelación al exotismo</li> <li>- Argumento de prestigio</li> </ul>
El Otro	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>On y vient pour sa nature, immense et majestueuse</i></li> <li>- <i>Découvre un peuple et une culture : des Nord-Américains francophones, certainement pas des Français.</i></li> <li>- <i>La société québécoise est ouverte, tolérante, multiculturelle et dynamique</i></li> <li>- <i>On est souvent bilingue (voire trilingue ou plus)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Apelación a lo excepcional</li> <li>- Idiosincrasia de los autóctonos</li> <li>- Reificación del Otro.</li> <li>- Implícito: lo que no son los Franceses.</li> </ul>
El Yo. Como contrapartida enaltecimiento del visitante	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Le voyageur</i></li> <li>- <i>Oubliez [...] les trappeurs</i></li> <li>- <i>séduit les touristes en quête d'authenticité.</i></li> <li>- <i>Vous n'aurez besoin que de quelques aptitudes à taper dans le ballon rond pour vous adapter à la société locale</i></li> <li>- <i>De quoi donner des leçons de savoir-vivre aux «cousins» français</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Término de enaltecimiento</li> <li>- Interpelación directa</li> <li>- Un yo que es el Otro</li> <li>- Revancha postcolonialista</li> </ul>
Personajes famosos	- <i>Maria Chapdeleine</i>	- La cultura tradicional
De obligada visita	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>l'imposante silhouette du Château Frontenac</i></li> <li>- <i>la terrasse Dufferin sur le Saint-Laurent</i></li> <li>- <i>Château Frontenac, Citadelle de Québec, Haute-Ville et Plaines d'Abraham, Parc Cartier-Brebeuf, Petit-Champlain, Vieux Québec, Vieux-Port</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El monumento emblemático</li> <li>- La vista panorámica</li> <li>- Los lugares de interés que marcan el destino</li> </ul>

## RECURSOS UTILIZADOS

### Argentina y Buenos Aires [Consulta en línea, 10.09.2008]

#### TABLA 1 – Institucional

<http://www.turismo.gov.ar/esp/menu.htm>

<http://www.ambassadeargentine.net/sectiontourisme.htm>

#### TABLA 2 – Touroperador

[http://www.routard.com/guide/code\\_dest/argentine.htm](http://www.routard.com/guide/code_dest/argentine.htm)

[http://www.lonelyplanet.es/Turismo\\_Destino\\_Argentina\\_156.html](http://www.lonelyplanet.es/Turismo_Destino_Argentina_156.html)

[http://www.lonelyplanet.fr/\\_htm/catalogue/index.php?mode=notice&param1=9782840704324](http://www.lonelyplanet.fr/_htm/catalogue/index.php?mode=notice&param1=9782840704324)

#### TABLA 3 – Agencias de viaje

<http://www.vdm.com/vdm/voyages/produitsWEB/fiche.asp?CodCir=PBS2231>

<http://www.argentinaturistica.com/basiresenia.htm>

[http://www.halconviajes.com/viajes\\_mp/servlet/varios?metodo=iframe&pagina=http%3A%2F%2Fwww.travelview.es%2F%2Findex.php%3Foption%3Dcom\\_csharing%26client%3Da463d8a3a4b6f41fbff5d9e109788c1a&altura=1000&a](http://www.halconviajes.com/viajes_mp/servlet/varios?metodo=iframe&pagina=http%3A%2F%2Fwww.travelview.es%2F%2Findex.php%3Foption%3Dcom_csharing%26client%3Da463d8a3a4b6f41fbff5d9e109788c1a&altura=1000&a)

### Quebec y su capital [Consulta en línea, 11.09.2008]

#### TABLA 4 – Institucional

[http://www.bonjourquebec.com/fileadmin/File/planifiez/brochures/fr/2005\\_fournisseur\\_emotions.pdf](http://www.bonjourquebec.com/fileadmin/File/planifiez/brochures/fr/2005_fournisseur_emotions.pdf)

[http://www.bonjourquebec.com/fileadmin/File/planifiez/brochures/es/2005\\_fournisseur\\_emotions.pdf](http://www.bonjourquebec.com/fileadmin/File/planifiez/brochures/es/2005_fournisseur_emotions.pdf)

#### TABLA 5 – Guías de viaje

[http://www.guiamundialdecidades.com/city/99/city\\_guide/Am%20rica-del-Norte/Quebec.html](http://www.guiamundialdecidades.com/city/99/city_guide/Am%20rica-del-Norte/Quebec.html)

[http://www.guidesulyse.com/fc/ulyse/fiche\\_u.aspx?PK\\_CLIENT\\_ID=2&PK\\_FICHE\\_ID=4006](http://www.guidesulyse.com/fc/ulyse/fiche_u.aspx?PK_CLIENT_ID=2&PK_FICHE_ID=4006)

#### TABLA 6 – Touroperadores

[http://www.routard.com/guide\\_voyage\\_lieu/1814-quebec.htm](http://www.routard.com/guide_voyage_lieu/1814-quebec.htm)

[http://www.panavision-tours.es/index\\_eur.html](http://www.panavision-tours.es/index_eur.html)

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AMOSSY, Ruth & Anne HERSCHBERG-PIERROT (1997): *Stéréotypes et clichés*. París, Nathan.

AITCHISON, Cara Carmichael (2005): «Feminist and gender perspectives in tourism studies. The social-cultural nexus of critical and cultural theories». *Tourist Studies*, 5-3, 207-224.

BASTENIER, Miguel Ángel (2000): «L'Espagne et l'empreinte de ses manuels», *Une idée fausse est un fait vrai. Les stéréotypes nationaux en Europe* (Jean-Noël Jeanneney, dir.): París, Editions Odile Jacob.

- BHATTACHARYYA, Deborah (1997): «An Analysis of a guidebook», *Annals of Tourism Research*, 24(2), 371-389.
- BUGNOT, Marie-Ange (en prensa): *Le discours touristique ou la réactivation du Locus amœnus*. Granada, Comares.
- CONSTENLA, TEREIXA (2008): «SPAIN ES AÚN DIFERENTE», *EL PAÍS*, DOMINGO 17 DE AGOSTO DE 2008.
- CORTÉS, Carmen, Lydia RASKIN & Isabel TURCI (2004). «El viaje: visión del otro y visión de sí. La negación de la alteridad en las revistas de viaje», in M.P. Suárez *et alii* (eds.): *L'Autre et soi-même. La identidad y la alteridad en el ámbito Francés y Francófono*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 357-367.
- DUFAYS, Jean-Louis (2004): «Rumeur et stéréotypie: l'étrange séduction de l'inoriginé». *Protée*, 32 (3), 25-31 <<http://www.erudit.org/revue/pr/2004/v32/n3/011256ar.html>> [20-4-2006].
- FRAME, Alex (2005): «Prototypes nationaux et prototypes européens dans l'interaction interculturelle: quelles valeurs identitaires pour une communication entre Européens?», in *Colloque du Forum des Langues européennes*. <<http://www.forumdeslangues.net/forum/frame.htm>> [6-2-2008].
- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José (2006): «Técnicas específicas de la traducción periodística». *Quaderns* 13, 125-139.
- HERRERO CECILIA, Juan (2006): «La teoría del estereotipo aplicada a un campo de la fraseología: las locuciones expresivas francesas y españolas». *Especulo. Revista de estudios literarios* <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/teoreste.html>> [29-9-2008].
- HILGERT, Jean-Marc (2001): «Phénomène de groupe, perception de l'identité et stéréotype français». *Marges linguistiques* <[http://www.revue-texto.net/1996-2007/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0052\\_hilgert\\_jm/albi2000\\_jmh.pdf](http://www.revue-texto.net/1996-2007/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0052_hilgert_jm/albi2000_jmh.pdf)> [24-2-2009].
- HOFSTEDE, Geert (1991): *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. Nueva York, McGraw-Hill.
- JOVICIC, Jelena (2000): «L'habitus touristique: le cas des lettres d'Orient (1850-1900)». *French Cultural Studies*, 11, 101-116 <<http://frc.sagepub.com>> [11-12-2008].
- MARTÍNEZ, Evaristo (2007): «Aspectos culturales de la traducción de textos turísticos (alemán-español)», in Luis Hernández Armand, (coord.), *Estudios sobre Turismo*. Murcia, Escuela de Turismo de Murcia.
- MORFAUX, Louis Marie (1980): *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. París, Armand Colin.
- PRETES, Michael (2003): «Tourism and nationalism». *Annals of Tourism Research*, 30-1, 124.142.
- URBAIN, Jean-Didier (2002) *L'Idiot du voyage-Histoires de touristes*. París, Payot.

## Jean-Jacques Rousseau gramatólogo

Jesús Camarero

*Universidad del País Vasco*

jesus.camarero@ehu.es

### Résumé

Une analyse de l'apport de Jean-Jacques Rousseau à la théorie de l'écriture et à la grammatologie. Cette analyse contient une comparaison systématique des idées rousseauiennes sur le langage et l'écriture rapportées d'autres théories du XVII<sup>e</sup> siècle (Arnauld et Lancelot), du XVIII<sup>e</sup> siècle (Condillac, Paillason, Jaucourt) et du XX<sup>e</sup> siècle (Saussure). La contraposition des idées de Rousseau et de Saussure en ce qui concerne l'écriture nous permet, en plus, d'explicitier la grande valeur des idées grammatologiques de Rousseau et son rapport à la grammatologie actuelle (Gelb, Derrida, Harris), en dépassant avant la lettre le phonocentrisme de la linguistique moderne.

**Mots-clé:** Rousseau; Grammatologie; Théorie de l'Écriture.

### Abstract

An analysis about Jean-Jacques Rousseau's contribution to the theory of writing and the grammatology. This analysis contains a systematic comparison of the rousseauian ideas about the language and the writing with another theories of the 17<sup>th</sup> (Arnauld and Lancelot), 18<sup>th</sup> (Condillac, Paillason, Jaucourt) and 20<sup>th</sup> centuries (Saussure). The contrast of Rousseau's ideas to Saussure's about writing also, allows to make explicit Rousseau's grammatological ideas's big importance and his relation with the grammatology (Gelb, Derrida, Harris), exceeding *avant la lettre* modern linguistics's phonocentrism.

**Key words:** Rousseau; Grammatology; Theory of Writing.

## 0. Introducción

Durante siglos y siglos la escritura fue privilegiada como sistema de representación y de expresión minoritario y elitista. La escritura era ya también el vehículo de la literatura y además esta atesoraba una tradición multiseccular cuyo modelo era inamovible, es decir, como señala David Crystal: «una fuente de normas de perfección lingüística» (Crystal, 1987: 178). Así que la escritura era, como luego reconocería también Saussure, una representación fijada y permanente de la lengua y un modo de reutilizar sin límites los logros de la expresión estética acumulada desde sus inicios por la literatura. Al mismo tiempo la lengua hablada era ignorada sistemáticamente como un valor, hasta el punto de que toda relación con el arte literario pasaba por la consideración de las «bellas letras» –Retórica, Estilística, etc.– y nunca por el cultivo de la lengua hablada, pues era la lengua escrita, con su fijación matérica a un soporte permanente, la que constituía la referencia de toda elaboración estética o artística.

Sin embargo, a la escritura no se le reconocía otro estatuto que el de representar la lengua y el de vehicular la literatura, no se pensaba en otras funciones que la escritura venía realizando desde su invención 5.000 a.<sup>1</sup> La lengua mereció la atención de los gramáticos en edad muy temprana (los Estoicos griegos) y a ella se dedicaron multitud de estudios. Sin embargo, la escritura, salvo algunas excepciones como la de Platón<sup>2</sup> (370 a.<sup>3</sup>), fue ignorada durante siglos y siglos por una tradición fonocentrista que además nunca se ocupó de la escritura en sus aspectos más profundos, a saber: ante todo el gramatológico, pero también el semiótico, el gráfico, el icónico, el espacial y el heurístico<sup>3</sup>.

Este estado de cosas se mantiene inalterable hasta principios del siglo XX, momento en el que sufre una transformación revolucionaria con la inauguración de la lingüística moderna por obra de Ferdinand de Saussure, que da paso al proceso fonocentrista en el que solo la lengua tiene importancia. Sin embargo Saussure dedicó una notable atención a la escritura en su *Cours de linguistique générale* (1907), concretamente en el capítulo VI de su obra, dedicado a la «Représentation de la langue par l'écriture» (Saussure, 1972: 44-54), título que, como se verá después, proporciona por sí mismo la base de nuestro argumento para criticar la noción de escritura expuesta por el lingüista suizo. De hecho, la atención a la escritura en Saussure no viene

<sup>1</sup> Según los últimos datos disponibles tras el descubrimiento de la escritura hallada en Vinká, en los suburbios de Belgrado. Posteriormente han sido descubiertas, por Richard Meadow (Universidad de Harvard), escrituras con una antigüedad de 3.500 a.<sup>3</sup> en el Indo (Pakistán).

<sup>2</sup> Me refiero, en concreto, al conocido mito de Theut y Thamus, expuesto al final del diálogo *Fedro* (Platón, 1988: 274c-277a), donde se exponen las dos visiones contrapuestas acerca de la escritura.

<sup>3</sup> Estos cinco aspectos añadidos a la dimensión gramatológica fueron el objeto del Coloquio *Propriétés de l'écriture*, que tuvo lugar en la Universidad de Pau, los días 13 al 15 de noviembre de 1997. Las actas han sido publicadas con el mismo título en el nº 10 (1998) de la revista *Op. Cit.* Para la explicación de los cinco conceptos arriba citados, véase la presentación de Jean-Gérard Lapacherie (1998: 9-10).



dada por una motivación positiva de defender la escritura, sino por una intención focalizada de reducir su importancia frente a la lengua que, para él, constituía el auténtico y único objeto de interés del lingüista. Quedaba así expulsada la escritura del territorio de la lingüística moderna, y no precisamente por no constituir un objeto interesante, sino por el hecho de ser, en opinión de Saussure, una mera representación de la lengua con una función subalterna.

Ya en la segunda mitad de este siglo, las teorías sobre la nueva ciencia gramatológica suponen una revolución en el pensamiento lingüístico-filosófico contemporáneo y el inicio de un cúmulo de estudios casi siempre orientados a una concepción de la escritura como sistema, más o menos autónomo, de representación, expresión y comunicación. Por tanto resulta de todo punto interesante analizar cómo Jean-Jacques Rousseau se anticipó no solo a la creación de la lingüística moderna saussuriana, sino también a la revolución llevada a cabo por toda una comunidad de gramatólogos relacionados además con campos muy diversos: filosofía, literatura, antropología, sociología, lingüística, poética, semiótica, etc.

La teoría de Rousseau sobre la escritura tiene, por un lado, una genealogía compleja y, por otro lado, no son muy conocidas las posibles relaciones que sus teorías hayan podido tener con el pensamiento lingüístico y gramatológico posterior. En lo que a este trabajo respecta, y dado que se trata de fijar los términos de una cierta teoría gramatológica rousseauiana en sus relaciones comparatistas con otras teorías, analizaremos la posición teórica de Rousseau respecto a varios momentos en que la escritura se ve conceptualizada a lo largo de un proceso histórico.

En una primera parte abordaremos su aspecto genealógico: las fuentes más o menos directas de la teoría de la escritura, durante los siglos XVII y XVIII, en las que Rousseau bebe para conformar ciertos conceptos de base gramatológica: Port-Royal y Condillac; y el paralelismo y, a veces, la confrontación antitética que la teoría de la escritura de Rousseau mantiene con las tesis defendidas en la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert por dos expertos: Paillason y Jaucourt. Y en una segunda parte analizaremos el sorprendente enfrentamiento que la teoría de la escritura de Rousseau mantiene con el momento fundacional de la lingüística moderna por obra de Ferdinand de Saussure.

Al exponer la teoría de la escritura de Rousseau de este modo, es decir, observando las distintas posiciones que obtiene al confrontarla con otras teorías a lo largo de una diacronía conceptual, se puede extraer una visión bastante clara y suficientemente profunda del alcance de las tesis rousseauianas. Pero, al mismo tiempo, no se nos escapa el valor que adquiere también el ejercicio metodológico de una cierta relación que se va construyendo en el parangón de las distintas teorías respecto a Rousseau. Ello nos ha permitido tejer una urdimbre de conceptos acerca de la teoría de la escritura y, de paso, nos ha procurado un primer nivel de aproximación a lo que sería una nueva disciplina, que podríamos denominar *Teoría de la Escritura Comparada*.

Esta nueva disciplina intentaría describir, analizar y poner en sistema las relaciones conceptuales o teóricas de una cierta *intertextualidad teórica* en torno al concepto de escritura, tomando como punto de partida, en este caso, las tesis de Jean-Jacques Rousseau y su conexión con teorías anteriores y posteriores, con las cuales se construye una especie de encrucijada teórica que podría servir de andamio para construir –en un proyecto más amplio– una *Historia de la Escritura Comparada*.

La hipótesis que nos proponemos desarrollar aquí, en concreto, es que Jean-Jacques Rousseau realizó una importante aportación a la ciencia gramatológica con su teoría sobre la escritura, incluida en el opúsculo (Rousseau, 1964b: 1248-1252) titulado *Prononciation* (1761) y sobre todo en el capítulo V (Rousseau, 1995: 384-388) de su obra *Essai sur l'origine des langues* (1781), casi dos siglos antes de la fundación de la gramatología por Ignace J. Gelb, su consolidación con Jacques Derrida y su culminación con la obra de Roy Harris<sup>4</sup>, refutando de paso y por anticipación al propio Ferdinand de Saussure. La importancia de este planteamiento radica en que «una reflexión sobre los planteamientos filosóficos en torno al lenguaje, tiene que concretar su perspectiva hacia aquella peculiar solidificación del lenguaje que es la escritura» (Lledó, 1985: 420), de modo que un estudio específico sobre las implicaciones de una teoría de la escritura –como disección de una parte del total del problema– viene a decir mucho sobre la otra realidad representada que llamamos lengua. Con lo cual no se trata solamente de realizar una genealogía de la ciencia gramatológica a partir de la teoría lingüística de Rousseau, sino también de proyectar el pensamiento del filósofo en el contexto de la teoría actual de la escritura.

La escritura ha adquirido ya un lugar preponderante como elemento que define, al menos en parte, el sistema de una fenomenología y de una ontología hermenéuticas. Por tanto la inclusión de la escritura como parte significativa dentro del mismo proceso hermenéutico se justifica por el sentido que adquiere el gesto constructivo de la significación en la etapa de materialización del texto justo antes de la lectura, verdadera fase interpretativa plena del texto<sup>5</sup>.

### 1. Genealogía de la teoría de la escritura en Jean-Jacques Rousseau

Esta genealogía –en todo caso parcial– pretende explicitar el pensamiento rousseauiano respecto de las teorías de la escritura que se producen justo antes o al mismo tiempo que la propia teoría de Rousseau sobre la escritura. Para ello hemos seleccionado tres producciones emblemáticas: Port-Royal, Condillac y la *Encyclopédie* (Paillason, Jaucourt).

<sup>4</sup> La relación de las ideas rousseauianas sobre la escritura con la teoría gramatológica de Derrida, Gelb y Harris desbordaría ampliamente los límites de este trabajo y será objeto de una investigación futura.

<sup>5</sup> Desde este punto de vista resulta pertinente la inclusión del estudio de Lledó (1985) en la compilación de José Domínguez Caparrós (1997).

### 1.1. Rousseau y Port-Royal

En el libro VI de *Les Confessions* Rousseau manifiesta que, después de la comida y tras una o dos horas de charla, se dedicaba a sus libros hasta la hora de la cena: «Je commençois par quelque livre de philosophie, comme la *Logique* de Port-Royal, l'*Essai* de Locke, Mallebranche, Leibnitz, Descartes, etc.» (Rousseau, 1959: 237). Un poco más adelante añade: «Les Ecrits de Port Royal et de l'Oratoire étant ceux que je lisois le plus fréquemment m'avoient rendu demi-Janséniste, et malgré toute ma confiance leur dure théologie m'épouvantoit quelquefois» (Rousseau, 1959: 242). Según parece, entonces, hubo una relación de conocimiento bastante intensa del filósofo ginebrino con los escritos jansenistas de Port-Royal y por consiguiente no parece excesivamente arriesgado afirmar que también conoció la llamada *Grammaire de Port-Royal* de Arnauld y Lancelot (1660). Partiendo de esta hipótesis resulta pertinente analizar el entramado de ideas que, sobre teoría de la escritura, se puede obtener en una lectura superpuesta e intertextual de la *Grammaire* y de las ideas de Rousseau.

Frente al cartesianismo riguroso de Arnauld y Lancelot en su famosa *Grammaire de Port-Royal*, donde conciben la lengua como puro producto de la razón, Rousseau determinará el origen de la lengua en el polo opuesto, en las pasiones. Sin embargo, alguna aproximación cabe ser descubierta, en este tema como en otros, entre los jansenistas y Rousseau. Arnauld y Lancelot son muy claros en el exergo de su obra, al definir el funcionamiento de la lengua desde una óptica racionalista en la que el pensamiento determina las ideas y su expresión, al mismo tiempo que, curiosamente, aparece la escritura vinculada a esta definición:

Parler, est expliquer ses pensées par des signes, que les hommes ont inventés à ce dessein. On a trouvé que les plus commodes de ces signes, estoient les sons & les voix. Mais parce que ces sons passent, on a inventé d'autres signes pour les rendre durables & visibles, qui sont les caracteres de l'écriture, que les Grecs appellent γραμματα, d'où est venu le mot de *Grammaire* (Arnauld y Lancelot, 1966: 5).

En esta definición se encuentran las tres dimensiones de la comunicación humana (mayoritariamente verbal), representadas en las disciplinas correspondientes: la semiótica (los signos), la lingüística (la lengua) y la gramatología (la escritura). No deja de ser curioso además constatar la presencia, justo en el inicio de la obra, de la escritura, definida como representación durable y visible de la lengua, porque a pesar de referirse a los caracteres de la escritura en la primera parte del tratado, solo en el capítulo V hablarán de ellos como tales signos gráficos. Cuando hablan de letras no se refieren a la escritura: si los sonidos son la representación del pensamiento, la escritura son las figuras que se convierten en signos o representación de los sonidos. Aquí está ya el núcleo del concepto saussuriano de la escritura, es decir, la escritura como simple representación de la lengua; pero también hay una idea importante desde el

punto de vista semiótico: que los caracteres de la escritura son signos de otros signos, es decir, un sistema de representación de segundo grado. Una idea similar encontramos, con claridad meridiana, en el opúsculo rousseauiano *Prononciation*:

L'analyse de la pensée se fait par la parole, et l'analyse de la parole par l'écriture; la parole représente la pensée par des signes conventionnels, et l'écriture représente de même la parole; ainsi l'art d'écrire n'est qu'une représentation médiate de la pensée, au moins quant aux langues vocales, les seules qui soient en usage parmi nous (Rousseau, 1964b: 1249).

Pero Rousseau va un poco más allá e introduce nuevos elementos en la idea. En primer lugar, el concepto fundamental de signo convencional, de alfabeto heredado (cuyo origen se remonta a los fenicios a través de los griegos y los romanos) compuesto de signos que se vinculan arbitrariamente a aquello que representan. En segundo lugar, la mediatez de la escritura respecto del pensamiento puesto que, según el argumento original de Port-Royal, la lengua se hallaría en medio para asegurar la debida representación. Pero Rousseau da una vuelta de tuerca y añade: «N'est-il pas bien ridicule qu'on soit obligé de dire à un homme: Ecrivez-moi ce que vous dites, afin que je l'entende?» (Rousseau 1964b: 1249). Con lo cual la escritura adquiere un estatuto que los gramáticos jansenistas no le otorgaban, abriendo ya el camino de las argumentaciones que el *Essai sur l'origine des langues* desarrollará más todavía.

Efectivamente, en el inicio del capítulo V de su *Grammaire générale et raisonnée*, Arnauld y Lancelot exponen una distinción, interesante desde el punto de vista gramatológico, entre dos tipos distintos de signos gráficos. La cuestión comienza así:

Nous n'avons pas pû jusques icy parler des Lettres, que nous les ayons marquées par leurs caracteres; mais neanmoins nous ne les avons pas considérées comme caracteres, c'est à dire, selon le rapport que ces caracteres ont aux sons. Nous avons déjà dit que les sons ont esté pris par les hommes, pour estre signes des pensées, & qu'ils ont aussi inventé certaines figures pour estre les signes de ces sons (Arnauld y Lancelot, 1966: 18).

Así reconocen una entidad gráfica y visual (figuras) que funciona como un sistema de representación secundario respecto al pensamiento. Idea que podemos encontrar también en *Prononciation* de Rousseau: «Les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément<sup>6</sup> à la parole; s'il y a quelques langues qui ne soient qu'écrites et qu'on ne puisse parler, propres seulement aux sciences, elles ne sont d'aucun usage dans la vie civile» (Rousseau, 1964b: 1249).

Pero también es verdad que a partir de aquí se abre la posibilidad real de una definición de la escritura según unos parámetros pregramatológicos al menos, pues

<sup>6</sup> Entiéndase este término como «sustituto».

Arnauld y Lancelot introducen un segundo modo de significación que no pasa por el intermedio de la lengua:

Mais quoy que ces figures ou caracteres selon leur premiere institution ne signifient immediatement que les sons, neanmoins les hommes portent souvent leurs pensées des caracteres à la chose mesme signifiée par les sons. Ce qui fait que les caracteres peuvent estre considerés en ces deux manieres : ou comme signifiant simplement le son, ou comme nous aidant à concevoir ce que le son signifie (Arnauld y Lancelot, 1966: 18).

A partir de aquí se ha producido ya un giro importante en la teoría de la escritura que la *Grammaire* jansenista explicita sin tapujos, aunque con las limitaciones propias de un fonocentrismo evidente. El objeto es representado por el sistema primero de la lengua; este sistema es a su vez representado por el sistema segundo de la escritura; y se añade ahora que la escritura puede representar el objeto pero, como el vínculo entre la lengua y la escritura es innato e implícito para los jansenistas, la representación del objeto por la escritura se hará siempre mediante el filtro o el intermedio de la lengua. Por tanto no hay significación sin lengua, ya que la escritura es considerada subsidiaria de ella y que no se le reconoce capacidad autónoma de significación, es decir, una limitación o incluso una galopante ceguera que compartirá dos siglos y medio después el mismo Ferdinand de Saussure, aunque algunos vean aquí una cierta modernidad en el concepto de escritura (Pellat, 1998) y a pesar de algunas luces que, como luego veremos, alumbran el concepto con un claroscuro no exento de interés.

Como ya se ha citado más arriba (Arnauld y Lancelot, 1966: 18), la *Grammaire* jansenista concibe dos modos de significación. El primero de ellos, que considera la escritura como simple transporte de la lengua, de manera que los sonidos y los caracteres se correspondan en una relación de equivalencia medida, no tiene relevancia desde la perspectiva gramatológica. La luz empieza a inundar la estancia a partir de la página 20:

Mais considerant les caracteres en al seconde maniere; c'est à dire, comme nous aidant a concevoir ce que le son signifie : il arrive quelquefois qu'il nous est avantageux que ces regles ne soient par toujours observées au moins la premiere & la derniere. Car I. il arrive souvent, sur tout dans les langues dérivées d'autres Langues, qu'il y a de certaines lettres qui ne se prononcent point, & qui ainsi sont inutiles quant au son : lesquelles ne laissent pas de nous servir pour l'intelligence de ce que les mots signifient. Par exemple, dans les mots de *champs* & *chants*, le *p*, & le *t*, ne se prononcent point, qui neanmoins sont utiles pour la signification, parce que nous apprenons de là,

que le premier vient du Latin *campi*, & le second du Latin *can-tus* (Arnauld y Lancelot, 1966: 19-20).

De este modo se reconoce una relativa autonomía de la escritura, aunque tan solo para aquellas letras que no representan ningún sonido. En todo caso se admite que estos signos de la escritura tienen significación, lo cual abre la vía de una consideración gramatológica efectivamente. En este mismo argumento se abunda por extensión y no sin subrayar el efecto que produce:

Ceux qui se plaignent tant de ce qu'on écrit autrement qu'on ne prononce, n'ont pas toujours grande raison, & que ce qu'ils appellent abus, n'est quelquefois sans utilité. La différence des grandes & des petites lettres semble aussi contraire à la quatrième règle ; [...] en effet cela seroit tout à fait inutile, si l'on ne consideroit les caracteres que pour marquer les sons, puis qu'une grande & une petite lettre n'ont que le mesme son. D'où vient que les anciens n'avoient pas cette différence [...]. Néanmoins cette distinction est fort utile pour commencer les périodes, & pour distinguer les noms propres d'avec les autres. Il y a aussi dans une mesme langue de différentes sortes d'écritures, comme le Romain & l'Italique dans l'impression du Latin, & de plusieurs Langues vulgaires [...] en distinguant ou de certains mots, ou de certains discours, quoy que cela ne change rien dans la prononciation (Arnauld y Lancelot, 1966: 20-21).

Así se reconoce la capacidad de la tipografía (la forma del signo gráfico), e incluso de la ortografía, para añadir significado al sistema de significación por excelencia que es la lengua, aunque queda claro –la lengua aquí siempre queda a salvo de las insumisiones de la escritura– que en estos casos los signos de la escritura no equivalen a los signos de la lengua y, eso sí, sobrepasan el nivel de representación respecto del sistema primero para funcionar en una dimensión semiótica que es el umbral de la consideración gramatológica, aunque no tanto como para cruzarlo totalmente. La frase de Arnauld y Lancelot, al final del capítulo V de su *Grammaire*, «la diversité qui se trouve entre la prononciation & l'écriture» (Arnauld y Lancelot, 1966: 21), significa prácticamente lo mismo que la famosa frase de Rousseau en el *Essai sur l'origine des langues*, «l'art d'écrire ne tient point à celui de parler» (Rousseau, 1995: 386). Pero Rousseau aporta intuiciones que superan sus propias lecturas, porque ya en el opúsculo *Prononciation*, a pesar de estar este más cerca de las tesis jansenistas que el *Essai sur l'origine des langues*<sup>7</sup>, se pueden leer ideas tan avanzadas como la siguiente: «S'il y avoit

<sup>7</sup> Cuando Rousseau escribe *Prononciation* ya ha redactado también el *Essai sur l'origine des langues*, aunque este no se publicará hasta 1781, tres años después de su muerte. La contradicción de algunas ideas expuestas en ambas obras viene quizá de un hecho doble: a) en *Prononciation* le interesa sobre todo una relación –percibida ya problemáticamente– entre lo oral y lo escrito, y cómo lo escrito ha

une liaison moins nécessaire entre la langue écrite et la langue parlée, elles s'éloigneroient insensiblement et se sépareroient tellement l'une de l'autre qu'elles formeroient à la fin deux langues différentes comme il est arrivé au latin et à l'italien» (Rousseau, 1964b: 1251). Argumento que expresa ya sin ambages la posibilidad de una (¿relativa?) autonomía de la escritura respecto de la lengua, superando las ideas jansenistas justo por encima del concepto de representación de la lengua, que es donde Rousseau aporta realmente una tesis de nivel gramatológico.

## 1.2. Rousseau y Condillac

Rousseau conoció al abate Condillac, hermano de M. de Mably, en Lyon en 1741, según consta detalladamente en *Les Confessions* (Rousseau, 1959: 280), donde el autor del *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) es uno de los personajes más citados. En el mismo libro VII de *Les Confessions* Rousseau vuelve a citar a Condillac que, al parecer, se había alojado también, aunque tiempo atrás, en el hotel Saint-Quintin (Rousseau, 1959: 282), lugar donde pernocta el ginebrino de visita en París por segunda vez. Y casi al final le dedica unas cuantas líneas (Rousseau, 1959: 347) llenas de elogios: Rousseau se consideraba su descubridor y su amigo, con él cenaba a escote en la época en que Condillac escribía su tratado; le presentó a Diderot, quien influyó en el librero Durand para publicar el libro del abate, y los tres se reunían una vez por semana para cenar en el Panier Fleuri. En el libro IX los entresijos de la pasión y un carácter especialmente sensible llevan a Rousseau a buscar amistades que le convengan: en este contexto se producen las de Diderot, Condillac y Grimm en *Les Confessions* (Rousseau, 1959: 416). Y en el libro X, cuando se están cerrando las listas de sus amistades más queridas, Condillac sigue apareciendo en un grupo ya bastante restringido de nombres (Rousseau, 1959: 510). Esta relación amistosa y duradera que Rousseau mantuvo con Condillac (no así con Diderot o Grimm, pero sí con Altuna) es el punto de partida para considerar la influencia que el pensamiento del abate tuvo en Rousseau y, en lo que aquí concierne, en la teoría de la escritura, cuya referencia más directa sería el capítulo XIII, titulado «De l'écriture», del *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (Condillac, 1999: 236-241).

Justo cuando Condillac está terminando su *Essai* (publicado en 1746), aparece la traducción francesa del libro de W. Warburton (1744) sobre los jeroglíficos egipcios (en inglés había aparecido en 1738-41). Condillac (1999: 236), en nota al capítulo XIII, confiesa abiertamente haber sacado de su obra casi todo lo que dice respecto a esta materia. Esta es la razón por la que el lector verá en el capítulo XIII, dedicado a la escritura, una traslación literal de las ideas de Warburton sobre el jeroglífico egipcio y poco más, aunque no hay que despreciar en absoluto los dos pri-

---

alcanzado en su época una importancia y hegemonía notables; y b) en consecuencia, hay cierto ataque al libro como depósito de lo escrito y manifestación perfecta y superior de la escritura.



meros párrafos (127 y 128) del capítulo, pues en ambos se realizan reflexiones importantes sobre la relación de la escritura con la pintura en su etapa primitiva.

En el párrafo 127 el origen de la escritura queda determinado por Condillac como *pintura sencilla* o, lo que es lo mismo, como dibujo que representa las *imágenes de las cosas*. Pero lo más decisivo e importante de su concepción es la argumentación sobre la causa de la invención de la escritura, que el abate fija en los siguientes parámetros: el estado de la sociedad humana que ya ha avanzado lo suficiente como para que los hombres sean capaces «de se communiquer leurs pensées par des sons» (Condillac, 2009: 179), de modo que aparece «la nécessité d’imaginer de nouveaux signes propres à les perpétuer et à les faire connoître à des personnes absentes» (Condillac, 2009: 179-180). Así quedan ligadas comunicación y escritura en una acción propia de la civilización avanzada. Tal es también el argumento de Rousseau, repetido por activa y por pasiva en el *Essai sur l’origine des langues*: las necesidades suplementarias que sobrepasan las necesidades puramente físicas, el apasionamiento de lo expresado por los signos (verbigracia, la escritura) y, también, a medida que se va perfeccionando el funcionamiento de la sociedad, la introducción de un sistema de representación con código más complejo.

Desde aquí alcanzamos el centro de la teoría de la escritura, cuando se concreta el paso de los signos de la comunicación a la acción propiamente dicha de la escritura, en el que, según Condillac, «le moyen le plus naturel fut donc de dessiner les images des choses [...] et le premier essai de l’écriture ne fut qu’une simple peinture» (Condillac, 2009: 180). Esta definición es capital, por cuanto determina la autonomía de la escritura como sistema de comunicación desligado –inicialmente– de la lengua, y por cuanto evoca en Rousseau un desarrollo teórico sin parangón. En el opúsculo *Prononciation* tiene ya cierta presencia (Rousseau, 1964b: 1249, 1250 y 1251), pero en el *Essai sur l’origine des langues* el despliegue teórico de esta misma idea es arrollador: «les signes visibles rendent l’imitation plus exacte» (Rousseau, 1995: 378), «ce que les anciens disoient le plus vivement, ils ne l’exprimoient pas par des mots mais par des signes; ils ne le disoient pas, ils le montroient» (Rousseau, 1995: 376), «la première manière d’écrire n’est pas de peindre les sons mais les objets mêmes» (Rousseau, 1995: 384) y también la tipología restante explicitada a continuación (Rousseau, 1995: 384 y 385), «la peinture des objets convient aux peuples sauvages; les signes des mots et des propositions aux peuples barbares, et l’alphabet aux peuples policés» (Rousseau, 1995: 385), incluidas las ideas que sintetizan un avance teórico espectacular en el ámbito gramatológico: «l’art d’écrire ne tient point à celui de parler» (Rousseau, 1995: 386), «les dialectes distingués par la parole se rapprochent et se confondent par l’écriture» (Rousseau, 1995: 389), «pour savoir l’anglais il faut l’apprendre deux fois, l’une à le lire et l’autre à le parler»<sup>8</sup> (Rousseau, 1995: 393).

<sup>8</sup> Ingenua argumentación (desde el punto de vista de nuestros días) que podría ser aplicada a cualquier lengua, aunque sí es cierto que la distancia entre lengua y escritura en inglés es mayor que en francés.

En cuanto al párrafo 128, como el influjo de Port-Royal sin duda resulta determinante y como también, justo en ese momento, se está construyendo una cierta teoría de la escritura (Warburton, Paillason, Jaucourt), Condillac concibe la escritura según unos parámetros deslizantes, tal como se ve en la idea siguiente: «c'est vraisemblablement à la nécessité de tracer ainsi nos pensées que la peinture doit son origine; et cette nécessité a sans doute concouru à conserver le langage d'action, comme celui qui pouvoit se peindre le plus aisément» (Condillac, 2009: 180). Aquí, por un lado, se vincula la escritura al pensamiento y para llegar a él, entonces, a la lengua (es la visión racionalista del jansenismo); y por otro lado, se echa mano de la idea de la pintura asociada, ahora, a la lengua, lo cual desdice su propio discurso anterior, en el que el medio más natural de representación era la pintura de los objetos (no de la lengua). Por su parte, Rousseau llevará estas ideas más lejos y no incurrirá en contradicciones que requieran obligadas palinodias, pues en la teoría rousseauiana lengua y escritura mantienen sus propios dominios y funcionamientos cuando ello es necesario:

Ainsi l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles: il n'y a personne qui ne sente la vérité du jugement d'Horace à cet égard. On voit même que les discours les plus éloquens sont ceux où l'on enchasse le plus d'images, et les sons n'ont jamais plus d'énergie que quand ils font l'effet des couleurs (Rousseau, 1995: 377).

Para Rousseau lo visual está claramente por encima o por delante de lo sonoro, e incluso la referencia a Horacio puede filtrarse por el argumento del *ut pictura pæsis*, que tanta importancia tendrá en la posteridad para definir las relaciones de lo verbal y de lo plástico en los estudios de estética, de G.E. Lessing por ejemplo (Camarero, 1990).

### 1.3. Rousseau versus *Encyclopédie*

El semiólogo y gramatólogo Roy Harris parte de la idea de que «el estudio de la escritura siempre ha planteado un problema conceptual, ya que ha habido una tendencia a confundir la escritura bien sea con sus funciones, bien sea con sus recursos materiales» (Harris, 1993: 8). A partir de esta idea realiza, desde la perspectiva semiótica, una crítica de la noción de escritura expuesta en la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert y que se concreta en el argumento siguiente: la escritura no es considerada como un sistema de transmisión de pensamientos, ni tampoco se le reconoce función alguna en la formación de las ideas, con lo cual queda relegada a una pura función de retención de los datos de la memoria y su preservación a lo largo del tiempo.

#### 1.3.1. Rousseau y Paillason

En esta problemática entroncan, justamente, las tesis de Rousseau sobre la escritura y suponen, por ende, una antítesis de la aportación de Paillason a la *Encyclopédie* con las dos partes que este dedicó a *L'art de l'écriture* y a *Caractères et alphabets* (1994).

En la primera aportación, titulada *Écritures*, encontramos 16 páginas de texto explicativo referido a las 16 planchas impresas a continuación. En esas páginas explicativas se exponen precisiones técnicas sobre la forma y disposición que hay que adoptar para escribir, así como sobre los instrumentos de la escritura (sobre todo la pluma), aunque la mayor parte de los comentarios están dedicados a una descripción minuciosa de la realización de las letras que va más allá incluso de la caligrafía.

En la segunda aportación, *Caractères et alphabets*, hay 17 páginas de texto explicativo de las 25 planchas que contienen la reproducción sistematizada de todo tipo de alfabetos: orientales (hebreo, sirio, árabe, egipcio, fenicio, etíope, etc.) y occidentales (islandés, anglosajón, gótico, ruso, rúnico, alemán, ilirio, serbio, armenio, georgiano, etc.), a los que se añaden algunos otros de carácter exótico (persa antiguo, nagrú, bengalí, talenga, malabar, siamés, bali, tibetano, tártaro, etc., sin olvidar el japonés y el chino). Este compendio extraordinario y sorprendente de alfabetos es el más completo y exacto de su tiempo y trata de fijar el conocimiento de las escrituras extranjeras o diferentes a la latina, así como de desmentir otros compendios (como el de Duret) que Paillason consideraba falseados o incluso imaginarios.

Por puro principio, la *Encyclopédie*, en esta sección titulada *L'art de l'écriture. Caractères et alphabets* que acabamos de describir someramente, no se ocupa de problemas lingüísticos ni literarios; se ocupa precisamente de asuntos técnicos, es decir, del manejo de los utensilios de escritura, de la posición del actuante-escribidor, del arte concreto de la caligrafía<sup>9</sup>. Pero nada se dice sobre el significado y las implicaciones de la escritura como medio de representación y comunicación, ni siquiera de la escritura como representación de la lengua que se habla, es decir, se ignora el aspecto semiótico del sistema significante que es la escritura. En este sentido, Lapacherie distingue claramente entre el arte de escribir, término empleado por el mismo Paillason, y la caligrafía (Lapacherie, 1989: 117). Lo cual significa que en las planchas elaboradas por Paillason para la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert se trata no tanto del aspecto estético de la escritura como de la técnica y del instrumental que el arte de escribir requiere, entendiendo asimismo que el arte de escribir se refiere puramente a la tecnología misma de una habilidad, es decir, al conjunto de conocimientos teóricos y prácticos que es necesario obtener para realizar correctamente el acto de la escritura en cuanto que tal acto. En este sentido la aportación de Paillason –*expert écrivain*<sup>10</sup> *juré*– se adecuaba perfectamente al proyecto técnico y científico de la *Encyclopédie* y, por

<sup>9</sup> Algunos autores expulsan incluso el concepto de caligrafía de las prácticas del arte de escribir, separando lo que es la escritura bella de la técnica de la escritura en sí misma. Véase al respecto la tesis de Lapacherie (1989: 117).

<sup>10</sup> Como bien se puede suponer, el término *écrivain* no equivale aquí al escritor literario ni a cualquier tipo de sujeto que produce un texto cualquiera, sino a un escriba o escribiente que es experto (*juré*) en la técnica de la escritura.

tanto, no se encontrará en sus artículos ni reflexión lingüística ni filosófica, ni tampoco gramatológica.

Bien distinto será el proyecto de Rousseau en el capítulo V (en concreto) y en todo el texto del *Essai sur l'origine des langues*, así como en el opúsculo *Prononciation* porque, en uno y en otro de distinto modo y con diferente alcance, se hallará una reflexión, muy avanzada para su época, acerca de la escritura como fenómeno lingüístico y gramatológico. De este modo Rousseau se aparta en cierto grado de la *Encyclopédie* y singulariza una vez más su proyecto filosófico respecto de las corrientes mayoritarias de la Ilustración.

### 1.3.2. Rousseau y Jaucourt

No habrá tanta distancia, sin embargo, entre las teorías de Rousseau y las de otro artículo de la *Encyclopédie*, titulado *Écriture* (1753), redactado por el Caballero Louis de Jaucourt (Jaucourt, 1977: E60-E62). En él se define la escritura como «la méthode de donner de la couleur, du corps, [...] une sorte d'existence aux pensées» (Jaucourt, 1977: E60), a lo que luego añade que los nombres formados por las letras representan los sonidos de las palabras. Y al mismo tiempo se dice que la escritura «se fait en traçant avec une plume, de petites figures que l'on appelle *lettres*, sur une matière blanche & mince que l'on nomme *papier*» (Jaucourt, 1977: E60). Es decir, junto a un concepto de la escritura como representación de las ideas y de los sonidos, se expone igualmente un concepto técnico y artesanal muy próximo al de Paillason.

Pero la aportación de Jaucourt se centra sobre todo en el tema del jeroglífico egipcio como sistema de representación en proceso de evolución, de modo que del simbolismo primitivo (pictogramático) se pasa a una abstracción simbólica pura. El texto de Jaucourt presenta una transposición calcada del capítulo XIII del *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) de Condillac quien, a su vez, como sabemos, también tomó de Warburton (1744, ed. fr.) las ideas (y hasta las palabras) de su teoría sobre el jeroglífico egipcio<sup>11</sup>. En todo caso se trata de una cuestión que se enmarca en el campo teórico de la gramatología, aunque con alguna restricción histórica (solo se refiere al jeroglífico egipcio) y teórica (no alcanza a enunciar una teoría de conjunto de la escritura). Eso sí, también se encuentra en Jaucourt la doble distinción –fundamental en teoría gramatológica– entre, primero, escritura semasiográfica y fonográfica y, segundo, pintura y escritura (como origen y concepto general respecti-

---

<sup>11</sup> Rousseau también se referirá al tema del jeroglífico egipcio con ideas muy cercanas a las teorías de Warburton. Téngase en cuenta que Rousseau estaba trabajando en el *Essai sur l'origine des langues* en 1763 y tenía, además, un conocimiento directo y profundo del *Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac (publicado en 1746). En cualquier caso está clara la influencia que, en materia de jeroglífico, ejerció el prelado inglés W. Warburton a lo largo de toda aquella época en la que se están redactando distintas teorías de la escritura, hasta el punto de poner de moda una materia, en principio tan lejana a las preocupaciones occidentales sobre el lenguaje, como el jeroglífico egipcio.

vamente<sup>12</sup>). Sin embargo justifica la superación del sistema semasiográfico (pictográfico más exactamente) por razones de funcionalidad en sentido estricto (los documentos escritos por medio de pictogramas eran demasiado voluminosos y por tanto poco manejables), olvidando el proceso de fonetización de la escritura, las necesidades comunicativas de las civilizaciones (cada vez más avanzadas y complejas en su funcionamiento) y la ulterior maquinaria literaria (que convertirá a la escritura en su motor). Otra aportación a tener en cuenta es la que se refiere a la génesis de la escritura: Jaucourt hace coincidir el nacimiento o invención del jeroglífico egipcio con el deseo «de conserver la mémoire des événements, & de faire connoître les lois, les règlements, & tout ce qui a rapport aux matières civiles» (Jaucourt, 1977: E61). Del mismo modo Rousseau identificará la segunda manera de representar las palabras con el momento en que «la langue est tout à fait formée et qu'un peuple entier est uni par des Loix communes» (Rousseau, 1995: 384).

Las alusiones a la escritura azteca y al jeroglífico egipcio se repiten calcadamente en Jaucourt y Rousseau, de tal manera que en ambos también se encontrará una tipología de la escritura con tres secciones, aunque no sin algunas diferencias de fondo que conviene subrayar. En un primer nivel, Jaucourt describe la simbología primitiva del jeroglífico egipcio, en el que se simboliza el dibujo (o la pintura) de un objeto, que es «la principale circonstance d'un sujet» (Jaucourt, 1977: E60), es decir la *pars pro toto* de un proceso de simbolización realmente básico y elemental. Sin embargo Rousseau establece una diferencia clara entre escritura semasiográfica y escritura fonográfica (en este primer nivel se pintan solo los objetos, no los sonidos), con el ejemplo de los aztecas y de los egipcios, de los que dice que pintan «figures allégoriques» (Rousseau, 1995: 384), pero va más allá en el impulso gramatológico y habla también del avance que ya se ha producido en la sociedad a estas alturas de la civilización, debido al estado apasionado de la lengua y a las necesidades que surgen de las pasiones, con lo cual sobrepasa ampliamente el relativo reduccionismo arqueológico de Jaucourt.

En un segundo nivel, Jaucourt, que continúa reduciendo la tipología de la escritura al jeroglífico egipcio primitivo sin sobrepasar aquella época, habla de una escritura que consiste en «substituer l'instrument réel ou métaphorique de la chose, à la chose même» (Jaucourt, 1977: E60-E61). Mientras que Rousseau expone ya el segundo nivel de evolución de la escritura a escala planetaria, pues aquí las palabras y proporciones son representadas por caracteres convencionales (una escritura prealfabética), en un estadio en el que la lengua está completamente formada y hay leyes comunes para un pueblo entero, por ello habla de «peindre les sons et parler aux yeux» (Rousseau, 1995: 384).

---

<sup>12</sup> Esta distinción se encuentra ya en la definición de escritura de Brebeuf, que Jaucourt cita al principio de su artículo.

En el tercer nivel, Jaucourt culmina su gradación simbólica con un proceso en el que «pour représenter une chose, on se servit d'une autre où l'on voyoit quelque ressemblance our quelque analogie» (Jaucourt, 1977: E61), es decir un símbolo puro que funciona por una convención pactada, con lo cual llega a una categoría superior del proceso de simbolización de la escritura jeroglífica egipcia. Gradación que no guarda relación alguna con la clasificación de los tipos de escritura llevada a cabo por Rousseau porque, en este tercer nivel, coloca la escritura alfabética inventada, según su hipótesis, por pueblos comerciantes que hablaban varias lenguas y que necesitaban de unos caracteres comunes a todas ellas, pues según Rousseau «ce n'est pas précisément peindre la parole, c'est l'analyser» (Rousseau, 1995: 385).

Así pues, a pesar de compartir no pocos datos relativos al concepto de escritura en la antigüedad, Jaucourt y Rousseau se separan radicalmente en el objetivo, fundamental, de clasificación de los tipos de escritura. Jaucourt analiza el proceso de abstracción que tiene lugar en el jeroglífico egipcio y su tendencia a la simbolización pura. Rousseau, por su parte, emprende una auténtica tipología funcional y categorial del proceso de evolución del sistema inscriptivo y representacional que es la escritura, desde su origen semasiográfico hasta la actual escritura fonográfica, lo cual constituye un avance metodológico y conceptual de gran importancia como precedente de los estudios gramatológicos actuales.

## 2. Rousseau y Saussure

La importancia del *Essai sur l'origine des langues*, como aportación gramatológica, tiene su origen precisamente en que constituye, según Starobinski, un proyecto complementario e inverso al del *Discours sur l'inégalité*, de 1750 (Starobinski, 1971: 356), es decir la introducción de «une histoire de la société à l'intérieur d'une histoire du langage». Y es en este punto donde el componente histórico relativo a la evolución de la civilización humana se convierte en algo fundamental, y permite además la articulación de una teoría gramatológica en cuanto que genealogía de la escritura y teoría del sistema de representación de la lengua.

Esta incisión histórica y sociológica encaja perfectamente con el núcleo argumental de los estudios sobre la escritura de nuestra contemporaneidad y dota a la teoría general sobre la lengua de un soporte teórico de dimensiones espectaculares, vista la relativa eficacia de la teoría lingüística de tradición fonocentrista del siglo XX para explicar la función de la escritura en el sistema de comunicación lingüístico. Con lo cual Rousseau se anticipa también en el método y no solo en el concepto. Al introducir el elemento histórico y localizar el fenómeno en el ámbito de la sociedad, todo ello previamente a la construcción de la lengua, Rousseau estaba ya induciendo en el siglo XVIII la metodología que seguirá Saussure. Vistas así las cosas, el capítulo que Saussure dedica a la escritura en su *Cours de linguistique générale* queda relativizado de modo importante, pues cuando se inicia la tradición fonocentrista, allá por 1907, los



árboles de la lengua no dejan ver el bosque de otros problemas, no menos importantes, como son la escritura y la comunicación.

Para Saussure lo más importante –o lo único importante– es la lengua, el objeto de estudio de la lingüística es la lengua, para él no hay lingüística que no se refiera a otra cosa que a la lengua. Sin embargo, su primera contradicción empieza en el arranque mismo de su argumentación, cuando reconoce de modo exultante que las lenguas «nous ne les connaissons généralement que par l'écriture» (Saussure, 1972: 44). La evidencia no puede ser ocultada a pesar del interés unívoco por la lengua: ciertamente nada nos queda ya de las lenguas primitivas, como no sea su representación<sup>13</sup> por las escrituras que todavía hoy podemos ver-leer gracias a las investigaciones arqueológicas, antropológicas y filológicas.

Por su parte, ya en el opúsculo *Prononciation*, Rousseau se anticipa al método de Saussure, al señalar que «l'analyse de la pensée se fait par la parole, et l'analyse de la parole par l'écriture» (Rousseau, 1964b: 1249), de modo que la permanencia y durabilidad de lo escrito permite precisamente el análisis no solo de la propia escritura sino de todo aquello que ella pudiera vehicular a lo largo de la historia. Aunque hay también un cierto acuerdo con Saussure cuando reconoce en la escritura cierta subsidiariedad respecto de la palabra hablada: «les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole; s'il y a quelques langues qui ne soient qu'écrites et qu'on ne puisse parler, propres seulement aux sciences, elles ne sont d'aucun usage dans la vie civile» (Rousseau, 1964b: 1249). Idea que se repite más adelante, cuando señala: «l'écriture n'est que la représentation de la parole, il est bizarre qu'on donne plus de soins à déterminer l'image que l'objet» (Rousseau, 1964b: 1252). Pero la línea argumental de Rousseau no se rompe, a pesar de algunas concesiones, y su diagnóstico de la sociedad moderna determina también el concepto de la escritura en su relación conflictiva con la lengua:

Il est singulier qu'à mesure que les lettres se cultivent, que les arts se multiplient, que les liens de la société générale se resserrent, la langue se perfectionne tant par l'écriture et si peu par la parole. Pourquoi les hommes en se rapprochant sont-ils si soigneux de bien dire, de l'art de parler à distance, et si peu de l'art de parler de vive voix? C'est que le discours prononcé se noie au milieu de tant de parleurs et que la célébrité ne s'acquiert que par les livres (Rousseau, 1964b: 1251).

No hay remedio entonces a los males de los libros, que otorgan la fama y el reconocimiento –por la escritura precisamente–, y queda así relegada la palabra hablada, tan necesaria según Rousseau para expresar las pasiones, en una sociedad

---

<sup>13</sup> Aquí el término *representación* puede no significar lo que entendemos normalmente por transcripción de una lengua por su escritura, ya que las escrituras antiguas podían no representar una lengua determinada y constituir sistemas de significación autónomos y desligados de la lengua hablada.



imperfecta que Rousseau juzga no deseable frente a los demás ilustrados. El contrapunto más radical vendrá en el *Essai sur l'origine des langues*, donde la evaluación de la escritura no es nunca paradójica, pues

[...] lorsqu'il est question d'émouvoir le coeur et d'enflammer les passions, c'est toute autre chose. [...] en voyant la personne affligée vous serez difficilement ému jusqu'à pleurer; mais laissez-lui le temps de vous dire tout ce qu'elle sent, et bientôt vous allez fondre en larmes. [...] Concluons que les signes visibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les sons (Rousseau, 1995: 377-378).

De forma antitética, Rousseau inicia ahora la defensa de la lengua hablada a partir del determinismo que, según él, ejercen las pasiones sobre todo acto del sujeto. La escritura surgiría entonces de una encrucijada en la que «à mesure que les besoins croissent, que les affaires s'embrouillent, que les lumières s'étendent le langage change de caractère; il devient plus juste et moins passionné; il substitue aux sentiments les idées, il ne parle plus au coeur mais à la raison» (Rousseau, 1995: 384). Es entonces el paso del estadio lingüístico al estadio puramente escritural (de dimensión gramatológica), que se caracterizaría por el aumento de las necesidades materiales, la complejización de los negocios y la difusión del conocimiento; de modo que la lengua va dejando de ser apasionada y se hace más justa, es decir, pasa de los sentimientos a la razón, lo cual en Rousseau es ir un tanto contra corriente.

Esta paradoja –tan sistemáticamente ocultada– que consiste en reconocer los méritos del sistema escritural *malgré tout*, es decir, a pesar de la prevalencia de la lengua en el momento fundacional de la lingüística, se hace constante en el capítulo VI del *Cours de linguistique générale* y continúa cuando Saussure compara las funciones de la lengua y de la escritura y señala: «langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier; [...] mais le mot écrit se mêle si intimement au mot parlé dont il est l'image, qu'il finit par usurper le rôle principal» (Saussure, 1972: 45). El problema, claro, no es la diferencia de los sistemas de representación y significación, sino el protagonismo adquirido por la escritura y que tanto molesta a Saussure. Más allá de esta misma argumentación irá Rousseau en su *Essai sur l'origine des langues*, cuando dice:

Ce que les anciens disoient le plus vivement, ils ne l'exprimoient pas par des mots mais par des signes; ils ne le disoient pas, ils le montroient. Ouvrez l'histoire ancienne vous la trouverez pleine de ces manières d'argumenter aux yeux, et jamais elles ne manquent de produire un effet plus assuré que tous les discours qu'on auroit pu mettre à la place: l'objet offert avant de parler ébranle l'imagination, excite la curiosité, tient l'esprit en suspens et dans l'attente de ce qu'on va dire. [...] Le

langage le plus énergique est celui où le signe a tout dit avant qu'on parle (Saussure, 1995: 376).

Por tanto Rousseau insiste en la idea de que lo visual deja una impronta mucho más rápida y permanente que lo verbal, porque el mensaje verbal debe pasar por una doble descodificación. En consecuencia no solo aparece así la posibilidad de una diferencia en el significar que se podría enunciar como decir-mostrar. Lo que más llama la atención de esta exposición es la teoría del signo que enuncia Rousseau. El signo sería un concepto más extenso, puesto que puede decirlo todo, incluso antes de hablar, y de forma más contundente incluso; por ello, implícitamente, se puede deducir que la escritura adquiere una cierta superioridad, ya que es signo y es visual a la vez. Pero además la escritura, para Rousseau, tiene una dimensión que va incluso más allá de su función-valor en el nivel signico:

L'art d'écrire ne tient point à celui de parler. Il tient à des besoins d'une autre nature qui naissent plutôt ou plus tard selon des circonstances tout à fait indépendantes de la durée des peuples, et qui pourroient n'avoir jamais eu lieu chez des Nations très anciennes (Rousseau, 1995: 386).

Aquí es donde la intuición gramatológica de Rousseau apunta a las teorías actuales de la teoría de la escritura. En efecto, la escritura surge en un momento distinto (y posterior) al de la lengua, y por razones bien diferentes que por lo general se alejan de la función de la comunicación en sentido estricto. Además, la escritura supone una incisión histórica de gran calibre, puesto que a partir de ella se puede reconstruir el devenir de la civilización humana. Pero Rousseau no se conforma solo con esbozar nuevas ideas, sino que es capaz de descender al análisis concreto de la dicotomía conflictiva lengua/escritura, cuando señala por ejemplo: «les dialectes distingués par la parole se rapprochent et se confondent par l'écriture» (Rousseau, 1995: 389). En esta idea desarrolla ya el concepto de una escritura que es capaz de representar varias lenguas mediante un único juego de caracteres, es decir, mientras que las lenguas son factores de dispersión o heterogeneidad, la escritura supone una concentración u homogeneización, además de la permanencia y durabilidad que por su carácter matérico tiene ya de por sí.

En cuanto a las razones del prestigio de la escritura, Saussure vuelve a la carga con sus contradicciones al argumentar que «l'image graphique des mots nous frappe comme un objet permanent et solide, plus propre que le son à constituer l'unité de la langue à travers le temps» (Saussure, 1972: 46). Y esta idea vuelve a ser subrayada en la segunda razón, cuando dice que «chez la plupart des individus les impressions visuelles sont plus nettes et plus durables que les impressions acoustiques» (Saussure, 1972: 46). En la tercera razón, junto a la idea clara de que toda lengua es anterior a toda escritura, Saussure reconoce también la hegemonía de la escritura literaria, con toda su tradición, los diccionarios, las gramáticas, la ortografía, de modo que según él

«le rapport naturel est renversé» (Saussure, 1972: 47). Pues, como argumenta finalmente en la cuarta razón, «l'écriture s'arroe de ce chef une importance à laquelle elle n'a pas droit» (Saussure, 1972: 47), ya que en el debate de la lengua y de la ortografía, según la tradición, esta última decide<sup>14</sup>. Esta misma idea será sintetizada por Rousseau en su opúsculo *Prononciation*, cuando dice: «Depuis longtemps on ne parle plus au public que par des livres, et si l'on lui dit encoré de vice voix quelque chose qui l'intéresse c'est au théâtre» (Rousseau, 1964b: 1250). Pero Rousseau siempre va más lejos por anticipado y en el *Essai sur l'origine des langues* manifiesta que

Si nous n'avions jamais eu que des besoins physiques, nous aurions fort bien pû ne parler jamais et nous entendre parfaitement par la seule langue du geste. Nous aurions pû établir des sociétés peu différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui, ou qui même auroient marché mieux à leur but : nous aurions pu instituer des loix, choisir des chefs, inventer des arts, établir le commerce, et faire en un mot presque autant de choses que nous en faisons par le secours de la parole (Rousseau, 1995: 378).

Es decir que se constata la insuficiencia del mundo físico para explicar la existencia humana y, entonces, aparece la subjetividad. Pero por un camino inhabitual se llega a una definición de la escritura en un plano plenamente gramatológico, al mismo tiempo que explica con otra visión bien distinta aquella relación natural invertida de la que hablará después Saussure. Sin emplear explícitamente el término escritura, Rousseau describe un mundo alternativo sin la lengua, en el que los grandes inventos de nuestra civilización (la sociedad, la legislación, la política, el arte, el comercio) habrían sido igualmente posibles por medio de otro tipo de expresión (¿la escritura?). Entonces la escritura surge como contrapunto al mundo de las pasiones (de las que se deriva la lengua), tal es el argumento de uno de los textos rousseauianos más bellos:

On ne commença pas par raisonner mais par sentir. On prétend que les hommes inventèrent la parole pour exprimer leurs besoins; cette opinion me paroît insoutenable. L'effet naturel des premiers besoins fut d'écarter les hommes et non de les rapprocher. Il le falloit ainsi pour que l'espèce vint à s'étendre et que la terre se peuplât promptement ; sans quoi le genre humain se fût entassé dans un coin du monde, et tout le reste fût demeuré desert. De cela seul il suit avec evidence que l'origine des langues n'est point düe aux premiers besoins des hommes; il seroit absurde que de la cause qui les écarte vint le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine? Des besoins mo-

---

<sup>14</sup> La decisión al parecer vendría no tanto de la escritura (la ortografía) sino de la ausencia de reconocimiento del lingüista que, en opinión de Saussure, «no tiene voto» en esta cuestión (Saussure, 1972:47).

raux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim ni la soif, mais l'amour la haine la pitié la colère qui leur ont arraché les premières voix (Rousseau, 1995: 380).

Si la lengua se asocia a las pulsiones más básicas de lo humano, la escritura sería un regulador de la vida social y uno de los gérmenes de la civilización porque, una vez consumada la ruptura babélica, los hombres tienen la necesidad de normativizar sus actividades propias del estado de civilización que les corresponde tras un estadio primitivo-pasional.

Interesante y curiosa resulta por otra parte la argumentación saussuriana sobre los distintos sistemas de escritura. Para Saussure, de un lado estaría el sistema ideográfico, «dans lequel le mot est représenté par un signe unique et étranger aux sons dont il se compose» (Saussure, 1972: 47), y lo llama ideográfico porque, al referirse a la totalidad de la palabra, indirectamente se refiere a la idea que expresa (el modelo sería la escritura china primitiva). De otro lado, estaría el sistema fonético, «qui vise à reproduire la suite des sons se succédant dans le mot» (Saussure, 1972: 47), es decir, lo que hoy entendemos más comúnmente por escritura o lo que estamos acostumbrados a contemplar habitualmente en nuestras lenguas modernas. Por tanto, según Saussure, el sistema de signos que es la escritura puede representar el objeto directamente (como la escritura-dibujo china) o por medio de un sistema secundario de representación en el que los signos nada tienen que ver con el objeto.

En la argumentación de Saussure el gramatólogo no encontrará ninguna explicación sobre la génesis ni funcionamiento de esos tipos de escritura ni de la razón de su diferencia. Cosa que, casi dos siglos antes, sí hace Rousseau cuando, en el capítulo V del *Essai sur l'origine des langues*, dedica unos jugosos párrafos a la tipología de la escritura. De acuerdo con su planteamiento general sobre la lengua, Rousseau parte del estadio apasionado que la escritura comparte con la lengua, y según el cual «la première manière d'écrire n'est pas de peindre les sons mais les objets mêmes, soit directement comme faisoient les Mexicains, soit par des figures allégoriques, comme firent autrefois les Egypciens» (Rousseau, 1995: 384). Y a esta definición, ya de por sí interesante, puesto que introduce los conceptos diferenciados de pictograma y jeroglífico<sup>15</sup>, añade una precisión gramatológica de alcance: «cet état répond à la langue passionnée, et suppose déjà quelque société et des besoins que les passions ont fait naître» (Rousseau, 1995: 384), donde aparece la referencia al estado de desarrollo de la civilización, concepto fundamental para fijar la génesis y desarrollo de la escritura. A continuación añade:

La seconde manière est de représenter les mots et les propositions par des caracteres conventionnels, ce qui ne peut se faire que quand la langue est tout à fait formée et qu'un peuple en-

<sup>15</sup> Sobre la relación pintura-escritura y la teoría de los *gramas* (Camarero, 1998).

tier est uni par des Loix communes; car il y a déjà ici doublé convention: Telle est l'écriture des Chinois; c'est là véritablement peindre les sons et parler aux yeux (Rousseau, 1995: 384).

Aquí aparecen los conceptos de signo convencional, de lengua totalmente formada, y de un pueblo plenamente constituido y dotado de leyes, es decir, un estadio ya relativamente avanzado de la civilización humana. Por tanto, a la convención de la sociedad (de tipo antropológico y también político) se añade la convención de la lengua y de su sistema de representación gráfico que es la escritura (de carácter semiótico). Y aún, en este nivel, Rousseau incluye todavía una mayor complejidad cuando *en passant* sugiere la duplicidad de un código verbal y de un código visual, donde se podrían encuadrar los ideogramas y logogramas sobre todo. Y finalmente:

La troisième est de décomposer la voix parlante en un certain nombre de parties élémentaires soit vocales, soit articulées, avec lesquelles on puisse former tous les mots et toutes les syllabes imaginables. Cette manière d'écrire, qui est la nôtre, a du être imaginée par des peuples commerçants qui voyageant en plusieurs pays et ayant à parler plusieurs langues, furent forcés d'inventer des caractères qui pussent être communs à toutes. Ce n'est pas précisément peindre la parole, c'est l'analyser (Rousseau, 1995: 384-385).

Aquí encontramos ya la forma alfabética con dimensión fonográfica, pero Rousseau no se queda tan solo en una definición simplista. Más allá del concepto mismo, arriesga una hipótesis según la cual se puede explicar el funcionamiento de las lenguas occidentales con una escritura única (la latina) y basa este hecho en el intercambio comercial. Ciertamente el comercio –o, si se prefiere, el intercambio– es la causa de la homogeneización que la escritura produce como sistema de representación y comunicación, pero este hecho no es tan moderno como la escritura latina, pues ya en las primeras escrituras sumerias las tablillas de barro con caracteres cuneiformes tenían una función en los procesos de intercambio. La clasificación de Rousseau, con ser más detallista y exhaustiva, tiene también el mérito de concretar el estadio de civilización que corresponde a cada tipo de escritura. Aunque es sin duda discutible la tesis final de Rousseau (Rousseau, 1995: 385) según la cual el primer tipo de escritura corresponde a los pueblos salvajes, el segundo a los bárbaros y el tercero a los civilizados, pues incluso podría entrar en colisión con su otra tesis de que la civilización humana habría podido prescindir de la lengua para comunicarse y construir sus normas de funcionamiento (Rousseau, 1995: 378). En craso error gramatológico considera Rousseau que el alfabeto es la forma superior de la escritura en cuanto que corresponde a los pueblos más avanzados. Hoy día, este argumento no es sostenible más

que relativamente, pues otros tipos de representación sígnica pueden igualmente resultar de una gran funcionalidad en nuestra sociedad actual.

Para terminar, el apartado dedicado a las causas del desacuerdo entre la grafía y la pronunciación contiene, en nuestra modesta opinión, la clave de todo el embrollo saussuriano. Se trata, según Saussure, de que «la langue évolue sans cesse, tandis que l'écriture tend à rester immobile» (Saussure, 1972: 48). A partir de esta idea se comprenderá entonces el conflicto irresoluble de la lengua y de la escritura, porque siempre se producirá un momento en que se pierda la correspondencia exacta (si es que la hubo alguna vez) entre los sonidos y las grafías. Del mismo modo, «quand un peuple emprunte à un autre son alphabet, il arrive souvent que les ressources de ce système graphique sont mal appropriées à sa nouvelle fonction» (Saussure, 1972: 49), con lo cual se producen todo tipo de desvíos y anomalías que harán necesario, por ejemplo, el recurso a la etimología.

Por su parte, Rousseau, en su opúsculo *Prononciation*, señala ya la importancia del libro –y por consiguiente de la escritura– como vehículo de celebridad (Rousseau, 1964b: 1251), es decir, que implícitamente se admite la permanencia y durabilidad de lo escrito frente a lo efímero de la oralidad. Aunque llama la atención la coincidencia en la idea de que «il faut en certains cas suivre l'ordre retrograde, et la prononciation qui devoit toujours régler l'orthographe est souvent réduite à la consulter» (Rousseau, 1964b: 1252). Opinión que repetirá Saussure idénticamente, pues en ambos autores la ortografía es concebida como ley superior de representación de la lengua por la escritura y la expresión, por tanto, de un vínculo en el que la lengua al parecer se lleva la peor parte.

### 3. Coda

Saussure no asume el punto de vista sobre la lengua que Rousseau inaugura en 1781, es decir, rompe con el proceso de la Ilustración cuyo cimiento se construye en el siglo XVIII. En este sentido, Saussure, al dictar el pensamiento del *Cours de linguistique générale*, se aleja del acontecimiento histórico y dialéctico de los filósofos ilustrados –el primero, su vecino ginebrino Jean-Jacques Rousseau– y arrastra a la lingüística moderna a unos territorios alejados del humanismo ilustrado, o de su herencia (Bello, 1997: 20-27).

Tras la lectura de *De la gramatología* (Derrida, 1967), la tentación es grande: tratar de suplementar –incluso en el sentido rousseauiano– la lectura que Derrida hace del *Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, pero no como una sustitución radicalizada y por tanto absurda del texto derridiano, sino como un discurso que se añade al comentario tras el avance de la gramatología en los últimos años.

Ya en 1952 Ignace J. Gelb había iniciado el estudio y establecido los fundamentos de la gramatología o ciencia de la escritura con la publicación de su libro *A Study of Writing*. La versión francesa, *Pour une théorie de l'écriture*, es de 1973 y la

española, *Historia de la escritura*<sup>16</sup>, de 1976. Si tenemos en cuenta el contenido de la obra de Gelb, la gramatología gelbiana se funda a partir de análisis de escrituras antiguas, orientales sobre todo, de algunos fundamentos de teoría general de la escritura y su relación con la lengua hablada, y de una síntesis teórica sobre la escritura como dispositivo semiótico de representación y comunicación.

En este sentido la escritura, como materialización gráfica de los signos de la lengua en particular, se vincula a la ciencia de los signos, la semiótica. Por su parte, la fundación de la semiótica tiene lugar en 1938 con la publicación de Charles Morris titulada *Foundations of the Theory of Signs* (traducción española de 1958), a la que seguiría *Signs, Language and Behavior*, publicada en Nueva York en 1946 (versión española de 1962). Como antecedente de la teoría de Morris son de señalar los estudios de Charles S. Peirce, concretamente sus famosos *Collected Papers*, editados a partir de 1931. En Europa, Ferdinand de Saussure anunciaba la existencia o la necesidad de esta ciencia en 1907, en su *Cours de linguistique générale*, determinando el enfoque lingüístico de la semiología (a diferencia de la semiótica), tal como se evidencia en el tratado de Roland Barthes de 1964 titulado *Éléments de sémiologie*, donde la semiología depende de la lingüística para extraer de ella su modelo.

Así que en el contexto más general de una teoría del signo (que no llegó a enunciar en su totalidad) y de la lengua, de ningún modo es menor la importancia que Rousseau concedió a la teoría sobre la escritura, tal como lo demuestra por ejemplo la atención prestada a este tema por Jean Starobinski y las consecuencias que extrae de la exposición de Rousseau (Starobinski, 1995: CLXXVIII-CLXXXI). El avance gramatológico de Rousseau en el siglo XVIII enlaza ciertamente con las distintas etapas de la teoría de la escritura, bien sea por acuerdo, bien sea por desacuerdo, hasta llegar a la figura de Roy Harris, Profesor emérito de Lingüística general de la Universidad de Oxford, y a lo que nos parece que constituye la culminación de la ciencia gramatológica, su obra titulada *La sémiologie de l'écriture*, publicada en Francia en 1993, en la que se plantea claramente la consideración de la escritura como sistema autónomo de comunicación y de representación.

Así es como, en cierto modo, Rousseau sigue representando «la modernidad como proyecto o modernidad inacabada» (Bello, 1997: 129) porque, tras el esfuerzo –en parte huero– de la lingüística fonocentrista del siglo XX, todavía siguen vigentes un pensamiento y unas ideas gramatológicas que participaron en el nuevo orden que supuso la Ilustración en el siglo XVIII. De algún modo, por tanto, seguimos en nuestros días construyendo el proyecto ilustrado<sup>17</sup> diseñado por Rousseau (y los otros ilus-

<sup>16</sup> Sorprende un poco la palabra *historia* en el título de la edición española. Habría sido más correcto traducir, por ejemplo, *Teoría de la escritura*, en consonancia con el original inglés y con el contenido y filosofía del libro, tal como lo hace la versión francesa.

<sup>17</sup> En el último decenio del siglo XX, investigaciones avanzadas en Neurología han demostrado que algunas de las intuiciones de Rousseau han resultado proféticas. En el *Essai sur l'origine des langues*



trados) en una tarea inacabada cuyos límites últimos desconocemos. Con lo cual el gran proyecto humanístico y moderno de nuestros días sería, efectivamente, recobrar y mantener aquel impulso humanista que hizo posible el avance de la Ilustración siglos atrás, para abrir así el camino de una nueva modernidad en el siglo XXI. Si la Ilustración supuso el estadio más avanzado de las tesis humanistas en toda la historia de la civilización occidental, recuperar y fomentar ahora, en el umbral del siglo XXI, la energía del impulso que se produjo ya en el siglo XVIII, supondría renovar con fuerza la nueva idea del hombre.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ARNAULD, Antoine y Claude LANCELOT (1660): *Grammaire générale et raisonnée ou La Grammaire de Port-Royal*. Stuttgart-Bad Cannstatt, F.F. Verlag, 1966.
- BARTHES, Roland (1964): *Éléments de sémiologie. Communications*, 4, 91-135.
- BELLO, Eduardo (1997): *La aventura de la razón: el pensamiento ilustrado*. Madrid, Akal.
- CAMARERO, Jesús (1990): «Laocoonte de G.E. Lessing: el espacio y el tiempo en la obra de arte». *Literatura*, 12, 159-167.
- CAMARERO, Jesús (1998): «De la peinture à l'écriture», in *Propriétés de l'écriture, Op. Cit.*, 10, 213-218.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de (1746): *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. <ftp://ftp.ac-toulouse.fr>, 18/03/2009.
- CRYSTAL, David (1987): *Enciclopedia del Lenguaje de la Universidad de Cambridge*. Madrid, Santillana, 1994.
- DESCARTES, René (1649): *Traité des passions de l'âme*. París, Bookking International, 1995.
- DERRIDA, Jacques (1967): *De la Gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- DOMÍNGUEZ, José [comp.] (1997): *Hermenéutica*. Madrid, Arco/Libros.
- HARRIS, Roy (1993): *La sémiologie de l'écriture*. París, CNRS.

---

(1995: 380) Rousseau dice que «on ne commença pas par raisonner mais par sentir», aseveración que, a la luz de los últimos descubrimientos de Goleman (inteligencia emocional) y LeDoux (cerebro emocional), adquiere una dimensión de revolución copernicana. En efecto, se ha demostrado que la Razón se aloja en el Córtex, en un grupo de células que forman la parte externa del cerebro, y que la Emoción se aloja en la Amígdala, una estructura que forma parte del sistema límbico en el interior del cerebro. Hay por tanto dos inteligencias, dos mentes, en nuestro ser. Y además hay otro dato que confirma plenamente la tesis de Rousseau: la Razón, alojada en el Córtex, se ve determinada por una mayor cantidad de conexiones neuronales que provienen de la Amígdala, donde se aloja la Emoción (mientras que el Córtex tiene tres conexiones en dirección a la Amígdala, esta tiene nada menos que nueve conexiones en dirección al Córtex). En el artículo 34 de su obra *Traité des passions de l'âme* (1649), Descartes localiza la ubicación del alma en «la petite glande qui est au milieu du cerveau» (1995: 124) y argumenta que el alma y el cuerpo actúan el uno contra el otro. Quizá Descartes, en el el siglo XVII, tuvo ya la intuición de la existencia de la Amígdala.

- GELB, Ignace J. (1952): *Historia de la escritura*. Madrid, Alianza, 1976.
- JAUCOURT, Chevalier Louis de (1753): «Écriture», in Diderot & D'Alembert, *L'Encyclopédie*. Milano-Paris, Franco M. Ricci, 1977.
- LAPACHERIE, Jean-Gérard (1989): «Paillason, expert écrivain ou de l'art d'écrire». *Littérature*, 73, 116-128.
- LAPACHERIE, Jean-Gérard (1998): «Présentation», in *Propriétés de l'écriture, Op. Cit.*, 10, 9-10.
- LLEDÓ, Emilio (1985): «Literatura y crítica filosófica», in J.M. Díez Borque (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid, Taurus, 419-444 y 462-463..
- MORRIS, Charles (1938): *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, Paidós, 1985.
- MORRIS, Charles (1946): *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires, Losada, 1962.
- PAILLASSON (1751-80): *L'art de l'écriture, Caractères et alphabets*, in Diderot & D'Alembert, *L'Encyclopédie*. París, Inter-Livres, 1994.
- PEIRCE, Charles S. (1931-5): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce I-VI*. Massachussets, Cambridge.
- PEIRCE, Charles S. (1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce VII-VIII*. Massachussets, Cambridge.
- PELLAT, Jean-Christophe (1998): «La conception de l'écriture à Port-Royal», in *Propriétés de l'écriture, Op. Cit.*, 10, 153-160.
- PLATON (370 ane): *Fedro*. Madrid, Gredos, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1750): *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, in *Œuvres complètes III*, 109-237. París, Gallimard/Pléiade, 1964a.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1761): *Prononciation*, in *Œuvres complètes II*, 1248-1252. París, Gallimard/Pléiade, 1964b.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1781): *Essai sur l'origine des langues*, in *Œuvres complètes V*, 371-429. París, Gallimard/Pléiade, 1995.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1782): *Les Confessions*, in *Œuvres complètes I*, 1-656. París, Gallimard/Pléiade, 1959.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1907): *Cours de linguistique générale*. París, Payot, 1972.
- STAROBINSKI, Jean (1971): «Rousseau et l'origine des langues», in *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, 356-379. París, Gallimard.
- STAROBINSKI, Jean (1995): «Introduction à l'Essai sur l'origine des langues», in *Œuvres complètes V*, Jean-Jacques Rousseau, CLXIII-CCIV. París, Gallimard/Pléiade.
- WARBURTON, W. (1738-41): *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*. Trad. fr. de L. De Malpeines. París, Guérin, 1744.

## El vocabulario francés de los peinados, los guantes y los afeites en el siglo XVII

Ana Carranza Torrejón

*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

acarranza@dfm.ulpgc.es

### Résumé

Cet article présente un parcours à travers quelques mots et expressions employés au XVII<sup>e</sup> siècle en français pour désigner la coiffure, les fards et les gants. Le travail s'articule autour des données fournies par quatre textes littéraires publiés entre 1613 et 1622, auxquelles s'ajoutent les renseignements tirés de certains dictionnaires, bilingues et monolingues, publiés au cours du même siècle et ceux apportés par le manuel *Le parfumeur françois* (1693), de Simon Barbe. Les différents types de sources consultées permettent d'ajouter de nouvelles indications sur l'évolution sémantique de cette partie du lexique français.

**Mots-clé:** gants; fard; coiffure; Simon Barbe; dictionnaires.

### Abstract

This article analyses a series of terms and expressions employed in seventeenth century French to describe hairdressing, wigs, makeup and gloves. The information presented here comes basically from four poems published in France between 1613 and 1622. Data found in several seventeenth-century monolingual and bilingual dictionaries, as well as in Simon Barbe's *Le parfumeur françois* (1693) are incorporated as well. A detailed study of all those works allows for new theories on the semantic evolution in this field of the French lexicon.

**Key words:** gloves; makeup; hairdressing; Simon Barbe; dictionaries.

## 0. Introducción

Durante de la primera mitad del siglo XVII vio la luz un nutrido grupo de obras literarias que tienen la moda como tema principal. En estos textos se pueden recabar numerosos términos y expresiones que se hallan contextualizados, por lo que ofrecen una preciosa información sobre su evolución semántica. A lo largo de estas páginas vamos a trazar un recorrido por el vocabulario que se refiere a tres tipos de atavíos que formaron parte indispensable del atuendo francés en el siglo XVII: la peluca, los afeites y los guantes. Para ello, hemos partido de las referencias que hemos entresacado principalmente de cuatro textos: *Discours nouveau sur la mode qui court*<sup>1</sup>, poema anónimo publicado en 1613, mismo año en que apareció el texto titulado *La mode qui court à present et les singularitez d'icelle, ou l'ut, re, mi, fa, sol, la de ce temps*, y otros dos fechados en 1622, *Pasquil de la court pour apprendre à discourir et à s'habiller à la mode* y *La nouvelle mode de la cour, ou le courtisan à la négligence et à l'occasion*, compuesto por el «Discours commode pour s'accomoder plus commedement à la mode de l'intelligence du Pasquil à la Mode» y por el «Pasquil sur la Mode»<sup>2</sup>.

La información que nos proporcionan acerca del vocabulario francés de la indumentaria se completa con la que hemos obtenido en algunos diccionarios que empiezan a publicarse a lo largo del siglo XVII. Entre otros, hemos consultado el *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* (1607), de César Oudin, para conocer los equivalentes españoles de los términos franceses<sup>3</sup>, un diccionario bilingüe que es en buena parte deudor de dos anteriores: la *Recopilación de diccionarios franceses, españoles y latinos* (1599), de Henricus Hornkens, y el *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* (1604), de Jean Pallet. También con el fin de indagar más acerca del léxico castellano del siglo XVII, hemos recurrido al *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), de Sebastián de Covarrubias, un diccionario del que se sirvieron algunos lexicógrafos franceses posteriores, entre otros César Oudin o Antoine Furetière. El *Dictionnaire des Prétieuses ou la clef de la langue des ruelles* (1660), de Antoine de So-maize, consigna el lenguaje empleado por un restringido grupo social, ampliando así

<sup>1</sup> Este mismo texto fue reeditado posteriormente, primero, en 1850, por Eusèbe Castaigne, que lo recuperó e incluyó en el *Bulletin de la société archéologique et historique de Charente*; después, en 1855, vio de nuevo la luz bajo el título de *Le Satyrique de la Court*, incluido en el t. III de *Variétés historiques et littéraires*, de Édouard Fournier, que fechó el texto en 1624. Nosotros vamos a guiarnos por la edición original disponible en la Biblioteca Nacional de Francia (YE-7553).

<sup>2</sup> Manejamos la edición presentada por Louise Godard de Donville en el anexo III de su libro *Signification de la mode sous Louis XIII* (1976: 248-260).

<sup>3</sup> El *Tesoro de las dos lenguas* se editó en varias ocasiones a lo largo del siglo XVII: el propio César Oudin lo revisó, corrigió y aumentó en dos ocasiones, en 1616 y en 1621-22. La siguiente edición, en Bruselas, en 1625, veía la luz seguramente sin el consentimiento del autor, fallecido ese mismo año. Su hijo, Antoine Oudin, presentó, en 1645, una nueva edición. Dos más, con algunos cambios, aparecieron en 1660, una en París y otra en Burselas. La última, en Lyon, en 1675, reúne las contribuciones de ediciones precedentes (Zuili, 2006: 282).

el campo semántico que estamos estudiando. Por último, hemos acudido al *Dictionnaire de la langue française* (1680), de Pierre Richelet, y al *Dictionnaire universel* (1690), de Antoine Furetière. En el primero se pueden encontrar numerosas alusiones a las palabras acordes con el *bel usage*, mientras que en el segundo, bastante más amplio y de marcado carácter enciclopédico, tienen cabida numerosos neologismos, tecnicismos o arcaísmos. Además, estos dos primeros grandes diccionarios monolingües, al haber visto la luz a finales de la centuria, nos informan sobre la repercusión que tuvieron los términos franceses en uso en las primeras décadas de la misma.

Otro tipo de datos son los que hemos recopilado a partir de una literatura más especializada que se publicó también a lo largo del siglo XVII. En esta ocasión, vamos a fijarnos en una obra que incluye noticias acerca de los tres componentes del atuendo que nos ocupan en este trabajo: *Le parfumeur françois qui enseigne toutes les manières de tirer les odeurs des fleurs, & à faire toutes sortes de compositions de parfums* (1693), del perfumista Simon Barbe, el único representante, que sepamos, de este gremio que publicó un tratado sobre el modo de elaborar perfumes<sup>4</sup>. Al igual que los cuatro textos de la primera mitad del siglo que hemos seleccionado, compila un buen número de términos que se hallan contextualizados. En las páginas preliminares de este manual, que, según reza en la portada, tenía como objetivo el entretenimiento de la nobleza, el autor explica al lector cuáles son las mejores mercancías y dónde encontrarlas, para, a continuación, comenzar el auténtico tratado compuesto por ciento cincuenta y ocho recetas para perfumar polvos, jabones, esencias y aceites, pomadas, pastillas para la boca, aguas, pastillas olorosas, pieles, abanicos, guantes y tabaco. Son muchos los consejos que regala Barbe, quien, por ejemplo, revela uno de los secretos para obtener buenos perfumes. De estos asegura que solo se pueden elaborar a partir de contadas flores capaces de conservar el aroma tras el prensado. Seis años después, este mismo maestro publicó *Le parfumeur royal* (1699), aunque esta obra parece ir dirigida más a los especialistas del perfume que a un público no entendido.

Toda esta literatura sobre cuestiones de moda demuestra la importancia que esta tuvo en la Francia del siglo XVII. En los primeros textos que hemos analizado es frecuente encontrar en escena un personaje llamado Mode, una diosa que determina a su antojo el comportamiento de hombres y mujeres. Esta alegoría suele ir asociada a la constante metamorfosis: *La nouvelle mode de la cour* la presenta como hija de Saturno y la califica de «auténtico Proteo». Más adelante, las Preciosas se referirían a la moda como *l'idole de la Cour* (Somaize, 1660). Por lo tanto, parece lógico que se convirtiese en un tema de conversación recurrente en los salones franceses del siglo XVII, en los que hablar de moda suponía detenerse no solo en la forma de vestir, sino

---

<sup>4</sup> Algunos de los primeros manuales de química publicados en Francia desde el siglo XVI también incluyen un capítulo dedicado a los elementos necesarios para componer cosméticos, perfumes, pomadas y otros ungüentos (cf. Catherine Lanoë, 2002).

también en la manera de comportarse y de hablar. Esto es lo que apuntan los primeros versos del poema *Pasquil de la court*:

A vous Dames et Damoiselles  
 Qui désirez passer pour belles  
 Et que sur vous on ait les yeux,  
 Comme dessus des demy Dieux,  
 Si vous voulez quoy que l'on gronde,  
 Apprendre le trictrac du monde,  
 Et y vivre moralement,  
 Sans fausser Loy ne Parlement  
 C'est pour discourir à la Mode,  
 Sans le Digeste et sans le Code.

El restringido círculo de *mignons* se afanaba en *paraître*, que, según matiza el autor de *La mode qui court à present*, era, a comienzos del siglo XVII, «le mot qui court». En efecto, este verbo, *paraître*, encierra una significación que concuerda con el espíritu que reinaba entonces en la alta sociedad francesa, tal y como recogen las acepciones que consigna Furetière en su *Dictionnaire universel* (1690): «Estre en évidence; se rendre visible», «se dit aussi de ce qui s'expose en public», «se faire distinguer des autres, éclater davantage», «avoir simplement l'apparence» y «marquer, laisser des témoignages de ce qui a été fait». Para lograr destacar, tanto hombres como mujeres debían comportarse, hablar y vestir «selon la Mode qui court», como aconseja el *Discours nouveau*. Nosotros vamos a prestar especial atención a todo lo que atañe al lenguaje y a los cambios que experimentó el léxico de la indumentaria a lo largo de esta centuria a tenor de diversos factores. No obstante, podemos enumerar algunas de las pautas de conducta bien vistas entre las damas. Según el *Pasquil de la court* debían «Faire la Devoste», «Admirer tout, tout veoir, tout faire», «Ne veoir aucun sans controuler, / Ses moeurs, sa façon, son parler», «Discourir un peu de la rhotine, / et si l'esprit n'est pas trop fasché, / Songer aux amours de Psiché».

En cuanto al guardarropa de las *personnes de qualité*, son innumerables las tendencias que se sucedieron en esta época. Vestirse *selon la mode qui court*, o, como se decía en español entonces, *ir al uso*, no era una empresa sencilla. Existían varios obstáculos: por una parte, la cada vez más poderosa burguesía, cuyos miembros eran conocidos entre la nobleza como los *singes de la cour*, copiaban los modelos en principio exclusivos de las clases más acomodadas. Esta imitación contribuyó notablemente al marcado carácter efímero de la moda. Tanto movimiento en la realidad extralingüística se tradujo, desde el punto de vista del vocabulario, en la aparición de nuevos términos que se acuñaron por primera vez en esta época, en que otras voces cayeron en desuso, en que determinadas palabras bastante arraigadas adquirieron nuevas acepciones... Por otro lado, el gobierno tomó medidas contra cualquier exceso de lujo, especialmente contra aquellos que exigían un elevado gasto en importaciones para



lucir, por ejemplo, determinados encajes y guarniciones de oro y plata. En este sentido, los ministros Richelieu, Mazarin o Colbert firmaron edictos, con más o menos éxito, que limitaban el uso de determinadas mercancías exquisitas por parte de la sociedad *galante* con el fin de favorecer la producción nacional; unas medidas que, si bien no fueron del gusto de todos, contribuyeron a engrosar las arcas del Estado<sup>5</sup>.

Con todo, la nobleza se benefició del apoyo de algunos gremios, muchos de los cuales comenzaron su andadura en este siglo. Entre otros, cabe destacar el papel que desempeñaron los *perruquiers-barbiers-baigneurs-étuvistes* y los *gantiers-parfumeurs*. Los primeros se hicieron indispensables para todo aquel que quisiera *avoir les cheveux lustrez* (Somaize, 1660), es decir, llevar una peluca. El uso de este accesorio entre los miembros de la corte se impuso por primera vez cuando Luis XIII se vio afectado por una alopecia prematura y continuó durante el reinado de Luis XIV. Así pues, esta industria generó cuantiosos beneficios, sobre todo porque la costumbre de usar peluca se extendió más allá de las fronteras francesas. Las naciones que la adoptaron no dudaron en hacerse con pelucas casi siempre llegadas de París. Igualmente rentable resultó el negocio de la cosmética que desarrolló la corporación de los *gantiers-parfumeurs*. Este último fue impulsado por Colbert, que, en un intento de evitar el gasto que suponía importar las delicadas mercancías naturales necesarias para elaborar los diferentes afeites y ungüentos, promovió su cultivo en Francia.

Ante este panorama, el número de mercaderes fue aumentando, aunque no todos ofrecían la misma calidad en sus productos. Para saber a cuál dirigirse, los nobles podían consultar un curioso ejemplar titulado *Livre commode contenant les adresses de la ville de Paris et le Trésor des Almanachs pour l'année bissextile 1692*, de Abraham du Pradel, «Philosophe et Mathématicien»<sup>6</sup>. A lo largo de estas páginas se listan las direcciones de las que él llama *personnes renommées* (1692: t. I, 4). Agrupados por profesiones, figuran los nombres y las mercancías que les dieron fama. Este tipo de publicación, que estaba previsto fuese anual, pues debía ver la luz «dès les premiers jours du mois de Novembre» (1692: t. I, 7), se incluye dentro del conjunto de documentos que anuncian el florecimiento de la prensa especializada que se desarrollaría durante la época ilustrada, cuando el *journal littéraire et galant* pasó a ser el *journal de mode* (Roche, 1989: 454). Otro ejemplo de este tipo de publicación periódica es *Le Mercure Galant*, de Donneau de Visé, que tampoco se editó de forma regular y que no incluía un número fijo de páginas dedicadas a las nuevas tendencias en el atuendo<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Dentro del grupo de leyes suntuarias, las más destacadas fueron las de 1633 y 1634 contra el abuso de guarniciones confeccionadas con oro y plata, tanto en el atuendo femenino como en el masculino. En 1656 y 1660 se promulgaron las más duras contra adornos como encajes, bordados o pasamanerías. Una muestra de la reacción contra esta nueva medida fue la publicación del texto, en prosa y verso, titulado *Révolte des passemens* (1660).

<sup>6</sup> Manejamos la edición que hizo del texto original Édouard Fournier (1880).

<sup>7</sup> Los primeros ejemplares vieron la luz en 1672, 1673, 1674 y 1682.



Hablar de cuestiones de moda, en el sentido más amplio del término, en la Francia del siglo XVII supone aludir a la relación de esta nación con España. Aunque no es uno de nuestros objetivos en este trabajo, resulta inevitable hacer referencia a voces y modas de origen español, puesto que estas tuvieron una importante repercusión. Las relaciones bilaterales entre Francia y España a lo largo de esta centuria han sido objeto de estudio, entre otros, para Alexandre Cioranescu, especialmente en su libro *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, donde analiza la influencia española presente en aspectos como el juego, los bailes, las costumbres alimentarias o el atuendo (1983: 72-77). Explica, además, que de España procedían productos exquisitos como el vino o el jazmín, así como otro tipo de mercancía más particular y que de la que nos vamos a ocupar en los siguientes apartados:

Il est curieux d'observer que les élégantes parisiennes demandent qu'on leur apporte de Madrid ce que nous appelons maintenant les articles de Paris: des fards, des parfums, des pastilles de senteur, des chaînettes en métal précieux, des «maures», qui étaient des boucles d'oreille en forme de têtes de Maures et parfumées et des gants (Cioranescu, 1983: 73).

### 1. Los peinados

Existen numerosas referencias a la manera en que se peinaban los cabellos en esta época en Francia, o como se decía entonces en francés, la *chevelure* o la *perruque*, un préstamo de origen italiano importado en el siglo XV (Matoré, 1988: 69). Los hombres solían llevar el pelo largo peinado como describe el «Pasquil sur la mode»: «[...] my partis, / Puis sous un flot qui ondoie / Les laisser pendre à longs plis / Sur la jouë en abondance, [...]». Lo más destacado fue entonces el mechón que se escapaba, conocido como *moustache* (Furetière, 1690), de ahí las referencias a la *perruque moustachée* en *La mode qui court à present*. Más adelante, esta sencilla guedeja recibió el nombre de *cadennette*, «quand le frère du duc de Luynes, marquis de Cadenet, imagine de l'attacher avec un noeud de ruban orné d'un bijou» (Boucher, 1996: 225).

En cuanto a la cabellera de las damas, las alusiones que se incluyen en los poemas que hemos seleccionado coinciden en que debían lucirla preferiblemente rubia y siempre rizada al estilo galán, o lo que es lo mismo *mignonement frizé*. Son muchos los peinados que se estilaron durante el siglo XVII, siempre en consonancia con el vestido, aunque no eran los mismos para todas las clases sociales. A comienzos del siglo XVII la boga era lucir un flequillo, la *garcette*, palabra de origen español según Furetière (1690)<sup>8</sup>, junto con los llamados *bouffons*, es decir, con los cabellos ensortijados que quedaban a ambos lados de la cabeza sobre las orejas (Boucher, 1996: 227). Estos tufos se combinaban en un moño trenzado, también conocido como *culebutte*.

<sup>8</sup> Furetière (1690) hace referencia a la palabra española *garceta*, recogida por Covarrubias (1611), como origen del término francés *garcette*. El *Trésor de la langue française informatisé* define esta voz como «une ancienne coiffure féminine d'origine espagnole».

Esta moda se prolongó al menos hasta la década de 1620, por eso, el *Pasquil de la court* aconseja «se coiffer à la culebutte».

Con este tipo de peinado se dejaba la parte central despejada para incluir un adorno, el *moule*, que caía sobre la frente. Es cierto que las damas de más alta alcurnia adoptaron otras tendencias, pero las burguesas y las viudas lo conservaron durante más tiempo, al igual que la costumbre de cubrirse la cabeza con el típico *chaperon*, tal y como señala el *Discours nouveau sur la mode*:

Des bourgeois n'est pas de se coiffer ainsi: [con peluca]  
 Leur soing est de chercher un velours par figure  
 Ou vn velour rasé, qui serue de doublure  
 Aux chaperons de drap que tousiours elles ont;  
 Et de bien agencer le moule sur le front,  
 Luy face aux deux costez de mesure pareille  
 Leuer la cheuelure au dessus de l'oreille.

Pero la gran innovación, solo al alcance de las grandes damas, llegó con los recogidos altos, de los que, a tenor de la moda, se podía escapar un mechón, la *moustache*, imitando la moda masculina. Poco a poco, los peinados fueron aumentando de tamaño, llegando incluso a escalonarse *à estages*, es decir en forma piramidal, una moda a la que también alude el mismo poema:

Par quatre, cinq ou six rangs, ou bien dauantage,  
 Comme sa chevelure a plus ou moins d'estage;  
 Et qui n'a les cheueux aussi longs qu'il les faut  
 Elle peut aisement reparer ce deffaut,  
 Il ne faut qu'acheter vne perruque neuue [...]

Su elaboración exigía una gran cantidad de pelo, por lo que se hizo necesario recurrir a los postizos y las pelucas; se hablaba entonces en francés, según reseñan Furetière (1690) y Oudin (1607), de *fausse perruque*, cuyo uso se institucionalizó entre los miembros de la corte y de la clase eclesiástica a mediados del siglo XVII. Las pelucas, tanto las masculinas como las femeninas, se podían elaborar a partir de cabello humano, un hecho que no pasó desapercibido para algunos autores, como el que compuso los siguientes versos del «Pasquil sur la mode»:

Se perruquer le cerveau  
 Et emprunter la coeffure,  
 D'un qu'on attache au poteau;  
 Pour faire une chevelure  
 Friser sa teste de noeuds,  
 et soubz un vent qui murmure,  
 Laisser pendre ses cheueux  
 Pour avoir plus d'excellence, [...]

Un testimonio sobre la manera de componerlas y de algunos de los tipos que se estilaron lo hemos encontrado en la definición del término *perruque* que se puede leer en el *Dictionnaire françois* (1680), de Richelet:

Perruque, s.f. c'est une coiffe de reseau autour de laquelle on range avec tant d'adresse des cheveux qu'ils représentent la coiffure naturelle d'une personne. [Il y a des perruques à calote dont les cheveux sont atachez autour d'une calote & ces perruques ne sont que pour les enfans malades, pour les vieillards, ou pour quelque *[sic]* Ecclésiastiques. Les autres perruques s'appellent simplement *perruques*. Les perruques blondes sont les plus cheres. La perruque est composée d'une coiffe de reseau dont le dessus garni de cheveux s'apelle *plaques*; les autres parties sont le devant, le derriere, & les coins].

Un tipo particular de peluca para las damas era la que se denominaba *tour* (Richelet, 1680), que no era sino un postizo rizado que se caía sobre la frente o encima de las sienes. Esta suerte de cabello artificial servía, además, para esconder las nada deseadas canas, consideradas un *ordinaire vice*, de ahí que las Preciosas se refirieran a la peluca como *la jeunesse des vieillards* o *la trompeuse apparence* (Somaize, 1660). Con esta boga, las damas renunciaron a otros tocados para salir a la calle, como el llamado *chaperon*, al que ya hemos aludido y que era «bien vieux», según señala el *Discours commode*, para dar paso a toda clase de adornos: lazos, plumas, horquillas... como ilustran las imágenes de la época. Los hombres, por su parte, continuaron usando el sombrero, aunque solo para llevarlo bajo el brazo.

El afán por lucir un peinado original explica que, en las últimas décadas del siglo XVII, se complicase un sencillo recogido que se hacían las damas con un lazo, conocido como estilo *fontanges*. Este nombre hace referencia a Mlle de Fontanges, amante de Luis XIV, quien no dudó en atar sus rizos con una liga al quedar despeinada por una rama mientras cabalgaba (Louys, 1967: 61). Lejos de conservar la simpleza del peinado original, los cabellos, siempre ensortijados, se organizaron en recogidos muy altos, ligeramente inclinados hacia delante, esto es *en palissade* (Furetière, 1690), nombre del entramado de alambres que también se usó en España para componer el peinado que se lucía con el *guardainfante*. El *fontanges*, igualmente exportado a la Península, se llevó aquí en una versión más reducida que se denominó *almirante* (Bandrés Oto, 2002: 69-70). Con todo, ninguno de los peinados que se idearon al final del siglo en Francia logró apartar definitivamente la peluca, que se mantuvo como un accesorio indispensable en la corte de la Francia del siglo XVIII.

La enorme difusión de este complemento favoreció la aparición de un nuevo gremio: los *barbiers-perruquiers-étuvistes-baigneurs*. Hasta la época, los *barbiers* formaban parte de la corporación de los *chirurgiens*. De esta escisión se hizo eco Richelet en su diccionario (1680):

Perruquier s.m. c'est celui qui fait des perruques pour hommes, des tours et des demi-tours de cheveux pour femmes, & des coins pour hommes. [Un bon perruquier. Les perruquiers ont été érigés en corps de maîtrise en 1674, & pour distinguer leurs boutiques de celles des chirurgiens, ils mettent à leurs enseignes des *bassins blancs*, & les chirurgiens de *bassins jaunes*. Les perruquiers dans leurs lettres de maîtrise s'appellent *barbiers, baigneurs, étuvistes et perruquiers*].

Abraham du Pradel da más datos sobre el devenir de esta corporación en París a finales del siglo XVII. De ella dice que contaba con doscientos miembros y que tenía su sede en el «quay des Augustins au coin de la rue Git-le-Coeur». Quizá su representante más afamado en esta época fue Binet, el responsable de componer las pelucas de Luis XIV<sup>9</sup>. Junto a él figuran otros profesionales (1692: t. II, 39-41) y otros tantos señalados en el apartado dedicado a los *baigneurs-étuvistes* (1692: t. I, 183).

La evolución de las técnicas y las innovaciones en cuestiones de peinados dieron lugar a una literatura propia que se publicó a lo largo del siglo siguiente. Una muestra de la difusión y el prestigio que alcanzaron las novedades que exportaron los peluqueros-barberos-bañeros franceses a España es el hecho de que, en 1771, se tradujese al español la obra *Art du perruquier*, de François-Alexandre-Pierre de Garsault, que vio la luz en Francia en 1767<sup>10</sup>.

En relación con este nuevo gremio estaba el de los *gantiers-parfumeurs*, pues era costumbre perfumar y empolverar las pelucas para, por una parte, evitar malos olores y, por la otra, lucir cabellos más o menos rubios, siguiendo la moda de la época. Una amplia explicación de cómo hacerlo es la que ofrece el libro *Le parfumeur français* (1693), de Simon Barbe. En el «Avertissement sur les principales compositions» se puede leer el modo de lograr el tono claro de las pelucas gracias al polvo de almidón:

Sur les Poudres à poudrer les Cheveux: Toutes les Poudres blanches sont faites d'Amidon, qui sort du bled après que la farine est tirée, & qu'il n'y a pas plus d'apprêt à l'Amidon pour la Poudre de haut Prix, que pour celle de bas Prix. Il ne s'agit que de le piler & le passer bien fin au Tamis: il est seulement nécessaire de s'y rendre sujet quand on le parfume aux fleurs, parce

<sup>9</sup> Se suele afirmar que de este nombre, Binet, deriva el término francés *binette*, que se usa, en un registro familiar, para aludir al rostro, aunque el *TLFI* pone en duda esta etimología. Sí dio nombre, en cambio, a uno de los múltiples tipos de peluca en boga hasta la Revolución Francesa: la *perruque à la binette*, compuesta por tres grandes tufos, dos laterales sueltos y un tercero detrás, recogido con un lazo.

<sup>10</sup> Francisco Aguilar Piñal (1981: t. IV, ref. 1021) reseña la traducción al español. Véanse los datos completos de esta traducción en el apartado Reseñas bibliográficas.

que de là dépend la bonté de la Poudre, & particulièrement à celle de fleurs d'Orange & à celle de Rozes comunes, parce que si on est plus longs-temps à la remuër qu'il n'est marqué dans son lieu, cette poudre sera en danger d'estre gâtée.

Barbe enumera y explica diversos tipo de polvos «La poudre de Cypre est faite de mousse de Chêne, la Poudre de Violette est faite de racine d'Iris, & celle de Franchipanne est faite moitié poudre de Cypre & moitié Amidon»<sup>11</sup>. Se detiene también en las aplicaciones de estos polvos que, por ejemplo, se empleaban para colorear los cabellos: el compuesto de franchipán dejaba un tono gris ceniza (1693: 10), mientras que el de violeta o iris, especialmente recomendado para los cabellos por este perfumista (1693: 6), proporcionaba un color más oscuro, mezcla de azul y rojo (Furetière, 1690). Todos podían almizclarse con los diversos perfumes obtenidos a partir de las flores indicadas para este fin por Barbe (1693):

Il faut aussi sçavoir que toutes les fleurs ne sont pas capables de communiquer leur odeur à la poudre, & qu'il n'y a que les fleurs d'Orange, le Jassemín, les Rozes communes, les Rozes musquées & la Jonquille. Car toutes les autres fleurs ont l'odeur trop foible [...]

Es cierto también que era costumbre entonces perfumar toda suerte de objetos; basta leer el índice de la obra de Simon Barbe (1693), que detalla, además, la manera de elaborar otro tipo afeites para el rostro o el cuerpo, un segundo campo semántico del que nos vamos a ocupar en el siguiente apartado.

## 2. Afeites

En el siglo XVII ya se conocía una gran variedad de preparaciones en forma de ungüentos, polvos, aceites, jabones, pomadas o esencias que se obtenían a partir de mezclas específicas con el fin de mejorar, por ejemplo, el aspecto de la piel o el cabello. Hemos hablado de las composiciones para empolverar las pelucas y de las flores con las que se perfumaban; a estas hay que sumar los aceites o esencias de uso diario, tal y como señala Barbe en las páginas preliminares de su obra (1693):

Les Essences de fleurs, dont on se sert pour les Cheveux, ne sont point véritables essences, se sont des huiles aussi bien que les huiles communes qui servent au même effet, & si l'on les nomme essences, c'est parce qu'elles sont faites d'une huile qui prend parfaitement bien l'odeur des fleurs, & pour en faire la différence d'avec l'huile commune. Les huiles communes sont l'huile d'Amande douce & l'huile d'Olive que l'on parfume

<sup>11</sup> En la definición que ofrece Richelet para el término *poudre* aparece una referencia acerca de las grafías de uno de los tipos: «poudre de Cypre, poudre de Chipre. L'un & l'autre se dit, mais le premier est meilleur. Poudre qu'on vend chez les Parfumeurs. C'est un composé de racine d'iris, de civet et de musc dont on se sert pour dessecher & poudrer les cheveux».

aux fleurs, & desquelles on se sert journallement pour les Per-  
ruques.

Existieron también *unturas* (Covarrubias, 1611), tanto para el rostro o los labios como para las manos o los dientes<sup>12</sup>. A ellas aluden algunos de los textos consultados: sus autores subrayan la tendencia cada vez más extendida entre las mujeres de *aliñarse*, como se decía entonces en español, o *lustrer le visage*, en términos de las *rue-lles* (Somaize, 1660). Se maquillaban el rostro para lucirlo blanco y, por supuesto, para ocultar las arrugas, otro *ordinaire vice*, como indica le *Discours nouveau*:

Aux dames ie fais cas d'un visage fardé,  
A la Court aujourdhuy c'est le plus regardé:  
Car quand bien elle auroit vne fort belle face,  
Si elle n'est fardée elle n'a pas de grace,  
Et principalement le doit-elle estre alors  
Que la ride commence à luy siller le corps,  
Et que de iour en iour vne blanche argentine  
Va se peslemeslant dedans sa chevelure;  
Car c'est lors qu'il est besoin se servir d'artifices,  
Afin de rhabiller les ordinaires vices  
Que la triste vieillesse ameine pour recors,  
Aussi tost qu'elle vient se saisir de nos corps.

Otros versos del *Pasquil de la court* describen igualmente el uso de afeites para obtener una piel cuyo tono blanquecino se hacía resaltar aún más con el uso de la *mouche*, un lunar postizo que las Preciosas, más adelante, definirían como *une tache avantageuse* (Somaize, 1660):

Qui ne s'estonne d'un affront,  
Si par hazard quelqu'un arrive,  
L'emplastre paroistre excessive,  
Puisque l'artifice aujourd'huy  
A mis le naturel sous luy [...]  
Faire des sourcils en arcade, [...]  
Et pour prendre l'amour par l'esle,  
Mettre la mouche en sentinelle,  
Sur un teint poly et bien net [...]

Parecida es la alusión que se puede leer en el «Discours commode pour s'accomoder plus commedement à la mode de l'intelligence»:

Dessus le visage avoir  
Le Noir pourtrait d'une mouche [...]  
Porter la face enfrognée  
Faire semblant d'avoir mal,

<sup>12</sup> Marie de Meurdrac, entre otros autores, aporta múltiples recetas para elaborar estos ungüentos en la segunda edición de su manual *Chymie charitable et facile en faveur des dames* (1674).

Sans aucune doléance,  
Ce n'est plus suivre la mode  
C'est faire à la Négligence.

La costumbre del maquillaje era habitual entre las damas españolas, que también se arreglaban blanqueando la piel y coloreando mejillas y labios (Bernis, 2007: 293). Jesús Terrón habla del alcance de las prácticas entre las damas españolas desde la época renacentista:

Hacia mediados del siglo XVI España alcanzó la época de mayor prestigio en los productos de belleza y sus hábitos y refinamientos sociales fueron imitados por Francia. En el siglo XVII, la reina Ana de Austria conservó en la Corte de Francia las prácticas higiénicas de su infancia y el uso de las cremas, a las cuales era debido el célebre esplendor de su piel (1990: 23).

Una muestra de la repercusión de los cosméticos de origen español que llegaron a Francia la ofrece de nuevo el léxico: es habitual encontrar el complemento *d'Espagne* calificando ciertos términos franceses incluidos en este campo semántico de los afeites. Por ejemplo, para lograr el tono pálido de la piel era frecuente emplear unos polvos blancos, llamados en español *albayalde/alvayalde* (Covarrubias, 1611), que, según Bandrés Oto (2002: 73), se obtenían del arroz, aunque también del carbonato de plomo, como afirma Margarita Tejeda (2007: 37). De hecho, esta voz, *albayalde*, puede aparecer como sinónimo de los términos *blanquette*, *blanquibol* o *cerusa* (Oudin, 1607)<sup>13</sup>. Este último compuesto, la *cerusa*, se comerció en Francia. Entre los diferentes tipos de *ceruse*, como se denominó este cosmético en francés, se encontraba el llamado *blanc d'Espagne* (Oudin, 1607)<sup>14</sup>. Furetière (1690) apunta el nombre empleado por los químicos de esta época para designar el compuesto: *blanc de plomb*, que recuerda el material del que se extraía dicha sustancia:

c'est ainsi que la [la *ceruse*] nomment les chymistres. Elle se fait de lames fort déliées de plomb, trempées dans de fort vinaigre, qui les dissout, & y forme une certaine crasse qu'on racle tous les dix jours. On la broye & on la cuit, & ce qui demeure au fond est la ceruse.

El tono níveo de la tez se hacía resaltar aún más gracias al contraste con el rojo de labios y mejillas, que se maquillaban con *escarlata d'Espagne* (Furetière, 1690), también conocida simplemente como *écarlate* o *vermillon* y que se obtenía del fruto rojizo de un arbusto (Richelet, 1680). Sin embargo, la cara quedaba cubierta, al me-

<sup>13</sup> También se empleaba el *solimán* (Bernis, 2007: 293), que, según Covarrubias (1611) era «el argento vivo sublimado, de donde tomó el nombre solimán».

<sup>14</sup> Catherine Lanoë (2002) apunta otras dos clases de *cerusa*: una extraída de la tiza, por lo general importada de Inglaterra y Holanda, y otra, la de Venecia, que se obtenía del almidón y que era considerada la mejor.



nos en parte, por un velo, en francés *masque*, que se echaba sobre los ojos y que permitía conservar el maquillaje. Esta función es la que subraya la expresión empleada por las Preciosas para designar este complemento: *le rempart du beau teint* (Somaize, 1660). Según el *Discours nouveau*, «il faut tousiours auoir le masque sur les yeux». Era también uno de los complementos que permitía entrar en el juego de la seducción, atendiendo a las normas de la *galanterie*, de ahí la otra denominación de las Preciosas: *l'instrument de la curiosité* (Somaize, 1660).

Este accesorio no pasó desapercibido para algunos contemporáneos. Uno de los testimonios más sorprendentes, sobre todo por la obra en la que figura, es el de Lorenzo de Robles, quien, en la nota «A los Señores Franceses, de todos estados, que son aficionados a la lengua Castellana» incluida en su manual *Advertencias y breve método para saber leer, escribir y pronunciar la lengua Castellana* (1625), hace referencia a esta especie de «cortinilla» de moda entre las damas francesas y que tanto le gustó:

Ver tantas damas, dotadas de tanta beldad y hermosura: Qua la industria hizo en ellas, lo que haze vn hombre sabio, quando en su aposento tiene algún quadro, o retrato perfeto y de buena pintura, que por que el polbo no le ofenda, pone delante dél, vna cortinilla de tafetán. Así hazen estas hemosísimas damas, que porque el polbo, frío, ni otras influencias delos cielos, o tierra, no las ofenda sus bellísimos rostros, y tez de cara natural; lleuan aquellas mascarillas, para la conseruación y guarda dél. Y quán bien les están! Suplico que nadie contradiga, lo que acerca desto digo: por que en realidad de verdad, puedo afirmar, que siendo llamado a algunas casas principalísimas, para lo que me querían mandar: estaua ratos suspenso, y como enajenado, considerando quán perfetas criaturas produze la naturaleza en esta tierra, y particularmente en París [...] (citado por M. Alvar Ezquerro, 1997: 244).

Por último, este atavío servía, junto con los demás artificios, para disimular las huellas del paso del tiempo, como apuntan los versos del *Discours commode*:

Porter un masque à son nez  
Peur de monstrier son visage,  
Se graisser de vermillon  
Quand la femme est dessus l'aage, [...]

Con el fin de corregir o disimular posibles defectos en la piel del rostro o en cualquier otra parte del cuerpo, se elaboraban otros ungüentos, en español llamados *mudas*. Esta clase de *fard* se presentaba, por lo general, en forma de *pommades*. Simon Barbe (1693), que rehúsa indicar la manera de elaborar maquillajes porque, en su opinión, «il n'y a point de fard qui ne gâte le visage», dedica un capítulo a este tipo de preparación, incluidas las que se aplicaban al rostro, a los labios o para lavar las ma-

nos: «pommade pour rafraîchir le tein et ôter les rougeurs du visage, autre pommade pour le visage tres bonne, autre pommade tres-fine pour le visage, pommade pour les lèvres, pâte d'amande liquide pour laver les mains sans eau». Existieron además otras para los dientes, a la que alude el *Pasquil de la court*:

Que si l'on a les dents gastées,  
Faut les pommades frequentées,  
L'opiate, le romarin,  
Que l'on trouve chez Tabarin [...]

No deja de ser curioso encontrar un término como *opiate*, propio de la medicina según Furetière (1690), en un texto de estas características. Este hecho demuestra lo extendido de esta suerte de ungüentos entre los miembros de la corte francesa del siglo XVII. En palabras del lexicógrafo francés, la *opiate* «c'est en general un remede interne diversement composé de poudres, de pulpes, de liqueurs, de sucre ou de miel, reduits en consistance molle & propre à estre enfermée dans de pots». Como su propio nombre indica, el componente principal era el opio. Dentro de los tipos de *opiatas*, la más afamada era, según Furetière, la «opiate de Salomon, ainsi nommé d'un certain Medecin qui portoit ce nom, laquelle a esté premierement mise par escrit par Laurent Joubert»<sup>15</sup>. Por último, existía una opiata particular para los dientes que Furetière llama *opiate incarnative*. El manual de Simon Barbe recoge tres fórmulas para elaborar «Opiate en poudre pour nettoyer les dents» y otra más para la «Opiate liquide» (1693: 47-48).

En el siglo XVII eran muy preciadas también las pastillas de jabón, en francés *savonettes*, que se empleaban, por ejemplo, para el afeitado. Tenían fama las que llegaban de Alicante y que se vendía en la rue Charonne (Du Pradel, 1692: t. II, 7) y, por supuesto, las de Bolonia (Richelet, 1680 y Furetière, 1690). En las páginas preliminares de su manual (1693) Barbe explica el mérito de los artesanos italianos: «les Bolonnois avoient trouvé le secret de si bien préparer & parfumer le Savon, que personne n'avoit jusqu'alors entrepris sur leur maniere, mais ils ont si fort negligé de les bien parfumer, & l'on s'est si bien étudié que l'on a trouvé le moyen de faire mieux qu'eux». Por eso, incluye recetas para elaborarlos, favoreciendo así la producción nacional en perjuicio de la importación.

Quizá las composiciones más variadas y con más éxito en esta época eran los perfumes. Se prolongó así una costumbre muy antigua y extendida entre numerosos pueblos. En el siglo XVII se empleaban, además de para combatir el mal olor causado por la falta de higiene, como remedio contra las enfermedades contagiosas (Terrón, 1990: 22). Por ejemplo, en Francia se sahumaban las estancias mediante la *cassollette*

---

<sup>15</sup> Quizás se refiera Antoine Furetière al mismo Joubert al que alude Abraham du Pradel y que tenía la tienda en el «Soulie d'or, rue des Vieilles Estuve près de la croix du Tiroir, un Colporteur qui donne à très grand marché des sortes de Poudres et de Savonnettes communes». (Du Pradel, 1692: t. II, 35).

*philosophique*<sup>16</sup> y el *parfumoir*. Este último era una especie de cofre de madera que permitía quemar las esencias, dejando que el humo aromático que desprendían impregnara las habitaciones (Simon Barbe, 1693: 89), mientras que las *cassolettes* «servent non seulement à des-infecter [*sic*] et parfumer les chambres agréablement sans fumée et presque sans frais, mais encore à guérir plusieurs maladies par des vapeurs médicinales» (Du Pradel, 1692: t. I, 243-244). Igualmente olorosas eran las bolsitas que se confeccionaban para llevarlas encima, para guardar la ropa y otras, más pequeñas, para la lencería de las damas; también emanaban un agradable aroma las cajas para guardar las pelucas. Con el fin de perfumar diferentes objetos era frecuente utilizar un polvo conocido como *poudre à la Maréchalle*, así llamado «parce que Madame la Maréchalle d’Aumont se divertissoit à la faire» (Simon Barbe, 1693). Más complicado era el proceso de impregnar en olor la piel que se empleaba en la confección de los guantes, un accesorio que también merece especial atención y cuya producción fue responsabilidad del mismo gremio de los perfumistas.

### 3. Los guantes

Complemento indispensable de la indumentaria cortesana, tanto para hombres como para mujeres, existían de diferentes clases. Los guantes que se confeccionaban en piel se reservaban, por ejemplo, para montar a caballo; los que se cortaban en satén, seda o terciopelo eran obligatorios en la corte. Los primeros podían ser de ante, piel de camello o lo que se llamó *cuir de poule*. Fournier (1878: 32) explica que así se denominaba «l’épiderme de la peau du chevreau. Il falloit pour l’enlever un délicatesse extrême qui ne se trouvoit que chez les ouvriers de Rome et de Paris»<sup>17</sup>. Las clases más humildes los llevaban de piel de perro.

Los guantes podían llevar diferentes galas, como lazos o botones. Así los describe el *Discours commode*:

Portez des gans tout brodez,  
Façonnez à la Guimbarde  
De soye et boutons dorez  
Et d’une façon mignarde  
Avec un petit ruban  
Qui va faisant piafarde  
Et qui pend au courtisan  
Contrebas en nonchalance  
Ce n’est plus suivre la Mode  
C’est faire à la Négligence.

No sabemos con exactitud cuál sería el aspecto de los guantes *à la Guimbarde*, pues con este término se designa tanto un instrumento musical como un baile de la

<sup>16</sup> El adjetivo *philosophique* se aplicaba, en el siglo XVII, a todo aquello que tuviese que ver con la química.

<sup>17</sup> Este tipo de piel debía ser parecida, si no la misma, a la *gamuza*.

época. Debió de tratarse de una moda muy extendida porque también hemos hallado una referencia a este mismo estilo en el *Pasquil de la court*, que, además, recoge otro tipo de guantes: «Si on veut la Mode imiter [...] avoir gands à la Cadenet, / ou à la Philis tant aymable [...] et à la Guimbarde le Collet». El nombre del primer tipo de guantes parece aludir de nuevo al marqués de Cadenet, del que ya hemos dicho que dio nombre al mechón de pelo llamado *cadennette*. Según Furetière (1690), la moda à *la cadennette* duró bastante. En cuanto a los pares à *la Philis*, la referencia nos remite, en principio, a un nombre femenino empleado en la poesía de este siglo<sup>18</sup>. Esta única información no nos permite, al igual que en el primer caso, describir las particularidades de los atavíos à *la Philis*.

Eran muy apreciados los guantes de origen español, por eso no es extraño que Furetière (1690) recoja el tipo *gants d’Espagne*. Cioranescu (1983: 73) apunta que era «le cadeau que tous les voyageurs rapportaient d’Espagne», siendo los más caros los llamados *de ámbur*, fabricados en Sevilla y Ocaña<sup>19</sup>. El *ámbur* era una mercancía de lujo con la que se elaboraba, según Covarrubias (1611), «una pasta de suavísimo olor». Existía de varias clases: gris, negro y blanco, el más preciado<sup>20</sup>. Barbe asegura en su manual que este componente venía del mar, «que c’est une espece d’écume qui est poussée par les flots sur les rivages & qui s’endurcit dans la suite». El lexicógrafo español va más allá y afirma que esta sustancia es el excremento de las ballenas, el esperma o un betún líquido que mana de lo más profundo del mar y sube a la superficie, donde se cuaja. Similar es la información que aporta Furetière (1690), que, al definir el término *ambre*, recoge otros posibles orígenes de la sustancia, pero distingue los mismos tipos. Ambos lexicógrafos coinciden, además, en que el que se usaba en perfumería entonces era el gris o *pardillo*.

Las huellas que dejaron en Francia los pares fabricados en Ocaña, confeccionados con una fina y delicada piel, se pueden seguir a través del léxico. Cioranescu (1987: 213) especifica que «el nombre [Ocaña] ha llegado a ser nombre común y, por ignorancia de la geografía, se ha interpretado curiosamente como “piel de oca”». Añade a continuación las diferentes grafías de este hispanismo: *ocaigne*, *ocagne*, *occagne* y la familia morfosemántica: *ocaigné* y *ocaigner*. Nosotros hemos encontrado otra referencia en *Le parfumeur françois* (1693: 108-109), que contiene una receta, «ocaign-

<sup>18</sup> El nombre Filis dio en español el término *filis*, derivado del nombre poético femenino habitual en la lírica del Siglo de Oro español, que ya recogía el *Diccionario de Autoridades*. Actualmente, según el *DRAE*, se sigue empleando para indicar «habilidad, gracia y delicadeza en hacer o decir las cosas».

<sup>19</sup> Otro tipo de guantes españoles eran los llamados *de polvillo*, *de infusión* o *de achiote* (Terrón, 1990: 122).

<sup>20</sup> También se denominaba *ámbur* a la resina fósil con la que se hacían las joyas. De esta dice Covarrubias (1611) que es «una piedra roxa, y algo trasluciente. Dicen tener virtud contra las enfermedades de garganta; y contra el flujo de vientre, y que provoca la orina; y que con su sahumero, huyen las cosas venenosas».

ne pour les gands», en la que no hay alusión alguna a ningún tipo de piel en particular, pero sí da una serie de pautas para elaborar un compuesto a base de azahar o jazmín, esencia de ámbar y almizcle.

Otros pares de origen español, que se conocían como *pointe d'Espagne*, eran los que llevaban el aroma que proporcionaba una mezcla determinada de componentes olorosos, entre los que destaca principalmente el agua de milflores (Simon Barbe, 1693: 105-106). Asimismo, eran célebres los pares *de Rome*, que, a diferencia de los anteriores, desprendían el olor que resultaba de otra combinación en la que primaba el agua de azahar. De Italia también se importaron los llamados *crispins* (Boucher, 1996: 227). Tejeda (2007: 272) explica que este nombre, en español *crispines*, viene del «personaje Crispino, el criado gracioso de la Comedia italiana». Esta misma autora describe el aspecto que tendrían estos guantes: «prolongados en unas cañas altas o embudos en forma de manguitos adornados con flecos y bordados, que cubrían la muñeca y a veces el antebrazo».

No obstante, los artesanos franceses no tardaron en lograr confeccionar guantes de calidad. Así pues, al final de la centuria, Abraham du Pradel anota, entre otros, los pares *de Grenoble, de Blois o d'Esplan*, a la venta en las mejores tiendas repartidas por París (1692: t. II, 31-33). Esta nueva producción acabaría invirtiendo la costumbre de regalar guantes españoles, puesto que, al final del siglo XVII, lo más elegante era enviar pares franceses a España. Cioranescu también apunta que «l'habitude d'offrir des gants devint tellement commune, qu'on n'éprouva aucune difficulté à traduire au pied de la lettre l'espagnol *paraguantes*, qui est un équivalent du français *pourboire*» (1983: 73). Furetière recoge este término, *paraguante*, en su diccionario (1690) para explicar una de las expresiones de la época: «On dit en proverbe, quand un homme apporte une nouvelle qu'on sçait desja, qu'il n'aura pas les *gants*, pour dire, la paraguante, le present qu'on donne aux messagers qui apportent quelque bonne nouvelle». No obstante, según Richelet (1680), que remite a Covarrubias para la definición de esta voz, no es un término acorde con el *bel usage*.

Además de un personaje o del lugar de origen, los guantes podían recibir en francés el nombre del perfume que desprendían y que debía disimular el desagradable olor de la piel curtida. Dentro de este grupo, cabe destacar *gants de frangipane* (Richelet, 1680), quizás el tipo más conocido. De la manera de *adobar* los guantes, es decir, de cómo aplicar un compuesto a la piel para curtirla, de las diversas mezclas y principales esencias que se emplean con este fin, incluso de la manera de teñirlos, da cuenta el penúltimo capítulo del manual *Le parfumeur françois*, al que ya hemos aludido, y que incluye diversas fórmulas: «maniere de purger et parfumer toutes sortes de Gands et Peaux, maniere de preparer et parfumer les Gands, composition pour charger les Gands ou Peaux avant que de les mettre en fleurs, composition musquée, composition à l'Ambrette, Gands ou peaux chargez d'Ambre, maniere de mettre les peaux et Gands en couleur, mélange des Couleurs».

#### 4. Conclusión

Al comienzo de este trabajo apuntábamos que en este siglo se desarrolló una particular manera de hablar que varió constantemente en el siglo XVII *selon la mode qui court*. Hemos querido ilustrar en estas páginas el incesante movimiento y la extraordinaria variedad de términos y, sobre todo, de expresiones que se incluyen en el campo semántico de la indumentaria. Si bien el análisis de las voces no es en sí una empresa sencilla, este se complica aún más si nos detenemos en la manera de calificarlas, tal y como muestran los ejemplos que hemos ofrecido en este artículo a partir de los términos que designaron tres tipos de atavíos indispensables en el atuendo francés del siglo XVII, como fueron la peluca, los afeites y cosméticos o los guantes.

Hemos aludido a un tipo de lenguaje muy particular, como es el de las *ruelles*, que, quizás, sea el más representativo del esfuerzo que hizo una parte de la sociedad francesa en esta época para destacar por medio del vocabulario, del que tenemos noticias gracias, sobre todo, al diccionario (1660) de Antoine Somaize. No obstante, el afán por distinguirse a través del modo de hablar trascendió al lenguaje corriente empleado por el resto de la sociedad, de ahí que existan muchos más testimonios en diversos diccionarios bilingües y monolingües, en poemas o en otros textos que podríamos llamar especializados.

Son muchas las maneras de nombrar los diferentes peinados y pelucas, los afeites y cosméticos o los guantes. Existen expresiones que recuerdan el principal componente con el que se fabricaban, como *blanc de plomb*, *poudre de Cipre* o *gants de cuir de poule*, *d'ambre*. Otras voces y expresiones empleadas para designar estilos, complementos o prendas evocan personajes, de manera que por estas páginas ha desfilado una singular galería de miembros de la sociedad francesa de la época que dejaron su impronta en las tendencias de la moda –Mlle Fontanges, el marqués de Cadenet, el maestro peluquero Binet o la mariscala d'Aumont. Algunos de estos nombres propios acabaron convertidos en sustantivos que, aún hoy, se consignan en ciertos diccionarios de lengua<sup>21</sup>. Algo parecido ocurrió con los complementos que se añadían al término para diferenciar sus diversos tipos de referente y que aludían al lugar de origen del producto, como Ocaña, localidad española que dio lugar al hispanismo *ocaig-ne*. Por lo general, estos calificativos, *d'Espagne* o *de Rome*, demuestran el peso que tuvieron en Francia las modas llegadas de ciertas naciones durante el siglo XVII.

Sin embargo, hemos comprobado cómo la tendencia a importar modas de otros países se invirtió a lo largo de estos años, desembocando en el florecimiento de una importante industria francesa, de manera que, al final de la centuria, son muchos los complementos que se refieren a ciudades francesas, como, por ejemplo, *de Blois* o *d'Esplan*, zonas especializadas en la fabricación de guantes. El éxito de esta producción francesa impulsó a los miembros de algunos de los gremios dedicados a los oficios de

<sup>21</sup> El *TLFI* recoge *cadenette*, *fontanges* y *maréchale* en las acepciones que hemos visto.



la moda a difundir sus innovaciones a través de manuales, como hiciera Simon Barbe (1693 y 1699), sentando así las bases de la literatura especializada que cobrará especial protagonismo durante la época ilustrada. También para informar a un público amplio, en la misma línea que Abraham du Pradel (1692), otros autores se dedicaron a recabar información sobre cuestiones de moda y sus principales protagonistas, dando paso a un nuevo tipo de prensa. Toda esta literatura especializada conforma un grupo de obras que permiten un estudio detallado del léxico de la vestimenta a finales del siglo XVII y principios del XVIII, con el fin de añadir nuevos datos sobre la evolución lexicosemántica de este vocabulario.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1981): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes. *Arte de barbero-peluquero-bañero, que contiene el modo de hacer la barba y de cortar los cabellos: la construcción de toda clase de pelucas y partes de la peluca para hombres y mugeres: modas de peynados: composición de las pelucas viejas, de suerte que quedan como nuevas: preparación de los baños de limpieza y de salud: la de las pastas depilatorias para dejar el cutis suave: la de las pomadas para el pelo, opiatas para los dientes...* Escrito en francés por Mr. Garsault; y traducido al castellano, con láminas finas, por Don Manuel García Santos y Noriega. Madrid, Andrés Ramírez, 1771 (tomo IV, ref. 1021 y tomo VII, ref. 2210).
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (1997): «La *Nomenclatura* de Lorenzo de Robles», in M. Almeida y J. Dorta (eds.), *Contribuciones al estudio de la lingüística hispánica. Homenaje al profesor Ramón Trujillo*. Barcelona, Montesino, t. II, 15-26, recogido en *De antiguos y nuevos diccionarios del español*. Madrid, Arco/Libros, 2002, 239-252.
- BANDRÉS OTO, Maribel (2002): *La moda en la pintura: Velázquez*. Madrid, Cátedra.
- BERNIS, Carmen (2001): *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid, Ediciones El Viso.
- BOUCHER, François (1996): *Histoire du costume en Occident, de l'Antiquité à nos jours*. París, Flammarion.
- BARBE, Simon (1693): *Le parfumeur françois qui enseigne toutes les manieres de tirer les Odeurs des Fleurs; & à faire toutes sortes de compositions de Parfums. Avec le secret de purger le Tabac en poudre; et le parfumeur de toutes sortes d'Odeurs. Pour le divertissement de la Noblesse, l'utilité des personnes Religieuses & nécessaire aux Baigneurs & Perruquiers*. Lyon, Thomas Amaulry.
- CIORANESCU, Alexandre (1983): *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Ginebra, Librairie Droz.
- CIORANESCU, Alexandre (1987): *Los hispanismos en el francés clásico*. Madrid, Anejos del BRAE.



- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez. Incluido en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, editado por la Real Academia Española (2001, Madrid, Espasa Calpe).
- Discours nouveau sur la mode* (1613). París, Pierre Ramier.
- DU PRADEL, Abraham (1692): *Le Livre Commode contenant les adresses de la ville de Paris et le trésor des almanachs pour l'année bissextile 1692 avec les scéances et les vacations des Tribunaux, l'ordre et la discipline des exercices publics, le pris des Matériaux et les ouvrages d'Architectures, le Tarif des nouvelles Monnoyes, le Départ des Courriers et les Voitrues de Routes, et généralement toutes les commoditez sujettes aux mutations*. París, Viuda de Denis-Nion. Reeditado por Édouard Fournier (1878, París, P. Daffis). [Consulta en línea: <http://gallica2.bnf.fr/>; 15/09/08].
- FURETIERE, Antoine (1690): *Dictionnaire universel, contenant generalement les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts [...] le tout extrait des plus excellens auteurs anciens & modernes*. La Haya-Rotterdam, Arnout & Reinier Leers. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr/>; 08/09/2008].
- GODARD DE DONVILLE, Louise (1978): *Signification de la mode sous Louis XIII*. Aix-en-Provence, Edisud.
- LANOË, Catherine (2002): «La cêruse dans la fabrication des cosmétiques sous l'Ancien Régime (XVIe-XVIIIe siècles)». *Techniques et culture*, 38. [Consulta en línea: <http://tc.revues.org/document224.html>; 15/09/2008].
- LOUYS, Madeleine (1967): *Le costume: pourquoi et comment*. París, Renaissance du livre.
- MATORE, Georges (1988): *Le vocabulaire et la société du XVI<sup>e</sup> siècle*. París, PUF.
- MEURDRAC, Marie (1674): *La chymie charitable et facile en faveur des dames. Seconde édition*. París, Jean d'Hoüry. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr/>; 20/09/2008].
- LOUDIN, César (1607): *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnole*. París, Marc Orry. Incluido en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, editado por la Real Academia Española (2001, Madrid, Espasa Calpe).
- RICHELET, Pierre (1680): *Dictionnaire François, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise: Ses Expressions propres, Figurées & Burlesques, la Pronociation des Mots les plus difficiles, le Genre des Noms, le Regime des Verbes: Ave les Termes les plus connus des Arts & des Sciences. Le tout tiré de l'usage et des bons auteurs de la langue françoise*. Ginebra, Jean Herman Widerhold. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr/>; 09/09/2008].
- ROCHE, Daniel (1989): *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVIIe-XVIIIe siècles)*. París, Fayard.
- SOMAIZE BAUDEAU, Antoine de (1660): *Le grand dictionnaire des Prêteuses ou la clef de la langue des ruelles*. París, Estienne Loyson. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr/>; 09/09/2008].
- TEJEDA FERNÁNDEZ, Margarita (2007): *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España (siglos XVII y XVIII)*. Málaga, Universidad de Málaga.

TERRÓN GONZÁLEZ, Jesús (1990): *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*. Cáceres, Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura.

*Trésor de la Langue Française Informatisée* [consulta en línea: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>; 15/09/2008].

ZUILI, Marc (2006): «César Oudin y la difusión del español en Francia en el siglo XVII», in Manuel Bruña et al. (eds.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, editado por Sevilla, APFUE, SHF, 278-289.

## Couples et doubles. Tournier et les articulations du conte

**Amelia Gamoneda Lanza**

*Universidad de Salamanca*

gamoneda@usal.es

### Resumen

Dobles y parejas organizan el espacio narrativo de *Le médianoche amoureux*, libro de relatos de Tournier que se pregunta por la naturaleza y el alcance performativo de la palabra literaria oral. De un lado, dos desarrollos diferentes del concepto de repetición articulan las *nouvelles* y los cuentos, y el análisis de unos y otros explora las gradaciones y matices aportados por ambos tipos de relato. De otro lado, el libro defiende una tesis objeto de reflexión y verificación: la pregnancia de un principio de repetición en el arte –la creación de dobles a niveles diversos– interviene en el ámbito de lo real sugiriendo mimetismos y favoreciendo equilibrios. Ficción y metaficción se alían pues en el seno de esta escritura.

**Palabras clave:** Michel Tournier; cuento; *nouvelle*; repetición; doble; metaficción.

### Abstract

The narrative space of *Le médianoche amoureux* by Michel Tournier is organized around the relation of doubles and couples. In this short story collection the author asks himself about the nature and performance scope of the literary oral word. On the one hand, two different concepts of repetition are developed articulating the *nouvelles* and the short stories; the analysis of both explores the gradations and shades present in both kind of stories. On the other hand, a thesis which is object of reflection and verification is defended in the book: the presence and importance of the principle of repetition in art –the creation of doubles at different levels– takes part in the sphere of reality suggesting mimesis and favoring balance. Both fiction and metafiction join together as allies at the very heart of the book.

**Key words:** Michel Tournier; short story; *nouvelle*; repetition; double; metafiction.

---

\* Artículo recibido el 26/01/2009, evaluado el 25/02/2009 y aceptado el 26/02/2009.

## 0. Une origine

L'année 2008 n'aura pas été l'année Tournier: le Prix Nobel lui a échappé, ce qui, en termes pratiques, veut dire qu'il peut définitivement se retirer dans son presbytère de la Vallée de Chevreuse, car la roulette politico-littéraire et les fastes dudit prix ne s'arrêteront plus sur la France avant une bonne décennie.

Néanmoins, il n'est pas aisé d'imaginer Michel Tournier faisant la tête, lui qui prévoyait sa mort pour l'an 2000 (Garcin, 1988: 421). En bon philosophe, il aura sans doute préféré réunir ses proches pour un médianoche où les contes jaillissent d'un autre temps et d'un autre monde, d'un monde où le mythe soit apparenté à «une infrastructure métaphysique invisible mais douée d'un rayonnement actif» (Garcin, 1988: 421). Ce médianoche pourrait en commémorer un autre, publié une vingtaine d'années plus tôt et intitulé de la sorte: *Le médianoche amoureux*. Il s'agissait là d'une littérature présentée «comme la panacée pour les couples en perte» (Tournier, 1989: 42), d'un livre qui voulait prospecter cet espace incertain entre le manque de parole et le surgissement de la parole: l'espace et le temps –précisément– où les mythes voient le jour, où les imaginaires s'organisent avec une structure de récit.

Car *Le médianoche amoureux* aborde l'origine d'une parole qui naît en tant que conte –cet avatar du mythe–. Le livre est un recueil de contes dont le premier accueille le récit de sa propre gestation; mais l'univers où le conte surgit n'est pas celui de l'aube d'une civilisation: une translation s'opère qui, en même temps, réduit cet univers aux dimensions du couple. Cette parole mythique fondant le couple –de même que tout mythe fonde son univers– sera interrogée tout au long du recueil, et ses pouvoirs fondateurs seront explorés pour en décrire la forme et en mesurer la portée.

«Les amants taciturnes» –le premier conte de *Le médianoche amoureux*– présente le micro-univers d'un couple que le tarissement de parole commune conduit au chaos, mais un renouveau de la parole le fera ressurgir de manière inouïe: Oudalle, fils de marin-pêcheur s'embarque comme mousse sur un navire de grande pêche, puis, avec le temps, devient capitaine d'un bateau destiné à la pêche de la morue dans les eaux d'Islande. La vie dure et violente des travailleurs de la mer lui donne un caractère taciturne qui, lorsqu'il abandonne le métier et revient vivre aux côtés de sa femme Nadège, déteint sur leurs relations affectives: ils n'ont plus rien à se dire. Au bord de la rupture, le couple décide de réunir ses amis afin de leur annoncer l'inévitable nouvelle; ils les convoquent à un médianoche au cours duquel la parole aura un rôle essentiel, puisque, de manière inopinée, les récits et les contes vont surgir de la bouche des convives. «Une maison de mots où habiter ensemble» (Tournier, 1989: 42) se bâtit cette nuit de sorte que le soleil levant trouve Oudalle très peu sûr de la décision prise: «C'est que la fatalité de cette séparation ne m'apparaît plus aussi évidemment depuis que toutes ces histoires me sont entrées dans la tête» (Tournier, 1989: 42), dit-il. Et le lecteur se lance dans la lecture de ces contes qui forment le

volume de Tournier pour essayer d'y déceler leur pouvoir de liaison, la vertu performative ou miraculeuse de leur parole sur ces esprits et ces corps en voie de séparation.

### 1. Danse muette

Mais avant de plonger dans la lecture du reste du livre, il faut que le lecteur prenne de l'élan: un pas en arrière s'impose qui doit par la suite devenir force interprétative. Ce pas en arrière nous replace dans un épisode enchâssé dans le récit de Oudalle et Nadège avec un sens –dirait-on– crypté: «Et pour tout achever, il y a eu cette rencontre extraordinaire avec Patricio Lagos dont les inventions ont pris pour nous valeur de symboles» (Tournier, 1989: 24). Cette rencontre semble déclencher une discussion discrètement théorique sur le langage et le silence au sein du couple, puis elle semble le pousser à la nécessité de convoquer ce médianoche annonciateur de sa fin. La relation cause-effet de ce processus reste peu claire pour le lecteur, qui se demande si une lecture plus détaillée n'en délivrerait quelques clés.

«Les amants taciturnes» est un conte à deux voix: beaucoup de voix pour un conte sur le manque de parole. Dans un premier temps, ces voix n'entament pas exactement un dialogue, mais un récit où les deux participants alternent. Il ne s'agit pas tout à fait d'un dialogue ni d'un récit, mais plutôt d'un récit qui théâtralise la parole: un récit qui intensifie sa nature orale et qui participe du monologue. Au cours de cette première phase du conte, les amants racontent leur rencontre et leur vie commune. Peu à peu les deux monologues successifs gagnent en points de contact jusqu'à devenir de vrais dialogues où il est déjà question de crise de parole au sein du couple. Il semblerait donc que la forme narrative et le contenu entrent en relations contradictoires au sein du conte. La dernière partie de celui-ci est commandée par le récit à la troisième personne: à partir du moment où le médianoche est décidé on entreprend sa description. Mais, comme on le sait, au bout du médianoche, les amants vont se raviser et se donner une nouvelle chance d'être ensemble. Ainsi –faisant de nouveau appel au paradoxe– l'absence de dialogue formel dans cette presque fin du conte s'accompagne d'un regain de parole entre les amants. Mais ce regain n'est plus dialogue, il est récit, il est conte. Et peut-être seulement un certain type de conte. Pour éclaircir cela il faudra lire le reste des contes du livre, ce en quoi a consisté la parole du médianoche.

Le parcours de la forme de la parole de «Les amants taciturnes» propose aussi une succession de genres (théâtre, narration) qui débouche sur le conte. Celui-ci opère une sorte de résumé de ces genres, puis qu'il signale aussi bien la narration que l'oralité (et la performance physique qui accompagne cette dernière). Le conte est donc une parole équidistante entre l'écriture et l'oralité. Car la vocation d'être parole parlée appartient à l'essence du conte: il est ainsi voué à la disparition, à jouer d'une nature éphémère qui l'apparente à la musique. Le conte est parole qui compte sur le ton, sur la qualité de la voix humaine qui l'énonce; son lien au physique l'inscrit dans

la vie, mais aussi dans la mort, dans le périssable. En même temps, le conte est parole vouée à l'écriture, car il demande à être répété et répété avec exactitude –comme le veulent les enfants–; et par là même il est disposé à demeurer, à obtenir une permanence en vie, une vie similaire à celle de la parole écrite: il faut que le conte accepte de ne plus changer et de se pétrifier à l'instar de toute la littérature écrite. Il lui faut cesser d'appartenir à la parole vivante pour perdurer. Le paradoxe convient au domaine du conte comme à celui de Tournier.

La nature paradoxale du conte et certains pouvoirs secrets de la parole semblent se trouver en relation avec les activités de l'artiste Patricio Lagos, car ses inventions –«symboliques» pour les amants– les ont poussés à prendre deux décisions qui, en fin de compte, entrent en contradiction: celle de se séparer et celle de convoquer un médianoche qui éloignera finalement la séparation. Patricio Lagos est sculpteur et danseur. Au cours d'une promenade près du Mont-Saint-Michel, Oudalle et Nadège aperçoivent deux statues sculptées dans le sable:

Les corps se lovaient dans une faible dépression, ceints d'un lambeau de tissu gris souillé de vase qui ajoutait à leur réalisme. On songeait à Adam et Eve avant que Dieu vînt souffler la vie dans leurs narines de limon. On pensait aussi à ces habitants de Pompéi dont on voit les corps minéralisés par la pluie de cendres du Vésuve. Ou à ces hommes d'Hiroshima vitrifiés par l'explosion atomique. Leurs visages fauves, pailletés d'écailles micacées, étaient tournés l'un vers l'autre, séparés par une distance infranchissable. Seules leurs mains et leurs jambes se touchaient (Tournier, 1989: 25).

À ce moment, surgit Patricio Lagos, dansant comme un fou sans musique. La mer monte et le danseur mime le retour du flot comme pour «l'accompagner, l'encourager, le susciter même par sa danse» (Tournier, 1989: 26). La vague atteint les mains des deux figures et défait leur enlacement; elle dissout le couple et finit par effacer leurs visages et leurs corps. Il est dit que

la danse, art de l'instant, éphémère par nature, ne laisse aucune trace et souffre de ne s'enraciner dans aucune continuité. La sculpture, art de l'éternité, défie le temps en recherchant des matériaux indestructibles. Mais, ce faisant, c'est la mort qu'elle trouve finalement, car le marbre possède une vocation funéraire évidente. Sur les côtes de la Manche et de l'Atlantique, Lagos avait découvert le phénomène des marées commandé par des lois astronomiques. Or, la marée rythme les jeux du danseur de grève, et elle invite en même temps à la pratique d'une sculpture éphémère (Tournier, 1989: 27).

Patricio Lagos cherche le paradoxe dans les arts qu'il pratique: une sculpture éphémère, une danse sans musique. Mais il a également choisi des arts dont les effets entrent en conflit, puisque c'est la danse qui, en convoquant le retour des vagues, détruit le couple sculpté. Ses activités artistiques paradoxales rejoignent le paradoxe qui concerne ce couple et son médianoche de contes: tout d'abord, il y a similitude entre le couple réel et le couple sculpté dans le sable fragile, tous deux voués à la disparition. Et il y a aussi similitude entre la sculpture faite dans du sable (et renonçant par là à la vocation d'éternité de l'art statuaire) et la parole du conte, vouée elle-même à la disparition en tant que parole parlée.

De son côté, la danse, art évanescant, semble se plier à la même loi d'évanouissement qui régit le conte, et elle aide à l'effacement par l'eau du couple des amants de sable tout comme les contes du médianoche devraient servir –selon l'intention première de Oudalle et Nadège– à faire disparaître le leur. La connivence entre la danse et le conte pourrait être aussi découverte derrière les termes «bal» et «parole» –qui gardent avec eux une parenté proche de la synonymie–: ces deux mots partagent une même étymologie, *paraballein*, désignant l'idée de «jeter à côté».

Outre leurs fonctionnements similaires, la danse et le conte –ou le bal et la parole– sont reliés dans la construction symbolique de Patricio Lagos par un lien cause-effet; car le flot qu'attire le danseur émet «un babil enfantin [...] en s'épanchant sur la vase. Il insinue ses langues salées dans les sables avec des soupirs mouillés. Il voudrait parler. Il cherche ses mots. C'est un bébé qui balbutie dans son berceau» (Tournier, 1989: 28-29). Un bébé qui cherche peut-être à répéter le son des mots du conte de la mer-mère ou qui cherche à articuler cette parole d'origine que sont le mythe et son descendant le conte. Car «la nature déteste le silence, comme elle a horreur du vide» (Tournier, 1989: 28). Et le sable lui-même, lorsque la mer-mère se retire, joint sa parole au bal du danseur afin de convoquer la vague: «Ecoutez la grève par marée basse: elle babille par les milliers de lèvres humides qu'elle entrouvre vers le ciel» (Tournier, 1989: 28).

Les arts symboliques de Patricio Lagos (dont le nom ne va pas sans évoquer l'eau) sont interprétés par Nadège et Oudalle dans leur sens le plus direct: la parole et le conte aideront à défaire leur union. C'est ainsi qu'ils convoquent ce dîner nocturne au cours duquel les contes devront mener à une dernière parole de dissolution. Or, ils n'ont pas tenu compte des différentes natures que peut avoir le conte. Car il y a parole et parole.

## 2. Nouvelle et conte

«Les amants taciturnes» révèle, vers sa fin, le sens même de l'ensemble de contes qui composent *Le médianoche amoureux*. Le livre ne repose pas sur un suspense classique d'ordre sentimental qui tiendrait à la simple question de savoir si le couple aura ou n'aura pas une fin heureuse. Il n'y a pas d'ambiguïté sur les faits, mais les raisons et les processus n'en sont pas tellement clairs :



Nadège et Oudalle écoutaient, étonnés par ces constructions imaginaires qu'ils voyaient s'édifier dans leur propre maison, et qui s'effaçaient dès le dernier mot prononcé pour faire place à d'autres évocations tout aussi éphémères. Ils songeaient aux statues de sable de Lagos. Ils suivaient le lent travail que cette succession de fictions accomplissait en eux. Il leur semblait que les nouvelles, âprement réalistes, pessimistes, dissolvantes, contribuaient à les séparer et à ruiner leur couple, alors que les contes, savoureux, chaleureux, affables, travaillaient au contraire à les rapprocher. Or, si les nouvelles s'étaient imposées d'abord par leur vérité pesante et mélancolique, les contes avaient gagné au fur de la nuit en beauté et en force pour atteindre enfin un rayonnement d'un charme irrésistible (Tournier, 1989: 40-41).

Voilà que Tournier propose une distinction entre nouvelle et conte qui a des effets décisifs. La parole de la nouvelle sépare, la parole du conte unit. Mais, quelle différence y a-t-il entre les deux modalités de récit? À quoi tient leur différente portée sur la réalité? Comment se constitue leur pouvoir performatif? L'observation de l'ensemble des textes du livre permet de définir la nouvelle comme récit dont le contenu parie sur la nouveauté, alors que le conte se construit comme réécriture d'une histoire connue auparavant dans l'histoire de la narration orale ou écrite. Le narrateur précise la ligne de démarcation des deux territoires au sein du livre, de sorte que l'on peut distinguer les titres qui correspondent à l'un et à l'autre. Ainsi, les nouvelles s'appellent «Les mousserons de la Toussaint», «Théobald ou Le crime parfait», «Pyrotechnie ou La commémoration», «Blandine ou La visite du père», «Aventures africaines», «Lucie ou La femme sans ombre», «Écrire debout», «L'auto fantôme», «La pitié dangereuse» et «Le mendiant des étoiles». Et les contes ont pour titre «Un bébé sur la paille», «Le Roi mage Faust», «Angus», «Pierrot ou Les secrets de la nuit», «La légende du pain», «La légende de la musique et de la danse», «La légende des parfums», «La légende de la peinture» et «Les deux banquets ou La commémoration».

La référence à ce partage du livre au sein même du premier récit —«Les amants taciturnes»— transforme celui-ci en métarécit. En fait, les signes du métarécit se trouvaient déjà dans l'épisode symbolique de Patricio Lagos, et aussi dans la discussion entre Oudalle et Nadège qui s'en suit. Il y est tout particulièrement question de savoir comment doit être l'art d'un bon conteur; Nadège pense qu'il doit savoir se renouveler, ce qui, dans la distinction qu'opère le livre sur lui-même, la situe du côté de la nouvelle. Par contre, Oudalle penche du côté du conte lorsqu'il dit :

La répétition fait partie du jeu. Il y a un rituel du récit que respectent par exemple les enfants. Sans se soucier de nouveauté, ils exigent qu'on leur raconte la même histoire dans les mêmes

termes. Tout changement les fait sursauter d'indignation. De la même façon, il y a un rituel de la vie quotidienne, des semaines, des saisons, des fêtes, des années. La vie heureuse sait se couler dans ces moules sans se sentir confinée (Tournier, 1989: 34).

Ce qui est défendu par Oudalle –et par Tournier lui-même, vu son exercice d'écriture à longueur de temps– c'est une pensée classique embrassant une bonne partie de la littérature à travers les siècles: l'art le plus parfait est celui qui fait du nouveau avec du connu, celui qui compte sur la reconnaissance (dans les deux sens du terme: remémoration et gratitude), celui qui renouvelle le fond commun tout en rassurant ses lecteurs. La position de Tournier en défendant le conte dans son recueil (qui, dans sa deuxième partie, reprend des thèmes, des motifs et des mythes connus dans notre culture et dans la culture arabe) est moins populaire que classique.

Nadège –qui a participé à la «verbo­sité estudiantine» de Mai 68 mais rêve «d'une sagesse laconique, de mots pesés, rares, mais lourds de sens» (Tournier, 1989: 30)– déclenche la crise du couple en reprochant à Oudalle son mutisme d'un côté et son penchant à répéter toujours les mêmes histoires de l'autre. Il s'avère donc que la crise procède non seulement du manque de parole mais aussi de leurs différentes manières de concevoir la communication au sein du couple. Le recueil de Tournier peut ainsi être considéré comme une mise en scène narrative des deux positions qui s'affrontent dans cette discussion: nouvelle *versus* conte. Et, sous cet angle, la victoire de Oudalle ne fait pas de doute.

Mais la permanence du couple en tant que tel après le médianoche est un résultat que la mise en scène ne visait pas. Les hôtes comptaient annoncer leur séparation à la fin d'un dîner où leur parole courante et celle des convives auraient régné. Or, des histoires et des contes ont surgi sans intention préalable qui ont fini par gagner toute l'assemblée. Si elles avaient été racontées, les histoires de pêche de Oudalle –que Nadège connaissait par cœur– n'auraient pas eu ce même effet réparateur sur le couple, car ce n'est pas dans l'extériorisation de la parole courante et quotidienne que l'on peut trouver une telle vertu. Oudalle en a parfaitement conscience lorsqu'il décrit l'inconstance de Don Juan:

Une certaine idée très redoutable et bien faite pour tuer le dialogue d'un couple, c'est celle d'*oreille vierge*. Si un homme change de femme, c'est afin de trouver chez la nouvelle une oreille vierge pour ses histoires. Don Juan n'était rien de plus qu'un incorrigible hâbleur –mot d'origine espagnole qui veut dire beau parleur. Une femme ne l'intéressait que le temps – hélas court, de plus en plus court– où elle prêtait foi à ses hâbleries. L'ombre d'un doute surprise dans son regard jetait un froid de glace sur son cœur et sur son sexe (Tournier, 1989: 35).

L'ouverture de la parole privée et du récit personnel à l'extérieur du couple auraient détruit celui-ci –à l'instar d'une trahison–, et les «oreilles vierges» du public ami auraient été une sorte d'effusion orgiastique culminant avec un aveu qui deviendrait la dernière exhibition de leur intimité rompue. Tel était peut-être le dessein de Nadège et Oudalle. Mais la parole de la littérature l'a détourné. Comment s'y est-elle prise?

### 3. Le double ravageur

Nouvelles et contes s'organisent narrativement autour de la notion du double, comme l'analyse va le montrer plus loin. Mais contes et nouvelles vont s'organiser à partir de cette même notion de manières très différentes et, qui plus est, avec des effets divergents. Il va sans dire que cette notion du double évoque l'idée même du couple et de l'union, précisément le thème en question dans le recueil. L'idée du double et le mythe de la jumeauté sont chers à Tournier qui les a traités et dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (Tournier, 1972) et dans *Les météores* (Tournier, 1975). Mais «double» ne veut pas toujours dire «répétition», car il est souvent question de complémentarité; aussi les frères jumeaux de *Les météores* s'opposent-ils complémentirement, car l'un est mortel et l'autre immortel. Le mythe vise toujours à dépasser les limites de la condition humaine et à restaurer une unité brisée quelque part: ici l'humain et le surhumain, et dans *Le banquet* de Platon, par exemple, celle brisée par la différence sexuelle qui sépare les deux faces de l'androgynie.

La notion du double qui sous-tend les nouvelles de la première partie du livre souligne cette faille inscrite au sein de son projet d'unité. Le double des nouvelles échoue ou boîte (ou se montre imparfait lorsqu'il apparaît sous la forme de couple), de sorte que son pouvoir performatif sur le couple de Nadège et Oudalle ne fait que renforcer leur décision de séparation. Mais le double ne cesse de s'essayer à organiser la narration, et il le fait de façons très diverses, comme il sied à la richesse narrative de Tournier. La première marque du double se trouve dans les titres des nouvelles, qui se présentent souvent par paires: «Théobald ou Le crime parfait», «Pyrotechnie ou La commémoration», «Blandine ou La visite du père» et «Lucie ou La femme sans ombre». Deux titres pour chacune de ces nouvelles qui nous mettent sur la piste d'une possibilité de duplicité de lecture, de composition ou d'interprétation. Mais les titres «simples» seront eux aussi susceptibles de loger quelque part un dédoublement. C'est ce que, par la suite, il convient de préciser.

«Les mousserons de la Toussaint» raconte un voyage du narrateur dans son village d'origine, un voyage qui se présente de manière inopinée. Le voyage ne sera pas rapporté à sa femme, qui, de l'avis du mari, ne saurait pas comprendre le fond de son aventure faute d'une parole commune sur le passé. Outre l'évidence d'un écart au sein de ce ménage, il faut aussi constater l'impossibilité de récupérer le temps passé: le protagoniste voudrait bien acheter le presbytère où il a habité enfant, chose impossi-

ble; et les mousserons ramassés dans ces lieux d'origine pourriront avant de rejoindre le présent que représente son retour à la maison avec sa femme. Pourtant le voyage se voulait une récupération «du mystère des années d'origine, ces temps fabuleux» (Tournier, 1989: 66), il se voulait retrouvailles et répétition.

Mais tout pousse à refuser cette notion de double parfait, car rien ne ressemble à ce que le passé laissait attendre: son ami d'enfance, resté dans le village et menant une vie sans grands événements, a beaucoup plus à raconter que le narrateur, et ne lui pose même pas une question; l'élève la plus sage de l'école est devenue la proie des passions et a engendré un voyou; la veuve Lecôûtre, dure et rapace, est aujourd'hui gâteuse et «fond comme neige» avec sa petite fille; l'accordéoniste Vava, petit maître citadin qui jouait les marquis, s'est transformé en un «vrai laboureur d'autrefois». Toutes ces dérives signalent une reconnaissance impossible, une scission qui atteint le narrateur et le couple. Cette nouvelle n'encourage donc pas non plus l'union de Nadège et Oudalle.

«Théobald ou Le crime parfait» met de nouveau en scène un couple qui se définit en termes d'opposition; une opposition où, il est vrai, pointe une espèce de complémentarité: Bertet est un être gris et «concave», alors que sa femme se distingue par son initiative et sa «poitrine en forme de proue»; elle trompe son mari, mais ses aventures amoureuses provoquent toujours sa fortune académique à lui. On dirait deux pièces d'un puzzle s'emboîtant étrangement, et tel est l'espoir de Bertet, qui souhaiterait en faire une unité: il voudrait un enfant de sa femme, et il ne manque pas d'annoncer son intention de se suicider si jamais sa femme tombe enceinte d'un autre. Or, c'est justement ce qu'il arrive. Bertet se suicide en arrangeant les détails pour que sa mort ressemble à un crime commis par sa femme, mais la lettre est découverte et la femme exaucée. Un suicide, donc, et pas un crime. À moins que la lettre n'ait été écrite par la femme elle-même. Qui sait... Le crime parfait que nous annonce le titre le suggère ainsi. Le lecteur est invité à faire une double interprétation dont les deux faces sont impossibles à concilier.

«Pyrotechnie ou La commémoration» présente un couple d'amis dont le passé recèle un épisode qui aurait dû instaurer l'inimitié entre eux à jamais: Gilles a torturé la mère de Ange un 11 août. Depuis là, Ange suit Gilles dans tous ses travaux avec l'accord de celui-ci, et des accidents surviennent qui mettent leurs vies en danger, toujours à cette date. Il est évident que Ange commémore l'offense de cette manière, et qu'il y risque aussi sa vie. Un 11 août ils finissent par mourir des suites d'une explosion pyrotechnique: il n'y avait pas d'autre issue à cette fidélité à un destin partagé qu'ils démontraient depuis longtemps, l'un en différant dans le temps la vengeance et en s'y associant comme victime, l'autre en acceptant ce pacte et la compagnie de son bourreau. La solidité de ce couple bâti sur le partage du rôle de la victime et du rôle du bourreau n'est pas détruite par la mort, au contraire. Car avec leur mort ils échan-

gent leurs places et ils deviennent tous les deux victimes, tous les deux bourreaux. Ils deviennent aussi doubles dans leurs natures, des doubles inconciliables au sein d'eux-mêmes, des doubles conciliés entre eux à travers la mort.

«Blandine ou La visite du père» effleure le thème de la pédérastie. Une très jeune fille charme le narrateur puis disparaît pour laisser entrer en jeu son père, qui mendie une compensation en échange de la présence de la fille. Cette mince anecdote sert à peindre des émotions contradictoires chez le narrateur, et à révéler la duplicité rusée de la petite, ainsi que les doubles intentions du père. Il n'y aura de «couple» –ou d'échange érotique– qu'au prix de l'acceptation d'une extorsion, acceptation dissimulée sous façade de générosité. L'obligation d'une duplicité trouble est imposée comme monnaie d'échange.

«Aventures africaines» joint à la pédérastie l'homosexualité. Deux histoires successives racontent deux situations dont le début est symétrique: la rencontre érotique du narrateur avec un jeune marocain. Dans la première, il se fait voler par le jeune homme, qui disparaît. Dans la deuxième, c'est le narrateur qui refuse d'emmener son jeune ami en France malgré la grande attirance qu'il éprouve pour lui. Trop de symétrie provoque une contamination entre les deux histoires, et la méfiance éveillée chez le narrateur par le premier épisode décide de la fin du deuxième. La double histoire détruit la possibilité de suite dans la relation. Par ailleurs, cette nouvelle fonctionne comme double de la précédente, car le père du jeune marocain non seulement consent mais demande même que son fils soit emmené en France. Contrairement au père de Blandine, il ne prétend pas extorquer le narrateur, qui apprécie la demande comme de la sagesse paternelle. Mais, constituée en double destructeur, la nouvelle «Blandine ou La visite du père» agit négativement sur la formation de ce «couple» dans «Aventures africaines»: le double trouble au carré ne laisse aucune chance.

Le trouble –et le détournement de mineur– ont aussi leur mot à dire dans «Lucie ou La femme sans ombre». Cette nouvelle, qui porte le titre d'un conte de Hugo Von Hofmannsthal, s'inspire aussi de la théorie des couleurs de Goethe, selon laquelle les couleurs résultent du filtrage de la lumière par un milieu trouble. Les couleurs émanaient de Lucie, sa vie contenait des irisations, et cela du fait d'une obscurité qui logeait en elle: «elle ne devait son rayonnement qu'à l'ombre qu'elle savait préserver en elle-même» (Tournier, 1989: 139). Car Lucie avait une ombre, un double: sa soeur aînée, appelée aussi Lucie, lui ressemblant au point de s'y méprendre. Mais cette soeur est morte avant la naissance de Lucie, qui l'a remplacée au sein de la famille. La soeur est donc devenue un double dans l'ombre, incarné –si l'on peut dire– en une poupée qui lui a appartenu et que Lucie hérite tout particulièrement. Lucie, adulte, suit une psychothérapie qui la soigne de la dépression survenue à cause d'une plainte portée contre elle pour détournement de mineur. Sous l'influence du théra-

peute, elle enterre la poupée et, en perdant son ombre, elle perd les couleurs qui faisaient son charme: elle est lumineuse, lisse, rangée, presque impersonnelle. Le meurtre de la poupée, l'amputation de son double, la privation de l'ombre, l'ont rendue cruelle comme la plus vive lumière, avec «la dureté du grand jour» (Tournier, 1989: 158). Ici donc, le double va de pair avec une zone de mystère d'où émane un charme qui tient au dérèglement, à l'interdit, à la maladie et au mal. C'est la santé mentale sans faille qui tue le double. Et le mari de Lucie regrette fort l'ancienne Lucie un peu folle et tellement plus nuancée.

«Écrire debout» est une nouvelle minuscule qui se laisse lire comme miroir miniaturisé du recueil, car elle explique un sens et une fonction de l'écriture qui est aussi à reconnaître dans l'ensemble du livre de Tournier: «allumer [...] des foyers de réflexion, de contestation, de remise en cause de l'ordre établi» (Tournier, 1989: 160). Il s'agit donc d'un métarécit qui, en plus, propose un parallélisme entre l'activité d'écrivain –artisan solitaire devant sa table– et l'artisanat du bois qui occupe les internés de la prison où le narrateur se rend pour s'entretenir avec eux de littérature. Parallélisme qui se rompt parce que là où l'écrivain travaille avec de la fiction et des métaphores, le menuisier doit s'en tenir à une matière bien physique et réelle. C'est ainsi que, à cet écrivain qui énonce qu'«il faut écrire debout, jamais à genoux» (Tournier, 1989: 161), les détenus répondent avec un «haut pupitre de chêne massif, l'un de ces hauts meubles sur lesquels écrivaient jadis les clercs de notaires» (Tournier, 1989: 161). Les détenus brisent ainsi l'idée de double naïvement et charitablement lancée par l'écrivain: écrire debout –ou vivre debout– n'est envisageable pour celui qui est en prison et qui manque de liberté que dans un sens littéral; il n'y a pas de double sens pour eux.

«L'auto fantôme» se modèle encore une fois sur l'idée du miroir imparfait; la symétrie commande la construction d'une aire de stationnement de l'autoroute –des deux côtés il y a pont, escalier et une baraque qui propose des merguez–, de sorte que le voyageur arrivé dans sa voiture pense l'avoir perdue lorsque, sans s'en apercevoir, il passe de l'autre côté. Le double est presque parfait, au point de produire l'illusion qu'il s'agit d'un seul espace. Mais l'illusion d'exactitude est inquiétée par cette voiture qui se trouve seulement d'un côté: le double est éphémère, un rien peut le détruire. Cette «voiture-vampire» qui ne se reflète pas dans le miroir vampirise aussi l'idée du double, l'infirme, la dévitalise.

Les deux pages qui composent «La pitié dangereuse» parlent d'un couple magnifique en apparence et respirant le bonheur, chacun consacré à sa vocation: la musique et la médecine. Or, la sclérose en plaques a obligé la femme à abandonner sa carrière de virtuose, et le mari médecin a abandonné son ménage précédent pour s'occuper de la malade. Le couple est donc bâti sur un double abandon, et il est construit en même temps que creusé par la maladie: ce qui l'a favorisé le condamne. La

passion et la pathologie –deux termes dérivant d’une étymologie commune– vont ensemble dans ce couple.

La pitié dangereuse, comme concept, est reprise dans «Le mendiant des étoiles»: en visite à Calcutta, un couple se voit assiégé par les mendiants mais il n’a rien à leur offrir; peu après c’est le réveillon de Noël et leur table regorge de mets alors qu’ils se rappellent des mains squelettiques tendues; ils chargent toutes les victuailles et se rendent sous le pont où les affamés s’entassaient: plus personne ne s’y trouve. La pitié des visiteurs n’a pas d’objet, les Indiens demeurent affamés. Tout le monde reste sur sa faim. Ce jeu d’impossible coïncidence dans l’assouvissement des besoins respectifs des visiteurs et des Indiens –besoin de bonne conscience et besoin de nourriture– débouche sur une ressemblance entre eux basée sur la déception et le manque. Alternance de contraires et double établissent ici d’étranges alliances.

Ici finissent les nouvelles du recueil. Elles cèdent le passage aux contes. Aucune marque d’édition ou de discours ne signale cette ligne de partage qui, pourtant –si l’on excepte «Les amants taciturnes»– équilibre parfaitement le livre sans prendre parti: neuf nouvelles et neuf contes. L’on pourrait néanmoins concevoir certaines zones de transition, à retrouver –du côté des nouvelles– notamment dans le fait que «Lucie ou La femme sans ombre» reprend le titre d’une histoire connue de Hofmannsthal; que le titre «Pyrotechnie ou La commémoration» va être repris dans le conte «Le banquet ou La commémoration»; et que les personnages de «Le mendiant des étoiles» produisent de manière un peu compulsive une suite de rapprochements et d’intertextualités qui résulte vaguement ironique: Ulysse et l’*Odyssée*, Rembrandt, Don Juan, *La ruée vers l’or* de Chaplin, une parabole des Évangiles... Une transition basée sur la reprise donc, car il faut rappeler que la série de contes qui s’ouvre là déploie comme mécanisme principal celui de la réécriture d’un thème, d’une légende ou d’un autre conte déjà connu. Il y est donc question également de double, mais d’un double qui –en déployant son pouvoir performatif– aidera à reconstruire le couple de Nadège et Oudalle. Plus précisément: la mise en narration d’une série de doubles –thématiques, intertextuels, structurels, stylistiques– semble produire un double réel, un double qui s’impose et s’incarne dans le couple de Nadège et Oudalle, et qui en empêche toute séparation. Performatif, illocutoire ou perlocutoire, le conte qui dit le double, fait le couple.

#### 4. Le double rassurant

Les contes se placent sous le signe de la commémoration. La mémoire y est impliquée qui récupère une matière déjà utilisée à des fins narratives dans d’autres temps ou d’autres cultures. Est-ce qu’il faut apporter de la nouveauté à cette matière ou au format qui la façonne pour en produire un conte? Des réponses différentes à cette question seront fournies par les contes du recueil, des réponses nuancées et avec des gradations diverses; de manière générale, l’on peut dire que les premiers contes



jouent encore avec la notion de nouveauté, qui s'estompe après au point que dans les tout derniers il est question de la défier de manière explicite. Le double parfait se précise peu à peu.

Il s'ensuit donc que deux notions différentes de commémoration dans le recueil distinguent les sept premiers contes des deux derniers. De fait, la première approche de la notion de commémoration a lieu bien plus tôt, dans la première partie du livre, et plus particulièrement dans la nouvelle «Pyrotechnie ou La commémoration». Il y est dit que la pyrotechnie «lutte contre le *hic et nunc*», qu'elle maîtrise l'explosion «pour la déplacer dans l'espace et la différer dans le temps» (Tournier, 1989: 86-87). La commémoration, elle aussi, est un geste de répétition déplacé dans le temps et différé dans l'espace. La commémoration –selon cette première notion– ne reconstruit dans son acte de répétition qu'un minimum de données pour la rendre reconnaissable en tant que répétition: cette commémoration ne vise pas une répétition exacte, mais avec différence et *différance* (Derrida).

Les contes concernés par ce type de commémoration s'accordent –à un niveau ou l'autre de leur construction– à ce geste de répétition. Un bref parcours analytique saura donner raison à cette affirmation.

«Un bébé sur la paille» donne la nouvelle version de la naissance de Jésus-Christ. Replacée dans nos temps, elle ne peut pas se procurer de Rois Mages, mais un Président de la République qui au nom de l'économie (énorme dépense sociale en médicaments) va favoriser les accouchements hors du milieu médicalisé; car il est à espérer que les premiers moments de la vie soient définitivement marquants: une jeune demoiselle appelée Marie ainsi le souhaite qui demande pour son bébé «une étable avec beaucoup de paille» (Tournier, 1989: 191). Mais le geste de répétition, comme on le sait, assume quelques différences: le bébé à naître est une fille. Et son parrain le Président républicain suggère le nom de Noëlle.

Puisque les Rois Mages faisaient défaut dans le conte précédent, voici que le conte intitulé «Le Roi mage Faust» en fait apparaître un. Il entreprend un voyage en suivant la comète brillante dans laquelle il voit incarnée l'âme de son fils, mort récemment. C'est ainsi qu'il arrive à Bethléem où il retrouve un nouveau-né dans son berceau de paille veillé par un ange. Il est évident que, outre la reprise des épisodes des évangiles et des légendes, ce conte entretient une relation avec «Un bébé sur la paille», et que cet enchaînement relève encore du système du double inscrit dans la série des nouvelles. Il y a donc une transition entre nouvelles et contes qui se manifeste dans ces débuts de la deuxième partie du recueil.

«Angus» –tel que le signale Tournier lui-même dans sa note de la page 225– réécrit le poème de Victor Hugo intitulé «L'aigle du casque» et figurant dans *La légende des siècles*. Comme le poème, ce conte réécrit également à son tour le combat entre David et Goliath, mais, plus largement, il reprend aussi les axes et les lieux

communs qui définissent le genre du roman médiéval: la promenade dans le bois et l'entretien sur la *fin'amor* rappellent le roman courtois; la solitude du vieux lord Angus évoque celle de Charlemagne dans la chanson de geste, de même que le combat singulier décrit avec toutes ses ritualisations; la description de la formation de l'enfant dans le métier des armes et l'adoubement fait venir à notre pensée, par exemple, le roman de *Tristan et Iseult*; la fête et la réception nous renvoient de nouveau vers le roman courtois de Chrétien de Troyes. Ce sont là des épisodes auxquels s'ajoutent des éléments caractéristiques du romanesque médiéval: la promesse de vengeance, la lettre révélatrice ou la narration des «enfances» d'un seigneur. L'intertextualité pratiquée par le conte de Tournier fonctionne donc à des niveaux divers, et elle devient ici inter-générique.

«Pierrot ou Les secrets de la nuit» insiste sur cette voie inter-générique. Le conte s'associe des ingrédients divers de la *commedia dell'arte*, à commencer par les personnages: Pierrot, Arlequin, Colombine (et ce dernier nom éveille un jeu de miroir discret avec la Colombelle présente dans le conte précédent). C'est ainsi que le texte devient prose de description théâtrale (des didascalies développées en narration): entrées et sorties, mouvements dont nous ne connaissons pas le sens. Il faudrait même parler –au-delà du texte théâtral– d'une reprise par le conte du spectacle théâtral, où les réactions du public seraient comprises; une voix narrative semble être son porte-parole: «Il jette un coup d'oeil. Qu'a-t-il vu? Nous ne le saurons jamais» (Tournier, 1989: 234). «Quelle chute! Est-il mort? Non. Il se relève péniblement» (Tournier, 1989: 234). Le texte ne transcrit pas un seul mot qui serait prononcé par les personnages, ce qui confirme l'absorption du mime par le conte; c'est le narrateur qui rapporte ce qu'il verrait et ce qu'il comprendrait s'il était le spectateur de ce théâtre muet: «Arlequin [...] fait des discours [...]. Colombine lui répond. Que se disent-ils?» (Tournier, 1989: 232). La *commedia dell'arte* se regarde donc dans son double le conte.

«Pierrot ou les secrets de la nuit» met en scène un couple –comme le faisaient les nouvelles–; il en met même deux, Colombine refusant Pierrot pour accepter Arlequin, puis rebroussant chemin pour revenir vers Pierrot. Mais deux couples formés par trois personnes ne constituent pas –en principe– une formule heureuse, et le conte se doit de tendre vers l'idée de reconstruction du couple qui préside à cette deuxième partie du recueil. La solution, donc, est de procurer aux trois participants une rencontre à mi-chemin, et ils seront bien réunis tous les trois à la fin du conte. Pour ce faire, la symbolisation des couleurs trouve un développement narratif: si Colombine est attirée aussi bien par le noir et le blanc de Pierrot que par les couleurs d'Arlequin, il faut fondre les uns et les autres; c'est le four de Pierrot qui s'en occupera en faisant surgir le doré de la pâte blanche de farine: ni noir et blanc ni couleurs, mais plutôt la nuance. Ils mangeront tous les trois une Colombine «modelée en

pleine brioche, avec tous les reliefs de la vie» (Tournier, 1989: 242). Un ménage à trois bien gourmand.

La brioche sert de crochet où le conte suivant –«La légende du pain»– vient se joindre au précédent. Au Pierrot boulanger du village de Pouldreuzic, fait continuation le boulanger Gaël, du même village. Il tombe amoureux de Guénaëlle, la fille des boulangers d'un village proche, mais ce couple –ces Roméo et Juliette que sépare la différente tradition boulangère de leurs deux familles– devra trouver une nouvelle manière de faire du pain sachant satisfaire les deux parties: ni pain-mie ni pain-croûte, mais pain crustacé et pain au chocolat, qui combinent tous deux le dur et le moelleux; car il ne s'agit pas d'alternance, mais, comme dans le conte précédent, de mélange, de partage, de dosage, d'innovation à partir du connu. Ainsi du conte lui-même selon Tournier.

«La légende de la musique et de la danse» parle de la création du ciel et de la terre, de la création de l'homme et de celle du couple. L'homme, d'abord androgyne, entend la musique des sphères et demande à Dieu un être avec qui pouvoir danser; Dieu sépare «son corps en deux moitiés, la moitié mâle et la moitié femelle, et de cet être devenu double, il [fait] un homme et une femme» (Tournier, 1989: 250). La musique et la danse sont donc la cause de la création du couple, alors que la danse muette de Patricio Lagos –celle qui défaisait les mains unies du couple de sable dans «Les amants taciturnes»– annonçait la disparition du couple. Ce conte renverse donc les pouvoirs symboliques de destruction de la rencontre avec Patricio Lagos en pouvoirs symboliques de construction. Car si le Serpent pousse Adam et Ève à manger les fruits de l'arbre interdit de la musique et celle-ci disparaît du monde, ils tâcheront ensemble de la faire ressurgir avec leurs efforts de musiciens. Et ainsi les amants créés du limon semblent autrement solides que les amants créés dans le sable.

«La légende des parfums» trouve pourtant Adam façonné avec le sable du désert: de là son absence d'odorat. Par la suite, Ève est créée d'un «terreau gras, lourd et riche» (Tournier, 1989: 254), de sorte que son corps réveille des odeurs et des parfums dans le monde. Le récit récrit non seulement la genèse, mais aussi le conte précédent: Adam et Eve mangeront de l'arbre interdit des parfums et verront les parfums se transformer en des odeurs triviales. Le travail de récupération des parfums débutera à partir de ce moment, et les Rois mages eux-mêmes –venus d'un autre conte du recueil– seront la preuve de la valeur des parfums en apportant l'encens et la myrrhe à l'enfant-dieu –qui attendait déjà dans deux autres contes du recueil. Le couple original semble donc étroitement lié au reste des contes; le couple –en somme– tient à ce fil qui ressasse tout en introduisant des variations et des déplacements.

La variation et le déplacement sont des concepts qui ramènent celui de la commémoration, car –tel qu'il a été dit– celle-ci est un geste de répétition déplacé dans le temps et différé dans l'espace. Mais si les contes vus jusqu'ici se réclament

d'une répétition qui inclut la différence, les deux derniers récusent une telle notion de commémoration pour en proposer une autre plus stricte où la différence ne puisse survivre que sous forme de *différance*.

### 5. Commémoration

«La légende de la peinture» et «Les deux banquets ou la commémoration» sont deux contes qui, dans une première lecture, semblent proposer une clôture du recueil dans laquelle un degré maximal de fidélité dans la répétition est atteint. Le dernier conte représenterait par rapport à l'avant-dernier un pas de plus dans la gradation qui mène à la répétition parfaite. Mais, comme l'analyse voudra le démontrer, la répétition n'est pas la seule valeur qui est exaltée dans ces récits, et, par conséquent, il faudra convenir que l'art classique n'est pas le seul à être fréquenté par Tournier bien qu'il soit considéré supérieur. À l'instar de ce qui arrivait dans «Pierrot ou Les secrets de la nuit», la nuance s'impose dans les choix de l'écrivain.

Le conte «La légende de la peinture» adapte «une parabole du sage derviche Algazel, plus justement appelé Rhazali ou Ghazali» (Tournier, 1989: 260-261), une parabole soufi reprise aussi par Djelâl-Eddine Roûmi dans le *Mathnavî*, et qui est souvent évoquée par nos contemporains<sup>1</sup>. Deux peintres, l'un chinois et l'autre grec, doivent décorer les murs d'un palais. Il s'établit un concours entre eux pour savoir lequel des deux réalisera l'oeuvre la plus belle. Le chinois offre un paysage magnifique et subtil. Le grec place tout simplement en face de l'oeuvre de son collègue un miroir qui accueille la peinture chinoise et le reflet des assistants qui se trouvent dans la salle. Et c'est le grec qui est considéré vainqueur. Si la répétition est la valeur soulignée, la simplicité dans la réalisation l'est aussi, ainsi qu'un principe de reconnaissance découlant de la présence du spectateur dans le miroir. Des valeurs, donc, toutes associées à une esthétique classique. Mais il n'en reste pas moins que le miroir est un artifice d'essence baroque, et qu'il produit un effet de «peinture dans la peinture» qui rappelle celui du «théâtre dans le théâtre». Et, par ailleurs, la présence mouvante des figures humaines organise une scène d'ordre théâtral. Il s'avère donc que la répétition diffère la peinture dans un espace appartenant à un autre art. La peinture amplifie et déborde ainsi son domaine.

Le conte explicite encore un sens dérivé de l'inclusion dans le miroir des assistants: «La communication ajoute à la création une vie innombrable et imprévisible sans laquelle elle n'est qu'un objet inerte» (Tournier, 1989: 260). La peinture du grec introduit cet élément de communication, car les destinataires de l'art sont présents dans le miroir, c'est-à-dire, au sein même de l'oeuvre. On songe au médianoche organisé par Nadège et Oudalle: leurs amis sont ces assistants capables de rendre vivants les contes et la parole en les transformant en acte de communication. La vertu répara-

---

<sup>1</sup> Vid. par exemple, *La nuit de la substance* de Salah Stétié (Montpellier, Fata Morgana, 2007).

trice pour le couple que le médianoche met en oeuvre est sans doute redevable de cette communication établie.

À partir de cette considération, il est aussi possible de faire une lecture du conte qui l'oriente vers des sensibilités et des conceptions de l'art qui appartiennent à notre actualité. Les spectateurs admis au sein du tableau-miroir supposent une réception –voire un acte interprétatif– qui transforme l'oeuvre en «phénomène artistique»: une activité créatrice de la part du récepteur est envisagée qui collabore –tel que l'entend l'esthétique postmoderne– au développement effectif des puissances de l'oeuvre; l'auteur de cette démonstration effective d'ordre artistique –qui n'est plus tout simplement une peinture– est le peintre grec, qui a su saisir le retentissement esthétique engendré chez les spectateurs. La réécriture de cet apologue par Tournier élabore l'acte communicatif de l'art comme partie agissante de l'oeuvre et comme élément de construction d'un ensemble artistique d'ordre supérieur. Cet ordre supérieur peut également être repéré dans le fonctionnement des contes au cours du médianoche: la preuve en sont ses effets réparateurs, qui se dégagent du «phénomène du conte» apparaissant dans toute son étendue de réalisation d'émission et de réception, et pas seulement du conte lui-même. Lesdits effets réparateurs attestent d'une nouvelle conception et d'une nouvelle portée de la parole littéraire: le conte, comme l'art, n'est plus matière inerte.

Le dernier conte du recueil, «Les deux banquets ou La commémoration», semble pousser à l'extrême l'acte de répétition qui instaure le double parfait. Le calife d'Ispahan cherche un cuisinier pour les cuisines de son palais, et il en trouve deux tout à fait dignes. Il propose alors une compétition qui chargera chacun des cuisiniers de faire un déjeuner; les déjeuners auront lieu deux dimanches successifs. Le premier est parfait, le deuxième aussi car il reproduit le premier avec une exactitude absolue. Que faire? Le calife ne doute pas un seul instant:

Je pense que vous serez tous d'accord avec moi pour reconnaître et proclamer l'immense supériorité du *second* cuisinier sur le premier. Car si le repas que nous avons pu goûter dimanche dernier était tout aussi fin, original, riche et succulent que celui qui nous a été servi aujourd'hui, ce n'était en somme qu'un repas princier. Mais le second, parce qu'il était l'exacte répétition du premier, se haussait, lui, à une dimension supérieure. Le premier banquet était un événement, mais le second était une commémoration, et si le premier était mémorable, c'est le second seul qui lui a conféré rétroactivement cette mémorabilité. [...] Donc si j'apprécie chez mes amis et en voyage qu'on me serve des repas princiers, ici au palais, je ne veux que des repas sacrés. Sacrés, oui, car le sacré n'existe que par la répétition, et il gagne en éminence à chaque répétition.

Cuisiniers un et deux, je vous engage l'un et l'autre. Toi, cuisinier un, tu m'accompagneras dans mes chasses et dans mes guerres. Tu ouvriras ma table aux produits nouveaux, aux plats exotiques, aux inventions les plus surprenantes de la gastronomie. Mais toi, cuisinier deux, tu veilleras ici même à l'ordonnance immuable de mon ordinaire. Tu seras le grand prêtre de mes cuisines et le conservateur des rites culinaires et manducatoires qui confèrent au repas sa dimension spirituelle (Tournier, 1989: 267-268).

Voici que, mesurée à l'échelon du sacré, la valeur de l'originalité n'a que faire. Contrairement au conte précédent, celui-ci sait résister à toute lecture postmoderne, car ce qui est désigné comme valeur n'est pas l'introduction d'une nouveauté, mais l'exactitude dans la répétition. Dans cette répétition exacte –exacte dans la forme, donc dans l'espace– et déplacée dans le temps, semble résider la clé de la supériorité du deuxième banquet. Car il convoque la mémoire du premier, et donc il s'institue en commémoration. Mais, pourquoi la commémoration serait-elle supérieure à l'événement? En premier lieu, elle manifeste une supériorité éthique, puisqu'elle confère la mémorabilité à l'événement: à la générosité de ce don se joignent la reconnaissance (la commémoration manifeste connaître et devoir son existence à l'événement) et l'admiration (même dans un sens étymologique: il faut regarder pour copier).

Mais, comme le dit le calife, il y a aussi une supériorité ontologique qui dérive du caractère sacré. Le sacré, ajoute-t-il, n'existe que par la répétition. Le sacré s'institue par ritualisation, cette forme de la répétition qui resémantise un acte de sorte qu'il abandonne le caractère de signe pour devenir symbole. Si, comme il est dit dans le texte, le deuxième repas accède à une dimension spirituelle, c'est parce son caractère matériel désigne un immatériel, parce qu'il en est son symbole. En somme, un au-delà de son propre être culinaire est visé par le dernier banquet. Comme si les qualités de finesse, d'originalité, de richesse et de succulence étaient célébrées dans leur essence et par delà la matérialité qui les soutient. La répétition qui engendre le sacré n'accepte pas de nouveauté –serait-ce celle d'une réception ou d'une interprétation–; dans cette répétition exacte dans l'espace le nouveau n'advient pas, mais l'élan du geste de répétition y laisse un sillage imaginaire ou spirituel perçu dans la dimension temporelle. La commémoration, en fin de compte, en appelle à la conscience et à la mémoire plutôt qu'aux qualités de l'acte répété: les deux banquets auraient été peu remarquables que la commémoration n'aurait perdu de sa valeur. «Seul le rituel abolit le sens» (Baudrillard, 1979: 189); car un autre sens, celui de la répétition elle-même, est plus important que n'importe quel contenu des gestes et des opérations ritualisés.

Le calife choisit le rite pour sa vie intime au palais. Oudalle ne veut pas autre chose pour son ménage: «il y a un rituel de la vie quotidienne, des semaines, des sai-

sons, des fêtes, des années. La vie heureuse sait se couler dans ces moules sans se sentir confinée» (Tournier, 1989: 34). Mais le calife ne méprise pas pour autant l'exubérance des nouveautés, et il engage le premier cuisinier pour les sorties et la communication avec l'extérieur. Il départage ainsi le conte et la nouvelle, et leur distribue les domaines où chacun trouve son maximum d'efficacité. À la fin du médianoche, dans l'espace ambivalent de leur maison ouverte à des amis, Oudalle et Naldège comprennent peut-être ce besoin d'attribution de chaque parole à chaque espace. Dans son élan narratif d'un récit à l'autre, dans son déploiement de doubles et de reprises, le recueil de Tournier cherche à se frayer un passage vers la parole rituelle, celle qui saurait dégager une dimension spirituelle, celle qui saurait être amoureuse pour un couple en perdition.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAUDRILLARD, Jean (1979): *De la séduction*. Paris, Galilée.

GARCIN, Jérôme (1988): *Le dictionnaire. Littérature française contemporaine*. Paris, Éditions François Bourin.

TOURNIER, Michel (1972): *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris, Gallimard.

TOURNIER, Michel (1975): *Les météores*. Paris, Gallimard.

TOURNIER, Michel (1989): *Le médianoche amoureux*. Paris, Gallimard.



## La expresión de la identidad cultural en las obras de escritores italo-quebequeses

Olaya González Dopazo

*Universidad de Oviedo*

olayagd@uniovi.es

### Résumé

La présence d'immigrants en provenance de l'Italie dans la littérature québécoise est le point de départ pour l'analyse des possibles relations transculturelles qu'ils tissent. Nous avons sélectionné les œuvres de trois écrivains: Marco Micone, Tiziana Beccarelli Saad et Rita Amabili-Rivet, tous trois appartenant à la soi-disant «littérature migrante». La comparaison des personnages nous amène à conclure que la recherche d'un espace culturel propre est un élément récurrent dans ce contexte spécifique, dans lequel la notion d'identité, toujours problématique, doit être reconstruite.

**Mots-clé:** littérature migrante; littérature québécoise; Marco Micone; Tiziana Beccarelli Saad; Rita Amabili-Rivet; Gabrielle Roy.

### Abstract

The presence of immigrants from Italy in Quebec literature is the starting point for analysing the possible transcultural links that they set up. We have selected the works of three writers: Marco Micone, Tiziana Beccarelli Saad and Rita Amabili-Rivet, belonging to the so-called «immigrant literature». Their comparison leads us to conclude that the search for a cultural space of their own is a recurring element in this specific context, where the notion of identity, which has always been problematic, must be reconstructed.

**Key words:** immigrant literature; Quebec literature; Marco Micone; Tiziana Beccarelli Saad; Rita Amabili-Rivet; Gabrielle Roy.

---

\* Artículo recibido el 5/01/2009, evaluado el 27/01/2009 y aceptado el 3/03/2009.

## 0. Introducción

La historia de la humanidad es, en realidad, una historia de la migración, entendida como el desplazamiento de individuos o grupos humanos sobre la superficie terrestre. La migración es un fenómeno universal que se halla presente en todas las épocas de la historia: desde la revolución neolítica de hace unos nueve mil años, que supuso el desplazamiento de la población en los continentes africano y asiático primero, y europeo y americano después, hasta la actual, protagonizada por personas de los países no desarrollados que se trasladan a los Estados Unidos, Europa o Canadá, principalmente, la migración conlleva unas consecuencias de tipo cultural, familiar, social y económico en las comunidades diaspóricas.

La inmigración ha sido y es una característica vertebradora de la historia de Canadá desde los principios de la colonización en 1608 (fundación de la ciudad de Quebec) hasta que, en el siglo XIX, se promoviera la ocupación de los territorios deshabitados del país, en un deseo de impulsar la producción agrícola y de construir un trazado ferroviario. *L'Encyclopédie canadienne* recoge la lista de inmigrantes «deseados» por las autoridades de aquella época, por orden de preferencia: británicos, americanos, franceses, belgas, holandeses, escandinavos, suizos, alemanes, rusos, finlandeses, austro-húngaros, ucranianos y polacos. Los menos «asimilables» eran los italianos, eslavos del sur, griegos y sirios. Al final de la lista aparecen los judíos, asiáticos, gitanos y negros. Algunos de estos inmigrantes, especialmente aquellos que no hablan inglés, prefieren trabajar en las ciudades en lugar de aislarse en el medio rural, satisfaciendo las necesidades de mano de obra –barata– en las fábricas o en las empresas de construcción.

Tras la segunda guerra mundial, Canadá emerge como una potencia urbana e industrial, por lo que aumenta la tendencia de los inmigrantes a buscar empleo en el medio urbano. Hoy, el país tiene uno de los porcentajes per cápita de inmigración más altos en el mundo, estimándose que el 18 % de la población ha nacido en el extranjero y el 30 % descende de generaciones primeras de inmigrantes no británicos o franceses.

Si bien hubo algunos italianos que formaron parte de las primeras expediciones europeas en Canadá (por ejemplo Jean Cabot, nacido Giovanni Caboto), la inmigración italiana no comenzó hasta aproximadamente 1880, para aumentar después considerablemente a principios del siglo XX. Entre 1880 y 1920, cuatro millones de italianos emigraron a Estados Unidos o Canadá; muchos de ellos regresaron a su país de origen al cabo de algunos años. Según datos de *L'Encyclopédie canadienne*, el censo de 1986 reveló que 1.006.915 habitantes de Canadá eran de ascendencia italiana.

La migración italiana, llegada casi en su totalidad de regiones rurales, se establece no obstante en las grandes comunidades urbanas, donde la mano de obra es más necesaria. Se inicia así una compleja relación entre la nación de origen y la de llegada, en la que la pérdida del sentido del hogar o de la nación puede llevar a una reafirma-

ción de las identidades como recurso para mantener los vínculos con la patria. La consiguiente interculturalidad, entendida como la relación basada en el respeto a la diversidad y el enriquecimiento mutuo, se encuentra presente en casi todas las prácticas cotidianas de la sociedad, y la literatura, en tanto que actividad cultural, se revela como un magnífico escaparate de este fenómeno.

La propia migración también suscita la construcción de nuevas alianzas y relaciones respecto al «otro», una apropiación de nuevos lugares, tanto físicos como simbólicos (Guilbert, 2005: 6). Pero la sensación de pertenencia plena a una comunidad, con la adopción de sus valores, costumbres y normas, no siempre se consigue por parte de los inmigrantes.

La migración forzada, como es el caso de los inmigrantes de las zonas rurales de Italia, está marcada por el sufrimiento, la pérdida, el desarraigo. Pero, paradójicamente, ese viaje doloroso conduce a experiencias de aprendizaje (Guilbert, 2005: 15), pues la evolución de la cultura originaria conlleva un conjunto de prácticas y de relaciones sociales novedosas.

### 1. Presentación y análisis del corpus

La literatura migrante se ha convertido en un vástago de la literatura de los últimos años, muy especialmente en Quebec. Como indica Daniel Chartier (2002: 303), a lo largo de los dos últimos siglos más de quinientos escritores han emigrado a Quebec en circunstancias variadas, y en la actualidad el porcentaje de inmigrantes entre los escritores parece duplicar la proporción existente entre la población general<sup>1</sup>. Cifras tan significativas marcan sin duda un periodo que se caracteriza por la diversificación. Entre todos estos escritores, hemos decidido seleccionar aquellos cuyas raíces se encuentren en Italia, tratando de establecer puntos comunes y paralelismos entre ellos, así como de identificar en sus obras los conceptos de desarraigo, vinculación a la patria y vinculación intercultural, aprendizaje, evolución cultural, etcétera, que ya hemos enumerado brevemente en la introducción.

Concretamente, realizaremos un análisis de las obras de tres escritores de origen italiano, Marco Micone, Tiziana Beccarelli Saad y Rita Amabili-Rivet. A través de estos escritores migrantes, la obra literaria se pone en relación con la realidad sociocultural en la que se inscribe, en este caso concreto la del Montreal de la primera mitad del siglo XX, momento de las emigraciones masivas a América, y la del actual, en la que los personajes inmigrantes y sus hijos evolucionan.

Entre los escritores de origen italiano, el más destacado es sin duda el dramaturgo Marco Micone. Nacido en Italia en 1945, emigra a Canadá con su familia a la edad de trece años; su padre llevaba ya siete años trabajando en Montreal. Sus experiencias como inmigrante se reflejan en sus obras, de inspiración autobiográfica, en las que expresa, de manera directa y deliberada, las dificultades y los problemas de iden-

<sup>1</sup> Aplicando la *Loi sur le statut professionnel des artistes*, que se adoptó en Quebec en 1988.

tividad a los que se enfrentan los italianos que intentan integrarse en la sociedad quebequesa en un periodo que se inicia a finales de los años cincuenta y llega hasta nuestros días, así como la lucha contra la intolerancia étnica y lingüística y el diálogo intercultural. Todo ello se inscribe en el marco de la Revolución Tranquila, periodo de rápidos cambios vividos en Quebec en los años 1960-1966 y que se caracteriza por una serie de reformas políticas, institucionales y sociales (Linteau, 1989: 421), así como por una afirmación de la lengua como elemento fundamental de la identidad. Hemos seleccionado las obras de teatro *Gens du silence* (1982), *Addolorata* (1988), *Le figuier enchanté* (1992), *Déjà l'agonie* (1996) y *Silences* (2004), así como el poema *Speak What*.

Tiziana Beccarelli Saad nace en Italia y vive actualmente en Montreal. Hemos elegido su relato *Vers l'Amérique* (1988), donde también trata, a su manera, el difícil problema de ser el «otro», el extranjero, y donde plasma la angustia y el sentimiento de la diferencia, pero también la tolerancia y la posibilidad del encuentro.

Finalmente, nos detendremos en la figura de Rita Amabili-Rivet, nacida en Canadá, hija de un inmigrante italiano y de una canadiense francófona —el diálogo intercultural italo-quebequés anhelado y recurrente en la obra de Micone—, y más concretamente en su novela histórica *Guido, le roman d'un immigrant* (2004), el relato fiel y ampliamente documentado de la vida de su padre, desde antes de su nacimiento, en el pueblo donde sus progenitores se conocieron, pasando por su instalación en 1925 en el barrio obrero de Montreal, Saint Henri, hasta su muerte.

### 1.1. La lengua como elemento (de)constructor de la identidad italo-quebequesa

En el contexto quebequés y canadiense, donde la lengua es una cuestión central, la población se reparte según un esquema triangular entre francófonos, anglófonos y alófonos. La lengua no debe concebirse exclusivamente como un elemento que construye el individuo y estructura su pensamiento, sino que es, además, el reflejo de la percepción que el sujeto tiene de la realidad social existente, influida por la ideología dominante (Fortier, 1992: 92). La lengua constituye el espacio donde interaccionan los individuos. El poder de la palabra, que no se debe desestimar, relaciona la lengua con lo social, participando en la construcción y en la representación de la sociedad (Fortier, 1991).

Marco Micone, que desde los años setenta ha hecho suya la lucha por la defensa del francés, escribe en el 2001 un texto y una poesía, *Speak What*<sup>2</sup>, como respuesta al conocido *Speak White* de Michèle Lalonde<sup>3</sup>. Acusado por algunos de plagio,

<sup>2</sup> La edición que manejamos incluye una introducción de Micone y un estudio de Lise Gauvin, titulado «*Speak What*, un nouveau discours sur la langue», además del poema, que puede leerse íntegro en esta página web: <<http://archives.vigile.net/99mai/miconewhat.html>>.

<sup>3</sup> «*Speak white*», o «hable blanco», es una expresión ultrajante y racista, proferida por los canadienses anglófonos a los francófonos cuando estos hablan francés en público. Esta expresión peyorativa, condenada por la opinión popular, apenas si es utilizada en la actualidad. Inspiró el irónico poema de

este palimpsesto es en realidad un original discurso sobre la lengua. En un contexto cosmopolita, en el que el autor se ha integrado en tanto que inmigrante, la identidad difícilmente puede ser traducida por una sola lengua. Para el políglota, cada una de las lenguas contribuye a la constitución de su identidad compleja (Micone, 2001: 9). Cada lengua es un componente de la identidad, ya sea individual o colectiva, ya que la lengua no es una religión, caracterizada por su exclusividad –o se es católico o se es musulmán, ejemplifica el autor–, sino que se pueden leer y escribir varias lenguas concediéndoles a todas ellas cierta importancia desde el punto de vista de la identidad (Micone, 2001: 10). Cuando escribe: «Imposez-nous votre langue [et] parlez-nous des enfants que nous aurons ensemble» (2001: 15) no hace sino tomarse muy en serio, al pie de la letra, la *Charte de la langue française*, la Ley 101, que hace del espacio quebequés un espacio de encuentro de lo extraño y lo familiar, sin el que toda cultura termina por consumirse.

En sus obras teatrales, el dramaturgo recoge la cuestión de la lengua y el diferente estatus que se le concede a cada una de ellas: inglés, francés e italiano. En *Gens du silence*, Antonio, inmigrante italiano y padre de Mario y Nancy, opina que el inglés es la lengua que permitirá a los hijos de los inmigrantes ganarse la vida y triunfar en la sociedad: «Faut que nos enfants apprennent à gagner. C'est pour ça qu'il faut les envoyer à l'école anglaise» (1996: 43); pero para una mujer, eso no resulta necesario –la denuncia del papel de la mujer italiana y del machismo se halla omnipresente en la obra de Micone, si bien no nos adentraremos en ese tema por no alejarnos excesivamente de nuestro objetivo–, por lo que una escuela francesa puede resultar suficiente para Nancy: «“L'avenir, c'est pas important pour les femmes. T'iras à l'école française”, disait mon père» (1996: 58). Paralelamente, en *Silences*, Alberto, el cabeza de familia, enviará a su hijo Tino a una escuela anglófona: «L'école anglaise, c'est pour ton avenir, Tino» (2004: 55), mientras que a Laura, la hija, le anuncia que irá a la escuela francófona (2004: 55). Por su parte, Guido, protagonista de la novela de Amabili-Rivet, desembarca en América en 1925 y se instala con su familia en Saint Henri, barrio francófono de Montreal, pero debe asistir a una escuela anglófona, «puisqu'elles sont les seules à accepter les écoliers immigrés» (2004: 187). Antes de la adopción de la Ley 101, en 1977, el porcentaje de alumnos alófonos –aquellos cuya lengua materna o de uso no es ni el inglés ni el francés– en las escuelas de lengua francesa era muy bajo, un 20,3 % en 1976; diez años más tarde, el porcentaje será del 64,3 % (Plourde, 2000: 293).

La escuela anglófona es una elección sorprendente para el tío de Nino, en Italia (*Le figuier enchanté*), pero es el reflejo de la tendencia de los inmigrantes a lo largo de los años cincuenta. Los padres envían a los hijos a estas escuelas pensando en el

---

Lalonde, escrito en 1968. El texto puede leerse íntegro en la página web: <<http://lespoetes.net/ecoutepoetique/michelelalonde/speakwhite.php>> y para ver la interpretación realizada por Lalonde en 1980 se puede acudir a <<http://fr.youtube.com/watch?v=FuQc-yAZNUA>>.

futuro de estos y deseando para ellos un cambio de estatus social. Esto es denunciado por Micone pues, si bien los inmigrantes aprenden la lengua del poder, los contactos reales con dicha cultura son esporádicos, reforzándose de este modo la supervivencia del gueto:

Pendant tout le cycle secondaire, les Christian Brothers nous apprirent à singer les Anglo-Saxons du West-Island que nous rencontrions une fois ou deux par an dans des compétitions sportives. Nous sortions de ce ghetto avec l'illusion de pouvoir un jour remplacer les *boss* de nos parents. Nombreux hélas sont ceux qui ne réussirent à se substituer qu'à leurs parents (1992: 71).

El dilema de la lengua también afecta a los adultos, en una sociedad en la que a la dificultad para integrarse se añade la situación lingüística y política. En *Le figuier enchanté*, Carlo, el padre de familia, que ha emigrado a Canadá, le escribe una carta a su hijo Nino en la que le dice: «Ici, il y a un fleuve aussi large que l'Adriatique et on parle deux langues. Bientôt, je vais m'inscrire à des cours du soir, mais je ne sais pas encore si je dois apprendre la langue des patrons ou celle des ouvriers» (1992: 39). Pero en esta obra será el niño, una vez más, el que en un primer momento más sufra a causa del idioma. Una vez Nino en Montreal, este se sentirá doblemente marginalizado: «comme Italien au Québec et comme élève dans une école en marge de la communauté francophone» (1992: 71).

Pero los niños, en muchas ocasiones, se adaptarán rápidamente a su nueva identidad políglota. Lise Gauvin, que interpreta *Speak What* como una llamada a la palabra, sea cual sea, es de la opinión que, más que hablar una lengua, lo verdaderamente importante es el hecho de hablar (Micone, 2001: 25). La lengua, enriquecedora de la identidad migrante para Micone, permitirá a Nino hablar «l'italien dès que je sortais de la salle de classe, l'anglais avec les professeurs, le français avec les jeunes filles du quartier et le patois avec mes parents» (1992: 80). Gino y Mario (*Gens du silence*) aseguran hablar «le calabrais avec mes parents, le français avec ma sœur et ma blonde, l'anglais avec mes chums» (1996: 58). Guido (*Guido, le roman d'un immigrant*) habla «français à l'église, anglais à l'école et italien à la maison» y añade una reflexión tan profunda como que «l'important était de trouver sa place bien à lui» (2004: 188). Pero Tino (*Silences*) habla inglés e italiano, al igual que Jimmy (*Addolorata*), que se dirige a un cliente francófono en los siguientes términos: «Cappuccino, c'est comme... carnaval. Cappuccini, c'est comme *carnavaux*» (1996: 139). Esta es la situación de la lengua francesa en Quebec en ese periodo y así se recoge en el primer capítulo de la *Charte de la langue française*. Los inmigrantes que se instalan en Quebec a partir de la segunda guerra mundial se integran en su mayoría en la comunidad anglófona, por razones de tipo económico y geopolítico; la lengua inglesa predomina en el ámbito empresarial y en los medios de comunicación y los francófonos se ven

relegados a desarrollar los trabajos más inferiores, de escasa remuneración económica. Por todo ello, la población se había persuadido de que el inglés representaba la lengua del mundo moderno y de que el francés era una lengua incapaz de evolucionar al ritmo de las exigencias de la modernidad (Plourde, 2000: 275).

El proceso de integración en el caso de los jóvenes italianos, de carácter eminentemente anglófono, desdeña en ocasiones el componente francófono de la identidad migrante que les caracteriza. Una verdadera integración implicaría no solo mejorar su estatus socioeconómico, sino el desarrollo de una «italianidad típicamente montrealés», identidad compleja que puede expresarse indiferentemente en inglés, francés o italiano (Micone, 2001: 12). Tal vez no sea baladí que Jimmy acabe envuelto en negocios turbios y visitando la cárcel.

Lo contrario –desdeñar el inglés en favor del francés– tampoco resulta la elección apropiada. Gianni, amigo de Jimmy, ha frecuentado una escuela francesa y, aunque comprende a su compañero, le responde indefectiblemente en francés; confiesa que no le gusta mezclar las lenguas –«J'aime pas mélanger les langues» (1996: 110). Al final de la obra, Addolorata, su esposa, le abandona.

Tino y Mario, en (*Silences*) y (*Gens du silence*) respectivamente, tampoco han encontrado la manera de construir su nueva identidad cosmopolita, montrealés y políglota, y abandonan los estudios.

De manera inesperada, pues se trata de personajes doblemente discriminados –en tanto que inmigrantes y mujeres–, los personajes femeninos son los que mejor aprenden a desenvolverse en la sociedad cosmopolita que las acoge. Y el proceso pasa por el aprendizaje de varios idiomas. Addolorata habla cuatro lenguas: «Je peux parler l'anglais le lundi, le français le mardi, l'italien le mercredi, l'espagnol le jeudi, et les quatre à la fois le vendredi (1996: 122-123). Por otra parte, al contrario que Gianni –su prometido en la primera parte de la obra y su marido en la segunda–, no tiene ningún problema en mezclar las lenguas: «Dans la même phrase, je peux mettre le sujet en français, the verb in english, el complemento en español e il ritmo in italiano» (1996: 123). Esta misma frase, sin cambiar ni una coma, Micone ya la había puesto en la boca de Manuela, una mujer inmigrante, en *Le figuier enchanté* (1992: 109).

En esta carrera de obstáculos que es el proceso de integración de los inmigrantes, la lengua es un elemento tan marcadamente esencial que, si falla, se puede desembocar en la llamada cultura «del silencio». Micone, en *Speak What*, explica el drama del «nosotros» humillado en su mutismo, que evoca el acto de la palabra en pasado: «nous avons les mots/de Montale et de Neruda/le souffle de l'Oural/le rythme des haïku» (2001: 14). El presente se caracteriza por el silencio, ya que «nos parents ne comprennent déjà plus nos enfants» y que «nous parlons/la langue du silence/et de l'impuissance» (2001: 14-15).



Como hemos podido constatar, dos piezas de Micone incluyen la palabra *silencio* en su título: *Les gens du silence* y *Silences*. Una de las proposiciones fundamentales de la obra de Micone es que ninguna cultura puede absorber completamente a otra ni evitar ser transformada en contacto con esta. La cultura inmigrante, para Micone, es una cultura de transición que, en la imposibilidad de sobrevivir manteniendo sus características iniciales, debe fecundar a la cultura quebequesa para perpetuarse en ella (Micone, 1996: 9). En *Gens du silence*, Nancy, la hija, expone el proyecto de Micone:

J'enseigne, moi, Gino, à des adolescents qui portent tous un nom italien et dont la seule culture est celle du silence. Silence sur les origines paysannes de leurs parents et les causes de leur émigration. Silence sur le pays dans lequel ils vivent. Silence sur les raisons de ce silence. Il faut remplacer la culture du silence par la culture immigrée pour que le paysan en nous se redresse, pour que l'immigrant en nous se souvienne et pour que le Québécois en nous commence à vivre (1996: 68-69).

Giulia, la mujer de Alberto en *Silences*, tras reunirse con su marido en Montreal cae inevitablemente en la cultura del silencio, para ella todo es extraño y diferente y se anula como persona, incapaz de transformar su identidad: «Tout est si étrange ici... [...] personne me connaît... personne me dit bonjour... si le chien de la voisine n'aboyait pas quand je sors, j'aurais l'impression d'être invisible» (2004: 36)<sup>4</sup>.

## 1.2. Las posesiones materiales, indicio de (des)integración

Las casas y los automóviles son dos tipos de propiedades que encontramos en las novelas de nuestro corpus. La propiedad de una casa es, sin ninguna duda, un indicio de integración. Sin embargo, el automóvil se compra como mero símbolo del estatus y del triunfo, quizá ante quienes quedaron del otro lado (Marcos Marín, 2005).

Antonio (*Gens du silence*), y especialmente Alberto (*Silences*), se desviven por conseguir una casa propia, que es lo que les enlaza físicamente a un lugar, pero que, por un lado, puede convertirse en una trampa —«On a fait un musée du premier étage pendant qu'on vit au sous-sol comme des taupes. Quand je ne travaille pas pour la payer, je passe mon temps à laver tous ces planchers», le recrimina Giulia a Alberto

<sup>4</sup> Paradójicamente, para otros escritores migrantes, la cultura del silencio se demuestra por un exceso de «visibilidad» ante los que nos rodean, en la lógica de que lo diferente destaca del grupo. Es el caso, por ejemplo, de Ying Chen y su novela *Les lettres chinoises*. En ella, Yuan, un joven chino que emigra a Montreal, escribe a su novia Sassa una carta en la que expresa sentirse extranjero porque «quand je descends dans la rue, je suis visible aux yeux des autres» (Chen, 1993: 15). Sassa tiene miedo a emigrar porque «je crains de devenir trop visible dans un autre pays» (1993: 52). Convertirse en alguien invisible o demasiado visible: en definitiva, los dos extremos del mismo problema, consistente en un sentimiento desmesurado de alteridad.

(2004: 70)–, y por el otro, no se convierte automáticamente en un hogar; la última frase de la pieza *Silences* es un buen ejemplo de ello, pues Giulia, tras toda una vida en Montreal, pagando su carísima casa con grandes desvelos, se da cuenta de que «c'était pas pour nous... c'était pas pour nous ici» (2004: 78).

Alberto había comprado la casa en el momento en que Giulia se había quedado embarazada de su segundo hijo –Tino–, ya que consideraba que el niño debería nacer en su propio hogar, al que identifica erróneamente con una casa de su propiedad: «Il faut acheter une maison... il faut qu'il naisse chez nous» (2004: 47). Lamentablemente, la casa no les hará sentirse en su hogar. De hecho, Giulia ya había anticipado que «ce sera jamais chez nous ici» (2004: 37).

El personaje que consigue realizar una evolución satisfactoria es Luigi (*Déjà l'agonie*). Su mujer, si bien con una frase desafortunada –«Tu pourrais passer pour un vrai Québécois» (1996: 176)–, pone pese a todo de manifiesto que la integración de aquel es completa. Pero Luigi da un paso más allá, evolucionando hacia el concepto amplio y necesariamente abstracto de «ciudadano cosmopolita» desarrollado por Micono, y que no es otra cosa que la idea de «patria universal», la cual, desde Gabrielle Roy, ha sido desarrollada por aquellos escritores que, por un motivo o por otro, se sienten desarraigados. En un viaje que Luigi realiza a Italia para visitar a sus padres, ya ancianos, realiza la siguiente reflexión: «Mon chez-moi, c'est ni Montréal, ni ces pierres, ni cette colline. Mon chez-moi est dans ma tête; c'est les idées que je défends depuis vingt ans» (1996: 190).

En *Guido, le roman d'un immigrant*, el padre de Guido, Filippo, ha trabajado sin descanso durante siete años para poder comprar una casa y traer a su familia. Se nos da la dirección exacta de la casa, el 2346 de la calle Saint-Jacques, en un intento de diferenciarla del resto de casas, semejante a todas y pegadas unas a otras (2004: 178), pero única, especial, el elemento que reúne finalmente a la familia. El sentimiento de bienestar proporcionado por la casa se hace extensible a toda la calle y al barrio de Saint Henri en general. Para Guido, «l'environnement, les rues, les maisons, les gens, tout lui paraît globalement cordial et agréable» (2004: 188).

*Vers l'Amérique* relata la vida de Teresa, una italiana que emigra a América a los quince años para estar al lado de su hermano y ayudarlo con las tareas de su casa. Más tarde trabajará como niñera en una casa en Francia. No será hasta los treinta y seis años de edad, de regreso en Italia, cuando posea la suya propia, la casa familiar que ha comprado tras la muerte de sus padres. «Elle, Teresa, est maintenant propriétaire. Sa maison! Une ruine, peut-être, mais SA maison. [...] Teresa a enterré ses rêves d'Amérique [...]. Elle fera son Amérique dans ce village» (Beccarelli Saad, 1988: 13-14). Su casa, de su propiedad, reforzada por el uso de las mayúsculas, conseguida en su pueblo natal y no en América ni en Francia; por ello, de entre todo nuestro corpus de obras, es la única protagonista que no permanece en el extranjero.

En varias obras de nuestro corpus no se menciona la posesión de un automóvil. No obstante, allí donde se explicita, su significación es negativa, es símbolo del triunfo más superficial, el económico, bajo el que se oculta un fracaso personal. Existe la posibilidad de que la emigración conlleve una mejora del estatus socioeconómico del individuo, sin que por ello se logre una verdadera integración (Micone, 2001: 11), por lo que en esos casos puede afirmarse que no se ha conseguido una evolución efectiva.

En *Gens du silence* y *Silences* debemos subrayar dos fragmentos paralelos, casi idénticos, protagonizados por Mario y Tino respectivamente, los hijos «anglófonos» de Alberto y Antonio, junto a los coches de aquellos, potentes, caros y, sorprendentemente, comparados con una mujer. Ambos jóvenes han dejado sus estudios y se han puesto a trabajar; con el dinero ganado se han comprado el coche. El simple hecho de abandonar la formación ya es de por sí un fracaso, lo que se materializa además con la adquisición del vehículo. Observemos ambos pasajes:

*Hey! Ricky, Jimmy, Johnny! Did you see the beauty? She's so fucking nice! She's gorgeous! Est vraiment belle! Pour que le vieux la trouve à son goût, il faut vraiment qu'elle soit spéciale. Je sais qu'il aurait préféré une Italienne, mais quand il l'a vue, il a pas été capable de résister. Ma mère aussi était contente. [...] Elle, personne va me l'enlever. Personne. I can't live without her no more. [...] Si jamais quelqu'un ose toucher à ma Trans Am... (1996: 60).*

*Hey! Ricky, Jimmy, Johnny! Did you see the beauty? Ma mère aurait préféré une Italienne, mais quand elle l'a vue... j'ai jamais vu ma mère aussi impressionnée. [...] Je peux pas croire qu'elle est à moi... seulement à moi, à personne d'autre. I'm so excited! [...] Je pourrais plus vivre sans ma Trans Am (2004: 56-57).*

En ambos fragmentos, prácticamente idénticos, observamos que los jóvenes intercalan en su discurso frases en inglés y en francés, indistintamente. Los nombres de los amigos denotan su origen anglófono. Y lo más sorprendente, el amor desmedido por el automóvil, que en un primer momento hace pensar en una chica, pero que llega a adoptar proporciones grotescas cuando, al final del parlamento, descubrimos que el destinatario de dicho amor es un coche.

La diferencia la encontramos en el desenlace de ambos episodios: en *Silences*, Tino se estrella con su coche, en el que viajaba con su hermana Laura, y el joven se rompe un brazo en el accidente. En *Gens du silence* el copiloto de Mario será Ricky, un amigo, y no ocurrirá ningún accidente. Pero en ambos casos, la velocidad al volante es un síntoma de algo que Laura alcanza a comprender: el deseo de dejar atrás el pasado, de borrarlo todo. Se trata, en definitiva, de una metáfora de la incapacidad de

ambos jóvenes para armonizar los diversos elementos que componen su identidad híbrida. Su única posibilidad es escapar, y hacerlo a toda velocidad.

### 1.3. La (in)capacidad de desarrollar una identidad híbrida

Según postula Micone en *Speak What*, la integración, además de ser un proceso largo y complejo, es un concepto posiblemente no del todo adecuado (2001: 12). En la región de Montreal asistimos más bien a la formación de un modelo de «cohabitación cosmopolita en armonía», que se mantiene a medio camino entre la integración y la identidad étnica.

En el propio poema *Speak What* se reflejan estas ideas:

Nous sommes cent peuples venus de loin  
partager vos rêves et vos hivers  
[...]  
parlez-nous [...]  
des enfants que nous aurons ensemble  
du jardin que nous leur ferons  
[...]  
nous sommes cent peuples venus de loin  
pour vous dire que vous n'êtes pas seuls (2001: 14-15).

La consecución de ese fenómeno de cohabitación, donde ambas culturas se embeben la una de la otra, enriqueciéndose, compartiendo experiencias comunes y construyendo el futuro de nuestros hijos, realmente, en la práctica, no es tan sencilla. La mayoría de los personajes inmigrantes están incapacitados para ello; afortunadamente algunos únicamente en un primer momento.

En *Gens du silence* nos enfrentamos a un sinnúmero de «despropósitos» que nos sirven de indicadores del nivel de asimilación de gran parte de los inmigrantes llegados entre los años cincuenta y sesenta a Montreal. Un personaje anónimo niega ser italiano, ya que toda su familia –su mujer, sus hijos y sus nietos, aunque nada dice sobre sí mismo– ha nacido en Montreal, «Moi, Lorenzo del Vecchio, un Italien?» (Micone, 1996: 34).

Antonio, el inmigrante protagonista de la misma pieza, afirma no haber estado nunca en la Plaza de San Marcos o el Palacio Medici, ya que «avant de venir ici [à Montréal], j'ai jamais été à l'étranger» (1996: 36). Tampoco considera que se le pueda comparar con un anglófono, esgrimiendo el siguiente argumento: «Je peux pas me comparer à un Anglais. Je suis pas né ici, moi» (1996: 44).

Anna, la mujer de Antonio, que se reúne con su marido tras cuatro años de espera en Italia, al comentar una noticia concluye que a ellos no les atañe porque «c'est pas chez nous, ici. Ça nous regarde pas ce qui se passe ici» (1996: 37).

Jimmy, en *Addolorata*, se muestra reacio a la asimilación, ya que, según sus propias palabras, «plus on est différent, plus on est quelqu'un» (1996: 113).

Frente a estos personajes, encontramos a Luigi, en *Déjà l'agonie*, que, como le dice su mujer –hemos citado anteriormente sus palabras– podría pasar por un auténtico quebequés, pero esta –francófona– no comprende «pourquoi tu insistes tant sur ton origine» (1996: 176). Este personaje, que ha conseguido evolucionar sin olvidar por ello sus raíces, nos recuerda una anécdota recogida en *Le figuier enchanté*. Nino, el niño nacido en Italia y criado en Quebec, regresa un verano a la casa de sus abuelos. Allí descubre que su abuelo ha injertado la rama de una higuera en otra higuera de una variedad diferente. «Des figues mauves en côtoyaient d'autres de couleur verte trois fois plus grosses. Je n'aurais jamais imaginé que cela fût possible» (1992: 84). Esta es la metáfora de la cultura migrante, híbrida y cosmopolita: dos higos de variedades diferentes que crecen juntos, que nacen del mismo árbol y se alimentan de la misma sabia, en un mismo tronco si bien en ramas diferentes, con las mismas raíces, absorbiendo los mismos nutrientes de la tierra y, sin embargo, completamente diferentes el uno del otro. Continuando con la metáfora, el injerto siempre conlleva una mejora de los frutos, se obtienen higos más grandes.

Teresa, en *Vers l'Amérique*, será incapaz de echar raíces, siguiendo con la alusión a la higuera –recordemos que tampoco se compra una casa en suelo americano–, por lo que resulta evidente que su destino se encuentra en Italia, en su pueblo natal, donde se instala para vivir el resto de sus días.

En *Guido, le roman d'un immigrant*, observamos un deseo de integración por parte de los personajes, pero son varios los momentos en los que estos perciben que la sociedad de acogida les discrimina por su condición de inmigrantes. Veamos algunos ejemplos: Guido no recibe el regalo prometido por el maestro de la escuela –un rosario– al niño que obtenga las mejores notas, ya que «dans sa logique, on ne remet jamais un objet si précieux à un étranger» (2004: 191). Guido había llegado a ser el mejor de la clase en una escuela anglófona, a pesar de que cuando llegó de Italia no sabía ni una palabra de inglés.

La joven Giovanna, nacida en Quebec, «est souvent perçue comme étrangère, cette perception la frustrant dans ses origines tant italiennes que canadiennes, la blessant» (2004: 225).

En 1939, incluso el mismo día en que se declara la guerra, varios cientos de italo-quebequeses son encarcelados, ya que «on les soupçonne de pouvoir nuire au Canada» (2004: 236).

Pese a todas estas actitudes frente a los inmigrantes, podemos afirmar que, con el tiempo, la solidaridad se alza por encima de los prejuicios. Guido, ya anciano, en su lecho de muerte, se pregunta: «Les cultures ne sont-elles que des façons diverses de représenter un être humain? Des moyens différents d'envolopper un cœur qui bat au centre de l'univers?» (2004: 329). En definitiva, una vez más se hace referencia a lo que Gabrielle Roy ha denominado la «patria universal», o a la higuera que nos ali-

menta a todos con las mismas raíces. Guido, que además casualmente era jardinero, hace crecer en Canadá un árbol nuevo, injertando su savia italiana en la francófona de su esposa Eva.

En esta novela, si bien es de carácter histórico, la autora/narradora se ha reservado un pequeño espacio –un prólogo y un epílogo– en el que, junto a la historia real de su padre, permite entrever a los lectores la situación actual de la inmigración. Su hermana ha adoptado a una niña coreana; los hijos de la narradora juegan con ella. Esta no había visto una nevada en su vida, pero todos juntos, unos al lado de los otros, hacen ángeles en la nieve.

## 2. Gabrielle Roy, pionera e inspiración

La vida y la obra de Gabrielle Roy (1909-1983), novelista quebequesa que ya ha sido mencionada en nuestro trabajo, ha influido en el desarrollo de la literatura migrante posterior, y desde luego también en los escritores de nuestro corpus, como tendremos ocasión de comprobar.

La literatura quebequesa, a partir de los años setenta y ochenta, nos ofrece la ocasión de poder examinar el discurso de la alteridad desde un nuevo ángulo gracias a la que se ha denominado «escritura migrante», término acuñado precisamente en Quebec por Berouët-Oriol y adoptado por numerosos investigadores, entre los que señalamos a Lucie Lequin y Maïr Verthuy (1996) y Carmen Mata Barreiro (2004), entre otros, y que representa el reconocimiento del aporte de los escritores migrantes a la literatura del país que los acoge. La escritura migrante se puede calificar de transcultural, pues dos culturas se encuentran presentes y se observa el paso de una a otra o, más precisamente, la evolución de la primera hacia un estado de armonía con la segunda. Los escritores italo-quebequeses que nos ocupan se engloban bajo esta categoría, pero no así Gabrielle Roy, por dos motivos fundamentales: sus primeras publicaciones datan de los años cuarenta, una treintena de años antes del surgimiento de la literatura migrante y, lo que parece ser más definitivo, la escritora nace en Canadá.

No obstante, consideramos a la novelista una pionera en este campo, ya que es indudable que la preocupación social impregna la obra de Gabrielle Roy, posiblemente como herencia directa de su propia situación personal, así como de sus vivencias en una región donde abundan los inmigrantes. A través de su propia experiencia de la inferioridad social y lingüística –como inmigrante francófona en la provincia anglófona de Manitoba–, que afecta por igual a las minorías étnicas de Canadá, Gabrielle Roy evoluciona desde el sentimiento inicial de exilio y soledad hasta la apertura a los demás que impregnará posteriormente su obra literaria.

Recordemos que en Canadá, a principios del siglo XX, los derechos lingüísticos de los francófonos procedentes de Quebec se encontraban amenazados. Los problemas originados por el deseo de expresarse en su lengua francesa materna y la obligación de tener que hacerlo en inglés en las situaciones importantes de la vida aparecen en las primeras líneas de la autobiografía de Gabrielle Roy, titulada *La détresse et*

*l'enchantement* (1984), y también afectan a gran número de personajes de sus novelas, como en *La petite poule d'eau* (1950). Este dilema entre permanecer fiel a su herencia francófona o adaptarse a la mayoría anglófona despierta en Gabrielle Roy el sentimiento de ser una extranjera en su propio país. Y este sentimiento de desarraigo es el que le hace interesarse por los grupos minoritarios que han emigrado a Canadá, ya que, como expresa en las primeras páginas de su autobiografía:

Je m'étais moi-même retournée fréquemment sur quelque immigrant au doux parler slave ou à l'accent nordique. Si bien que j'avais fini par trouver naturel, je suppose, que tous, plus ou moins, nous nous sentions étrangers les uns chez les autres, avant d'en venir à me dire que, si tous l'étions, personne ne l'était donc plus (1984: 13).

En su colección de relatos de inspiración autobiográfica, titulada *Rue Deschambault* (1955), se recoge una narración titulada «L'Italienne», en la que la escritora relata la llegada a su barrio, junto a su propia parcela, de Giuseppe, un italiano que, tras construir una casa, hará venir de su patria a Lisa, su mujer. La relación simbiótica la inician los Roy, regalándole a la pareja el ciruelo cuyas ramas invadían el terreno de los italianos y un puñado de fresas que son como pequeños tesoros. Cuando su marido muere en el trabajo, Lisa decide regresar a su patria, no sin antes regalarle a la madre de la narradora un pequeño jarrón italiano. Con él, la italiana le entrega algo más que un simple recuerdo: «Maman, en s'occupant de distraire l'Italienne de l'Italie, avait appris à s'ennuyer de ce pays-là. Toutefois, cela avait été bon pour Lisa de voir maman devenir amoureuse de l'Italie. [...] Et la potiche, l'aimait-elle à cause de l'Italie?» (Roy, 1955: 194).

En este caso, se consigue la «cohabitación cosmopolita en armonía», a medio camino entre la integración y la conservación de la identidad étnica, que Micone apunta en *Speak What*. Efectivamente, en el relato, ambas culturas se impregnan la una de la otra, enriqueciéndose, y solo la muerte de Giuseppe puede truncar el futuro común que las dos familias vecinas empezaban a forjar.

En *Le figuier enchanté*, Marco Micone relata su primer contacto con las novelas de Gabrielle Roy, siendo un niño. En su escuela anglófona, «si ce n'avait été de quelques extraits de *La petite poule d'eau* noyés sous un raz-de-marée d'exercices sur l'accord du participe passé, nous n'aurions pas su qu'au Canada au moins un livre avait été écrit en français» (1992: 80).

Durante el verano que pasa en el pueblo con sus abuelos, su tío le incita a leer *Bonheur d'occasion* (1945), la obra maestra de Gabrielle Roy y ganadora del premio Femina en 1947. El efecto de la novela en el joven será decisivo.

J'entendis mon oncle dire: «C'est l'auteur de *La petite poule d'eau* qui l'a écrit». Dans ma main, je tenais Florentine, Rose-Anna et Azarius avec lesquels j'allais passer les deux jours les



plus émouvants de l'été. Après cela, rien d'autre ne me passionnerait autant que la littérature et ces gens humbles dont le bonheur d'occasion ressemblait tellement au mien (1992: 84-85).

Tras esta lectura, Micone se adentrará en el estudio de la literatura francesa. Cuando descubre que Ionesco era un inmigrante rumano, piensa que quizás él también pueda llegar a ser escritor algún día...

Tiziana Beccarelli Saad también recibirá la clara influencia de la escritura de Gabrielle Roy. Noëlle Sorin nos explica cómo en *Portrait de famille* (1991) la autora narra la adaptación de una familia de origen italiano a la sociedad francófona quebecuesa, partiendo de un rechazo absoluto a la lengua y pasando por una asimilación total a la cultura inglesa. No obstante, la integración llegará gracias a la figura de la mujer, que «s'ouvre à la culture d'ici notamment à travers Gabrielle Roy» (Sorin, 2004: 41).

En *Vers l'Amérique*, Teresa se siente inferior a los demás en su propio país, en su propio pueblo, desarraigado que expresa mediante una pregunta para la que no encuentra respuesta: «Quand donc avait-elle compris la première fois qu'elle était, au village, l'une de celles destinées à être traitées en inférieures?» (1998: 14). Esta cuestión pone en juego la noción de identidad de la protagonista, evocando un dolor antiguo y persistente, a través de la mirada de los otros. Si creía formar parte de su pueblo, lo cierto es que pertenece a una categoría inferior, lo cual se percibe como una fatalidad insuperable e irreversible, como indica la alusión al «destino».

Esta cita, por su estructura y contenido, recuerda el incipit de la autobiografía de Gabrielle Roy, *La détresse et l'enchantement*, publicada póstumamente: «Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure?» (1984: 11).

No hablaremos de plagio, tratándose además de una única frase en toda la novela, pero la similitud respecto a la forma y al contenido es evidente. Es más que probable que la obra de Roy haya influido en cierta medida en la autora de *Vers l'Amérique*.

En la novela de Rita Amabili-Rivet no existe ninguna alusión a la vida o la obra de Gabrielle Roy. No obstante, el episodio en el que Guido, el mejor alumno de su clase, es discriminado por su profesor en la escuela anglófona a la que asiste, nos hace recordar un importante periodo en la vida de Roy. Nos referimos a su etapa, apenas acabados sus estudios, como maestra de diversas escuelas anglófonas en las praderas canadienses, que más tarde daría lugar a la recopilación de relatos de inspiración autobiográfica *Ces enfants de ma vie* (1977).

En esta colección de relatos, los protagonistas representan lo que Hesse (1985) ha denominado «la mosaïque canadienne». Bajo el título de este libro encontramos recogidos seis textos en los que Gabrielle Roy enlaza la autobiografía con la

ficción, unificados por la voz de la narradora en primera persona. Cada relato se enlaza con el anterior y el posterior, y en cada uno se desarrolla una relación personal entre la maestra y uno de sus alumnos procedentes de familias inmigrantes, evolucionando progresivamente desde la simple pareja maestra-alumno hasta alcanzar el medio familiar y finalmente el social, en «L'alouette», «Demetrioff» y «La maison gardée».

La colección de relatos puede leerse como una larga reflexión sobre la escuela, lugar en que los niños son integrados progresivamente en el mundo de los adultos, una especie de microcosmos donde se reflejan los problemas de la sociedad inmigrante. También puede interpretarse como la escuela de la vida, en la que la maestra es iniciada por los niños en el conocimiento de una realidad social que ignoraba hasta ese momento. También se nos ofrece, junto con seis rostros de nacionalidades diferentes, sendos retratos de la infancia con un carácter universal. En este libro, la figura del «otro» puede identificarse bien con el niño, bien con el extranjero, o más concretamente con el niño extranjero, que será el protagonista de cada uno de los relatos.

El primero de estos relatos, titulado «Vincent», relata el primer día de clase de un niño italiano, para el que la escuela es un elemento hostil. Refugiarse en los brazos de su padre, primero, y dar patadas a la maestra, después, serán sus defensas ante una experiencia tan traumática. Por otra parte, el primer día de clase resulta igualmente traumático por el hecho de que el aprendizaje escolar se realizará en inglés, una lengua desconocida para ese hijo de inmigrante, un primer paso en un mundo desconocido. Después del primer momento de desesperación, el niño se aferra a su maestra, a la que dedicará «dans l'oreille un flot de mots en langue italienne qui me semblaient de tendresse» (1977: 16). Por su parte, la mujer le responde «lui parlant sur un ton affectueux dans une langue qu'il ne connaissait pas plus que je ne connaissais la sienne» (1977: 16).

### 3. Conclusiones

En la actualidad, la Ley 101 ha permitido realizar progresos considerables en lo que respecta a la situación de la lengua francesa en Quebec. Un informe de la Commission des États généraux, publicado en el año 2001, resume así la situación concreta de los inmigrantes:

Plus de 90 % des jeunes immigrants fréquentent l'école de langue française. [...] L'écart des revenus entre les francophones et les anglophones est pratiquement inexistant. Une forme de sécurité a gagné la population du fait que le français, langue officielle et commune, soit aujourd'hui entré dans les mœurs (Valdman, 2005: 45).

Resulta evidente que la lengua representa una faceta de la identidad, pero no es suficiente para definirla en su totalidad. Para un escritor italo-quebequés, en tanto que escritor migrante, los temas de la angustia ante la diferencia, pero también de la

tolerancia y del encuentro posible entre culturas, son también recurrentes en sus obras. Lo que Gabrielle Roy calificó en su día como una mezcla de «détresse» y de «enchantement», para Micone será igualmente «un mouvement oscillatoire et déchirant entre le regret et la joie d'avoir émigré» (1992: 87).

Estos escritores nos relatan su propia experiencia en obras que, por tanto, se calificarían como «de inspiración autobiográfica», nos revelan sus percepciones de la sociedad que los acoge y, en ocasiones, proponen soluciones –es el caso de Marco Micone– para lograr una verdadera integración basada en la comunicación, concretamente mediante un proceso de ósmosis, en el que ambas culturas evolucionen en armonía en un ambiente cosmopolita, característico de una región como es Quebec.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AMABILI-RIVET, Rita (2004): *Guido, le roman d'un immigrant*. Montreal, Éditions Hurtubise.
- BECCARELLI SAAD, Tiziana (1988): *Vers l'Amérique*. Montreal, Triptyque.
- CHARTIER, Daniel (2002): «Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles». *Voix et Images*, XXVII-2 (80), 303-316.
- CHEN, Ying (1993): *Les lettres chinoises*. Montreal, Leméac Éditeur.
- FORTIER, Anne-Marie (1991): *Langue et rapports sociaux. Analyse des langues d'usage chez les Italiens de deuxième génération*. Quebec, Les Presses de l'Université Laval.
- FORTIER, Anne-Marie (1992): «Langue et identité chez les Québécois d'ascendance italienne». *Sociologie et sociétés*, 24-2, 91-102.
- GUILBERT, Lucille (2005): «L'expérience migratoire et le sentiment d'appartenance». *Ethnologies*, 27-1, 5-32.
- HESSE, Martha Gudrun (1985): *Gabrielle Roy par elle-même*. Montreal, Stanké.
- «Immigration», in *L'Encyclopédie canadienne* [Consulta en línea: <http://www.thecanadian-encyclopedia.com>; 9/12/2008].
- LEQUIN, Lucie, y MAÏR VERTHUY (dirs.) (1996): *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*. París y Montreal, L'Harmattan.
- LINTEAU, P.-A., R. DUROCHER, J.-C. ROBERT y F. RICARD (1989): *Histoire du Québec contemporain*. Montreal, Boréal.
- MARCOS MARÍN, Francisco (2005): «Cultura al margen: inmigración, lengua e identidad». *Revista de Occidente*, 287, 67-75.
- MATA BARREIRO, Carmen (2004): «Identité urbaine, identité migrante». *Recherches sociographiques*, 45-1, 39-58.
- MICONE, Marco (1992): *Le figuier enchanté*. Montreal, Boréal.
- MICONE, Marco (1996): *Trilogia. Gens du silence-Addolorata-Déjà l'agonie*. Montreal, VLB Éditeur.

- MICONE, Marco (2001): *Speak What*, seguido de un análisis de Lise Gauvin. Montreal, VLB Éditeur.
- MICONE, Marco (2004): *Silences*. Montreal, VLB Éditeur.
- PLOURDE, Michel (coord.) (2000): *Le français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie*. Montreal, Fides.
- PRUD'HOMME, Nathalie (2002): *La problématique identité collective et les littératures (im)migrantes au Québec*. Montreal, Nota Bene.
- ROY, Gabrielle (1950): *La petite poule d'eau*. Montreal, Boréal.
- ROY, Gabrielle (1955): «L'Italienne», in *Rue Deschambault*. Montreal, Boréal, 179-195.
- ROY, Gabrielle (1977): «Vincenzo», in *Ces enfants de ma vie*. Montreal, Boréal, 7-16.
- ROY, Gabrielle (1984): *La détresse et l'enchantement*. Montreal, Boréal.
- SORIN, Noëlle (2004): «La figure de l'étranger dans les collections pour la jeunesse chez Hurtubise HMH». *Bulletin de l'Association pour la recherche interculturelle*, 40, 33-44.
- VALDMAN, A., J. AUGER y D. PISTON-HATLEN [dirs.] (2005): *Le français en Amérique du Nord. État présent*. Quebec, Les Presses de l'Université Laval.

## Hélène Cixous: écrire l'«encore», porte de sortie

**Ioana Gruia**

*Université de Paris IV–Sorbonne*

ioanagru@ugr.es

### Resumen

El artículo formula y analiza una serie de núcleos de significación de algunos textos de Hélène Cixous, otorgando especial relevancia a la escritura del tiempo y, concretamente, a la escritura del instante, del «todavía». Según se intenta demostrar, escribir el «todavía» se convierte en los textos seleccionados de Hélène Cixous en una puerta de salida hacia la vida, hacia el potencial de felicidad del instante.

**Palabras clave:** Hélène Cixous; escribir el «todavía»; instante; puerta de salida.

### Abstract

The paper establishes and analyses a series of signification cores of some Hélène Cixous's texts, giving a special relevance to the writing of time and, concretely, to the writing of the moment, of the «still». I intend to demonstrate that writing the «still» means in Hélène Cixous's selected texts an exit door to the life, to the potential of happiness of the moment.

**Key words:** Hélène Cixous; writing the «still»; moment; exit door.

À la fin de la nouvelle de Clarice Lispector «À la recherche d'une dignité», qui fait partie du recueil *Où étais-tu pendant la nuit?*, Mme Jorge B. Xavier, qui sait que «toute mort est secrète» (Lispector, 1985: 21), qui rêve de «manger la bouche de Roberto Carlos» (Lispector, 1985:21), qui se trouve «prisonnière du secret mortel des femmes âgées» (Lispector, 1985:22), lance un cri de désespoir: «il! doit! y! avoir! une! porte! de soooooortie!» (Lispector, 1985: 22). Le cri est muet. Ce n'est pas la première fois que la porte de sortie apparaît dans le texte. Septembre est aussi «une porte

---

\* Artículo recibido el 21/07/2008, evaluado el 14/10/2008 y aceptado el 5/02/2009.

de sortie» du mois d'août: «Elle se souvint qu'on était en août, août, disait-on, était un mois malchanceux. Mais septembre finirait bien par venir et serait une porte de sortie» (Lispector, 1985: 16-17).

J'ai commencé par Clarice Lispector et la «porte de sortie» pour introduire quelques notes sur un noyau crucial dans l'écriture d'Hélène Cixous (qui a consacré beaucoup de textes à Clarice Lispector<sup>1</sup>): écrire l'«encore» comme porte de sortie. L'écriture d'Hélène Cixous est une écriture du temps, du travail de vivre et surtout de l'instant, de l'éclat de l'instant (on peut se souvenir de «l'instant silencieux et illuminateur» de Joyce). Comme on sait, «instant», «peau» et «orange» sont des mots-clés, des «signatures» «disséminées» dans les textes d'Hélène Cixous. Il y a dans l'écriture d'Hélène Cixous d'autres mots-clés ou mots-éclats, mots qui concentrent toute la force de l'inscription du temps dans l'écriture, dans le corps, dans les corps des êtres aimés: «lettre», «perte», «trou». Il y a aussi «téléphone», «tour», «cœur», «déménagement», «boîte», « tiroir», qui fonctionnent dans une intime interdépendance avec tous les autres mots-clés, car chacun renvoie à un autre ou aux autres. Et, dans le voyage entre ces mots qui rayonnent dans les textes d'Hélène Cixous comme des «détonations des instants» –dans *OR, les lettres de mon père* on lit: «Dire que les gens dans les autobus roulent sans étonnement pour la plupart sans tressaillir aux détonations des instants» (Cixous, 1997: 25) – il me semble qu'«encore» et «porte de sortie» ont une signification particulière, cruciale. Parce que, comme j'essaierai d'analyser, les «portes de sortie» qui construisent l'écriture d'Hélène Cixous font partie du «travail de vivre» qui devrait être toute vie et toute écriture, un travail bien difficile. Et dans ce travail, tout se joue dans l'«encore».

Retournons encore une fois à l'exclamation de Mme Jorge B. Xavier au bord du désespoir, un désespoir où elle se trouve, peut-on deviner, depuis longtemps, c'est-à-dire depuis beaucoup de temps, car elle a déjà trop vu le temps passer. Le *passage* du temps et aussi autres sortes de *passages*, voilà plus de noyaux de signification dans les textes d'Hélène Cixous. En ce sens, comme le souligne Mireille Calle-Gruber dans *Hélène Cixous, photos de racines*, le livre est conçu aussi comme un passage, il n'est «pas un produit, mais *la trace*, le dépôt de quelque chose qui s'est passé, qui est passé: le lieu d'un passage, un lieu de passages» (Calle-Gruber, 1994: 140). Les passages sont des espaces de transition (même si –ou peut-être justement parce– durent toute la vie), qui impliquent à la fois la possibilité d'une transformation ou de plusieurs transformations –c'est-à-dire, après avoir traversé un passage on *sort* en quelque manière transformé, on a accumulé une expérience de regard et de peau– et l'existence des portes de sortie. «Il! doit! y! avoir! une! porte! de soooooortie!» c'est une exclamation, mais on peut reformuler la phrase dans une interrogation: Y a-t-il une porte de

<sup>1</sup> Voir par exemple *Vivre l'orange*: «Du Brésil une voix est venue me rendre l'orange perdue» (Cixous, 1989: 17).

sortie? Y a-t-il des portes de sortie? Bien sûr, il faut compter avec l'ambivalence de l'expression et avec le fait que le pluriel n'est pas facile. Derrida explique, dans *Résistances de la psychanalyse* pourquoi il a choisi le pluriel, «résistances», et il explique aussi les limites du pluriel. La phrase fait référence précisément aux «portes de sortie»: «Presque sans y réfléchir, j'ai désiré le mot «résistances», avec cette élémentaire prudence qui consiste à le mettre au pluriel pour se ménager des portes de sortie. Pluraliser, c'est toujours se donner une issue de secours jusqu'au moment où c'est le pluriel qui vous tue» (Derrida, 1996: 39).

«Y a-t-il des portes de sortie?». L'écriture cixousienne construit des portes de sortie vers la vie –même s'il faut savoir, comme on lit dans *Hyperrêve*, que «le risque nous attend toujours à la sortie» (Cixous, 2006a: 106)–, vers l'éclat de l'instant. Toutes les constellations de signification se concentrent autour de ce «travail de vivre». Et, surtout, elles s'érigent dans l'«encore», dans cet «adverbe de souffrance», comme on lit dans *Hyperrêve*:

Aujourd'hui c'est la première fois que je pré-vis cette scène, je me sens me disant: je l'ai *encore* intérieurement et dans la peau, je peux le toucher me touchant je pourrais lui téléphoner et j'ajoute au cœur de chaque pensée de possibilité cet adverbe de souffrance, le mystérieux *encore* français pour les charmes ambigus de qui tu as écrit plusieurs fois des poèmes dans ma langue et dans la tienne (Cixous, 2006a: 62).

«Encore» est un mot étrange, énigmatique, un adverbe de temps –et l'écriture d'Hélène Cixous est une écriture du temps, du temps précis (il suffit d'observer l'annotation extrêmement précise des dates, des heures) à la fois que d'un autre temps entremêlé avec celui-ci, le temps de l'éclat des instants, une écriture de l'heure, de l'instant–, un adverbe qui représente en même temps (et il faut faire beaucoup d'attention à cette expression, «en même temps») une souffrance, comme écrit Hélène Cixous, mais aussi, je pense, un espoir, une attente et une conscience lucide. Un espoir parce qu'il reste du temps, une attente puisqu'on ne sait pas combien de temps nous reste (à faire n'importe quoi, mais en derrière de ce n'importe quoi il y a toujours la question de combien de temps nous reste à vivre) et une conscience lucide car on sait qu'à la fin de l'«encore» se trouve la mort. Et, comme dit Derrida dans *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, duquel Hélène Cixous fait citation ou «*secrécitation*» (Cixous, 2006a: 104) en *Hyperrêve*, «on meurt à la fin, trop vite» (Derrida, 2002a: 10).

«On meurt à la fin, trop vite» c'est un apprentissage et une douloureuse révélation. Après avoir lu la «*phrase*» (Cixous, 2006a: 133), après l'avoir vécue avec tout le corps, on a la tentation de crier comme Mme Jorge B. Xavier: «Il! doit! y! avoir! une! porte! de soooooortie!». Comme on lit dans «De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture»,



A l'origine le geste d'écrire est lié à l'expérience de la disparition, au sentiment d'avoir perdu la clé du monde, d'avoir été jeté du dehors. D'avoir acquis du coup le sens précieux du rare, du mortel. D'avoir à retrouver, d'urgence, l'entrée, le souffle, à garder la trace. Nous devons faire l'apprentissage de la mortalité (Cixous, 1990: 19).

Et c'est précisément pour cela peut-être, ou aussi pour cela, pour écrire une porte de sortie, qu'«il faudra toujours recommencer», «déplier ou multiplier les commencements» (Derrida, 2002a: 9), habiter l'«encore», l'écrire. «J'écris l'encore. Encore ici, j'écris vie» (Cixous, 1986: 13), écrit Hélène Cixous dans *La venue à l'écriture*. Et l'«encore» est le temps de l'instant par excellence. Habiter l'encore peut représenter une façon de «prendre parti pour la vie». On revient au texte «De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire», où l'auteure affirme: «Savoir que nous sommes mortels et sauver chaque minute, la consacrer à la vie, voilà peut-être la tâche qui anime certaines écritures. Pour moi prendre parti pour la vie c'est cela mon parti politique» (Cixous, 1986: 20).

«Prendre parti pour la vie» exige un immense et amoureux travail: «Il s'agira donc de vivre et de survivre. L'écriture suit la vie comme son ombre, la continue, l'écoute, la grave. Il s'agira de vivre jusqu'au bout sans perdre une minute de vue la vie, ce qui est un immense travail. La vie, deuil et joie» (Cixous, 1986: 20). «Sans perdre une minute de vue la vie»: il s'agit en conséquence d'un travail du regard, d'un développement extraordinaire du regard, un regard qui se laisse passer, c'est-à-dire un regard capable de reconnaître, de jouir et de sauver les instants éclatants, les instants dans leur mouvement, les instants où on a d'un coup la révélation de la vie, les instants-épiphanies de Joyce, les «épiphanies étincelantes dans la pénombre du temps» (Cixous, 2004a: 172), comme on lit dans *Tours promises*. Dans *Vivre l'orange* Hélène Cixous explique que si «aimer l'instant est une nécessité, sauver l'instant est une chose si difficile...» (Cixous, 1989: 19). Mais si on apprend à sauver l'instant, celui-ci a aussi un potentiel immense de secours –un secours transitoire, fugitif, bien sûr, mais tellement intense– pour nous. Il s'agit, il faut insister, d'un travail: «C'est un grand travail de vivre l'instant, cela demande une rapidité de l'âme et en même temps une grande lenteur» (Cixous, 1989: 22). Si apprendre à vivre l'instant c'est un travail et si «on meurt à la fin, trop vite» –«*trop vite*, est-ce que ce *trop vite* veut dire *trop vite* ou *trop tôt*?» (Cixous, 2006a: 136-137), se demande l'écrivain, ou, plutôt, celle qui écrit «je» dans *Hiperrêve*– tout se joue, on insiste une fois de plus, dans l'«encore».

Je vais essayer tout de suite de réfléchir un peu sur ce «je». Qui dit «je»? Qui est «je»? La question du prénom, du prénom de la première personne singulière, est fondamentale dans les livres d'Hélène Cixous. «Je» représente une multiplicité, une construction d'une identité *versatile* (je me permets d'utiliser un mot cher à l'écrivain,

comme elle l'affirme dans *Tours promises*<sup>2</sup>), multiforme, fluide, une identité capable de «penser la peau», une identité qui mélange des éléments de la propre vie avec les vies des livres, des conversations, avec tous les morceaux de vie qui lui semblent des «détonations d'instant», avec le désir d'orange... Il s'agit d'une identité qui coexiste avec –et qui est aussi construite par– les secrets cachés dans les tiroirs, les lettres du personnage-père, la boîte aux lettres. La question des petits espaces qui cachent des secrets, la boîte et les tiroirs, me semble également très importante. En fait, «le secret» comme mystère, comme porte de sortie si nous voulons, comme morceau de vie cachée, prêt à se transformer d'un coup en révélation éclatante, donc en instant brillant, traverse toute l'écriture d'Hélène Cixous. Dans *Tours promises*, on lit: «j'aime les secrets» (Cixous, 2004a: 99). Et, dans *Insister*, livre consacré à Jacques Derrida, le personnage Derrida dit: «Si j'aime en elle [en la littérature] quelque chose, ce serait *au lieu du secret*» (Cixous, 2006b: 14).

Mais retournons-nous à la question du «je» –qui a beaucoup à faire en effet avec celle du secret–. Dans son intervention «De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture», Hélène Cixous souligne la multiplicité du «je», son caractère pluriel: «Je vous raconte l'histoire d'un chemin. Permettez-moi de vous demander pardon de dire “je”. Jusqu'à présent je n'ai jamais dit “je” de cette manière. Je parle des autres. Accordez-moi qu'en disant “je”, je parle aussi des autres» (Cixous, 1990: 15).

«Je est un autre», écrivait Rimbaud dans la lettre à Paul Demeny le 15 mai 1871. Dans *OR, les lettres de mon père* on lit «Ah je le sais je serai toujours une autre.» (Cixous, 1997: 46). Mais il me semble qu'il ne s'agit pas seulement d'une étrangeté d'une identité fictionnelle –qui naturellement est réelle–, mais aussi d'une somme construite par «moi» plus «des autres». Ces «autres» sont les êtres aimés, les livres, les auteurs avec lesquels l'écrivain dialogue toujours, le téléphone, la boîte aux lettres, les lettres, les états d'âme:

Surtout les états d'âme, qui sont comme des étrangers dans ma cellule dont je ne comprends pas ce qu'ils veulent –une cargaison qui réclame de l'air, de la place, comme si la cellule avait les clés. Si seulement je pouvais nommer un de ces figurants visqueux, si j'avais un *je* à dire, ou si je pouvais passer un accord minimal avec une de ces créatures, comme font les gens retenus dans le train qu'ils ont pris par erreur avec le contrôleur (Cixous, 2006a: 17).

«Si j'avais un *je* à dire», voilà l'énigme, une énigme double, car elle concerne tant le niveau de l'identité, de l'existence problématique et nécessairement multiple du «*je*», tant, surtout, le niveau de l'énonciation: le «*je*» est «à dire», à énoncer dans la

<sup>2</sup> «Quand il s'agira du mot *versatilité* je ne pourrai pas le nier que je l'avais dit, écrit puis dit. J'ajoute que c'est un mot qui me plaît à l'oreille et à l'esprit» (Cixous, 2004a: 95).

foule des «figurants visqueux» avec lesquels le pacte –un pacte encore une fois d'énonciation– est bien difficile, ils se résistent à être nommés. De ce point de vue, il faut explorer, pour «exploser en “je” [...] les “zones inattendues”»: «Ceux qui nous aident à exploser en “je”, ce sont peut-être ceux qui, par des voies qui ne sont pas les voies du discours, mais les voies de la voix, atteignent, réveillent en nous les “zones inattendues”», écrit Hélène Cixous (1989: 158) à propos de Clarice Lispector dans *L'heure de Clarice Lispector*.

Il faut insister, le «je» se trouve constitué par la peau, l'écriture, les lettres reçues, les tiroirs, les secrets, le désir de l'orange, la pulsion de vie, le vécu de l'instant, la conscience de la mort... «Je», la somme de tous les démenagements et de toutes les pertes, fonctionne comme le survivant d'un naufrage et sait trop bien qu'«on peut toujours perdre plus» (Cixous, 2006a: 20), qu'«on peut toujours perdre encore au-delà de la perte» (Cixous, 2006a: 33), qu'on est «naufragé»: «On ne sait pas où on est naturellement, on est naufragé, on a juste le mot *naufrage* pour lanterne et explication, pour le reste on n'y connaît rien. Tout est perdu. La perte, c'est un état dont on n'avait jamais eu aucune idée» (Cixous, 2006a: 16), on lit aussi en *Hyperrêve*.

«Je» s'écrit aussi en tant que corps, que peau, dans le temps, et le corps et la peau présentent les marques du passage du temps. Dans l'«Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon», Hélène Cixous affirme: «Oui, je privilégie toujours le corps» (Cixous, 1977: 487). Et la peau, en tant qu'enveloppe du corps, garde les traces de toutes les pertes, se configure comme un lieu de pensée, un lieu d'énonciation: «Politiquement, poétiquement, écologiquement, médicalement, philosophiquement, penser la peau. La peau de la pensée» (Cixous, 2006a: 41). L'équivalence entre penser et toucher traverse, il me semble, toute la démarche cixousienne. Dans *L'heure de Clarice Lispector*, on lit: «Il faut pouvoir vivre selon les lentes saisons d'une pensée. Pour toucher une seule fois, d'une vraie caresse, une main vivante» (Cixous, 1989: 77). Et, presque à la fin de l'œuvre: «Voir le monde avec les doigts: n'est-ce pas cela d'ailleurs l'écriture par excellence?» (Cixous, 1989: 148). «Voir le monde avec les doigts», c'est-à-dire toucher la peau du monde tout en la regardant en même temps, toucher le monde pour le comprendre.

Le regard se trouve en intime connexion avec la «porte» et avec l'instant, comme on lit dans *Osnabrück*:

J'ai une passion pour les portes. Elle me vient sans soute de la porte magique d'Osnabrück: ce qui m'attire dans la porte c'est le trou de la serrure: un détournement de la serrure au profit de la vision. La fermeture donne l'Ouvert. On ne voit jamais si bien que par ce trou. Il faut donc pour commencer une porte bien fermée et un trou. J'ai toujours su songeai-je, derrière la porte fermée de la cuisine dans laquelle j'étais encore la première et la seule à cette heure, que c'est le SANS-RETOUR qui

sauve le présent éternisé. Plutôt que de me rendre au passé je devrais l'appeler au présent (Cixous, 1999: 19-20).

Sur la question de la «vision» et de la «porte» dans l'œuvre d'Hélène Cixous il y a bien sûr beaucoup de lectures critiques<sup>3</sup>; ce que j'aimerais souligner c'est la liaison entre la porte, le «trou», le regard et l'instant. Par le trou de la porte fermée on contemple le temps, le présent éphémère et éternel à la fois, le moment de la révélation, de la découverte de l'espace qu'il y a au-delà de la porte. Par ce trou on regarde donc aussi la région mystérieuse du loin-proche.

Il s'agit d'une leçon de regard, de caresse et d'écriture: «Mon écriture regarde. Les yeux fermés». Les yeux fermés de l'écriture renvoient à la caresse et aussi à l'exploration des «zones inattendues», à une espèce de regard en intime connexion avec les autres sens. L'écriture constitue ainsi une histoire d'écoute: «Mais, pour moi, évidemment, l'écriture n'est pas muette, elle n'est pas aphone, elle est quelque chose qui doit retentir, qui doit faire résonner, c'est une histoire d'écoute» (Cixous, 1977: 488) et de caresse: «Écrire pour toucher des lettres, des lèvres, du souffle, pour caresser de la langue, lécher de l'âme, goûter le sang du corps aimé; de la vie éloignée; pour saturer de désir la distance; afin qu'elle ne te lise pas» (Cixous, 1986: 12). Bref, «écrire est un geste de l'amour» (Cixous, 1986: 52), une caresse sur la peau du monde.

La peau est aussi le témoin du temps: «Je serai cette peau demain» (Cixous, 2006a: 37, 57), pense plusieurs fois le personnage de *Hiperrêve* pendant qu'elle regarde et oigne la peau de sa mère. Et sa mère lui écrit une lettre où lui dit «je ne suis plus sur la route» (Cixous, 2006a: 54). N'être plus sur la route: voilà le commencement de la fin, l'impossibilité de continuer le chemin. Et à ce point les jambes acquièrent une importance extrême: «J'ai peur des jambes. [...] Les deux jambes de ma mère. Ce qui ne tient pas. Les deux tours raturées craquelées bombardées ravinées variquées. J'ai peur des tours des deux tours aux varices saillantes cloquées ulcérées» (Cixous, 2006a: 77). Les tours, la tour de Montaigne, les Twin Towers écroulées le 11 de septembre 2001, les tours imaginaires de la vie et de l'amour, représentent une constante fondamentale dans l'écriture d'Hélène Cixous. Le même titre d'un de ses livres, *Tours promises*, en est un témoignage. En outre la signification emblématique des «tours» –la métaphore des jambes-tours<sup>4</sup> peut annoncer en ce sens à la fois le soutien et puis l'écroulement de tout ce qui nous constitue, de la vie–, si les jambes sont cassées, on n'est plus sur la route, on perd même les pertes, les déménagements, on est complètement «fichu». On vieillit quand on sent qu'on n'est plus sur la route. L'attente de la mort a lieu hors de la route et c'est pour cela que tout se joue dans l'«encore», qu'il faut, à tout prix, se maintenir sur la route. La vie, c'est être sur la

<sup>3</sup> Pour donner seulement un exemple, *Ver con Hélène Cixous* (Segarra, 2006), livre auquel appartient l'intervention de Maria Pertile «La puerta mágica de *Osnabrück*».

<sup>4</sup> Sur l'importance du corps dans *Tours promises* voir par exemple Cowley (2007: 160).

route, en perdant chaque fois plus, mais en sauvant l'éclat caressant des instants, en sachant récupérer l'«encore» des naufrages. C'est-à-dire, recommencer toujours, «prendre parti pour la vie», même si «on perd seulement l'irremplaçable» (Cixous, 2006a: 95).

On arrive ainsi aux quelques questions cruciales, les pertes, les déménagements, les naufrages, les séparations... Ces questions sont des marques constitutives du «je» et le maintiennent dans l'«encore». En ce sens, «je» vit et se vit comme séparation, et cette séparation se produit «trop vite». «Tout est dans le *trop vite*», on lit dans *Hyperrêve* et on est envoyé immédiatement au texte de Derrida *H. C. pour la vie c'est à dire...* Le «trop vite» fonctionne comme un pôle de tension de l'«encore», c'est l'autre côté de l'«encore» comme puissance de l'instant. «Je» a toujours la sensation que la vie est ailleurs, «à l'étranger»: «Je suis séparée de la vie. Elle est à l'étranger» (Cixous, 2006a: 149).

«A l'étranger», «loin»: la locution et l'adverbe de lieu sont des espaces réels et affectifs d'une force extrême. Ils comprennent à la fois l'absence et la présence. On est dans la vie et à la fois on la regarde de loin, les yeux fermés, on la regarde de côté –autre mot fondamental pour Hélène Cixous (Derrida, 2002a)– avec étonnement, on essaye de sauver ses instants lumineux:

Lui surtout le plus grand des Citateurs<sup>5</sup> ayant coutume de m'envoyer des messages, dits «Échos» entre nous, en retournant vers moi des lignes ou des syntagmes que j'avais naguère frappés et qu'il avait été le plus prompt au monde à recevoir tout comme s'il allait justement les écrire ou venait à l'instant d'écrire les mêmes lui-même, si bien qu'entre nous antériorité et simultanéité se mêlaient l'une à l'autre, et dès qu'il prononça «toutes-puissances-autres» j'eus un coup au cœur comme si debout sur un quai de la gare le visage tendu vers le train qui estompe le voyageur j'avais aperçu à l'extrémité de l'image l'agitation d'un mouchoir. Un mouchoir! Encore un morceau du tissu de l'âme qui va disparaître de la Scène des Adieux (Cixous, 2006a: 104).

La vie est à l'étranger parce qu'elle est le voyageur qui agite de la fenêtre d'un train son mouchoir et nous, le visage tendu, pouvons percevoir seulement le mouchoir, et parfois, dans les instants exceptionnels, un peu du visage mystérieux du voyageur ou un coin de la fenêtre.

«L'étrangeté» devient le temps et le lieu de la découverte de l'éloignement constitutif du «je»: «J'ai eu la chance d'avoir pour temps et lieu de naissance l'étrangeté, l'exil, la guerre, le souvenir fantôme de la paix, la douleur, le deuil.[...] Tout sur cette terre vient de loin, même le proche» (Cixous, 1990: 16). Dans *L'heure*

---

<sup>5</sup> Jacques Derrida.

de Clarice Lispector on lit: «Tout est loin, tout ne demeure que dans l'éloignement, tout est moins loin que nous ne le pensons, tout à la fin se touche, nous touche» (Cixous, 1989: 167). On retourne ainsi à la peau. Et aussi aux deux questions très liées à la présence et l'absence dans l'espace et dans le temps et que j'ai déjà soulignées comme fondamentales dans l'écriture d'Hélène Cixous: les déménagements et les lettres.

Le déménagement entraîne inévitablement toute une série de pertes. Et le réfugié, comme Walter Benjamin, dont le sommier est arrivé à Eve Cixous et à ses enfants, est en permanence menacé par le déménagement. Il faut changer constamment de place et le réfugié Benjamin perd toujours les choses irremplaçables: le stylo, la valise, les choses dans lesquelles il avait déposé toute sa vie, les choses qui, à la manière des petits espaces secrets, cachaient l'écriture:

Chère Grete, cette fois il m'a fallu du temps pour répondre –mais aussi que de choses entre votre première lettre et aujourd'hui. Avant tout, une fois de plus, un déménagement –puis des difficultés particulières, bien que du genre le plus courant et dans une situation qui l'appelait, une révolte des objets tout à la ronde: commençant, puisque j'habite au septième, par une grève de l'ascenseur, de là descente du sommier chez le concierge à la sueur du front, suivie par une migration massive des quelques frusques auxquelles je tiens, et culminant dans la *disparition* d'un très beau stylo, pour moi irremplaçable. Un vrai désastre (Benjamin, cit.par Cixous, 2006a: 95).

Le mot-clé de cette lettre de Benjamin, qu'Hélène Cixous cite de sa *Correspondance*, est «disparition». Cette disparition se vit comme «un vrai désastre». Les choses qu'on aime le plus, les choses irremplaçables disparaissent, on les perd mille fois. «On peut toujours perdre plus», pense celle qui écrit «je» tout en assimilant l'expérience de Benjamin, même ses mots, comme propres:

J'écris ces lignes sur la table devant les volumes couchés auxquels je tiens tellement que je crains sans cesse leur *disparition*, on perd seulement l'irremplaçable me dis-je. Une fois l'irremplaçable perdu, on n'arrête plus de reperdre l'irremplaçable. La perte de l'irremplaçable est suivie d'une perte massive, à l'appel de la douleur, tout ce à quoi je semble tenir disparaît, me dis-je [...] (Cixous, 2006a: 95).

«Je» est constitué ainsi par les pertes de l'irremplaçable. Une fois que les pertes commencent, on perd toujours plus. Si on retourne à la lettre de Benjamin, tout est dans «une fois de plus». L'histoire que Benjamin raconte à Grete (Gretel Adorno) est l'histoire d'une perte, d'une disparition, d'un désastre, mais cette perte, cette disparition, ce désastre, se succèdent «une fois de plus». Et les pertes, les disparitions, les désastres nous rendent «fichus».

Je voudrais m'attarder sur ce mot, tout en suivant le texte d'*Hyperrêve* et *Fichus*, le discours de Jacques Derrida à l'occasion de la réception du prix Adorno en 2001. *Hyperrêve* dialogue explicitement avec *Fichus*. Derrida reprend une autre lettre de Benjamin à Gretel Adorno, de 12 octobre 1939, dans laquelle il lui raconte un rêve «en français [...]»: "Il s'agissait de changer en fichu une poésie" (Derrida, 2002b: 10), et explique:

Tout à l'heure, nous caresserons ce «fichu», cette écharpe ou ce foulard. Nous y discernerons telle lettre de l'alphabet que Benjamin crut y reconnaître en rêve (Derrida, 2002b: 11).

[...] ce mot extraordinaire, «fichu». Il signifie des choses différentes selon qu'il figure un nom ou un adjectif. Le «fichu», et c'est le sens le plus apparent dans la phrase de Benjamin, cela désigne donc un châle, la pièce d'étoffe qu'une femme peut se mettre, en toute hâte, sur la tête ou autour de cou. Mais l'adjectif «fichu» dénote le mal: ce qui est mauvais, perdu, condamné (Derrida, 2002b: 35-36).

La perte, les pertes, les déménagements, les naufrages, écrivent le «je» en tant que «fichu». Le «je» est «fichu», et cette marque, être «fichu», s'actualise chaque fois qu'elle, celle qui écrit «je», perd quelque chose d'irremplaçable, comme la chemise de nuit blanche, réservée aux voyages amoureux, «un déshabillé un rien qui prenait d'année en année la noblesse secrète d'un linge sacré» (Cixous, 2006a: 96). La perte de la chemise au Gramercy Park Hotel, une chemise qui «évoque Venise, Prague, Rome, Édimbourg, Cambridge, Bombay, le désir d'y aller, le bonheur angoissé d'y avoir été, la crainte d'y retourner et de ne pas y retourner», une chemise qui «n'est pas seulement la chemise de nuit, c'est tout l'Hôtel, et des dizaines de moments suivis de poèmes» (Cixous, 2006a: 96), se vit de la même façon que Benjamin vit la perte de son stylo, comme un désastre: «C'est comme si on m'avait volé ma peau.<sup>6</sup> C'est comme perdre un stylo irremplaçable». On est, une fois de plus, dans le champ sémantique de la peau, du plus intime: la chemise est la peau du «je», et le stylo, celui qui touche la peau du papier, représente aussi une marque indélébile du «je», qui se définit surtout comme écriture, comme «je» qui écrit. En fait, la perte de ces objets menace la possibilité même de l'écriture. Et à ce point les figures de Benjamin (dont les lettres écrivent aussi ce «je») et celle qui écrit «je» s'inscrivent dans une succession de parallélismes qui suivit la symétrie des destins entremêlés à travers le temps:

Écrirai-je encore, écrirai-je jamais ce que j'allais écrire, comment interpréter le signe, dans quelle aura de fatalité ma main déplace-t-elle sur le papier le stylo qui ne sera jamais le stylo perdu? Tout est remplaçable, tout est irremplaçable. Je ne serai

<sup>6</sup> Dans un des entretiens avec Mireille Calle-Gruber inclus dans *Hélène Cixous, photos de racines*, Hélène Cixous (1994: 115) affirme: «Le vêtement c'est la peau. C'est la peau adoptée, la peau adoptive».



plus jamais moi pense Benjamin. Il aura perdu le beau stylo pendant la descente du Sommier vendu. Qui sait ce qu'il aurait écrit s'il n'avait pas vendu le sommier à ma mère?

En 1936 le sommier est arrivé à Oran.

«Et nous avons beau courir à toutes les fenêtres, écrit le nouveau stylo, partout le temps devient lugubre» (juillet 1937)

[...] Le temps devient menaçant et nous courons à toutes les fenêtres» (Cixous, 2006a: 96-97).

Quelles sont les pertes, les déménagements, les naufrages, les lignes de fuite qui lient à travers des dizaines des années à Benjamin et à celle qui écrit «je», l'héritière de son sommier? La conscience de perdre l'irremplaçable, de déménager toujours «traînant avec nous une ribambelle emmêlée de fantômes, de réfugiés et de mutilés du cœur», (Cixous, 2006a : 107), «l'étrangeté» comme marque et vécu, l'écriture bien sûr, l'amour pour les objets irremplaçables qui sont les objets de l'écriture et l'amour aussi pour la fragilité du «fichu»: «Tout ce qui est fichu, tu le gardes, j'aimerais comprendre» (Cixous, 2006a: 108), dit le frère de celle qui écrit «je». On aime le «fichu» parce que le «fichu», est le témoin du naufrage. Le «fichu» démontre le passage du temps, la souffrance des déménagements et des pertes, l'écriture de ses pertes –et c'est dans la peau, dans les jambes, dans le corps où les pertes écrivent ses histoires–, écriture qui est une écriture du temps. De là l'importance extraordinaire du temps et de l'écriture comme travail et construction du temps: «Je travaille peut-être le temps, me dis-je. [...] Le temps est notre sujet, me dis-je. Le temps est le mystère. Travailler sur ce qui nous est invisible, qui n'existe pas, qui nous embrasse. Nous faisons le temps nous le gardons» (Cixous, 2006a: 109). Le «fichu» est le témoin d'un naufrage, mais aussi le témoin de l'«encore», de la vie, et dans ce sens j'aimerais retourner aux paroles d'Hélène Cixous: «J'écris l'encore. Encore ici, j'écris vie».

Quand on écrit «encore», on recommence et chaque fois qu'on recommence on ouvre la fenêtre. La fenêtre représente ainsi une autre constellation extrêmement puissante dans les textes d'Hélène Cixous: «Fenêtre: page de lumière» (Cixous, 1989: 85), écrit-elle dans *L'heure de Clarice Lispector*. Les fenêtres sont des portes de sortie, même si on sait que «l'abîme commence juste sous les fenêtres» (Cixous, 2006a: 107), de la même manière qu'on sait que «le risque nous attend toujours à la sortie». Et quand on regarde par la fenêtre on regarde le «loin» qui devient proche, on vit en même temps à la croisée de deux espaces: notre petit espace et l'espace qui s'ouvre devant nous. Il s'agit d'une invitation au voyage, de la nostalgie d'un voyage impossible –car le monde qu'on découvre quand on y voyage n'est pas le monde qu'on voyait et qu'on imaginait quand on regardait par la fenêtre– et d'un élément dramatique ou même tragique de ce voyage, qui n'est pas un voyage idyllique, mais une

découverte de la «route», des pertes, des déménagements, des naufrages, du fait qu'on est «fichu».

L'orange est aussi une porte de sortie: «L'orange est un commencement. A partir de l'orange tous les voyages son possibles» (Cixous, 1989: 21), on lit dans *Vivre l'orange*. En ce sens, l'orange représente un point de fuite, le désir de la peau et du corps, le désir de l'éclat de l'instant: «L'orange est un instant» (Cixous, 1989: 19). Et, comme écrit Derrida sur Hélène Cixous,

Tout a lieu à l'instant. Le temps est cette puissance imminente du «sur l'heure» au «tout à l'heure» à toute allure (elle aime tellement l'heure, elle est à ce point toute à l'heure que j'ai failli intituler ce discours sur la puissance: «toute à l'heure», toute au féminin, bien sûr). La puissance de «toute à l'heure» est la puissance de s'enlever dans l'accélération infinie de l'appellation (Derrida, 2002a: 73).

L'orange, qui est aussi une appellation, a un potentiel de secours immense, comme celui de l'instant brillant. En effet, c'est «sauver» le verbe qu'Hélène Cixous utilise dans *Vivre l'orange* quand elle écrit sur Clarice Lispector: «De très loin, de l'extérieur de mon histoire, une voix est venue recueillir la dernière larme. Sauver l'orange» (Cixous, 1989: 15) et quand elle affirme que si «aimer l'instant est une nécessité, sauver l'instant est une chose si difficile...» (Cixous, 1989: 19). Je voudrais insister sur «de très loin» et «une voix». On a déjà parlé de l'importance des «voies de la voix» pour «exploser en “je”». Quant à «de très loin», on revient aux affirmations d'Hélène Cixous: «tout est loin, tout ne demeure que dans l'éloignement, tout est moins loin que nous ne le pensons, tout à la fin se touche, nous touche». «Loin», la signature majeure, est à la fois le lieu de la présence, de l'orange et l'espace de l'absence, le commencement du déménagement, de la perte et de la lettre, car les lettres arrivent toujours de loin. «Loin»: la promesse de l'«encore», le lieu où l'«encore» –adverbe de frontière entre la présence et l'absence– est possible.

Quant aux déménagements et aux pertes, ils appartiennent au même champ sémantique des naufrages. La vie est l'histoire d'une longue succession de déménagements: on change de maison, de pays, de langue, d'amour, d'états d'âme qui sont des «figurants visqueux», on est déménagés à la fin de la vie, on va jusqu'au dernier déménagement, la mort, qui arrive toujours «*trop vite*». Savoir cela, c'est savoir aussi que tout se joue dans les distances, dans le loin qui est proche, qui «nous touche», dans l'encore, l'«adverbe de souffrance». «Trop tôt est l'heure de la séparation»:

[...] j'ai toujours été ravagée par la peur, l'angoisse, l'appréhension, alors que j'ai dû lutter toute ma vie contre la malédiction qui m'atteint dès que j'aime et qui accompagne tout être que j'ai le bonheur donc le malheur d'aimer d'une aura de fatalité, alors que, selon moi, j'ai toujours su –ce que mon ami savait–, depuis la mort prématurée brutale et ruineuse de

mon père donc depuis l'âge de dix ans, que trop tôt est l'heure de la séparation... (Cixous, 2006a: 193).

Le fragment rappelle la mort du père –une des premières pertes tragiques– et sa construction comme personnage à travers de ses lettres dans *OR, les lettres de mon père*. La figure du père «revient dans une boîte pâlie aux arêtes cassées» (Cixous, 1997: 32). La découverte de la boîte –espace que garde le secret que les lettres vont écrire de nouveau– se vit comme un événement bouleversant, comme un repli du temps sur lui-même. Le pli est ici une signature, autant les lettres que le temps (un temps multiple, car il comprend le temps de l'écriture des lettres, le temps passé dès lors –c'est-à-dire le *passage* du temps–, le temps dès lequel se lit et le temps de la lecture) sont pliés, se trouvent en attente: «Les lettres et moi nous nous respectons pour le moment. Pliées. [...] Entre nous le temps revient sur lui à une vitesse invisible, lente. Roule ses rouleaux, moi-même dedans, roulée par une vague successive, les yeux fermés pour ne pas voir les trombes d'années» (Cixous, 1997: 38).

Il faut attendre, se préparer pour lire les lettres du père. Cette préparation est un travail d'écoute, de caresse, et surtout du regard. Avant de «lire», on a besoin de «voir», les yeux fermés:

Pour ma mère il faut que la chose reste dans le lointain des morts. Il n'y a pas de recommencement. Les lettres passent devant elle. Elles sont passées. Elles passent passées. Elle les regarde passer. Les lettres vont chez moi. Cela ne la concerne pas. Ces lettres ne sont plus ses lettres. Tu les as lues me demande-t-elle par sympathie. Je les ai vues dis-je (Cixous, 1997: 83-84).

Le regard que la fille a sur ces lettres de son père à sa mère mais qu'en réalité sont des lettres adressées à elle, à sa fille, construit un «je» du père à la fois qu'un «je» de la fille. On retourne à la question du «je», de l'énonciation du «je» comme fait du temps:

Tous nous disons Je. Et ce n'est pas moi. Nous disons il, elle, et ce n'est pas tout à fait ça. Je est un dit. Depuis le jeudi 12 février 1948 date de la mort de Georges Cixous il nous faut faire attention à ne pas prendre nos dits de lui pour une vérité absolue. [...] Je est trempé de temps. Je est trompé de temps (Cixous, 1997: 68-69)

Les lettres écrivent à celle qui écrit «je», mais, qu'est-ce que c'est, une lettre? «Je ne sais pas ce qu'est une lettre par excellence, c'est un signe, c'est une métaphore, c'est une chose c'est autre chose, c'est notre sueur et notre trahison l'épée que nous écrivons au-dessus de notre tête et la main plus douce que la main» (Cixous, 1997: 74). Si la fille est écrite par les lettres de son père, «peut-être je suis une lettre» (Cixous, 1997: 170). Et la lettre est toujours le témoin d'une absence, mais aussi d'une présence dans cette absence, «une singulière monnaie d'amour qui ne circule

que dans le cercle d'une communauté restreinte [...]» (Cixous, 1997: 114). Toutes les lettres sont des lettres des naufrages, des lettres d'amour qui attendent la réponse<sup>7</sup>, qui écrivent avec douleur «pas de lettre de toi» (Cixous, 1997: 106). La lettre, la lettre trouvée, la lettre dans la boîte aux lettres, est aussi une porte de sortie, un possible secours, car, comme analyse de manière magnifique Derrida, c'est «le fil d'une lettre» (Derrida, 2002a: 107) qui nous maintient dans l'air, dans l'attente amoureuse, qui nous fait, selon on lit dans *OR*, «supporter le violent frôlement d'éternité»: «Les médecins le diraient: parfois on meurt pour un mot, pour un mot on ne meurt pas, on attend, parfois au milieu d'une phrase, toujours pour une phrase, on est perdu, sauvé» (Cixous, 1997: 186). Derrida note: «C'est là, du moins dans ce passage, l'un des premiers saluts au mot “sauvé”» (Derrida, 2002a: 107). Dans *L'Amour même dans la boîte aux lettres* le potentiel de secours de l'instant d'énonciation amoureuse se vit comme «provision de joie»; on s'alimente du souvenir des mots qui sauvent: «rappelle-toi cet instant me dis-je, provision de joie pour quelques jours» (Cixous, 2004b: 12). Il s'agit d'un vécu du temps où les minutes se replient sur elles-mêmes afin de se multiplier dans le bonheur: «Chaque minute avait un double, comme si elle était comptée, comme si ce réduit était un résumé des descentes sous la terre avec remontées» (Cixous, 2004b: 57-58). Le mot, la phrase, se prononcent dans un instant:

Ce «frôlement d'éternité» annonce ou rappelle: l'expérience de l'éternité n'est en rien étrangère à la puissance du temps, elle expérimente aussi un art de la vitesse, elle essaie un art du *vol* (au sens du *furtif* qui s'entend à dérober très vite, en un instant, avant que le temps ait eu le temps de se retourner, mais aussi au sens du vol et du coup d'aile). Art du vol, oui, ce frôlement *de l'éternité*, art du mouvement aérien, de ce qui se tient d'un seul souffle ou d'un seul coup d'aile dans l'éther, à l'instant où l'aile angélique et secrète de l'éternité vient vous caresser, car c'est aussi un art de la caresse, et c'est l'éternité qui nous touche [...] (Derrida, 2002a: 107).

C'est «le ressort secret» (Cixous, 2004b: 82) des mots qui font de ceux-ci une porte de sortie et c'est l'enfance qui nous apprend cela: «Mon père ma mère mon pays, tout perd, ma langue joue mon père perd ma mère mer mes pères mes langues. Tout est perdu sauf les mots. C'est une expérience d'enfant: les mots sont nos portes vers tous les autres mondes» (Cixous, 1990: 19).

Mais, s'il y a un «fil de lettre» qui aide a «supporter le frôlement d'éternité», il y a aussi «le cas de ceux qui sont maintenus en vie par le fil du téléphone» (Cixous, 2004a: 158), comme on lit dans *Tours promises*. Et c'est par la voix, par la présence,

<sup>7</sup> Voir aussi Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*: «Comme désir, la lettre d'amour attend sa réponse; elle enjoint implicitement à l'autre de répondre, faute de quoi son image s'altère, devient autre» (Barthes, 1977: 189).

qu'on prononce et qu'on entend les mots, même en absence, par le téléphone, «dont j'attends éternellement les coups maternels qui sauvent de la mort» (Cixous, 2004a: 68), du «*fil coupé*» (Cixous, 2004b: 128). Selon explique Mireille Calle-Gruber dans *Du café à l'éternité. Hélène Cixous à l'œuvre*, «la lecture cixousienne est en situation d'appel téléphonique: l'appel des lettres arrive impératif, intempestif, interrupteur» (Calle-Gruber, 2002: 98). Il s'agit d'établir des liens avec la vie et le téléphone est un lien extraordinaire avec la vie, de voix à voix.

La phrase qui sauve est «fais attention *mon amour*»:

Le mardi 12 Novembre 1993 vers midi, en traversant l'avenue de Choisy dans le XIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris, nous sortions du magasin-restaurant Tang frères, je nous vois, tu poses ta main droite sur mon bras gauche pour me retenir, [...] tu me touches à peine et tu m'as dit: «fais attention *mon amour*» en français [...] (Cixous, 2004b: 85).

«Fais attention *mon amour*» est un commencement, est une phrase qui se prononce pour la première fois. Et il y a, il me semble, une nuance décisive: les mots ont été prononcés en français, dans une langue qui n'est pas la langue première de celui qui dit, de côté (autre indication fondamentale) «fais attention *mon amour*», dans une langue étrangère. Les mots sont venus à la voix qui les prononce dans une autre langue, de loin. Et, de la même manière qu'on ne demande jamais «dis, est-ce que tu m'aimes» par «peur de la réponse»:

J'ai peur en vieillissant que l'appareil à se ressouvenir ne soit plus au point, au même point, j'ai peur qu'un sable de doute trouble ma vision, j'ai peur qu'en se couvrant de temps le jour du 12.11.93 commence à ressembler à un rêve. Ait la netteté fragile, la substance visuelle chancelante d'un événement rêvé. Je ne passe plus jamais avenue de Choisy. Si je m'abîmais? Je ne pourrais y passer qu'avec toi. Je ne pourrais y passer avec toi que si un hasard nous y menait (Cixous, 2004b: 93).

«S'ABIMER. Bouffée d'anéantissement qui vient au sujet amoureux, par désespoir ou par comblement», on lit dans *Fragments d'un discours amoureux* (Barthes, 1977: 15). Le souvenir éclatant du «fais attention *mon amour*» est le souvenir d'un instant qui sauve, la porte de sortie d'une seconde lumineuse: «Une seconde d'arrêt. Je chronomètre "mon amour". Cela prend exactement une seconde» (Cixous, 2004a: 92). La seconde où on sent toute la concentration du «frôlement d'éternité» qui devient doux, la seconde qui est une porte de sortie. Chaque fois que «fais attention *mon amour*» recommence on est sauvé, on change le «trop vite» de la mort dans une forme d'explosion de vie, on habite le «vite» de la jouissance de l'instant: «Mon amour serre-moi vite dans tes bras de chair» (Cixous, 1997: 109), c'est-à-dire, dans la

peau qui est, elle aussi, une lettre, un papier qui convoque tous les sens<sup>8</sup> et qu'il faut écrire pour la raison la plus importante: «Écrire: pour ne pas laisser la place au mort» (Cixous, 1986: 11).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland (1977): *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil.
- CALLE-GRUBER, Mireille (1994): *Hélène Cixous, photos de racines*. Paris, Des femmes.
- CALLE-GRUBER, Mireille (2002): *Du café à l'éternité. Hélène Cixous à l'œuvre*. Paris, Galilée.
- CIXOUS, Hélène (1977): «Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon». *Revue des sciences humaines*, 168 (*Écriture, féminité, féminisme*), 479-493.
- CIXOUS, Hélène (1986): «La venue à l'écriture», in *Entre l'écriture*. Paris, Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (1989): *L'heure de Clarice Lispector. Précédé de Vivre l'orange*. Paris, Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (1990): «De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture», in Françoise van Rossum-Guyon y Myriam Diocaretz (eds.), *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*. Paris et Amsterdam, PUV et Rodopi, 1-19.
- CIXOUS, Hélène (1997): *OR, les lettres de mon père*. Paris, Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (1999): *Osnabrück*. Paris, Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (2004a): *Tours promises*. Paris, Galilée.
- CIXOUS, Hélène (2004b): *L'Amour même dans la boîte aux lettres*. Paris, Galilée.
- CIXOUS, Hélène (2006a): *Hyperrève*. Paris, Galilée.
- CIXOUS, Hélène (2006b): *Insister. À Jacques Derrida*. Paris, Galilée.
- COWLEY, Tom (2007), «Tours de force», in Marta Segarra (dir.), *L'événement comme écriture. Cixous et Derrida se lisant*, Paris, Éditions Campagne Première, 153-165.
- DERRIDA, Jacques (1996): *Résistances de la psychanalyse*. Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2002a): *H.C. pour la vie, c'est à dire...* Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2002b): *Fichus*. Paris, Galilée.
- LISPECTOR, Clarice (1985): *Où étais-tu pendant la nuit*. Paris, Des femmes.
- PERTILE, Maria (2006): «La puerta mágica de Osnabrück», in Marta Segarra (ed.), *Ver con Hélène Cixous*. Barcelona, Icaria, 151-169.

<sup>8</sup> «[...] tu utilisais du papier couleur de ta peau, ce n'était pas du papier déjà ta main je touchais le toucher de ta main je sentais le toucher de ta main toucher le papier que je touchais alors je ne me souviens plus comment je crois que je devais avoir les doigts légèrement inquiets à présent mes doigts mes yeux de doigts mes lèvres de doigts toutes les extrémités tactiles de mon âme caressées caressaient le tremblement incessant du papier, il n'est aucune matière qui garde aussi étrangement fidèlement aussi fidèlement la trace des émotions haletées dans les membres des mots, les jambes les pieds les cous la poitrine des mots exprimés sur chaque ligne étaient encore et pour toujours frémissants de ce que tu étais[...]» (Cixous, 2004b: 103-104).

## L'approche interculturelle d'un projet éditorial: littératures émergentes en espagnol

Claudine Lécrivain & Inmaculada Díaz Narbona

*Universidad de Cádiz*

claudine.lecrivain@uca.es – inmaculada.diaz@uca.es

### Résumé

Este artículo tiene como objeto la traducción como producto, centrándose en la recepción de los textos traducidos no en relación al público-lector sino al público-consumidor que, compre o no, consulta, ojea, toma contacto con los elementos del paratexto. Partimos pues de la traducción como objeto que contribuye a situar las representaciones y las delimitaciones culturales de las distintas «comunidades» presentadas. Para ello, se analizan las diferentes modalidades de presentación de las traducciones del catálogo de la editorial española *Zanzibar* (estrategias globales) y de la presentación individual de las obras incluidas en él (estrategias específicas). Se pretende llegar a un balance, parcial, sobre la identificación de las pertenencias culturales de las obras y sus autores en las estrategias editoriales, y plantear, igualmente, la incidencia de los libros traducidos en la continuidad o no

### Abstract

This paper discusses the product of translation, especially in the reception of translated texts, not primarily by readers at large, but more by consumers who, whether they buy the product or not, browse, look for information and, thereby, establish contact with paratextual elements. We consider translation, therefore, a tool which helps in resituating the cultural representations and delimitations of the differently presented communities. Thus, different modalities of translation presented in the catalogue of the Spanish Editorial Board of *Zanzibar* (global strategies) are analysed along with the individual presentation of the literary works included in it (specific strategies). It is hoped that a (partial) description might be achieved on the editorial strategies for identifying the cultural aspects that authors and texts may have and show. Furthermore, the incidence of translated texts in erasing (or not) a dichotomic vision of these cultural

---

\* Artículo recibido el 8/01/2009, evaluado el 29/01/2009 y aceptado el 31/01/2009.



de una visión dicotómica de dichas pertenencias culturales.

**Palabras clave:** Traducción; Recepción; Identidad; Representaciones culturales; Mercado editorial; Editorial *Zanzíbar*.

aspects will be also considered.

**Key words:** Translation; Reception; Identity; Representations; Cultures; Zanzibar Editorial Board.

## 0. Introduction

L'édition est l'un des principaux vecteurs de circulation des produits culturels, et il est clair que les livres sont devenus outils de communication et parallèlement objets de consommation culturelle. Provenant de diverses communautés, ces produits culturels mettent en évidence certaines modalités d'insertion, d'organisation et d'évolution d'une communauté littéraire donnée, ses concepts de littérature et de lecture. Les différentes collections proposées par les maisons d'éditions d'une société donnée configurent donc un système de balisage de la communication littéraire<sup>1</sup>.

Les stratégies éditoriales constituent des espaces de révélation, et les valeurs et messages transmis répondent à des perceptions culturelles concrètes sur la littérature autochtone et sur les autres littératures. Au-delà de l'incitation à la lecture et à l'achat, les différentes stratégies éditoriales contribuent à agencer des évocations, à aménager des catégories de réception qui touchent aussi bien le grand public que les professionnels. Elles gardent certaines traces des mouvances et des partis pris qui circulent de façon explicite ou implicite dans la communauté littéraire et dans la société réceptrices, constituant ainsi des discours spécifiques sur la littérature et sur les appartenances communautaires, qui conforment à leur tour des représentations de deux types: les prototypes (image de sa propre littérature) et les stéréotypes (image des autres littératures).

En ce sens, l'étude de collections de certaines maisons d'éditions permet d'observer, au-delà du travail des traducteurs, comment les différents maillons de la chaîne éditoriale mettent en place une représentation concrète de la *diversité*, dans la mesure où ils orientent les actes de réception des ouvrages, établissant des liens ou des ruptures avec les textes autochtones. Ces phénomènes sont repérables dans la structuration de la collection en elle-même et dans les rapports intertextuels mentionnés ou absents. Venuti (1998: 67) a signalé ce fait lors de son analyse de la formation des identités culturelles par le biais des traductions:

---

<sup>1</sup> Cet article fait suite à l'étude comparative des catalogues de trois maisons d'éditions espagnoles: *Cátedra*, *El Cobre*, *Zanzíbar*. (Cf. Lécivain, à paraître *a*). Certains aspects complémentaires, notamment l'étude de la collection «La diversidad» des éditions *El Cobre*, ont été développés dans une étude postérieure. (Cf. Lécivain, à paraître *b*).

Translation wields enormous power in constructing representations of foreign cultures. The selection of foreign texts and the development of translation strategies can establish peculiarly domestic canons for foreign literatures, canons that conform to domestic aesthetic values and therefore reveal exclusions and admissions, centers and peripheries that deviate from those current in the foreign language. [...] And foreign texts are often rewritten to conform to style and themes that *currently* prevail in domestic literatures.

Nous aborderons donc ici l'analyse d'un échantillon éditorial: les différents éléments intégrés, d'une part, dans ce que Genette a défini comme *l'építex-te*<sup>2</sup> éditorial, c'est-à-dire le discours de l'éditeur à des fins promotionnelles<sup>3</sup>, et d'autre part, dans le *péritex-te* éditorial, c'est-à-dire, dans l'ouvrage lui-même, les éléments liminaires et liminaux qui se trouvent sous la responsabilité principale de ce médiateur privilégié qu'est l'éditeur<sup>4</sup>. Car ces éléments des *seuils* de l'œuvre, de la «zone indé-cise» (Duchet, 1971: 6), de son «vestibule» (Borges<sup>5</sup>) se révèlent être l'entre-deux le plus proche de la visée commerciale.

Notre analyse portera ici sur un seul échantillon: l'étude d'une collection de la maison d'édition espagnole *Zanzibar* dont l'objectif est d'introduire sur le marché des textes provenant de communautés littéraires peu connues du public. Un projet qui répond, donc, à l'intentionnalité énoncée par Michon (2000: 158): «Fondée sur une identification des besoins et une anticipation de la demande, la collection met en place des protocoles destinés à fixer les choix et à "baliser le champ perceptif" du lecteur». À travers l'étude de cette collection, il sera possible de dégager certaines régularités génératrices d'hypothèses et de voir se révéler les articulations entre les produits d'une communauté littéraire et les produits extérieurs, les modes de révélation ou d'occultation de leur altérité et les interrogations et les réflexions sur la communauté littéraire réceptrice que suscitent les textes. L'analyse de ces différents *seuils* contemple ici les catalogues (papier et numérique) et les *péritex-tes* de chaque ouvrage, qui sont

<sup>2</sup> «Est építex-te tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité» (Genette, 1987: 316).

<sup>3</sup> Nous analyserons ici exclusivement les catalogues papier et numérique. Une analyse plus exhaustive devrait inclure les critiques parues dans la presse, les stratégies promotionnelles, etc. Toutes les citations en français renvoyant à l'építex-te ou au *péritex-te* ont été traduites par nous-mêmes.

<sup>4</sup> Il est clair que l'éditeur ne remplit plus une simple fonction technique, mais qu'il «s'est imposé comme le médiateur privilégié de la communication écrite et comme l'agent le plus efficace pour la répartition des manuscrits et l'établissement des réputations littéraires» (Michon, 2000: 158).

<sup>5</sup> «Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou –mot de Borges à propos d'une préface– d'un «vestibule» qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin» (Genette, 1987: 7-8).

tous des discours de la médiation et proposent un «avant» du texte qui préfigure l'acte de réception.

*Zanzíbar* est l'une des trois maisons d'éditions espagnoles qui se sont globalement spécialisées dans le domaine de la littérature africaine, à la suite de *Ediciones del Bronce* et sa collection «Étnicos» (1996), et à la suite de *Ediciones del Cobre* et sa collection «La diversidad» (2002). Il s'agit d'une petite maison d'édition indépendante, créée en 2003<sup>6</sup>, qui offre deux collections, l'une de textes de fictions, «Otras narrativas», qui en est la collection liminaire et comprend neuf volumes, sur laquelle portera notre analyse. L'autre collection<sup>7</sup>, plus récente, «Otras voces», offre des essais et s'articule thématiquement à la première. Ces deux collections sont significatives d'une volonté d'aborder directement l'altérité, puisqu'elles ne s'opposent à aucune collection qui serait proprement hispanique (comme c'est le cas, par exemple, pour la maison d'édition *Cátedra* qui propose deux catalogues: d'une part «Letras Hispánicas» et d'autre part «Letras Universales»).

### 1. Étude de l'építex-te éditorial

Les intentions et objectifs de l'éditeur ne sont précisés que sur le catalogue numérique où il manifeste sa volonté de promouvoir la littérature africaine et caribéenne (donc une altérité de l'ailleurs) par le biais d'œuvres d'auteurs consacrés dans leurs pays respectifs ou dans leurs zones d'influence:

Ediciones *Zanzíbar* nace en este nuevo año de 2003 para contribuir al fomento de la literatura africana y caribeña en España. Por tal motivo quiere traducir y publicar obras clave, de autores consagrados en sus respectivos países y áreas de influencia, pero desconocidos hasta ahora para el gran público español.

En ce sens, ce comportement éditorial répond au schéma courant de la maison d'édition indépendante, artisanale, qui face aux difficultés du marché ne se hasarde pas à lancer de nouveaux auteurs, mais s'appuie sur des textes et des auteurs déjà «reconnus» dans d'autres communautés, bien que méconnus du public récepteur. Ce

<sup>6</sup> D'après le site Internet (<http://www.edicioneszanzibar.com>), «Ediciones *Zanzíbar* nace en este nuevo año de 2003 para contribuir al fomento de la literatura africana y caribeña en España», bien que sur le premier ouvrage publié figure l'année 2002.

<sup>7</sup> Cette collection naissante propose un ouvrage de Nelson Mandela (recueils d'articles, de discours, transcription du procès judiciaire au cours duquel le leader fut condamné) et un ouvrage de Rafael Manrique (essai et livre de voyage). S'y ajoutent deux ouvrages hors collection: une histoire littéraire et critique de la littérature féminine de l'Afrique subsaharienne, *Otras mujeres, Otras literaturas* (I. Díaz Narbona et A. Aragón Varo, eds.), et un conte de la malienne Fatou Keïta en version bilingue (français/espagnol et français/catalan; les deux versions sont de Núria Viver). Ce sont des signes évidents d'une volonté de diversification des publics (public de spécialistes d'une part, et public enfantin d'autre part), ce qui entraîne bien entendu une diversification économique.

qui explique parfois l'important décalage par rapport à l'année de publication des originaux (1967, 1979, 1983, 1985, 1988, 1996, 1999).

L'éditeur ne se veut donc pas prospecteur de talent, mais plutôt, selon ses propres déclarations, pourfendeur des préjugés en vigueur dans la société réceptrice, et il aspire à mettre le livre au service de la lutte contre les stéréotypes, les lieux communs et les mythes qui ont engendré une méconnaissance de ces littératures: «ayudar a romper las barreras de los estereotipos, de los lugares comunes y mitos que han hecho de estas literaturas unas auténticas desconocidas». Il prend le risque de publier des ouvrages qui ne vont pas forcément satisfaire le goût le plus répandu parmi le public et les lecteurs. Cette prise de position idéologique, dans sa volonté de singularisation, ne peut cependant éviter de réduire la diversité à de grandes entités homogènes et indifférenciées, par sphère géographique, sans doute aussi réductrice que l'agglutination par sphère linguistique à laquelle procèdent d'autres maisons d'édition. Dans la présentation du catalogue l'éditeur met alors en avant quatre aspects de son projet éditorial:

- proposer une littérature du témoignage.
- s'engager sur le plan culturel et social, et d'une part concéder une place de choix, dans la collection, à la littérature écrite par des femmes africaines. Par ailleurs, chaque ouvrage de la collection précise que 0,7% des bénéfices seront versés à diverses associations.
- prendre la défense de cette littérature, soulignant sa richesse liée à l'oralité, à la grande exubérance des sujets et à leur originalité.
- insister sur la complicité et la collaboration entre l'éditeur et le lecteur qui participe au succès de cette aventure. Le site web se veut un forum d'échanges (mais ce projet semble quelque peu resté lettre morte).

### 1.1. Catalogue papier

Le catalogue papier<sup>8</sup> (paru en 2005) mentionne sept ouvrages publiés et deux ouvrages en préparation, publiés depuis. Sur les neuf titres de cette collection présentés par ordre chronologique de publication, huit sont des traductions et un texte est une production en espagnol d'un auteur situé dans le canon de la littérature: R. J. Sender<sup>9</sup>. Comme nous l'avons déjà signalé, *Zanzibar* n'oppose pas une collection «hispanique» et une collection de «l'ailleurs», mais tend plutôt à un rassemblement dans l'altérité, conformant donc un «Nous et les autres» (Todorov) pour lequel *et* est inclusif, et met en évidence une volonté de perméabilité du propre à l'étranger. Cette sollicitation par la totalité reprend l'aspiration actuelle des écrivains à être candidats

<sup>8</sup> Outre la référence aux différents ouvrages, on y trouve le label de la maison, l'adresse postale, les numéros de téléphone et fax, l'adresse électronique et l'indication du site sur internet.

<sup>9</sup> Ramón J. Sender (1901-1982) obtint le Prix National de Littérature en 1935 et le Prix Planeta en 1969.

au *Tout-Monde* (Édouard Glissant<sup>10</sup>) ou à la *République Mondiale des Lettres* (Pascale Casanova), où seraient absentes les marques d'origine, nationale ou ethnique, ou toute autre mention d'une «identité spécifique». En ce sens, le catalogue n'offre pas de précision explicite sur l'origine des auteurs, mais, par contre, mentionne l'auteur de la traduction (faisant ainsi mention de l'altérité, du processus d'échange que représente la traduction), sans préciser toutefois la langue-source<sup>11</sup>. Les origines se déduisent parfois par le biais d'une allusion biographique (Saro-Wiwa) ou bien, à tort ou à raison, par l'ancrage géographique explicite des fictions (Belize, Kenya, Nigeria).

Tous les textes sont des récits et sur les neuf ouvrages de la collection, sept concernent la littérature africaine subsaharienne. On ne constate aucune présence dans ce catalogue de 2005, ni des écrits en espagnol provenant des anciennes possessions coloniales africaine (Guinée Équatoriale, 1885-1968) et nord-africaine (Sahara occidental, 1934-1975) et Protectorat espagnol au Nord du Maroc, 1912-1956<sup>12</sup>. Même si le nombre d'écrivains en langue espagnole de Guinée Équatoriale ou de l'Afrique du nord est assez limité, il semblerait malgré tout que le propre passé colonial soit quelque peu gommé, mettant en valeur une altérité «éloignée» (provenant de l'Afrique subsaharienne ou de l'Amérique centrale anglophone) qui ne semble pas concerner ou impliquer directement la société réceptrice.

Les données du catalogue et notamment les commentaires sur les différents ouvrages permettent d'expliquer de plus près la configuration de la collection. Il s'agit en effet d'une double articulation par l'ailleurs: l'ailleurs du lieu d'écriture (implicite pour les auteurs traduits, de par la mention des traducteurs, et explicite pour Sender puisqu'il s'agit d'un texte écrit lors de son exil au Mexique) et l'ailleurs géoculturel de la thématique dont les deux axes principaux reposent sur la condition féminine et la transition de l'époque coloniale africaine à l'époque postcoloniale. L'ailleurs géoculturel répond clairement au projet éditorial tel qu'il est mentionné sur le site internet:

Conjuntamente un grupo de mujeres escritoras han convergido para dar voz a las oprimidas entre las oprimidas: las mujeres africanas. Temas como el matrimonio, la poligamia, las relaciones familiares –complejas y difíciles–, la maternidad, la lucha entre una tradición que las doblega a veces y una modernidad de la que quieren participar sin renunciar a sus raíces, etc.

<sup>10</sup> «C'est le rhizome de tous les lieux qui fait totalité, et non pas une uniformité locative où nous irions nous évaporer. Notre terre, notre part de Terre, ne la constituons pas en territoire (d'absolu) [...] nous refusons de réduire un lieu ni de l'élire en Centre clos» (Glissant, 1997: 177).

<sup>11</sup> L'information proposée indique donc strictement: nom de l'auteur, nom du traducteur, titre, présentation de l'ouvrage, ISBN, nombre de pages, prix de vente.

<sup>12</sup> Il est possible de trouver des références aux écrivains nord-africains en langue espagnole dans quelques anthologies, depuis 1995. Voir à ce propos la revue *Akfar* (Revista trimestral para el diálogo entre el Magreb, España y Europa) sur le site <http://www.iemed.org/afkar/5/egonzalo.php>.

Todos estos temas son tratados desde ángulos diversos, a veces opuestos, por escritoras comprometidas que se han fajado en el oficio de vivir y de escribir con nombre propio.

Vient s'y superposer la couleur de la peau comme élément unificateur: les deux ouvrages hors-Afrique (Ellis et Sender) s'y rattachent, par le biais de l'illustration de la couverture pour le premier (présente sur le catalogue et qui propose des personnages de race noire ou des métis), et par le titre, pour le second (l'adjectif *prieto* décrit une personne à la peau noire). C'est l'épreuve de l'étranger qui fonde la communauté d'appartenance, et un étranger bien concret qui souligne la prégnance du contexte de production littéraire (contexte géographique et accointances socioculturelles) et son incidence sur la thématique. La présentation (et donc la tentative de séduction) ne se fait pas au nom de la littérature mais au nom de la découverte de réalités sociales et culturelles autres qui vont marquer une rupture avec le quotidien du public. Elle offre des éléments d'un exotisme référentiel portant sur une réalité naturelle et culturelle éloignée. La déclaration initiale de littérature de témoignage se voit confirmée par des références au genre narratif (roman d'initiation, roman épistolaire, récits réalistes, plaidoyer) et très peu de références à la valeur littéraire intrinsèque des textes, leur conférant une absence presque totale d'objectifs poétiques: «petit joyau littéraire» (Ellis), ou texte épique (Hampâté Bâ). D'ailleurs, le texte d'Amadou Hampâté Bâ est l'ouvrage qui articule le plus le caractère fictionnel et le caractère didactique: «texto épico que explica el mito del origen del universo espiritual de los pueblos del África Occidental». La présentation de l'ouvrage semble inexacte et hyperbolique, car il est bien connu que les nombreuses cultures et ethnies de l'ouest africain possèdent chacune leurs propres mythes des origines. La volonté de l'éditeur est, néanmoins, de guider le lecteur dans un texte difficile<sup>13</sup>, justement parce qu'il est le seul à faire partie du patrimoine traditionnel. Le caractère fictionnel des œuvres tend donc à s'effacer au profit d'une surenchère de véracité. Ce point de vue n'est pas l'apanage de l'éditeur, et il est parfois surprenant de constater qu'il est également courant chez certains spécialistes, qui considèrent que les textes de fiction permettent de suppléer la carence d'ouvrages plus directement anthropologiques<sup>14</sup>.

## 1.2. Catalogue numérique

Une première observation permet de constater que, contrairement au catalogue papier, le catalogue numérique ne propose pas tous les ouvrages de la collection

<sup>13</sup> Le sous-titre de la première édition («conte initiatique peul») aurait sans doute été ici le meilleur guide de lecture.

<sup>14</sup> «La importancia de la literatura como herramienta para conocer África es enorme a falta de textos antropológicos más centrados en la actualidad migratoria» (Valero Garcés *et alii*, 2005).

(seulement sept sur neuf<sup>15</sup>). Seul l'ouvrage d'A. Hampâté Bâ présente une notice biographique. Les présentations sont généralement plus longues, puisque les limitations spatiales sont pratiquement inexistantes, et trois d'entre elles proposent la totalité de la présentation de la quatrième de couverture<sup>16</sup>. Outre, bien évidemment, un résumé<sup>17</sup> plus ou moins bref de la fiction et une précision sur le genre narratif (qui reprend pour l'essentiel les données du catalogue papier), le catalogue numérique propose également les différents éléments de l'exotisme auxquels nous avons fait allusion, et, de même, reste généralement vague sur les qualités littéraires des ouvrages: dans l'ensemble la valeur essentielle qui y est soulignée est le réalisme des personnages, et donc la teneur documentaire de l'ouvrage. Mais en aucun cas il n'est précisé qu'il s'agirait d'une option de l'auteur, d'une volonté de dimension référentielle, proche du devoir politique. L'option mimétique est bien celle de l'éditeur.

Cependant ce catalogue offre deux singularités essentielles: d'une part, l'insistance sur les différences, voire les oppositions à l'intérieur de certaines sociétés, et entre sociétés différentes, et d'autre part, la mise en relief du rôle pédagogique des ouvrages. L'épître (qui, bien entendu, découle partiellement des textes retenus par l'éditeur pour sa collection) souligne les différences culturelles liées aux relations familiales, à la polygamie, à la maternité, par exemple, allant même, dans un cas, jusqu'à considérer le roman comme un «traité anthropologique» (Mariama Bâ). Le catalogue numérique insiste sur les «chocs culturels»: ou bien les protagonistes sont pris entre deux choix<sup>18</sup>, ou bien ils vivent une lutte intérieure (entre tradition et modernité, entre l'amour et la haine, etc.) avec tous les conflits qui en découlent (*Mi carta más larga*<sup>19</sup>, *Riwan*<sup>20</sup>, *Historia de Lemona*<sup>21</sup>, *Las delicias de la maternidad*<sup>22</sup>, *Epitalamio*<sup>23</sup>).

<sup>15</sup> *Un grano de trigo* et *De héroes, iguanas y pasiones* n'y figurent pas (<http://www.edicioneszan-zibar.com>).

<sup>16</sup> La présentation diffère pour *El baobab que enloqueció*, *Mi carta más larga*, *Riwan o el camino de arena*, *Historia de Lemona*.

<sup>17</sup> Parfois le développement de l'intrigue semble excessif, et les différents avatars de la fiction qui sont précisés laissent une marge réduite à la découverte et au suspense.

<sup>18</sup> «Se va a encontrar entre dos mundos, sin saber a ciencia cierta a cual pertenecer» (*El baobab que enloqueció*).

<sup>19</sup> «[...] la quiebra de los sueños y la decepción ante la realidad nacional y personal que sucede después de los primeros años de transición».

<sup>20</sup> «[...] la lucha interior de una mujer que busca su lugar en el mundo».

<sup>21</sup> «[...] un continuo debate interior de amor y de odio».

<sup>22</sup> «[...] la mujer en medio de fuerzas contrapuestas».

<sup>23</sup> «[...] la niña lucha, sin quererlo, se encuentra en medio de una lucha encarnizada por poseerla».



## 2. Étude du péri-texte éditorial

Revenons-en maintenant à la matérialité du livre édité. Format simple, donc, sans jaquette ni bande. Le paratexte initial (la première de couverture) maintient une cohérence esthétique tout au long des volumes<sup>24</sup>: sur un fond en couleur, différent pour chaque ouvrage, s'inscrit une photographie, encadrée, illustrant la thématique du texte, parfois éloignée de ce que peut en suggérer le titre. Ce choix, éventuellement dû au goût personnel de l'éditeur, annonce, présente et interprète le texte, et les illustrations réalistes<sup>25</sup> complètent le rapport à l'exotisme des paysages (baobab, désert) et des sociétés, et maintiennent une cohérence thématique puisque tous les personnages présents sur les différentes couvertures, que ce soit pour l'Afrique ou les Caraïbes, sont de race noire ou métisse.

Dans cette collection, composée dans sa presque totalité (huit sur neuf ouvrages) par des traductions à l'espagnol (quatre textes originaux en langue française et quatre en langue anglaise), les titres ne s'éloignent guère des originaux. À leur tour, par la présence d'éléments exogènes (noms propres, termes comme *baobab*, *iguana*), ils confirment l'ancrage dans l'ailleurs, qui, dans un cas, est également renforcé: dans le recueil de Zoila Ellis intitulé *On heroes, lizards and passion*, «lizards» a été traduit par «iguanas» (*De héroes, iguanas y pasiones*), renforçant ainsi l'exotisme qui serait absent dans «lagartos» (lézards).

Un rabat ou volet complète cette couverture. Il inclut une photo de l'auteur/e ainsi qu'un résumé bio-bibliographique<sup>26</sup>, précisant notamment le lieu (ville/village et pays<sup>27</sup>) et l'année de naissance, ainsi que (selon les cas) l'année du décès des auteurs. Sans exception, leur vie est présentée comme singulière et remarquable. Selon un usage assez répandu, les indications biographiques, passant sous silence les éléments les plus communs, mettent l'accent sur l'exceptionnel, l'extraordinaire, et signalent certains traits ou certains événements exceptionnels qui ont marqué leur parcours vital ou qui sont significatifs de difficultés initiales: signification du pseudonyme, mariage avec un marabout et polygamie pour Ken Bugul; études supérieures et divorce dans une éducation musulmane traditionnelle pour Mariama Bâ et également pour Buchi Emecheta qui «réussit à étudier»; Zoila Ellis est présentée comme

<sup>24</sup> À partir 2005, pour les volumes 8 et 9 de l'actuelle collection, un changement s'est produit en ce qui concerne la couverture: les photographies qui continuent à l'illustrer ne seront plus encadrées, et le titre et le nom de l'auteur sont placés en bas en gros caractères. Ce changement de couverture n'est pas reproduit sur le catalogue papier.

<sup>25</sup> Il s'agit de photos pour les romans de l'ailleurs et d'un tableau pour R. J. Sender.

<sup>26</sup> Le rabat disparaît dans les deux derniers volumes, et les données sur l'auteur/e passe alors en quatrième de couverture. La collection paraît alors plus actuelle, et peut-être revient-elle à moins cher, sans travaux de pliage.

<sup>27</sup> Sauf pour Ramón J. Sender où l'Espagne n'est pas citée comme lieu de naissance, ce qui semble assez logique, s'adressant à un public espagnol.

l'héroïne de ses propres contes car «elle devait parcourir de longues distances à pied pour aller à l'école, ce qu'elle mit à profit pour développer son imagination en créant des histoires qui rendaient le chemin moins long». Traits exceptionnels, certes, mais centrés autour d'un parcours privé (mariage, divorce, polygamie, enfants, etc.), alors que pour les auteurs masculins l'accent porte toujours sur leur parcours public, et fonde donc leur légitimation sur la fonction sociale. Ils se situent du côté de l'opposition politique, et les notices biographiques mettent alors en valeur leur engagement politique qui les conduit soit à l'exil (engagement politique et exil du Kényan Ngugi wa Thiong'o, exil au Mexique et aux États-Unis de Sender<sup>28</sup>, suite à la Guerre civile espagnole), soit à la mort (bref récit de l'exécution de Ken Saro-Wiwa par la Junte militaire de son pays). Quant au malien Amadou Hampâté Bâ, sans doute à cause de son parcours de formation assez hétéroclite, il est l'auteur proposé avec le moins d'exactitude par une série d'hyperboles qui en font le récupérateur «de toute la tradition orale, religieuse, ethnographique et littéraire de l'Afrique Occidentale!»<sup>29</sup>. Contrairement aux procédés d'autres maisons d'éditions, comme *El Cobre*, les notices biographiques du péri-texte ne passent sous silence ni la condition d'émigrés de ces auteurs ni leur exil dans des pays occidentaux, ce qui, d'une certaine façon, pourrait restreindre une partie de leur exotisme.

La quatrième de couverture est normalement l'espace où, actuellement, se situe la *prière d'insérer*: «Un texte bref (généralement d'une demi-page à une page) décrivant, par voie de résumé ou tout autre moyen, et d'une manière le plus souvent valorisante, l'ouvrage auquel il se rapporte –et auquel il est, depuis un bon demi-siècle, joint d'une manière ou d'une autre» (Genette, 1987: 98). La prière d'insérer qui à l'origine était un communiqué à la presse, est devenu un péri-texte durable, changeant ainsi de destinataire et de fonction. Aujourd'hui, la prière d'insérer s'adresse à un public qui n'est pas encore le lecteur mais qui englobe ceux qui feuilletent l'ouvrage, ces *pré-lecteurs* qui se placent déjà au seuil même du texte

Dans la collection analysée, ce péri-texte, devenu donc permanent, répond à la définition proposée par Genette, et remplit la fonction assignée qui est celle de la description sommaire de l'ouvrage concerné, anticipant genre et contenu. Outre la reprise de l'ISBN et du label de la maison, tous les ouvrages offrent un résumé de l'œuvre, quelque fois surprenant, tant le résumé raconte pratiquement tout l'ouvrage et annule certains rebondissements de l'intrigue, et offrent une série de mises en valeur hyperboliques dudit ouvrage. Parfois (c'est le cas ici de *Riwan*), l'éditeur utilise

<sup>28</sup> En ce qui concerne R. J. Sender, il est salué comme l'écrivain en langue castillane le plus traduit après Cervantès, avec mention d'un prix littéraire obtenu en 1969, de ses activités journalistiques et ses activités d'enseignant lors de son exil au Mexique.

<sup>29</sup> «[...] su principal legado es la recopilación de toda la tradición oral, de tipo religioso, etnográfico y literario de África Occidental y su plasmación en la lengua escrita».

un autre paratexte, ou plus spécifiquement un épitexte éditorial. En fait, l'expression «élu parmi les meilleurs romans africains du XX<sup>e</sup> siècle» nous semble être une adaptation de «Africa's 100 best books», une collection du catalogue de vente en ligne *Africa Book Centre* (<http://www.africabookcentre.com>) où figure la version originale de l'œuvre de Ken Bugul. Hyperbole de l'hyperbole, publicité de la publicité, en fait, dire *romans* [pour *livres/books*] *africains du XX<sup>e</sup> siècle* est non seulement un pléonasme mais aussi –à notre avis– un type de propagande qui peut éventuellement induire à confusion.

Généralement les indications génériques reprennent celles qui sont indiquées sur les catalogues papier et numérique (roman, roman politique, récits, conte mythique et livre d'aventures) auxquelles s'ajoute parfois une référence à l'importance de l'ouvrage dans la production de l'écrivain, ou bien dans une production littéraire globale dont il va pouvoir tirer une certaine notoriété. Deux ouvrages sont présentés comme des textes fondateurs: le roman de R. J. Sender comme une «œuvre capitale qui se nourrit de l'esperpento de Valle Inclán et du *Roy Lear* de Shakespeare», dont l'influence s'étend aux auteurs du réalisme magique<sup>30</sup>; l'ouvrage d'A. H. Bâ comme «un texte épique» en provenance de la tradition orale africaine et pouvant être rattaché aux sources du «savoir populaire» occidental (Bible ou Iliade). Il semblerait donc que c'est bien la maîtrise de la parole littéraire dite orale et traditionnelle qui confère à l'écrivain africain son statut de *véritable* écrivain.

Dans la ligne des éléments mis en place sur les catalogues, l'essentiel des commentaires de la quatrième de couverture, insiste à son tour sur un certain exotisme («un mundo que pensamos perdido», *Riwan*), sur une littérature de témoignage qui présente des réalités sociales autres, et déborde également sur une altérité sociale (tabous, exclusion, prostitution, émigration, etc.). Il y a, là encore, une mise en valeur du talent de l'écrivain («sensibilité», «maîtrise») pour recréer des situations réalistes, vivantes, qui procurent aux lecteurs la sensation de proximité des personnages<sup>31</sup>. Globalement le talent des écrivains qui est mis en avant repose sur la récréation fidèle de la réalité et ne mentionne pas de singularités langagières ou d'élaborations stylistiques qui mériteraient d'être signalées, signifiant ainsi une sorte de schématisation selon laquelle plus on serait exotique moins on serait écrivain. Cependant, l'écrivain de la propre communauté littéraire (R. J. Sender) fait figure d'exception: il est fortement ancré dans un statut littéraire dont les autres textes ne seraient apparemment pas porteurs («la genial pluma de Ramón J. Sender», «esta joya del maestro Sender»). Cette présence commune, à l'intérieur d'une même collection, du même et de l'autre struc-

<sup>30</sup> «[...] obra capital que se nutre del esperpento de Valle Inclán y del *Rey Lear* de Shakespeare y extiende su influencia entre los autores del boom latinoamericano, precursor del realismo mágico y de obras imprescindibles como *Cien años de soledad*».

<sup>31</sup> «[...] capaz de [...] crear con talento una trama y unos personajes reales, cercanos» (Saro-Wiwa).

ture ainsi une vision précise de la littérarité et de l'inscription de la littérature domestique dans cette littérarité:

As translation constructs a domestic representation for a foreign text and culture, it simultaneously constructs a domestic subject, a position of intelligibility that is also an ideological position, informed by the codes and canons, interests and agendas of certain domestic social groups (Venuti, 1998: 68).

Reprenant des données déjà présentes sur les catalogues papier et numérique, le péri-texte éditorial met l'accent dans presque tous les ouvrages sur les conflits: la violence physique (Sender), les conflits entre les valeurs traditionnelles et la modernité (Ken Bugul), entre la tradition et la réalité (Emecheta), entre le Bien et le Mal, les conflits d'identités et les luttes (lutte en solitaire contre des sociétés hostiles et injustes, contre certains dangers ou difficultés, combats politiques, etc.). Ces éléments de convulsions ou de confrontation –soi-disant inéluctables– ont pour corollaire l'énorme difficulté des personnages à prendre en main leur propre destin. Et il en ressort que, pour les personnages, le contact avec les sociétés occidentales est présenté sous le signe de l'*apprentissage*: «voyage d'apprentissage en Occident» (*El baobab que enloqueció*); connaissance artistique et sociale acquise par le biais d'un amant occidental (*Historia de Lemona*). Quant aux futurs lecteurs, deux modes d'appréhension leur sont réservés: un certain *apprentissage* (sur la primauté du Bien et de la confiance dans la Providence<sup>32</sup> dans *Njeddo Dewal*), ou sur la prise de conscience des sensations liés au déracinement<sup>33</sup> (*El baobab que enloqueció*), mais surtout la *découverte* (*découvrir* des réalités socioculturelles<sup>34</sup> à propos de *Mi carta más larga*, ou bien *partager* des réflexions de l'auteur (réflexion sur l'aliénation, la séduction, la vie, la mort dans *Riwan*, ou sur la condition humaine dans *Epitalamio*).

Les récits sont dans l'ensemble proposés dans une approche politique et non pas dans une approche hédoniste, qui mettrait en valeur le plaisir de la lecture et de la découverte. D'où l'indication dans le péri-texte éditorial de la force symbolique de certains personnages: symbole de l'innocence, symbole de la femme africaine et de l'identité africaine. Néanmoins pour l'écrivain espagnol Sender, la lecture conjugue plaisir («para que los lectores que no tuvieron oportunidad de disfrutar en su momento de su lectura lo hagan ahora») et découverte («Seres casi esperpénticos, llenos de simbología que nos provocan una profunda reflexión sobre los motivos y relaciones de la condición humana»), et le texte est censé jouer comme un miroir permettant au

<sup>32</sup> «[...] nos enseña que el Bien y la confianza en la Providencia siempre prevalece».

<sup>33</sup> «[...] el lector por boca de una estudiante extranjera, aprende a valorar la sensación que produce el desarraigo».

<sup>34</sup> «[...] es un tratado antropológico de primer orden, ya que de forma amena y a través de personajes realistas entramos en los entresijos del matrimonio africano».

lecteur espagnol de découvrir une partie de sa propre image<sup>35</sup>. Il fonctionne alors comme prototype, lié à la vision de soi, et il semble bien être le seul texte à atteindre directement une thématique universelle, s'inscrivant ainsi dans la postmodernité, car le récit est déterritorialisé: la référence spatiale («la isla prisión de Faro») étant transposable à une multiplicité de territoires. Le péri-texte reprend donc explicitement les multiples finalités (hiérarchisées) de l'acte de lire, et donc des niveaux de compétences requis, anticipant aux lecteurs la maîtrise des jeux de sens (découverte du sens caché sous le sens manifeste).

Les pages 4 et 6 (intérieures et non numérotées) suivent les normes courantes. Dans trois ouvrages, le titre original n'a pas été inséré. Dans un cas, un encart fut introduit pour réparer l'oubli. Y figurent également le reste des indications traditionnelles (auteur de la couverture, de la photo qui l'illustre, et de la maquette, les noms des traducteurs<sup>36</sup>, ainsi que la mention des subventions reçues<sup>37</sup>).

Un seul volume (celui de Mariama Bâ) propose des notes, renforçant la vision culturaliste de l'éditeur. Les notes, en effet, conforment un autre élément du para-texte qui, selon Genette, pourrait devenir un commentaire extratextuel, un méta-texte, selon leur fonction et leur type. Ce qui nous intéresse ici ce sont les notes allographes éditoriales, dans le sens le plus large (édition et publication). Ainsi, peut-être contaminé par le texte même –où abondent les notes originales à caractère informatif pour le lecteur occidental–, l'éditeur *complète* la tâche entreprise par l'auteure (25 notes) et la traductrice (3 notes) et commente, éclaire, explique (8 notes) les particularités culturelles que le lecteur est supposé ne pas connaître. Ce travail de décrypteur qui vise à la compréhension culturelle et constitue parallèlement une garantie de lisibilité et de véridicité, est néanmoins perturbé par l'inexactitude de certains commentaires de l'éditeur.

Les derniers éléments à signaler sont les préfaces. Les deux derniers ouvrages présentent des préfaces allographes, réalisées par deux universitaires spécialistes en la matière. Au-delà de la fonction de «guide de lecture», ces préfaces fonctionnent comme des *mises en valeur* de l'œuvre et de la collection, garantissant en quelque sorte la valeur des textes, puisqu'ils sont signalés comme connus et étudiés par l'institution académique, rejoignant ainsi les éditions plus classiques.

<sup>35</sup> «[...] nos hacen [...] conocernos un poco más a nosotros mismos» (Z. Ellis); «un espejo donde cada cual puede descubrir su propia imagen» (A. Hampâté Bâ).

<sup>36</sup> La *féminité/féminitude* de cette collection s'élargit à la fonction traductrice: sur huit traductions, six ont été réalisées par des femmes, l'autre ayant été réalisée par l'éditeur en personne.

<sup>37</sup> Le roman de Hampâté Bâ reçut une subvention du Centre National du livre du Ministère français de la Culture et du Programme P.A.P. García Lorca du Service de Coopération culturelle de l'Ambassade de France en Espagne. Il en fut de même pour *Riwan o el camino de arena* de Ken Bugul.

### 3. Conclusion

Toute cette structure paratextuelle vise donc à assurer une connaissance des sociétés africaines et caribéennes, de leurs réalités, et pour l'Afrique, essentiellement des convulsions, des confrontations entre la tradition et la modernité héritée des colonisateurs.

Cependant, cette présentation consolide la perception d'une littérature périphérique qui réduirait l'écrivain à exprimer une vision liée à ses origines (ici africaines et caribéennes), alors que pour l'écrivain issu de la propre communauté littéraire (Sender), l'ailleurs géoculturel demeure plus implicite, et le contenu du roman porte d'emblée une dimension universelle et symbolique, dimension qui est mise en valeur de façon beaucoup plus implicite pour deux autres romanciers (Ken Saro-Wiwa et Ken Bugul), et à notre avis de façon, plus restreinte puisque l'universel est atteint par le biais de la localisation dans l'ailleurs, alors que pour Sender c'est uniquement la dimension universelle du roman qui est présentée sans passer explicitement par un ancrage géoculturel spécifique. Bien entendu, il s'agit là encore d'un discours sur la littérature impliquant une sollicitation de l'auteur pour décrypter le sens ou les sens d'une œuvre.

L'engagement de l'éditeur envers la diversité culturelle garde néanmoins sous-jacent ce qui semble être un réflexe de hiérarchisation des éléments de culture qui semble ne s'être pas complètement soustrait à une échelle de valeurs, maintenant une sorte de pérennité de la propre littérature qui est l'un des credo de l'unicité: croire que «[notre] fable est la meilleure, ou plus haute [notre] parole» (Glissant, 1997: 60). Les auteurs traduits (donc doublement de l'ailleurs) sont plutôt cantonnés dans un apport informatif sociologique au détriment d'une créativité intrinsèque. Cette collection contribue donc à une circulation symbolique concrète de la diversité culturelle, et face à la présence simultanée d'œuvres hétérogènes, c'est le dispositif éditorial et la lecture proposée qui d'une part leur assurent une cohérence et d'autre part met en place un processus de valorisation des textes qui les fixe doublement dans la périphérie (importés et traduits, ils ne peuvent prétendre au canon).

Cette périphérie de l'exotisme peut sembler actuellement quelque peu en décalage vu d'une perspective francophone ou anglophone, mais il faut rappeler plusieurs éléments<sup>38</sup>. Tout d'abord que l'exotisme a été beaucoup plus diffus dans la littérature espagnole du XX<sup>e</sup> siècle (*cf.* Pageaux, 2002 et Moura, 1998: 71-72): n'oublions pas que l'Espagne a été «l'ailleurs de l'Autre» à l'époque romantique. Ensuite, que la dictature (1939-1975) et l'après-dictature ont fortement configuré la scène littéraire

---

<sup>38</sup> «Ahora bien, el gusto por lo exótico parece estar prendiendo en determinados sectores aunque cayendo, a veces, en el etiquetado fácil y vacío de contenido. Ello unido al interés comercial de las editoriales nos da claves para entender el tipo de literatura de que disponemos en las estanterías de las librerías de nuestro país» (Valero Garcés *et alii*, 2005).

nationale (découverte des textes interdits ou censurés, découverte des écrits des écrivains exilés, un fort désir d'Europe, etc.) marquant un décalage évident avec d'autres pays européens, puisque, à l'exception de phénomènes ponctuels et isolés, l'édition courante des littératures francophones ou anglophones «mineures» est globalement postérieure à 1990. Et contrairement à d'autres sociétés pour lesquelles le tourisme et les médias atténuent la force de l'exotisme, il faudrait se demander si ce n'est pas le contraire en Espagne, si ce n'est pas le tourisme et les médias qui ont favorisé ce besoin d'exotisme.

Le catalogue ne répond alors que très partiellement à une approche interculturelle (impliquant confrontations, échanges et fusions) et beaucoup plus à une approche multiculturelle (acceptation de l'hétérogène tout en maintenant des formes de cloisonnement). Face au projet initial de construction d'un espace d'affirmation resurgissent paradoxalement des effets de domination et de négation de l'Autre, de par le choix des textes et leur présentation.

Finalement, il nous semble important de signaler ici l'intensification actuelle du rapport entre la littérature et les loisirs qui nous permet de voir comment émergent certains «circuits littéraires» qui offrent aux lecteurs-touristes la possibilité de suivre l'univers littéraire d'auteurs contemporains (notamment pour les best-sellers): le fait de reprendre dans l'ensemble d'un circuit les différentes scènes d'un roman, par exemple, soulignent ce besoin d'une adéquation entre l'univers fictionnel et le monde réel, caractéristique qui a été signalée dans le péri-texte éditorial de la collection étudiée.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DUCHET, Claude (1971): «Pour une socio-critique ou Variations sur un incipit», *Littérature*, 1, 5-14.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. Paris, Seuil.
- GLISSANT, Édouard (1997): *Traité du Tout-Monde*. Paris, Gallimard, 1997.
- LÉCRIVAIN, Claudine (à paraître a): «Réception des traductions et appartenances communautaires: étude de trois collections de catalogues éditoriaux espagnols», in Jean Peeters (éd.): *Traduction et Communautés*. Arras, Artois Presses Université.
- LÉCRIVAIN, Claudine (à paraître b) «Exterritorialité et médiation éditoriale » dans le cadre du Colloque «Exterritorialité, énonciation, discours», à paraître aux éditions Peter Lang.
- MICHON, Jacques (2000): «La collection littéraire et son lecteur», in M. Calle-Gruber et E. Zawisza (éd.), *Paratextes. Études au bord du texte*. Paris, L'Harmattan, 157-168.
- MOURA, Jean-Marc (1998): *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF.



- PAGEAUX, Daniel-Henri (2002): «Du refus de l'exotisme à la mythification de l'Espagne», in *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*. Lille: Université de Lille 3, 159-168.
- VALERO GARCÉS, Carmen *et alii* (2005): «Traducir (para) la interculturalidad: repertorio y retos de la literatura africana, india y árabe traducida», *Tonos, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, IX, <<http://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/interculturalidad.htm>>.
- VENUTI, Laurence (1998) *Scandals of Translation: Towards an Ethic of Difference*, London, Routledge.

## ANNEXES

### OUVRAGES DE LA COLLECTION «OTRAS NARRATIVAS» DES ÉDITIONS ZANZIBAR

- Ken Bugul, *El baobab que enloqueció*. Traducción de Sonia Martín Pérez, 2002.
- Mariama Bâ, *Mi carta más larga*. Traducción de Sonia Martín Pérez, 2003.
- Zoila Ellis, *De héroes, iguanas y pasiones*. Traducción de Omar Fuentes, 2003.
- Ken Saro-Wiwa, *Historia de Lemona*. Traducción de Manuel Esquinas Ramos, 2004.
- Ramón J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, 2004.
- Amadou Hampâté Bâ, *Njeddo Dedal, madre de la calamidad*. Traducción de Mireia Porta i Arnau, 2004.
- Buchi Emecheta, *Las delicias de la maternidad*. Traducción de Maya G. de Vinuesa, 2004.
- Ken Bugul, *Riwan o el camino de arena*. Traducción de Nuria Viver, 2005.
- Ngugi wa Thiong'o, *Un grano de trigo*. Traducción de Marta Sofía López, 2006.

### CATALOGUE DE LA COLLECTION «OTRAS NARRATIVAS» DES ÉDITIONS ZANZIBAR

**EDICIONES ZANZIBAR**  
**OTRAS NARRATIVAS**

**EL BAOBAB QUE ENLOQUECIÓ**  
KEN BUGUL  
Traducción de Sonia Martín Pérez  
OTRAS NARRATIVAS 1  
ISBN 84 93288 0 9  
192 págs. PVP: 13,60 €  
Novela de iniciación en clave autobiográfica en busca de la identidad de la protagonista que es la hija de un jefe tribal de una aldea rural del África postcolonial.

**MI CARTA MÁS LARGA**  
MARIAMA BÂ  
Traducción de Sonia Martín Pérez  
OTRAS NARRATIVAS 2  
ISBN 84 93288 1 7  
141 págs. PVP: 11,50 €  
Novela epistolar de gran sensibilidad e intimismo donde la protagonista, con motivo de la muerte de su marido, se sitúa analizando temas tan controvertidos como la poligamia desde el punto de vista de la esposa, las difíciles relaciones familiares y la educación dentro de una sociedad musulmana africana.  
Elegida por la Feria del Libro de Huzare como una de las diez novelas más influyentes del siglo XX en África.

**UN GRANO DE TRIGO**  
NGUGI WA THIONG'O  
Traducción de Marta Sofía López  
OTRAS NARRATIVAS  
(próxima publicación)  
Kenia, la colonización toca a su fin. Un líder rebelde ha sido delatado a los británicos; otro defensor de la independencia ha visto truncada su boda y su vida por la revuelta y un tercer hombre ha sobrevivido a las terribles condiciones de los campos de detención y vuelve convertido en un héroe. Sin embargo alberga un terrible secreto. Destinos cruzados: una rebelión, un mito, un héroe y una traición.

**UN GRANO DE TRIGO**  
NGUGI WA THIONG'O  
EDICIONES ZANZIBAR  
OTRAS NARRATIVAS

<p><b>DE HÉROES, IGUANAS Y PASIONES</b> <b>ZOLA ELLIS</b></p> <p><i>Traducción de Omar Fuentes</i></p> <p><b>OTRAS NARRATIVAS 3</b> ISBN 84-932898-2-5 142 págs. P.V.P. 12,80 €</p> <p>Pequeña joya literaria que describe a través de siete relatos, con habilidad, las diferentes facetas de la rica y variada sociedad de Belice.</p> <p>Zola Ellis define personajes y situaciones de gran realismo e impacto emocional no exentos de un fino humor.</p>		<p><b>EPITALAMIO DEL PRIETO TRINIDAD</b> <b>RAMÓN J. SENDER</b></p> 	<p><b>EPITALAMIO DEL PRIETO TRINIDAD</b> <b>RAMÓN J. SENDER</b></p> <p><b>OTRAS NARRATIVAS 5</b> ISBN 84-932898-4-1 350 págs. P.V.P. 16,00 €</p> <p>Novela escrita en el exilio mexicano, en plena guerra mundial, llena de simbolismo: una parábola contra la barbarie que presenta una sociedad desolada por la violencia y la arbitrariedad, reflejando tipos humanos animalizados por la agresividad más primaria que les reduce a seres casi esperpénticos en donde la reflexión y el discernimiento apenas tienen cabida. Una novela que el paso del tiempo sólo ha servido para que, como en los buenos vinos, deje un poso sublime en nuestra memoria.</p>	<p><b>LAS DELICIAS DE LA MATERNIDAD</b> <b>BUCHI EMECHETA</b></p> 	<p><b>LAS DELICIAS DE LA MATERNIDAD</b> <b>BUCHI EMECHETA</b></p> <p><i>Traducción de Maya G. de Vinuesa</i></p> <p><b>OTRAS NARRATIVAS 7</b> ISBN 84-932898-6-8 333 págs. P.V.P. 17,50 €</p> <p>Un alegato en favor de la dignidad de la mujer, una ironía sobre la condición femenina y la bendición de ser madre en la Nigeria colonial donde las responsabilidades familiares se asumen en solitario.</p>
<p><b>HISTORIA DE LEMONA</b> <b>Ken Saro-Wiwa</b></p> 	<p><b>HISTORIA DE LEMONA</b> <b>Ken Saro-Wiwa</b></p> <p><i>Traducción de Manuel Esquinas Ramos</i></p> <p><b>OTRAS NARRATIVAS 4</b> ISBN 84-932898-3-3 199 págs. P.V.P. 14,00 €</p> <p>Lemona, en sus últimas horas, evoca su vida: desde la miseria junto a su madre, hasta los años de Port Harcourt a través de amistades, bondadosas algunas, miserables otras que la subieron a lo más alto para dejarla caer. Lemona es el símbolo de la mujer que no es dueña de su destino, destino esquivo que desgraciadamente es premonitorio del destino de Saro-Wiwa, ejecutado por la Junta Militar nigeriana en noviembre de 1995.</p>	<p><b>NJEDDO DEWAL, MADRE DE LA CALAMIDAD</b> <b>AMADOU HAMPÁTÉ BÂ</b></p> <p><i>Traducción de Mireia Porta i Arnau</i></p> <p><b>OTRAS NARRATIVAS 6</b> ISBN 84-932898-5-X 237 págs. P.V.P. 17,00 €</p>	<p><b>NJEDDO DEWAL, MADRE DE LA CALAMIDAD</b> <b>AMADOU HAMPÁTÉ BÂ</b></p> 	<p><b>RIWAN O EL CAMINO DE ARENA</b> <b>Ken Bugul</b></p> <p><i>Traducción de Núria Viver</i></p> <p><b>OTRAS NARRATIVAS</b> (próxima publicación)</p>	<p><b>RIWAN O EL CAMINO DE ARENA</b> <b>Ken Bugul</b></p> 

## *Gueule d'amour* d'André Beucler: stratégies de dévoilement

Azucena Macho Vargas  
*Universidad de Zaragoza*  
azumava@unizar.es

### Résumé

*Gueule d'amour* est le récit de l'histoire d'amour tragique d'un ancien soldat qui tue sa maîtresse, une femme belle et mystérieuse. Il y a aussi d'autres hommes, dont le narrateur, qui tombent sous le charme de cette femme fatale. Elle tient à sa liberté et ne se livre jamais complètement, ce qui accroît son mystère et fait souffrir ses amoureux

Néanmoins, la situation personnelle du narrateur, ainsi que les procédés narratologiques utilisés dans le récit vont déterminer notre perception de l'histoire racontée.

**Mots clé:** André Beucler; narration; femme fatale.

### Abstract

*Gueule d'amour* tells us the tragic love story of a former soldier who kills his mistress, a beautiful and mysterious woman. There are also other men, among them the narrator, who will fall under the charm of this femme fatale. Unable to love, she values really her freedom what increases her mystery and makes her lovers suffer

Nevertheless, our perception of the story is determined by the personal situation of the narrator as well as the narratological proceedings used in the discourse.

**Key words:** André Beucler; narration; femme fatale.

### 0. Introduction

*Gueule d'Amour*, roman publié par André Beucler en 1926, fut adapté au cinéma en 1937 avec un grand succès. L'un des atouts du film était sans doute un jeune Jean Gabin dans le rôle de Lucien Bourache-Gueule d'Amour, beau séducteur

---

\* Artículo recibido el 18/12/2008, evaluado el 2/02/2009 y aceptado el 20/02/2009.

qui amoureux d'une demi-mondaine finit par la tuer. S'il est fort possible que le film de Grémillon ait aidé la consécration du grand acteur français, le succès de ce long-métrage n'a pas tiré de l'oubli un beau récit avec une grande variété de registres<sup>1</sup>.

Le scénario d'Henri Spaak est une adaptation assez libre du roman, qui reste cependant fidèle à son esprit; en effet, l'histoire du séducteur qui, victime d'une passion dévorante, finit par tuer sa maîtresse demeure fil conducteur des deux œuvres. Néanmoins le film, sans doute à cause de son caractère visuel, privilégie l'intrigue, la vision objective et le respect d'une chronologie linéaire des faits racontés, sur l'analyse des sentiments des personnages. L'un des atouts du roman est le style «fait de trouvailles, d'images poétiques, de portraits et de descriptions tout en finesse» (Curatolo, 2006). De plus, le récit nous montre comme toile de fond certains aspects d'une société complexe et en pleine transformation, celle des années vingt et pour cette raison peut-être, retrouve-t-on dans le récit des cadres et des personnages qui font penser au mouvement du roman populiste très en vogue à cette époque<sup>2</sup>. Toutefois, la présence de ces éléments dans *Gueule d'Amour* serait anecdotique si elle ne servait à illustrer l'évolution du personnage principal, sombré dans les bas-fonds à cause de la souffrance amoureuse.

«La principale distorsion d'avec le roman tient à la place primordiale que Grémillon accorda au personnage de Gueule d'Amour»<sup>3</sup>. Ainsi, dans le livre, Lucien Bourache n'est pas le protagoniste absolu du récit et n'apparaît pas dès le début. Il est vrai qu'il est à l'origine de la tragédie car en proie à des sentiments qu'il n'arrive pas à étouffer il tue Madeleine. Néanmoins, l'intérêt du récit se fonde aussi sur la manière dont ce personnage blessé est perçu et traité par le narrateur et son rôle de catalyseur dans l'existence de celui-ci.

Du point de vue narratologique, la première caractéristique qui se dégage de l'œuvre est que le narrateur renonce dès le début à l'omniscience. En effet, ce narrateur homodiégétique fait une narration ultérieure<sup>4</sup>, ce qui aurait pu justifier qu'il se serve d'informations qu'il aurait dû ignorer. Mais il se bornera à nous rapporter ce qu'il connaît vraiment au moment du présent de l'histoire, soit parce qu'il a été témoin direct des faits narrés soit parce que d'autres personnages lui en ont fait le récit.

<sup>1</sup> D'ailleurs, l'ensemble de l'œuvre de Beucler est tombé dans l'oubli, et il est plus connu comme essayiste et mémorialiste, même si ces romans ont été réédités pendant les années 90. Une bibliographie et une biographie exhaustives sont accessibles dans le site de l'Association André Beucler (<http://www.andrebeucler.com>).

<sup>2</sup> Précisément, *Hôtel du Nord*, l'un des films français plus connus de cette époque est l'adaptation que Marcel Carné fit du roman homonyme d'Eugène Dabit, appartenant à ce courant.

<sup>3</sup> Cette affirmation apparaît dans la «Notule à propos du film tiré du roman» qui précède le roman lui-même dans l'édition de la collection Folio publiée par Gallimard en 2003. Toutes nos références renvoient à cette édition.

<sup>4</sup> Selon la classification de Genette (1972: 229).

Le résultat est qu'il y aura des zones d'ombre dans l'intrigue, mais aussi dans la peinture des sentiments des personnages. Cette situation, loin d'appauvrir le récit, y introduit une multiplicité de lectures. Même si la partialité de la narration focalisée toujours sur le même personnage médiatise encore plus l'histoire racontée, elle ouvre, en même temps, de nouvelles possibilités d'interprétation.

Le récit fragmentaire de l'histoire tragique de Gueule d'Amour et Madeleine est imbriqué dans le récit premier d'un narrateur qui nous parle à la première personne de ses tristes vacances animées grâce aux retrouvailles avec un ami du passé. Cet homme sera désormais l'axe fondamental du récit, car le narrateur deviendra devenir à son tour acteur de la tragédie où apparaîtra aussi un troisième personnage amoureux aussi de cette femme fatale; à cette structure de base viennent s'ajouter d'autres éléments qui offrent en filigrane un portrait de la société française des années vingt.

### 1. Vision personnelle du paysage et de la ville

Les premières pages du roman ont pour seul protagoniste ce narrateur dont les vacances sont envahies par la monotonie de l'automne. L'ennui préside ses journées et il tente d'y échapper abandonnant dès qu'il le peut la maison familiale pour chercher des passe-temps. Ceci est le prétexte pour nous présenter une province triste et sombre, une petite sous-préfecture où l'on ne trouve rien d'intéressant à faire, ainsi, la platitude du cadre vient s'ajouter à la mélancolie de la saison.

En effet, le narrateur, autrefois amateur des vacances automnales, ne supporte pas cette fois-ci la platitude des journées où rien ne vient le tirer de sa morne routine, même pas ces petits événements qui, comme la lecture du courrier, introduisent une occupation dans la journée «Je m'ennuyais tous les jours et il y avait un facteur intérimaire qui perdait les lettres» (Beucler, 2003: 18). La visite journalière à la sous-préfecture ne réussit pas à occuper son temps car il ne lit même pas les journaux achetés en ville. Par contre, le retour à pied à une heure tardive, lui permet de contempler un univers différent et composite, où la ville de province prend des allures de cité industrielle.

En ce sens, il ne perçoit aucune différence avec Paris, car «le paysage sordide et puissant était le même qu'à Saint-Ouen ou au Plateau de Vanves» (Beucler, 2003: 21)<sup>5</sup>. En général le regard qu'il porte sur cet univers triste, qui a perdu tout le charme campagnard qu'il a pu avoir dans le passé, est quelque peu péjoratif. Dans la présentation de cet endroit, un sentiment de regret pour la perte de la beauté de ce monde idéalisé et du bonheur de ses habitants qui, eux aussi semblent avoir été contaminés par ce cadre dégradé, vient s'ajouter la laideur des baraquements et des usines:

[...] ce mélange d'usines et de forêts, de casernes et de jardins,  
de cheminées et des rivières, que je n'avais jamais l'occasion de

---

<sup>5</sup> On ne décèle pas de préoccupation sociale mais des inquiétudes esthétiques (Niogret, 2005: 144) dans la description de ce monde gris qui a envahi la campagne.



remarquer et qui, de plus en plus, dominé par l'industrie, enlevait chaque jour une petite quantité de charme au paysage et toutes se chances de liberté! (Beucler, 2003: 19).

Curieusement, tous les loisirs qu'il recherche sont liés de manière plus ou moins directe à la grande ville de laquelle il prétend s'éloigner: il va écouter des disques rapportés de Paris ou attend le soir l'arrivée du train de Paris pour avoir les journaux. En ce sens, le train lui-même représenterait doublement la ville; d'une part, parce qu'il offre la possibilité de changement, de départ vers une vie moins monotone; d'autre, parce qu'il rapporte des nouvelles ou des gens intéressants, qui le sont uniquement du fait d'arriver de la métropole et peuvent changer sa triste routine. Selon ce qu'il avoue lui-même, le train «organisait à lui seul pendant les quelques minutes d'arrêt, un spectacle propre à [le] tirer de la mélancolie» (Beucler, 2003: 23)<sup>6</sup>.

Cette idée de Paris comme référence semble partagée par tous, même si elle n'a pas toujours de connotations positives; ainsi, en plus des références au paysage industriel, la métropole est loin de représenter un modèle de comportement; par exemple, en voyant Madeleine pour la première fois attablée dans un café, le narrateur imagine aussitôt la perception négative que sa cousine aurait d'elle: «Femme de Paris se fut empressée de me dire avec dédain et en me poussant du coude l'aînée de mes cousines [...]» (Beucler, 2003: 29). Ainsi, l'attitude et la tenue de cette femme laissent deviner déjà un mode de comportement qui jurerait avec sans doute les mœurs de la province.

Mise à part cette rencontre fondamentale, les descriptions du paysage et l'ambiance de la ville constituent l'axe fondamental de la première partie du récit<sup>7</sup>. Il s'agit d'une présentation du cadre fondée exclusivement sur la perception subjective que le narrateur a en ce moment de ce monde gris et triste. Cela découle sans doute de la prétention de montrer de façon précise l'état d'âme de ce personnage dont la vie va bousculer. Ainsi, la rencontre de cette femme mystérieuse venue d'ailleurs est d'autant plus remarquée qu'elle détonne dans la routine d'une ville de province le soir.

<sup>6</sup> Selon François Bott (1998:15) dans son roman *Le mauvais sort*, Beucler «désigne les gares et les trains comme le rendez vous de tous les sentiments», ici, le train est présenté comme une promesse de bonheur. De même à la fin du roman, le narrateur et Bouracher se retrouvent à la gare partageant leur détresse et lorsque le train de Konsenband part, il «défit les nœuds qui [les] serraient le cœur à tous les trois» (Beucler, 2003: 235).

<sup>7</sup> La réaction des critiques de l'époque montrent aussi que le cadre est aussi important que l'histoire racontée, ainsi dans la revue *Europe*, Pierre-Quint affirme: «Il y a d'abord le style, qui est à images, à surprises, à fantaisies –puis le roman. L'intrigue, les personnages sont rejetés au fond de la scène, encore que M. Beucler s'efforce avec succès de réagir contre ce mépris du «sujet». Cependant c'est le décor qui est mis en valeur; le décor seul, au fond, importe. Le décor crée une poésie particulière. Cette poésie, c'est le livre. Avant tout, M. Beucler est un poète» (Niogret, 2004: 144).

Il existe chez le narrateur une attitude qui va de la mise à distance du sujet qu'il semble critiquer et à sa mise en valeur qui se produit lors de l'expression poétique de la description<sup>8</sup>. Il ne faut pas oublier que ce cadre, que le narrateur semble renier, a néanmoins été apprécié par lui dans le passé, et le changement que le paysage a éprouvé pourrait expliquer son attitude, présidée par l'ambivalence par rapport à l'espace lui-même et à sa description. Ainsi, en raison de cette situation le récit acquiert un ton différent car il offre une vision des mœurs où le sentiment de spleen enrichit l'expression poétique

[...] les cris d'une troupe d'enfants que l'heure de la nourriture attire à la maison comme des chiens, un ivrogne ou une fille renseignent le passant sur la vie merveilleuse et pourrie d'une multitude d'inconnus qui s'entraident et s'entretuent, économisent de l'argent, étudient ou succombent. C'est le miracle quotidien [...] (Beucler, 2003: 36-7).

Néanmoins, l'entretien avec Madeleine bouleverse le narrateur qui semble frappé d'une blessure mortelle: «Demeuré seul je m'aperçus que ma vie n'avait plus aucun but et fut sur le point d'aller mourir» (Beucler, 2003: 42), et il est incapable de guider ses pas. Le hasard de l'errance le conduit directement à une retrouvaille inattendue car, parcourant ces chemins inconnus vers des quartiers perdus où pauvreté, tristesse et laideur semblent de règle, le narrateur découvre un monde qui se situait tout près de la ville mais qui demeurait inconnu pour lui. C'est dans cet univers sordide que Bourache mène son existence purgeant son pêché d'amour.

Il existe une association entre ces cadres d'apparence sordide et l'état d'âme des personnages: de la même manière que le narrateur est condamné à l'ennui dans son univers monotone, Gueule d'Amour l'est au malheur parce que le bonheur est impossible au milieu de ce monde triste<sup>9</sup>. Réciproquement, cet inframonde de pauvreté, alcoolisme et délinquance est le cachot idéal pour un homme souffrant d'un chagrin d'amour, et en quelque sorte purgeant ce pêché, car il semble se refuser toute velléité de joie: «Voilà, dit-il, je suis venu ici pour me cacher et pour souffrir» (Beucler, 2003: 66). D'ailleurs, le narrateur lui-même le perçoit ainsi, même si à cause de son état d'âme il refuse de voir les signaux qui l'indiquent: «Aucun endroit désolé ne pouvait parler de tristesse avec plus de force. Mais je ne voulais rien sentir» (Beucler, 2003: 49).

<sup>8</sup> Il y a donc dans cette attitude du narrateur, devenu descripteur une volonté de nous transmettre une perception personnelle des gens et lieux qu'il voit; en ce sens tous les fragments descriptifs auraient une fonction modalisante; dans ce cas elle appartiendrait à ce que P. Hamon (1993: 121) appelle la thématique du «voir, et ses normes esthétiques réglementant le statut des spectacles du monde vus par les personnages».

<sup>9</sup> Par moments, ce paysage obscur rappelle l'univers détruit que Beucler nous présente dans *La ville anonyme*.



Une présentation de la ville sous un angle radicalement opposé aura lieu lors de la foire. Le paysage de la cité de province et ses habitants sont sans doute les mêmes mais l'ambiance de fête change la perception: «les guirlandes en papier et les drapeaux, les flèches peintes sur les murs et les serpentins montraient le chemin de la kermesse. La foule suivait la foule» (Beucler, 2003: 126). Les gens cherchent désespérément la lumière et la chaleur de ce dernier dimanche ensoleillé de l'automne, conscients qu'une période s'achève. Pour la première fois, le regard du scripteur sur la ville laisse percer la possibilité de la joie dans ce cadre, comme si cet espace-temps représentait la dernière chance pour ceux qui tentent de retrouver un souffle de félicité dans une existence condamnée à l'ennui ou au malheur.

De la même manière, pour certains personnages c'est l'occasion de retrouver le chemin vers le bonheur, car il semble que dans cette atmosphère de fête bruyante, d'allégresse insouciant, il semble que tout le monde puisse être heureux. Ainsi le ressent le capitaine Konsenband, qui inspiré par la trajectoire de Dom Juan de Gueule d'Amour cherche une maîtresse de toute urgence car «il n'y aurait peut être plus une femme dans la rue, pas une seule ne resterait de toutes celles qui s'étaient faites si belles pour le dimanche qu'il avait encore la chance de vivre» (Beucler, 2003: 126); néanmoins, le capitaine lui-même illustre que cette promesse de bonheur n'est qu'un mirage, mais, dans cette ambiance même les échecs s'oublent vite. Sans transition, il passe de la déception d'être trompée qu'il submerge dans l'ivresse à la joie d'une nouvelle rencontre.

Il est donc logique que ce soit dans ce climat de fête que Bourache abandonne momentanément son refuge, voulant sans doute se confondre avec la foule qui cherche à s'amuser. Ainsi, il semble qu'il n'a pas renoncé définitivement au bonheur, étant prêt à laisser de côté la souffrance et les souvenirs d'un passé qu'il a idéalisé.

## **2. Du personnage mythifié à l'homme déchu**

Avant d'arriver à ce jour de fête, l'ennui préside les journées du narrateur. Il projette sur lui et son entourage un regard gris, mais il espère que quelqu'un ou quelque chose viendra le libérer de cette oppression que l'ambiance exerce sur lui. Ainsi, lorsque le hasard de son errance lui rend ce personnage du passé, il entrevoit surtout la possibilité de sortir de la grisaille de son existence et cherche surtout à faire revenir au présent un homme qui n'existe plus. En effet, le Gueule d'Amour dont il se souvenait ne vit plus que dans sa mémoire, car la réalité lui présente l'homme déchu qui a tué contre sa volonté ce héros. Ce personnage autrefois éblouissant mène une triste vie dans un estaminet d'un quartier misérable

Néanmoins, dans cette atmosphère grise la figure de Lucien Bourache se détache sinon comme celle d'un héros, du moins comme celle d'un personnage qui replonge le narrateur dans une période où il était heureux. Ainsi, même s'il est conscient de la dégradation physique que Bourache a subi: «Oui, c'était Gueule d'Amour, mais combien déchu!» (Beucler, 2003: 51), lors de cette première rencontre, pour le

narrateur le plus important est que ce vieil ami lui offre la possibilité de retrouver au milieu de sa triste existence «la joie d'exister» (Beucler, 2003: 52).

Malheureusement, ce héros retrouvé semble avoir définitivement perdu l'auréole de grandeur qu'il avait autrefois et il offre une apparence physique pitoyable, au point que le narrateur lui-même exprime sa difficulté à reconnaître le personnage qu'il gardait dans sa mémoire sous les traits de l'être réel. En effet, lors de leur rencontre, il retrouve un Lucien Bourache vieilli, triste et déchu, qui ressemble à peine au beau et rieur Gueule d'Amour qu'il avait connu auparavant: «Autrefois, Gueule d'Amour était si beau que l'on se retournait sur son passage» (Beucler, 2003: 57). Pour cette raison, il est logique qu'il s'interroge sur les raisons d'un tel changement: «Dans quelles aventures sans éclat avait-il rencontré la laideur? Quels déboires avait-il connus pour en être affecté jusque dans son expression» (Beucler, 2003: 57).

Apparemment, les analepses (Genette, 1984) qui suivent vont à l'encontre de cette question fondamentale, car loin de chercher à comprendre le présent de son ancien camarade, elles plongent le narrateur dans les souvenirs heureux. De plus, le souvenir adoucissant sans doute la réalité, il se complaît dans la peinture excessive des charmes que le personnage avait autrefois. En effet, le spahi Lucien Bourache était connu de tous comme «Gueule d'Amour», et si sa beauté explique son succès avec les femmes, elle ne justifie pas à elle seule la bonne considération de ses camarades et ses supérieurs. Ce sont son attitude à la fois gaie et nonchalante et le fait d'afficher un mépris apparent de tout, qui éveillent l'admiration des autres soldats.

C'est un être qui semble chercher l'absolu, dans la vie comme dans l'amour. Cela explique sa liberté par rapport aux normes établies, ce qui est assez inouï pour un militaire (il libère les prisonniers allemands et ne tient pas l'inventaire des marchandises); de même le capitaine Konsenband n'arrive pas à croire que ce soldat «n'eût pas fait quelques mois de prison» (Beucler, 2003: 84). Néanmoins, c'est un être insatisfait, car la tristesse l'envahit des fois lorsque tout le monde s'amuse, comme si ce que tout le monde aime ne lui suffisait pas; la fête qu'il organise dans une maison de passe où «il était le seul à s'ennuyer» (p.108) le prouve.

Il y a dans tout ce qu'il fait, une envie de provoquer, de dépasser les limites fixées, car tout lui semble trop facile. Cela s'avère surtout dans la conquête amoureuse, où, tel Dom Juan, il semble être à la recherche de celle qui lui résistera. Et apparemment il la trouve, car, Madeleine semble être la première et seule femme qui n'a pas succombé à son charme. Ainsi, sa souffrance et la déchéance qu'il s'en suit sont directement liées à l'objet même qu'il poursuivait et sur lequel il fondait son bonheur. En effet, il tombe amoureux de la femme qu'il ne fallait pas, car elle ne partage pas sa conception de l'amour; celle qui devait résister à sa conquête existe car lorsqu'il croit l'avoir conquise, après quelques moments de bonheur, elle disparaît provoquant sa souffrance. Pour cela, il préfère affirmer qu'elle est incapable d'aimer.

Cette souffrance ainsi que la déchéance de son ami bouleversent le narrateur qui voudrait avoir pour lui un rôle salubre, comme dans les bons vieux temps il était celui qui savait arranger les choses, il devrait pouvoir «enlever de son âme cette chose incompréhensible, sans odeur, sans poids et sans dimensions, qui la recouvrait d'une ombre douloureuse» (Beucler, 2003: 68).

Ainsi, même si le portrait que le narrateur nous brosse de lui semble des fois irréel, il faut retenir que c'est l'homme avec lequel il a partagé des moments de bonheur et de camaraderie dans le passé. De plus les retrouvailles ont lieu au moment où il vit ses heures les plus basses, ce qui adoucit encore plus le souvenir, et, peut-être pour cela, son image idéalisée semble renforcée. Ainsi, il semble que le narrateur veuille partager non seulement les anecdotes gaies du temps heureux, mais aussi sa propre difficulté de comprendre la déchéance de son ami et la douleur de ne pas pouvoir l'aider. Le fait de se tourner vers ce passé mythifié atténuerait la souffrance de l'un et l'impuissance de l'autre.

Ceci explique l'ampleur du récit des années passées au régiment, qui, dans le cadre de la conversation des amis, se fait en alternance avec celui des années noires de Bourache. Plus tard, la narration de la période heureuse sera reprise directement par le narrateur qui trouve en plus en destinataire direct, son hôte, le capitaine Konsenband. Ce Hollandais sera le troisième homme à tomber sous le charme de la belle Madeleine. Mais ce récit servira aussi pour illustrer la vraie nature des rapports de Bourache et le narrateur à l'époque, insistant sur la vision idéalisée d'un bonheur perdu. La conversation avec son invité offre au narrateur un alibi pour introduire des anecdotes savoureuses et s'étendre dans sa narration qui occupe cinquante pages du roman.

Si le récit que nous avons des temps partagés par les deux personnages est assez exhaustif et enrichi d'anecdotes, celui du temps écoulé depuis la séparation des deux camarades est loin d'avoir la même exhaustivité. Sans doute, en raison de la souffrance que le souvenir provoque chez lui, Bourache ne rentre jamais dans les menus détails de son existence, il offre un aperçu assez sommaire qui correspond aux étapes de la liaison: rencontre d'une femme, amour, moments heureux, souffrance et séparation. Il affirme avoir rencontré la femme de sa vie, la «vraie», néanmoins, leur manière de concevoir la relation n'est pas la même. De ses propos nous déduisons que Madeleine tient à sauvegarder non pas une parcelle de son existence, mais une liberté absolue, et Bourache en souffre, car il la voudrait toute pour lui<sup>10</sup>. Cela explique son éloignement et sa drôle de décision d'épouser une femme laide qu'il abandonnera par la suite

---

<sup>10</sup> En ce sens, Madeleine se rattache à d'autres héroïnes de l'époque, comme celle de *La garçonne*, et représente «un renversement des rôles et des images» (Gontier, 1976: 82) que l'on attribuait aux hommes et aux femmes.

Il est à noter qu'il y a non seulement des points de vue différents, mais aussi des attitudes opposées lorsqu'on nous fait part de la vie du personnage. D'une part, les temps heureux du passé commun sont racontés en détail surtout par le narrateur, mais Gueule d'Amour se rappelle aussi, lorsqu'il parle avec lui, d'anecdotes de cette époque lointaine. De plus, il les raconte avec le même charme qu'il avait auparavant: «Ainsi parlait Gueule d'Amour. Il était resté poète et il éprouvait du plaisir à penser qu'il avait été jeune et paresseux» (Beucler, 2003: 73).

D'autre part, les temps d'amour et de souffrance, nous sont rapportés à travers des dialogues entre le personnage et le narrateur où le premier essaye toujours de passer. Ainsi, lorsqu'il affirme que la raison de sa déchéance physique et de sa souffrance est un chagrin d'amour, le lecteur comme le narrateur doivent le croire sur parole même s'il en fait un récit partiel, car il garde toujours pour lui une partie importante d'informations. En réalité, le récit de cette période se construira à plusieurs reprises, pendant les successives rencontres entre les deux personnages, car le narrateur comprendra très tard que son ami n'a pas été entièrement sincère. Au départ le narrateur se montre plutôt compréhensif envers son camarade, et pense que le souvenir de son histoire étant trop douloureux, «[Gueule d'amour] ne parviendrait jamais à [lui] en faire le récit» (Beucler, 2003: 67).

On pourrait affirmer que cette attitude apparemment indulgente décèle une part d'égoïsme, parce que dans son désir de récupérer le personnage du passé, il souhaiterait même qu'il ne soit pas tombé vraiment amoureux. Ce désir est aussi partagé par le narrateur au présent de la narration, car cela lui permettrait de mieux comprendre l'horrible crime que son ami commettra plus tard: «Je déplorais même qu'il eût été assez maladroit pour se tromper dans l'emploi de ses formules, et je le soupçonne encore aujourd'hui d'avoir pris la jalousie, l'inquiétude ou la révolte des sens pour de l'amour» (Beucler, 2003: 73).

Lors des conversations entre le narrateur et Bourache, celui-ci parlera toujours de Madeleine au passé, omettant de raconter qu'il l'a revue. Apparemment, cette idée n'effleure pas le narrateur qui découvre d'abord que «sa Madeleine» est la femme de laquelle Konsenband s'est épris. Il comprendra finalement qu'ils sont tombés amoureux de trois images d'une même femme, quand, lors de son retour à Paris, accompagné de Bourache il lui pose une question fondamentale qu'il avait évité jusque là: «Mais à quand remonte votre dernière rencontre» (Beucler, 2003: 196). La réponse vient confirmer deux faits très douloureux pour lui: le manque de sincérité de son ami et la confirmation que les deux aiment la même femme: «Mon cœur se décrocha et je l'entendis tomber comme un lustre au fond de mon être» (Beucler, 2003: 196).

Pour Gueule d'amour «la vraie» est la femme qui ne s'est pas pliée à sa conquête et le délaisse, provoquant chez lui la même souffrance qu'il infligeait invo-

lontainement à d'autres femmes<sup>11</sup>, et éveillant le désir de la soumettre. Ceci expliquerait aussi son manque de précisions lorsqu'il parle d'elle, comme si seulement du fait d'en offrir beaucoup d'informations, il la partageait avec d'autres; pour cette raison peut-être, le narrateur demeure incapable de l'identifier avec la Madeleine qui lui cause tant de troubles.

### 3. La femme-mystère

Une fois que cette femme mystérieuse apparaît dans le roman, elle y sera toujours présente, ne serait-ce qu'en filigrane, car elle hante les pensées des deux personnages principaux même si aucun d'entre eux ne parle à l'autre de façon ouverte et sincère. En effet, Bourache cache au narrateur leurs derniers entretiens, et celui-ci ne parle pas à son ami de la belle inconnue rencontrée en ville. De plus, il faut reconnaître à Madeleine le mérite de se dérober à tous ces soupirants (et aussi au lecteur) jusqu'au bout, car elle semble leur offrir des facettes différentes de sa personnalité, ce qui les empêche de comprendre qu'il s'agit de la même femme.

Cette difficulté à la cerner s'avère aussi sur le plan physique et la preuve est que lors de leurs rencontres successives le narrateur aura des perceptions contradictoires de son aspect. Ainsi, la première fois qu'il la voit, il est sensible à son charme au point de l'attendre dans la rue pour l'aborder, mais au cours de cette même soirée il avait évoqué la médiocrité de sa tenue et: «[il lui trouva] très peu de goût, un caractère certainement insupportable et du cynisme dans chacun de ses gestes» (Beucler, 2003: 29). Depuis, elle sera l'inconnue du café qui a envouté le narrateur, sans que rien ne permette à celui-ci ou au lecteur de reconnaître sous ses traits l'amoureuse de Gueule d'amour.

Déjà au présent de l'histoire, le narrateur est conscient de ce caractère fuyant, qui trompe sa perception, de sorte que dans ses descriptions elle serait tantôt une femme d'apparence vulgaire, tantôt une femme dont l'assurance renforce le charme initial de la beauté. Cela le pousse, lors de leur suivante rencontre, à tenter de la «voir» toute entière: «je regardai attentivement tout ce qui m'avait échappé la veille» (Beucler, 2003: 131) pour finalement arriver à une triste conclusion «Je trouvais qu'elle n'était pas intéressante» (Beucler, 2003: 140). Néanmoins, lors de leurs entretiens il essaye de construire sa personnalité à partir des réactions qu'elle montre –«j'étais sûr qu'elle avait l'habitude de répondre aux questions» (Beucler, 2003: 130)– se forgeant ainsi une image de Madeleine qui ne correspond pas à la réalité mais qui s'avère charmante pour lui.

Dans ce jeu d'images féminines qui se superposent, l'héroïne garde un silence farouche et on ignore ses véritables sentiments, car on nous fait part seulement de ce que les autres perçoivent. De ce fait elle devient mystérieuse et même méchante, car

<sup>11</sup> Ainsi, interrogé par le narrateur, il affirme qu'il l'aimerait si elle se livrait définitivement à lui, mais encore plus si elle lui résistait (Beucler, 2003: 207).

elle ne dévoile rien d'elle-même, au point qu'elle est seulement Madeleine, sans nom<sup>12</sup>.

Le mystère qui l'entoure passe au départ inaperçu; ainsi, Bourache se rend compte la première fois qu'elle n'est pas au rendez-vous qu'il la connaît à peine: «Ce jour-là je fis un tas de découvertes: je ne savais pas son adresse exacte, je n'avais jamais remarqué par quel côté elle venait, ni pensé qu'elle pouvait peut-être avoir un autre amant que moi» (p. 158). Et malgré cela, lorsqu'elle revient, il succombe à nouveau et il lui trouve des nouvelles qualités («Je lui découvris un charme exquis, des gestes doux comme une voix [...]» p. 160) et lui pardonne tout. De son côté le narrateur est conscient de ce caractère fuyant: «Elle m'échappait chaque fois et chaque fois me laissait quelque chose avec quoi je recommençais à la détailler» (Beucler, 2003: 133).

Suivant le parti-pris du narrateur, la rencontre entre Konsenbad et Madeleine nous sera rapporté sommairement par celui-ci. Le récit semble incroyable à un narrateur qui croit avoir des droits sur cette femme –«Je croyais aussi que Madeleine m'appartenait un peu [...]» (Beucler, 2003: 181)– et songe qu'elle lui reviendra. Lorsque le capitaine lui raconte son séjour dans le Midi, on retrouve les mêmes habitudes qu'avec Bourache<sup>13</sup>; veut être libre de se lier avec d'autres, et résiste aux désirs de conquête. Le capitaine pense qu'il réussira, et peut-être, comme Bourache, il l'aimera même si elle continue de s'échapper.

Madeleine gardera jusqu'au bout cette auréole de mystère qui la rend plus séduisante pour ses soupirants. Ainsi, le capitaine accepte qu'elle ne s'ouvrira pas facilement<sup>14</sup>; néanmoins, du fait de rester une inconnue pour le narrateur elle le restera aussi pour les destinataires de son récit. Le point de vue est toujours le même et en ce qui concerne Konsenband et Bourache le discours d'une tierce personne, le narrateur, tient compte de leurs sentiments, que il peut aisément identifier aux siens car il succombera aussi à son charme<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Elle semble vouloir brouiller les pistes qui conduisent à sa véritable personnalité, évitant même de décliner son identité. Le narrateur croit dévoiler le mystère quand il la découvre à l'hôtel, mais «On ne parvint pas à lire son nom dans le registre» (Beucler, 2003: 192).

<sup>13</sup> «Je ne sais, dit-il, si Madeleine personnifie les françaises, à tout le moins celles d'un certain monde que les usages d'après-guerre ont rendu plus cynique, mais elle me plaît pour des raisons qui eussent dû appeler l'indifférence ou faire naître la révolte». Cette nouvelle attitude des femmes apparaît aussi dans d'autres romans de l'époque et est aussi remarquée par les critiques (Gontier, 1976: 26; Niogret, 2004: 116).

<sup>14</sup> À son retour du Midi, il reconnaît qu'elle n'est pas sa maîtresse et qu'elle «est une femme mystérieuse et difficile. [Il] dispose de trop peu de moyens pour [se] faire aimer d'elle aujourd'hui» (Beucler, 2003: 214).

<sup>15</sup> En ce sens, on décèle une certaine misogynie car la présence de la femme est perçue comme négative pour une amitié masculine idéalisée. «The victimization of men by a diabolical woman doubles the masculine solidarity that the novel seeks to glorify» (Stehlin 2005): 42).

Le narrateur fera un premier rapprochement entre Madeleine et son ami, lorsqu'il pense au hasard qui les a conduits au même lieu. Il sera cependant plus long à identifier cette femme et ce n'est que lorsque Bourache lui parle, de retour à Paris de son vagabondage «qu'elle prétendait pratiquer pour souligner sa liberté» (Beucler, 2003: 195) qu'il se rend compte que l'aimée de Bourache est celle du capitaine, donc, la sienne.

Malgré cette identification tardive, étant donné son parti pris initial de nous offrir seulement son point de vue sur l'histoire au présent de celle-ci, la dame mystérieuse demeurera une véritable énigme aussi bien pour les acteurs du récit que pour son destinataire. Elle garde un silence farouche qu'elle brisera seulement pour dire son incapacité d'aimer: «Moi, on ne m'aime pas, on me désire. On ne m'aime pas parce que je suis incapable d'aimer; l'amour rebondit sur moi et retourne à celui qui me l'offre; mais il retourne empoisonné» (Beucler, 2003: 222). Il s'agit de même d'une reconnaissance de son propre caractère de femme fatale, qui conduit à la destruction ceux qui osent l'aimer.

Sa méchanceté nous apparaît lorsqu'elle cherche Bourache dans le seul but de le faire souffrir —«Je te hais, tu entends, je te hais de tout mon corps» (Beucler, 2003: 202)— mais en même temps elle semble ne pas pouvoir se séparer de lui. D'ailleurs, de retour à Paris, elle se rend à nouveau chez lui et c'est alors qu'il la tue. Ainsi, on pourrait déceler chez elle un sentiment sinon d'amour du moins de dépendance<sup>16</sup>.

Dans la perception globale du lecteur, la belle Madeleine demeure un être méchant et impossible à appréhender et en ce sens les procédés narratologiques jouent un rôle fondamental. Le personnage focal du récit est le narrateur à la première personne qui commence le récit dans l'ennui des vacances d'automne pour finir avec le meurtre d'une femme fatale. Entre temps, il nous fera part de l'évolution de ses sentiments, et de ceux des autres hommes qui ont succombé à son charme, mais nous n'aurons jamais la possibilité de connaître les véritables sentiments de cette femme mystérieuse.

Le récit nous offre plusieurs lectures du même fait, sans qu'aucune n'ait réussi à nous le dévoiler vraiment. L'important reste toujours dans l'ombre, le meurtre, les conversations entre Madeleine et Bourache ou les rapports de celle-ci et Konsenband. Il reste le charme et le mystère, ainsi qu'une douleur que le narrateur semble percevoir indissolublement liée à l'ennui d'un automne quelconque. Seule la coupure de journal lui prouve que sa douleur est réelle que tout cela a existé, qu'une passion est venue détruire des souvenirs mythiques pour les remplacer par la douleur.

---

<sup>16</sup> Selon Stehlin (2005: 42) «under her tough appearance, it is she who is the slave of love. She is not devilish, she is damned».



#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEUCLER, André (2003): *Gueule d'amour*, Paris, Gallimard, Col.Folio [1<sup>a</sup> ed. 1926].
- BOTT, François (1998): *Sur la planète des sentiments*. Paris, Le Cherche Midi.
- CURATOLO, Bruno (2006): «Écrivains méconnus du XX<sup>e</sup> siècle. André Beucler». *Nuit blanche*, 102, <<http://www.nuitblanche.com>> (Consulté le 15/12/2008).
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. Paris, Seuil.
- GONTIER, Fernande (1976): *La femme et le couple dans le roman de l'entre-deux guerres*. Paris, Klincksieck.
- HAMON, Philippe (1993): *Du descriptif*. Paris, Hachette Supérieur.
- NIOGRET, Philippe (2004): *La revue «Europe» et les romans de l'entre-deux-guerres: 1923-1939*. Paris, L'Harmattan.
- STEHLIN, Eve (2005): «*Gueule d'amour* or the eviction of the femme fatale: towards the homosexual couple». *Studies in French cinema*, 5, 37-47.

## La ilustración del encuentro entre Amante y Dios Amor en *Le Roman de la Rose*

M<sup>a</sup> del Pilar Mendoza Ramos

*Universidad de La Laguna*

mmendoza@ull.es

### Résumé

Le but de cette étude est la comparaison du texte avec les miniatures qui illustrent les manuscrits comme source de renseignement sur la réception médiévale de l'œuvre. Pour ce faire, nous analyserons les miniatures qui représentent l'épisode de la rencontre entre Dieu d'Amour et Amant dans dix manuscrits du XV<sup>e</sup> siècle du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris.

**Mots-clés:** Roman de la Rose; Guillaume de Lorris; réception; miniature; programme iconographique; geste.

### Abstract

The comparison between the text and the miniatures that illustrate the manuscripts constitutes a constant source of information about the medieval reception of the work. This is the aim of our study, in which we will analyze the way Guillaume de Lorris's *Roman de la Rose*'s episode of the encounter of the God of Love and Lover is illustrated in ten XV<sup>th</sup>-century manuscripts.

**Key words:** Roman de la Rose; Guillaume de Lorris; reception; miniature; iconographic programme; gesture.

El *Roman de la Rose* es una de las obras cumbres de la literatura medieval por su trascendencia dentro y fuera de las fronteras francesas<sup>1</sup>. Prueba de su importancia son los más de trescientos manuscritos conservados (cuyo origen se sitúa entre los

---

\* Artículo recibido el 9/01/2009, evaluado el 10/03/2009 y aceptado el 25/03/2009.

<sup>1</sup> Félix Lecoy (1973: XXIII-XXIV) señala para los siglos XIII-XV la existencia de dos traducciones en neerlandés, dos adaptaciones en italiano, la traducción en inglés de Chaucer y da cuenta de una influencia limitada en español.

últimos años del siglo XIII y finales del siglo XV) y también el hecho de que un centenar de ellos presenta miniaturas. En general, los manuscritos contienen el texto completo tal como lo conocemos hoy, es decir, la parte de Guillaume de Lorris seguida de la parte de Jean de Meun. Para algunos especialistas, esta última fue añadida a la primera en la mayoría de los manuscritos y curiosamente esto es lo que ha permitido la supervivencia del texto de Lorris. Esta circunstancia resulta bastante sorprendente porque la parte de Guillaume tiene hoy en día una valoración muy positiva sobrepasando, en muchas ocasiones, la opinión que merece la parte más enciclopédica de Jean de Meun<sup>2</sup>. En cualquier caso, Guillaume de Lorris es quien establece el marco donde se sitúa la historia y perfila los personajes que intervienen en ella. Elige así el formato del sueño<sup>3</sup> porque reivindica su valor como transmisor de una verdad digna de ser tenida en cuenta: «Aucunes genz dient qu'en songes / n'a se fables non et mençonges; / mes l'en puet tex songes songier / qui ne sont mie mençongier, / ainz sont après bien aparant» (vv. 1-5)<sup>4</sup>. Dentro de este marco, organiza un universo alegórico que le permite ilustrar la idea de un amor perfecto y leal ofrecido a la amada, «cele por qui je l'ai empris: / c'est cele qui tant a de pris / et tant est digne d'estre amee / qu'el doit estre Rose clamee» (vv. 41-44)<sup>5</sup>. Este mundo está contenido en el jardín de Déduit, guardado por nueve figuras que representan vicios y defectos cuya misión es alejar a los intrusos<sup>6</sup>. En su interior, coexiste un universo de alegorías y deidades or-

<sup>2</sup> Sin embargo no es esta la percepción medieval. Sirva como ejemplo de ello el hecho de que, en los diferentes programas iconográficos de los manuscritos, no existen los retratos de Guillaume de Lorris frente a los numerosos frontispicios interiores que presentan a Jean de Meun como autor de la obra (Braet, 2006: 89-90).

<sup>3</sup> El *Songe d'Enfer*, breve poema escrito hacia 1215 por Raoul de Houdenc, es el primer antecedente medieval del sueño como recurso para presentar una realidad alegórica. Posteriormente esta convención literaria, que permite enclavar la generalidad de la alegoría en la experiencia personal del poeta, gozará de mucho éxito.

<sup>4</sup> La edición utilizada en este estudio es la de F. Lecoy, que está basada en el ms. BN Fr.1573. Según este autor, la segunda parte del manuscrito fue añadida con posterioridad a la primera por una mano diferente, si bien ambos escribas eran de origen orleanés. En cuanto a la cronología, F. Lecoy considera que las dos partes del manuscrito pertenecen a finales del siglo XIII.

<sup>5</sup> René Louis (1974: 29-31) destaca la importancia de que Guillaume de Lorris escoja a una joven virgen como objeto de su amor porque esto pone de relieve un cambio en la concepción cortés: en el siglo XIII, en el norte de Francia, la mujer casada, la dama, no es ya la única digna de inspirar el amor perfecto, tal como sostienen tanto los trovadores y los *trouvères* del siglo XII como los teóricos de la *fin'amor*. Con esta elección, Lorris no hace más que conectar con una antigua tradición de la poesía en lengua d'*oïl*, aunque presenta una audaz novedad con respecto a ella: el matrimonio no aparece como punto último de su proyecto amoroso.

<sup>6</sup> En su artículo titulado «Les représentations des vices sur les murs du vergier du *Roman de la Rose*: le texte et les enluminures», Philippe Ménard (1984: 186 y190) subraya el hecho de la escasa información sobre las fuentes utilizadas por Guillaume de Lorris para establecer el retrato de estas alegorías. En cualquier caso, le parece evidente la importancia de la invención personal del autor dado que, frente a las virtudes, los vicios constituyen un tema que excita en especial la imaginación de cualquier artista.

ganizado en dos campos opuestos e interrelacionados: el de Dieu d'Amour<sup>7</sup> y el de Raison<sup>8</sup>. Ambos están sostenidos por sus aliados y entre todos configuran dos fuerzas en inestable equilibrio que la llegada del Poeta, una vez franqueada la puerta de entrada, no hace más que poner a prueba a lo largo de los diferentes episodios de la historia. Esta irrupción de un extraño dará lugar, pues, a un desequilibrio que se intentará resolver captando al intruso para uno de los campos. En este sentido, Dieu d'Amour será el primero en actuar sirviéndose de sus flechas para, a través del amor, convertir al extraño, transformado así en Amante, en uno de sus siervos. De esta forma, el Poeta a su llegada solo es un mero espectador que recorre el Jardín y que conoce a los diferentes integrantes de esta sociedad. Pero poco a poco en su deambular se va introduciendo en ella hasta el punto de ser atrapado por las flechas de Dieu d'Amour. El Poeta se convierte entonces en el Amante y deja de ser un espectador para convertirse en un integrante más de ese universo sometido a sus propias reglas e imposiciones. Todo ello hace que la historia, narrada en primera persona por el propio intruso, convertido en protagonista, se transforme en un compendio que instruye sobre el arte de amar. Para enmarcar este momento, Lorris presenta como episodio anterior el descubrimiento de la fuente de Amour estrechamente ligada a la triste historia de Narciso, quien, tal como se indica en la inscripción tallada en la piedra de mármol sobre la que se asienta aquella, murió allí mismo. Se trata de un punto clave en la historia porque esta fuente se erige así en la frontera entre el desamor (entendido aquí como ausencia de este sentimiento) y el amor. Además, la importancia de la fuente queda subrayada por el hecho de encontrarse bajo un pino muy especial: «Mes puis Charle ne puis Pepin / ne fu ausi biaux pins veüz, / et si estoit si hauz creüz / qu'el vergier n'ot nul plus haut arbre», (vv. 1426-9). De esta manera, la idea de inmortalidad simbolizada por este árbol queda relacionada, por la proximidad, con la fuente, que adquiere por lo tanto un valor singular.

El episodio del que vamos a ocuparnos a continuación comienza a partir de este punto, cuando el Poeta, que en su paseo ha llegado junto a la fuente de Narciso, se ve dominado por el poder extraordinario de los cristales del fondo y se despierta en él una atracción irresistible hacia un bello capullo del rosal próximo que se ve reflejado en la fuente<sup>9</sup>. Interviene entonces Dieu d'Amour quien somete al Poeta por medio de cinco flechas y, una vez domado el corazón, lo declara su vasallo. Esta escena del sometimiento ocupa alrededor de novecientos versos y en ella se enclava un monólogo de algo más de quinientos versos, donde Amour desvela los mandamientos que deben ser acatados por el verdadero amante cortés. Veremos pues de qué manera los

<sup>7</sup> Los personajes que permiten el acceso del Poeta al Jardín son Courtoisie y Oiseuse. Pero los aliados principales de Dieu d'Amour son Vénus, Franchise, Pitié, Bel Accueil, Ami y Doux Regard.

<sup>8</sup> Los aliados de Raison son Jalousie, Honte, Peur, Malebouche, Danger y Vieillesse.

<sup>9</sup> Si se tiene en cuenta este lugar común de la poesía erótica clásica y la retórica galante, parece evidente que el rosal simboliza la desnudez carnal de la joven doncella (Louis, 1974: 58).

miniaturistas han reflejado este episodio del relato en el programa iconográfico de los diez manuscritos elegidos<sup>10</sup> y, sobre todo, qué importancia le han concedido. La elección de estos manuscritos responde en especial al interés por el alcance de la influencia de esta novela en el siglo XV, tres siglos después de su composición, en un momento puente entre dos épocas totalmente diferentes. En general, este interés más que evidente queda reflejado en la calidad y riqueza de la composición del manuscrito tanto en su texto como en su programa iconográfico.

Antes de pasar más adelante, es necesario recordar que la miniatura constituye una constante elección del iluminador sobre qué ilustrar y de qué manera hacerlo. En el primer caso, varios factores determinan su trabajo: la riqueza del manuscrito, que permite un mayor número de miniaturas y restringe la obligación de su priorización, o, al contrario, la necesidad de limitar las imágenes, el interés del tema en el momento de la copia o, en definitiva, la adecuación de la miniatura a la sintaxis general del manuscrito, es decir, a la historia que presentan las ilustraciones. Así el miniaturista también debe valorar en su elección la efectividad significativa de la imagen y, por ello, tendrá que seleccionar para su ilustración aquellas escenas de mayor contenido emocional o de mayor tensión argumentativa. Esta búsqueda de la efectividad justifica, por ejemplo, la variada elección que del episodio del lanzamiento de las flechas han hecho los miniaturistas de los manuscritos analizados. Pero, de esto hablaremos más adelante.

Una vez que se ha decidido *qué* se ilustrará, es necesario establecer *cómo* realizarlo. En este punto se hace necesario recordar que la miniatura es la visualización de un instante concreto del texto que adquirirá el valor temporal de un estado en el continuo de la sintaxis de las imágenes. Se trata de una instantánea que fija un movimiento efímero dándole rango de proceso permanente. Además, como imagen, la miniatura debe responder a unos criterios de credibilidad gestual y posicional de los personajes, criterios de los que puede abstraerse el texto escrito. En este punto se hace necesario recordar además que, en la tradición de la miniatura, esta puede ser una traducción fiel del texto, pero también puede reorganizarlo o reinterpretarlo (Garnier, 1982: 16). Más concretamente, Ph. Ménard (1984: 180-1) sostiene que, en el caso del texto del *Roman de la Rose*, se pueden identificar bastante pronto dos tradiciones que identifican y clasifican el trabajo de los miniaturistas: aquella que representa en imágenes fielmente la narración y aquella donde se añade algo al texto de Guillaume de Lorris. Aunque circunscrito al episodio del encuentro entre Dieu d'Amour y el

---

<sup>10</sup> Para este estudio, se han seleccionado diez manuscritos, todos pertenecientes al siglo XV. Se trata de los siguientes: de la Biblioteca de Oxford, Bodleian Library, los mss. Douce 195 y Douce 332; de la Bibliothèque Nationale de Paris, los mss. Fr.380, Fr.1570, Fr.12595 y Fr.24392; de la Pierpont Morgan Library de Nueva York, el ms. Morgan 948; de la Bibliothèque de Grenoble, el ms. 608; del Getty Museum de Los Ángeles, el ms. Ludwig XV 7; y de la Det Kongelige Bibliotek de Copenhague, el ms. NKS 63.

Poeta, en las próximas líneas comprobaremos el alcance de la constatación de este medievalista.

Al comenzar nuestro análisis, debemos destacar una primera evidencia: el largo episodio del encuentro entre estos dos personajes no despertará el mismo interés en los diferentes miniaturistas. Así, con su número se puede establecer un abanico que pasa de una sola miniatura, en el caso del ms. NKS 63, a las diez miniaturas del ms. Morgan 948. En las líneas que siguen, veremos en detalle de qué ilustraciones se trata y de qué manera se organizan. Comenzamos, pues, recordando que en este episodio del encuentro, localizado tras el de la Fuente de Narciso, el Poeta está preparado para pasar del estado de desamor al de enamoramiento y se produce entonces la intervención activa de Dieu d'Amour<sup>11</sup>. Para ello, Amour solicita a Doux Regard el arco y las flechas (vv. 1302-12) y comienza a seguir al Poeta. A pesar de que esta interacción verbal aparece en el texto bajo forma de un breve monólogo narrativizado e indirecto (vv. 1302-6), precisado con la descripción puntual de cómo Doux Regard ejecuta la orden («et cil gaires n'i atendi: tot maintenant l'arc li tendi / si li bailla, et .v. saietes, / fors et luisanz, de trere pretes», vv. 1307-10), nada menos que cinco manuscritos le dedican una miniatura. Se trata, por un lado, del f. 13v del ms. BNF Fr.1570, el f. 11v del ms. BNF Fr.12595<sup>12</sup> y el f.10v del ms. NKS 63 donde Dieu d'Amour solicita el arco y las flechas con el gesto de sus manos, en las dos primeras miniaturas y, en el ms. NKS 63, señala las armas con las manos abiertas. Por su parte, Doux Regard aparece en todas las miniaturas en posición de entregar lo que se le solicita.



F. 13v BNF Fr.1570



F. 10v NKS 63

<sup>11</sup> En las diferentes miniaturas (salvo el ms. BNF Fr.1570), el estatus divino de Dieu d'Amour queda denotado por las alas. Este rango está generalmente ratificado con la presencia de una corona. En el caso del ms. BNF Fr.1570, la corona constituye el rasgo principal de su jerarquía. Si no está coronado, las alas de Dieu d'Amour van acompañadas de una cabellera rubia hasta los hombros que simboliza su estatus real, cuando no divino (Garnier, 1989: 73-4). Por su parte, el ms. Morgan 948 se particulariza por ilustrar a este personaje como un niño regordete, semidesnudo, rubio, con corona y alas.

<sup>12</sup> Coincidiendo con la presentación de estos personajes en el texto, el f. 8r muestra a Doux Regard, sosteniendo los dos arcos y las flechas, y a Dieu d'Amour, a su derecha, señalando al joven.



Distinguimos, por otro lado, el f. 17r del ms. Morgan 948 porque en él Amour está cogiendo de las manos de Doux Regard el arco y las flechas mientras observa al Poeta. Este aparece representado mirando hacia otro lado, ajeno a lo que está pasando junto a él.



F. 17r Morgan 948

Con este tipo de organización de la imagen, donde se presentan simultáneamente dos realidades (los preparativos de Dieu d'Amour y la despreocupación del Poeta que no se percata de nada) se busca aumentar la intensidad emocional del momento y despertar el interés del receptor al hacerlo partícipe privilegiado de la escena. Este mismo interés por intensificar la escena lo encontramos en la miniatura f. 10r II del ms. Ludwig XV 7, donde, finalmente, Dieu d'Amour aparece junto a Doux Regard tensando el arco y en posición de disparar las flechas.

Una vez preparado, Dieu d'Amour comienza a seguir al Poeta tal como indica el texto: «Li dex d'Amors tantost de loing / me prist a sivre l'arc ou poing» (vv. 1311-2). Solo dos manuscritos presentan en la sintaxis de las imágenes una miniatura con este momento previo al lanzamiento de las flechas. Se trata, por un lado, del f. 17v del ms. Morgan 948, donde Dieu d'Amour, como ya señalamos para este manuscrito, un niño semidesnudo, con alas y corona, está de pie junto al Poeta con su arco apoyado en el suelo, sosteniendo con la mano derecha una flecha y, cruzando su pecho, el tahalí de la aljaba. En segundo lugar, tenemos el ms. Douce 195 (f. 13r), donde se representa a Amour escondido tras un árbol con una flecha en su mano derecha, mientras vigila al Poeta, quien, abstraído, contempla las rosas.

Esta miniatura destaca además por constituir un ejemplo de reorganización de la información narrativa ya que, en lugar de colocar a Amour junto al árbol, el miniaturista lo ubica detrás para ilustrar así la idea de «espier», presente en el texto ya desde antes del episodio de la Fuente: «Li dex d'Amors, qui, l'arc tendu, / avoit tout jorz mout entendu / a moi porsivre et espier, / s'iere arestez soz un figuier» (vv. 1679-82). De nuevo, se busca intensificar el contenido emotivo de la imagen y la implicación del receptor al mostrar al Poeta despreocupado y a Dieu d'Amour tratando de pasar inadvertido mientras lo vigila.



F. 13r Douce 195

Frente a esto, el resto de los manuscritos analizados (salvo el ms. NKS 63, caracterizado, como ya dijimos, por la escasez de miniaturas dedicadas a este punto del



relato) muestran la secuencia de las flechas en su preparación o en su ejecución. Nos encontramos en el momento del relato cuando el Poeta se acerca al rosal, atraído por su belleza y perfume, y escoge de entre todas la rosa más bella. Entonces Dieu d'Amour se prepara para disparar sus flechas: «il a tantost pris une floiche; / et quant la corde fu en coche, / il entesa jusqu'a l'oreille/l'arc qui estoit fors a mervoille» (vv. 1687-90). Solo tres manuscritos reproducen en imagen el instante cuando Dieu d'Amour, con el arco tenso y una flecha lista, apunta y se dispone a disparar contra el Poeta. Podemos distinguir en ellos, primero, la miniatura f. 12v del ms. Ludwig XV 7, donde se muestra a los personajes frente a frente rodeados de las rosas.



F. 12v Ludwig XV 7

Por su parte, los folios 12r del ms. BNF Fr.380 y 10v del ms. Douce 195 presentan al Poeta con la cabeza girada hacia atrás para ver qué ocurre a su espalda, donde está Dieu d'Amour con el arco en tensión y la flecha preparada. La convención de las imágenes atribuye a esta posición del cuerpo la expresión de la intensidad de la atención consagrada a una persona o acontecimiento y se pone de relieve el carácter insólito de una manifestación divina y la reacción que provoca en el destinatario (Garnier, 1982: 150).

En cuanto a la expresión del Poeta, hay una clara gradación entre los manuscritos. Así, mientras en la miniatura del ms. BNF Fr.380 las manos en el aire del Poeta muestran su sorpresa, en el ms. Douce 195 se añade al contenido general la expresión de asombro, miedo e indefensión del personaje expresado a través de las manos en alto, brazos flexionados y las palmas hacia fuera (Garnier, 1982: 223).

Pero, más que la preparación, en los demás manuscritos aparece privilegiada la imagen que reproduce el momento de la ejecución del lanzamiento de las flechas y presentan al Poeta herido por ellas. Estas miniaturas reflejan los versos 1689-1878, donde se describe cómo Amour somete al Poeta con cinco saetas: las dos primeras, llamadas Beauté y Simplicité, entran por el ojo y se clavan en su corazón. La tercera y la cuarta, Courtoisie y Compagnie respectivamente, atraviesan el pecho, causan también un gran dolor al Poeta y provocan su desmayo repetido. Finalmente, será la quinta flecha, llamada Beau Semblant, la que, con el ungüento de su punta, alivie algo el dolor producido por las cinco heridas. Sin embargo, dado que el Poeta solo ha conseguido arrancarse el astil, la presencia de las cinco puntas de flecha en su corazón le causará un terrible dolor.



F. 10v Douce 195

Los manuscritos que componen este segundo grupo contienen un número variable de miniaturas dedicadas a este momento del relato. Así, el ms. BNF Fr.1570 es el que le consagra más miniaturas ya que tiene tres imágenes de tres momentos distintos; los mss. Grenoble 608 y BNF Fr.24392 dedican dos; y los mss. Douce 195, Douce 332, Morgan 948 y BNF Fr.12595 tienen una única imagen. Las miniaturas de este segundo grupo de manuscritos escogen instantes cronológicos diferentes del punto del relato dedicado al lanzamiento de las flechas. Así la miniatura del f. 14v incluida en el ms. BNF Fr.12595 muestra el momento cuando Dieu d'Amour acaba de lanzar la flecha que se dirige directamente al Poeta. Este último, consciente de lo que ocurre, tiene sus manos en el aire como signo de indefensión.



F. 14v BNF Fr.12595



F.16v BNF Fr.1570

Por su parte, los miniaturistas de los mss. Douce 332 (f. 18v), BNF Fr.24392 (f. 15r) y BNF Fr.1570 (f. 16v) optan por el instante posterior y representan al Poeta con una flecha clavada en el ojo. En todas ellas, este personaje tiene las manos en alto lo que, como ya vimos, introduce la idea de indefensión y miedo ante su suerte. Destaca en este grupo la miniatura del f.16v del ms. BNF Fr.1570 por su espectacularidad ya que la punta de la flecha que entra por el ojo derecho del personaje sale por su oreja izquierda. Asimismo la miniatura f. 15r del ms. BNF Fr.24392 es interesante ya que manifiesta el deseo concreto del miniaturista de recoger el instante preciso cuando la flecha se clava en el ojo.

Tenemos así, ante el fondo del rosal, al Poeta, además de con las manos en alto, con el cuerpo girado hacia atrás como muestra de su intento fallido de escapar del alcance de la flecha, y a Dieu d'Amour en posición de disparo con el arco aún tenso. Otros miniaturistas han decidido mostrar el instante cuando el Poeta recibe alguna de las restantes flechas, que lo harán desmayarse de nuevo. Los ilustradores representan entonces al Poeta herido en la espalda<sup>13</sup>, tal como vemos en el f. 21r del ms.



F. 15r BNF Fr.24392

<sup>13</sup> Recordemos que, tras la segunda flecha, el deseo de acercarse a la Rosa se hace más imperativo y por ello la tercera flecha se clavará en el costado del Poeta.

Morgan 948, donde este personaje, con el cuerpo girado en sus tres cuartas partes hacia Dieu d'Amour, recibe en el dorso la flecha.

El hecho de tener su campo de visión limitado intensificará aún más su desconcierto<sup>14</sup>. De esta forma, las manos en el aire responden al movimiento instintivo de contracción del cuerpo ante una agresión. También en el f. 17r del ms. BNF Fr.1570 se muestra la herida de la espalda y se explicita además la causa de esta posición del Poeta porque este aparece contemplando el rosal. De esta manera, queda justificada su posición de espaldas con respecto a Dieu d'Amour, quien lo sigue y espía. En ambos casos, los ilustradores han querido poner de relieve la inmediatez del acto al mostrar a Dieu d'Amour aún en posición de tiro.

Por su parte, los miniaturistas del ms. BNF Fr.1570 (f. 18r) y ms. Grenoble 608 (f. 11v y f. 14r) muestran el instante en el que se clava en el pecho del Poeta la flecha que Dieu d'Amour acaba de lanzar. De nuevo las manos en el aire manifiestan la sorpresa y desamparo del Poeta ante el ataque inesperado. Pero aquí los ilustradores han querido completar la imagen, en el f. 11v del ms. Grenoble 608, con la ilustración de la resistencia del Poeta, quien sujeta con la mano derecha el astil de la flecha intentando extraerla del pecho. Mientras, en el f. 18r del ms. BNF Fr.1570, el personaje se muestra con una ligera abertura de la boca, gesto excepcional en los personajes de calidad, que pone de relieve la sorpresa y el dolor intenso experimentado por el personaje<sup>15</sup>.



F. 11v Grenoble 608



F. 18r BNF Fr.1570

<sup>14</sup> Ya hemos mencionado que, según F. Garnier (1982: 150), con el movimiento de rotación de la cabeza hacia atrás se quería «montrer le caractère insolite, étrange d'une manifestation, d'une apparition divine par exemple, et la réaction qu'elle provoque chez celui qui s'y montre attentif».

<sup>15</sup> En el lenguaje iconográfico, la boca abierta contradice la convención por la que la calidad y dignidad de la persona nunca se pone en duda por medio de este gesto considerado vulgar. En este sentido, F. Garnier (1982: 135) afirma que los personajes de posición no abren nunca la boca sea cual sea su estado o actividad, de manera que la serenidad y la impassibilidad de la cara solo se ven alterados muy excepcionalmente.

En el resto de los manuscritos, los miniaturistas han preferido poner de relieve, además de la flecha en el pecho, el instante posterior marcado por el desvanecimiento del Poeta. Así, en el f.15v del ms. BNF Fr.24392, el ilustrador muestra al personaje en su caída, agarrando con la mano izquierda el astil de la flecha clavada en su pecho y el puño de la otra mano también cerrado como signo de tensión y resistencia. Junto a él, Dieu d'Amour, con el arco en reposo, lo contempla. Por su parte, el f.13v del ms. Douce 195 presenta al Poeta desmayado en el suelo tras recibir la flecha en el pecho y a Dieu d'Amour junto a él, girado, medio de espaldas, ocupándose del arco.



F. 15v BNF Fr.24392



F. 13v Douce 195

En definitiva, en este segundo grupo donde se presenta la ejecución del lanzamiento de las flechas las miniaturas reproducen progresivamente el proceso del lanzamiento descrito en el texto. Individualmente, las imágenes materializan la elección que, por su intensidad emotiva, los ilustradores han hecho de un instante concreto de la secuencia. Todas las miniaturas coinciden, sin embargo, en la presentación de Dieu d'Amour preparado para volver a lanzar con lo se expresa que aún no ha acabado su labor y se garantiza la intensidad expresiva de la imagen. También debe destacarse el deseo manifiesto de los miniaturistas por mostrar la instantánea del momento, la inmediatez, consiguiendo con ello estimular la tensión que se deriva de la acción captada en su realización.

Después del episodio de las flechas y precediendo al del vasallaje, algunos manuscritos contienen miniaturas donde se ve juntos al Poeta y a Dieu d'Amour en actitud amistosa y de concierto. Así el f. 14r del ms. Grenoble 608, ya mencionado, presenta a Dieu d'Amour sin arco señalando al Poeta que aún tiene la flecha clavada en el corazón; y en el f. 16v del mismo manuscrito, ambos personajes están juntos en una interacción receptiva ya que los encontramos frente a frente significando con la posición de sus manos la interacción verbal que está teniendo lugar: el Poeta aparece con la cabeza ligeramente ladeada y la mirada baja en actitud de respeto y receptividad. Por su parte, en la miniatura f. 23r del ms. Morgan 948, Dieu d'Amour, quien



aún conserva el arco en la mano, camina junto al Poeta con su brazo izquierdo entrelazado con el de este<sup>16</sup>. El hecho de que el arco se encuentre en el extremo del brazo relajado, en posición de descanso, constituye un signo evidente de que la *agresión* ha acabado y de que la relación entre estos dos personajes pasa a otro estadio.



F. 13v BNF Fr.380

Este otro estadio es el que se manifiesta, en tercer lugar, en los f. 13v del ms. BNF Fr.380 y f. 16v I del BNF Fr.24392 donde se privilegian los gestos de la interacción verbal: en la primera miniatura, Dieu d'Amour, el interlocutor, tiene el índice de la mano derecha alargado, los otros dedos están replegados, mientras acompaña este gesto con la mano izquierda abierta a modo de pantalla, gesto complementario que intensifica el contenido verbal.

Las manos del Poeta están abiertas hacia delante con los dedos estirados como signo de aceptación y acuerdo. En el caso de la segunda miniatura, el Poeta parece tener la iniciativa del discurso con su dedo índice derecho extendido y señalando a Dieu d'Amour, quien tiene un cetro en la mano derecha y la mano izquierda extendida hacia aquel<sup>17</sup>.

Finalmente, frente a esta parcial presencia en los manuscritos de miniaturas que representen el punto inmediatamente posterior al episodio de las flechas, es mayoritaria la presencia de imágenes que dan cuenta del largo diálogo entre Dieu d'Amour y el Poeta (vv. 1881-2054 y vv. 2569-2748), donde Amour somete a este personaje, recibe su homenaje y le explica las claves del amor, así como le desvela la manera de soportar sus embates. De esta manera, el Poeta refiere en el texto cómo Dieu d'Amour,



F.16v I BNF Fr.24392

después de lanzar sus flechas, se acerca a él y lo conmina a convertirse en su vasallo a lo que aquel responde: «Par Deu, volentiers me rendrai, / ja vers vos ne me desfendrai» (vv. 1897-8). Después de las palabras, llega el momento de los gestos y el Poeta

<sup>16</sup> Este gesto de concierto y afecto es frecuente en la novela cortés, aunque es menos habitual que darse la mano.

<sup>17</sup> Recordemos que la convención iconográfica reserva la representación de la palabra particularmente a los gestos de la mano y las filacterias ya que la boca abierta se considera vulgar y no es propia, por lo tanto, de la dignidad de una persona de calidad (Garnier, 1982: 135).

hace un amago de besar los pies de Amour como signo del sometimiento<sup>18</sup>. Sin embargo, Dieu d'Amour lo retiene y le pide que, como muestra de vasallaje: «Si me beseras en la bouche, / ou onques nus vilains ne touche» (vv. 1933-4). Tiene lugar, pues, una sustancial reorganización en la posición del vasallo con respecto al señor ya que este intercepta el gesto de humillación y lo retiene, cogiéndolo por la mano, para solicitar otro más acorde con la posición del Poeta. Después, algunos versos más adelante (vv. 1973-5), se lleva a cabo el rito del homenaje con el gesto simbólico del *immixtio manuum* y el beso en la boca<sup>19</sup>. De esta manera, en esta amplia escena de vasallaje, que se extiende desde el verso 1881 al 2054, se traslada al marco del amor el rito de sumisión y acatamiento del sistema feudal con toda su carga simbólica y contractual. Se añaden a ello convenciones esencialmente amorosas como la herida de amor y la llave que cierra el corazón enamorado. A lo largo de este episodio, tiene lugar el proceso sustancial mediante el cual el Poeta deja de ser un extraño en el Jardín para, gracias a su nuevo estatus de vasallo, convertido ya en Amante<sup>20</sup>, pasar a engrosar las filas de los seguidores de Dieu d'Amour.

Si nos ocupamos ahora de los manuscritos, comprobamos cómo de la combinación de actos, gestos y palabras presentes en el texto, las imágenes van a concentrarse principalmente en la representación de los primeros, por su mayor carga simbólica o estática, más que en la imagen de la interacción verbal. En cuanto a su número, vemos que, salvo el ms. NKS 63, que no contiene ninguna imagen de este episodio de sometimiento a Amour, el resto de manuscritos materializa algún instante del mismo con una (ms. Ludwig XV 7), dos (mss. Douce 195, Douce 332, Morgan 948, BNF Fr.380, BNF Fr.1570 y Grenoble 608), tres (ms. BNF Fr.12595) e incluso cuatro miniaturas (BNF Fr.24392). Por otro lado, las ilustraciones de los diferentes manuscritos pueden organizarse de acuerdo con el gesto de sumisión por el que los mi-

<sup>18</sup> Según F. L. Ganshof (1982: 128-30), solo en Francia y en especial en el siglo X, y quizá en el XI, el homenaje y el juramento podían acompañarse del gesto de besar los pies al señor. Se trata de la materialización de la sumisión y del acatamiento del vasallo al señor presente en los primeros momentos del vasallaje.

<sup>19</sup> En el marco feudal medieval, el homenaje comprende dos elementos: el *immixtio manuum* (el vasallo coloca sus manos juntas en las de su señor quien las cierra sobre las de aquel) y el *volo*, es decir, una declaración de voluntad. Aunque, de ambos actos, el primero es el que tiene mayor importancia por su valor simbólico. El homenaje debía acompañarse además de un juramento de fidelidad (*fides*) realizado de pie, en el altar, con la mano en *res sancta*. Finalmente, el homenaje y el juramento de fidelidad se acompañaban generalmente (sobre todo en Francia) de un tercer acto: el *osculum*. Sin embargo, el beso no era indispensable sino solo un medio de confirmar el compromiso de las partes y no tenía, por lo tanto, el mismo valor que los otros dos actos (Ganshof, 1982: 52-127).

<sup>20</sup> A partir de este momento, pues, dejamos de referirnos al personaje como *Poeta* para denominarlo *Amante* con el fin de poner de relieve su nuevo estatus.

niaturistas han optado para transmitir la idea de vasallaje: posesión, genuflexión<sup>21</sup> con o sin *immixtio manuum*, beso en la boca<sup>22</sup> o genuflexión más beso.

Tenemos así, en primer lugar, la miniatura del f. 16r del ms. BNF Fr.12595 que reproduce el momento cuando Dieu d'Amour toma posesión de su nuevo vasallo: «Vasaus, pris estes [...]», (v. 1882).



F. 16r BNF Fr.12595

Dieu d'Amour, situado detrás de Amante, lo sujeta por el hombro, lo que iconográficamente expresa la presión ejercida para hacer aceptar una proposición o ejecutar una acción (Garnier, 1982: 190), y Amante gira la cabeza hacia atrás a causa de su sorpresa y desconcierto. En el mismo sentido debe interpretarse la posición de sus manos abierta y brazos replegados sobre el pecho.

En segundo lugar, hablaremos de las miniaturas que entran más en el lenguaje gestual del vasallaje y presentan la genuflexión de Amante. Hay cinco manuscritos que muestran esta imagen de Amante sometándose a Dieu d'Amour: Douce 332 (f. 20v), Douce 195 (f. 14v), BNF Fr.24392 (f. 16v II), BNF Fr.12595 (f. 16v) y Morgan 948 (f. 23v).

En este grupo, destacamos aparte el caso de la miniatura del ms. Douce 332 porque, frente al resto, aquí el ilustrador es fiel a la narración y muestra el instante cuando Dieu d'Amour retiene a Amante en su movimiento de genuflexión, que queda así incompleto.

Los demás miniaturistas van más allá y se sirven de una licencia para simbolizar el sometimiento con un gesto de vasallaje que no está en el texto: la genuflexión. De esta forma, presentan a Amante arrodillado ante Dieu d'Amour ya sea con solo una rodilla en el suelo (en los mss. BNF Fr.24392 y Morgan 948) o con ambas rodillas hincadas (en los mss. Douce 195 y BNF Fr.12595). Esta posición de sumi-



F. 20v Douce 332

<sup>21</sup> La genuflexión constituye una expresión no verbal de sumisión que hace su aparición hacia el siglo VII en las ceremonias laicas del homenaje feudal. Tanto la genuflexión como la unión de las manos a la altura del pecho serán incorporadas desde los siglos XI y XII al conjunto de los gestos de la oración cristiana occidental (Schmitt, 1990: 295-297).

<sup>22</sup> El beso del vasallo en la boca del señor no estaba generalizado en la Europa medieval. Allí donde formaba parte del ritual de vasallaje (como es el caso especialmente de Francia), constituía un gesto de reciprocidad en el compromiso y un signo de equiparación igualitaria de las dos partes integrantes del contrato (Carré, 1992: 197-214).



sión está subrayada por las manos de Amante que, en el ms. Douce 195, se elevan ligeramente hacia Dieu d'Amour o, en las tres miniaturas restantes, están en contacto con las de Amour.



F. 16v II BNF Fr.24392

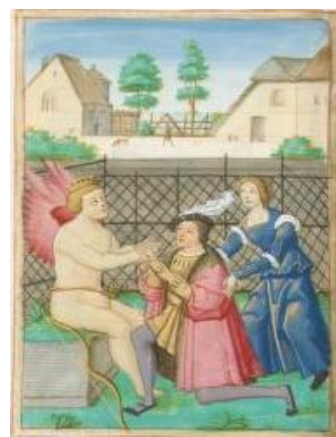


F. 16v BNF Fr.12595

Podemos establecer, así, entre estas tres últimas una gradación en la idea de posesión y de sometimiento. Por tanto, iría primero la imagen del f. 16v II del ms. BNF Fr.24392, donde Dieu d'Amour coge con su mano derecha los dedos de la mano izquierda de Amante; en el f. 16v del ms. BNF Fr.12595, Amour sostiene en la palma de su mano izquierda el dorso de la derecha de Amante, quien así tiene su mano hacia arriba como signo de aceptación, y, al presentarlo con el índice de la derecha en el aire, se pone de manifiesto que Dieu d'Amour toma la palabra para expresar su pensamiento<sup>23</sup>.

En último lugar, tenemos la miniatura f. 23v del ms. Morgan 948, ya que está representado exactamente el gesto de *immixtio mannum*, donde, tal como precisa F. L. Ganshof, «le vassal place ses mains jointes dans celles du seigneur qui renferme celles-ci sur elles» (1982: 119).

Con este gesto se simboliza el poder y la protección (Garnier, 1982: 208), en este caso, del señor sobre el vasallo. Además aquí, también por medio de una licencia, se pone de manifiesto la superioridad jerárquica y autoridad de Amour al aparecer sentado en un escaño. Otra característica especial de esta miniatura consiste en presentar a una dama, quien, detrás de Amante y con las manos en sus hombros, parece animarlo y respaldarlo para que se aproxime a Dieu d'Amour.



F. 23v del ms. Morgan 948

<sup>23</sup> A este respecto, F. Garnier (1982: 170) señala que muy generalmente este es el gesto del maestro, del superior que da una lección a un inferior.

Finalmente, dentro de este grupo que presenta la genuflexión deben destacarse las miniaturas de los mss. Douce 195, Morgan 948 y Douce 332<sup>24</sup> porque Dieu d'Amour conserva aún junto a sí el arco del que se sirvió en las imágenes anteriores de manera que este objeto sirve de enlace entre ellas y pone de relieve la sintaxis narrativa de las miniaturas.

En tercer lugar, se encuentra la opción de los miniaturistas que sintetizan el ritual del homenaje con la representación del beso, traduciendo así en imagen los versos 1953-55. La interpretación que cada ilustrador hace de este instante narrado por Lorris se traslada en dos tipos de interrelación espacial entre los personajes que están generalmente de pie. Tenemos, por un lado, las miniaturas que presentan a Amante en un plano inferior a Dieu d'Amour, simbolizando de esta manera la sumisión y el acatamiento del vasallo hacia el señor. Se trata de los manuscritos Ludwig XV 7 (f. 14r), Douce 332 (f. 21r) y BNF Fr.380 (f. 14r) donde Dieu d'Amour recibe el beso de Amante con agrado, lo que está ratificado por su lenguaje corporal pues existe contacto físico entre ambos. Así Amour sostiene y aproxima a Amante colocando sus manos en el hombro y en la mano de este.



F. 14r Ludwig XV 7



F. 21r Douce 332

En los dos primeros manuscritos, Amante realiza una ligera flexión de las rodillas de manera que se sitúa en un plano inferior a Amour. En el ms. BNF Fr.380, Dieu d'Amour aparece sentado, como signo de poder y autoridad, y Amante, quien realiza una flexión mayor de las rodillas que en los casos anteriores, se inclina para acercarse y quedar por debajo de la cabeza de aquel. En estas tres miniaturas, las alas de Dieu d'Amour están desplegadas lo que pone de manifiesto su rango divino y, por tanto, su superioridad sobre Amante.



F. 14r BNF Fr.380

Queda subrayada, pues, la especial deferencia de la divinidad con su nuevo vasallo. Frente a estas imágenes, encontramos las de los manuscritos que ponen de

<sup>24</sup> Donde, aunque no está bien delimitado, la vara larga y delgada que coge con su mano derecha parece ser el arco que empuñaba anteriormente.

relieve un plano de igualdad entre los dos personajes. De esta forma, se traduce visualmente la voluntad de Dieu d'Amour quien impide a Amante que le bese los pies, al levantarlo y aproximarle a su boca «ou onques nus vilains ne touche» (v. 1933).



F. 17r BNF Fr.24392



F.18r Grenoble 608



F. 15v Douce 195

Tenemos así la miniatura del f. 17r del ms. BNF Fr.24392, donde se muestra el beso colocando a ambos personajes en un plano de igualdad y fundidos en un abrazo. En el ms. Grenoble 608 (f. 18r), se representa la instantánea de la aproximación para el beso de los personajes, quienes, cogidos de las manos, están situados en un plano de igualdad y preparados para sellar con el beso su contrato de sumisión y vasallaje. La manifiesta deferencia de Dieu d'Amour ante su nuevo siervo, que caracteriza este subgrupo de miniaturas, está subrayada en el ms. Douce 195 (f. 15v), donde Dieu d'Amour sostiene a Amante por debajo de los brazos y lo levanta<sup>25</sup> para acercarlo a su cara y especialmente a su boca, mientras la escena es contemplada por dos damas detrás de un muro. El último gesto de total sumisión se completa con la escena de la llave con la que Dieu d'Amour cierra el corazón de Amante y lo deja a su entera merced (vv. 1987-2008). Este lugar común del amor<sup>26</sup> está ilustrado en la mayor parte de los manuscritos: BNF Fr.24392 (f. 17v I), BNF Fr.1570 (f. 19v), Morgan 948 (f. 24r), Grenoble 608 (f. 1v), BNF Fr.12595 (f. 17r) y BNF Fr.380 (f. 14v).

Salvo en el ms. BNF Fr.1570, donde Amante está sentado, ambos personajes están de pie frente a frente y, en todas las miniaturas, Dieu d'Amour sostiene la llave (de tamaño relativamente pequeño salvo la del ms. Grenoble 608 que presenta grandes proporciones centrado toda la atención de la miniatura) y la manipula en el pecho de Amante. Este tiene una actitud pasiva ante la acción de Dieu d'Amour y sus manos así lo muestran porque aparecen bajas y recogidas junto al cuerpo en los mss. BNF Fr.12595, Grenoble 608 y BNF Fr.380; o están abiertas, brazos flexionados cerca del cuerpo para denotar sorpresa, desamparo y aceptación ante la voluntad de Dieu d'Amour en los mss. BNF Fr.24392, Morgan 948 y BNF Fr.1570.

<sup>25</sup> Recordemos que, en el f. 14v, Amante está arrodillado ante Dieu d'Amour en actitud de total sumisión.

<sup>26</sup> Así, por ejemplo, Thibaut de Champagne, en su poema «ausi conme unicornie sui», habla de cómo su corazón ha caído en una prisión de la que Amor tiene la llave: «De la chartre a la clef Amors» (v. 19).



F. 21v Grenoble 608



F. 19v BNF Fr.1570



F. 14v BNF Fr.380

Dos manuscritos manifiestan un especial interés por completar iconográficamente con otra miniatura la representación de este instante del relato. Se trata del f. 19r del ms. BNF Fr.1570 en el que se hace preceder la imagen donde Dieu d'Amour cierra con llave el corazón de Amante de la interacción verbal entre ambos personajes. En ella, aparece Dieu d'Amour de pie con el índice extendido sin indicar ninguna dirección en particular para materializar la expresión del pensamiento personal del superior, tal como vimos anteriormente, y, junto al índice, la otra mano abierta para subrayar este gesto. Amante, sentado en frente, participa en la interacción con la mano derecha abierta. El miniaturista representa de esta manera el diálogo entre estos dos personaje donde, ante la solicitud de Dieu d'Amour de pruebas de su acatamiento, Amante se confiesa totalmente sometido e incluso le sugiere la idea de la llave que cierre el corazón y sea prueba de su obediencia.

Por su parte, en el f. 17v II, el miniaturista del ms. BNF Fr.24392 pretende subrayar el sometimiento de Amante al representar el instante discursivo que sigue al episodio de la llave donde este personaje solicita a Amour que acoja favorablemente su trabajo y servicio porque «[...] sergenz en vain se travaille / de fere service qui vaille, / se li service n'atalante / au seignor cui l'en le presente» (vv. 2017-20).



F. 19r BNF Fr.1570



F. 17v II BNF Fr.24392

Por ello, en esta última imagen, Amante aparece en posición de solicitud, en genuflexión con una rodilla en el suelo y las manos reunidas sujetando el sombrero cerca del pecho, ante Dieu d'Amour quien, de pie, presenta todos sus atributos de superioridad: la corona, las alas y un cetro en su mano izquierda mientras tiene la derecha extendida hacia Amante.



Una vez se llega al punto de total sometimiento de Amante, ya convertido en siervo de Dieu d'Amour, se desarrolla la trascendental escena del monólogo de Dieu d'Amour donde encontramos los principales *topoi* acerca del amor (la prisión, la herida y el infierno del amor) y, por encima de todos ellos, se enumeran los *mandamientos* de marcado valor didáctico que constituye un verdadero *ars amandi* del amante cortés (vv. 2055-2748)<sup>27</sup>. Esta escena discursiva de gran importancia en el relato solo aparecerá representada en cinco de nuestros manuscritos lo que demuestra que no todos los miniaturistas le otorgaron esta trascendencia.

Las imágenes que sí ilustran este momento, por su parte, pueden organizarse de acuerdo con la posición de los personajes y la forma como se traduce gestualmente la interacción verbal. Podemos distinguir, así, en primer lugar, una licencia de los miniaturistas que representan a los personajes sentados con marca de jerarquía entre ellos (ms. Morgan 948, f. 25r)<sup>28</sup> o en plano de igualdad (ms. Grenoble 608, f. 23r); y, en segundo lugar, su representación de pie, lo que está más acorde con el texto (mss. BNF Fr.12595, f. 17v; BNF Fr.24392, f. 18r; y Ludwig XV 7, f. 15r). Pero, más allá de esta distinción, destaca el hecho de que en todas las miniaturas se muestran gestos que traducen una interacción verbal activa y receptiva: Dieu d'Amour aparece con el índice extendido en el aire (mss. BNF Fr.12595 y Morgan 948), la mano abierta (ms. Ludwig XV 7) o, más específicamente, la enumeración por medio del índice que señala los dedos de la otra mano (mss. BNF Fr.24392 y Grenoble 608). Por su parte, Amante está representado con la mano o manos abiertas como signo de participación receptiva (mss. BNF Fr.12595, Ludwig y Morgan 948); o se encuentra ya con las manos recogidas dentro de las mangas (ms. Grenoble 608), ya apoyadas en la empuñadura de la espada que pende de su cinturón para traducir una actitud de escucha receptiva y sumisa (ms. BNF Fr.24392).



Fr. 23r Grenoble 608

<sup>27</sup> En esencia, el amante cortés debe huir de la vulgaridad, no hablar mal de nadie, ser cortés y amable, servir y honrar a las damas, evitar el orgullo, ser elegante, cuidar la higiene personal, tener buen humor, sacar partido de aquello en lo que se sea diestro (montar a caballo, el uso de las armas, el canto, tocar un instrumento o bailar) y, finalmente, no ser avaro. Además el *fins amanz* ha de consagrarse día y noche al amor, poner el corazón en una sola parte, ser fiel y soportar los sufrimientos del amor en soledad, lejos de los ojos de los demás.

<sup>28</sup> Los personajes aparecen sentados en diferentes niveles cada uno según su dignidad: Amante se encuentra en un escahel y en un gran escaño está sentado Dieu d'Amour con el arco en la mano derecha y un libro abierto en su mano izquierda. Estos dos objetos asociados a la imagen de este personaje simbolizan respectivamente su poder y los mandamientos de amor, que aparecen así apoyados en una fuente escrita. Para completar la descripción, se debe señalar la presencia detrás de Amante, con las manos en sus hombros, de la misma dama que aparecía en el f.23v.



F. 15r Ludwig XV 7



F. 18r BNF Fr.24392

En este punto de la traslación iconográfica del relato, se hace necesario destacar el ms. Morgan 948 por las tres miniaturas que añade a las que presentan los demás<sup>29</sup>. De esta forma, encontramos, primero las ilustraciones de los folios 28r, 29r que constituyen una especie de *mise en abyme* al materializar en imágenes dos de las situaciones descritas por Dieu d'Amour en su monólogo: en el caso de f. 28r, se trata de los versos 2413-2420 donde aparecen descritos los sufrimientos que el amor provocará a Amante, quien se encuentra acostado girado hacia el lado derecho con la cabeza apoyada en la mano y los ojos abiertos como signo convencional de sufrimiento (Garnier, 1982: 181).



F. 28r Morgan 948



F. 29r Morgan 948

El motivo del dolor aparece expresado por la presencia de Amour con su arco en la cabecera de la cama. En el f. 29r, se traducen en imágenes el verso 2508 y siguientes donde Dieu d'Amour descubre a Amante que el sufrimiento lo llevara a la casa de la amada y terminará besando su puerta (v. 2524). En la miniatura, sin embargo, Amante aparece besando con fervor la aldaba de la puerta que mantiene delicadamente con sus manos. Como vemos, con esta licencia, el miniaturista construye el significado emocional de la imagen reorganizando el espacio y los objetos para hacer participar otros gestos de gran trascendencia simbólica.

<sup>29</sup> Resulta evidente que el hecho de que este manuscrito haya sido realizado para el entorno de François I<sup>er</sup> asegura los fondos necesarios para una ilustración iconográfica más numerosa.

Pero no se queda ahí la aportación original del miniaturista de este manuscrito ya que cierra el episodio con la ilustración del f. 31r donde se recupera la voz del relato para dar cuenta del estado emocional de Amante después de su encuentro con Dieu d'Amour y de la repentina desaparición de este: «et lors je fui mout esbahiz» (v. 2752). En la imagen, Dieu d'Amour se aleja volando con sus alas desplegadas y empuñando el arco con la mano derecha dirigido hacia arriba, mientras Amante aparece solo de pie con el sombrero en el suelo junto a él y el pelo al viento, único rastro del movimiento de alejamiento de Amour:



F. 31r Morgan 948

Todo en su expresión gestual traduce el estado emocional de desconcierto y turbación que lo embarga y refleja su actitud ante lo que acaba de vivir: la cabeza ligeramente inclinada constituye un signo de sumisión y los brazos cruzados con las palmas de las manos apoyadas sobre el pecho indican aceptación y recogimiento (Garnier, 1982: 141 y 216).

Tras este repaso de las diferentes miniaturas que ilustran el episodio del encuentro de Dieu d'Amour y Amante en los manuscritos seleccionados, proponemos a continuación su organización en una tabla con el fin de dar un cuadro simultáneo del conjunto de imágenes y poder así completar el análisis que se ha realizado hasta este punto:

	Amour y Doux Regard	Amour sigue a Amante	Flechas: antes	Flechas: durante	Acuerdo	Home-naje	Monólogo de Amour Mandamientos
BNF Fr.380	--	--	12r	--	13v	14r, 14v	--
BNF Fr.1570	13v	--	--	16v, 17r, 18r	--	19r, 19v	--
BNF Fr.12595	11v	--	--	14v	--	16r, 16v, 17r	17v
BNF Fr.24392	--	--	--	15r, 15v	f.16v I	16v II, 17r, 17v I, 17v II	18r
Douce 195	--	13r	10v	13v	--	f4v, 15v	--
Douce 332	--	--	--	18v	--	20v, 21r	--
Ludwig XV 7	10r II	--	12v	--	--	14r	15r
Morgan 948	17r	17v	--	21r	23r	23v, 24r	25r, 28r, 29r, 31r
Grenoble 608	--	--	--	11v	14r	18r, 21v	23r
NKS 63	10v	--	--	--	--	--	--



Al observar este cuadro, se hace evidente, tal como señalamos al comienzo de este estudio, que este episodio de la historia no despertó el mismo interés en los distintos manuscritos. Vemos que el ms. Morgan 948 presenta diez miniaturas, seguido de cerca con ocho imágenes por el ms. BNF Fr.24392. El resto de manuscritos solo contienen seis o menos miniaturas hasta llegar al ms. NKS 63 que solamente tiene una<sup>30</sup>. En cuanto a la ilustración de los diferentes momentos del episodio, se debe señalar que, con veinte miniaturas, el homenaje y sometimiento de Amante a Dieu d'Amour son con mucho los momentos más ilustrados. En este sentido, destacaremos los manuscritos BNF Fr.12595 y BNF Fr.24392 por ser aquellos que más imágenes le dedican: tres y cuatro respectivamente. El segundo momento más ilustrado, en este caso con diez miniaturas, es el lanzamiento de las flechas de Dieu d'Amour seguido, con ocho, por la representación del monólogo de Dios Amante y la enumeración de sus mandamientos. Así pues, los miniaturistas han privilegiado en especial la ilustración de aquellos momentos del episodio en los cuales Dieu d'Amour convierte al Poeta en Amante. En este sentido resulta interesante recordar, como señalamos anteriormente, que, como recién llegado al Jardín, el Poeta es un extraño ajeno a los dos campos opuestos que coexisten en él. Al ser transformado en siervo de Amour por medio de sus flechas y el ritual de sometimiento, cesa el desequilibrio producido por su llegada y, convertido ahora en Amante, este personaje pasa a engrosar el campo de Dieu d'Amour.

Se cierra en este punto el episodio del que nos hemos ocupado y llega el momento de la conclusión que debe destacar, en primer lugar, la organización de las miniaturas estudiadas en dos grupos: por un lado, las que muestran una representación literal del texto cuando este da la información visual suficiente para que resulte una imagen coherente y significativa; y, en un segundo grupo, la mayoría de las miniaturas de este largo episodio, caracterizadas por completar el texto o por introducir en la imagen elementos dispares al mismo para buscar la coherencia visual. En ocasiones, esta coherencia tiene naturaleza gestual ya que se intenta completar o perfilar el retrato del personaje a través de sus gestos o incluso de su posición en el espacio para hacerla creíble o incrementar su simbolismo. Es el caso de la posición de la mano levantada como signo de miedo, la inclinación hacia atrás del cuerpo para alejarse del

---

<sup>30</sup> El manuscrito de Copenhague NKS 63 presenta en su conjunto algo más de una treintena de miniaturas para un total de ciento cincuenta folios lo que, comparado con los otros manuscritos de nuestro corpus, indica un grado de ilustración bastante limitado y, por lo tanto, debemos deducir que el miniaturista tuvo que llevar a cabo un mayor trabajo de priorización en su elección de las imágenes. Para un análisis más detallado de este manuscrito, se debe consultar el interesante artículo de Dulce M<sup>a</sup> González Doreste (2008: 139-162), donde se estudia especialmente la originalidad y naturaleza del índice de contenidos incluido al principio del manuscrito y su relación con la iconografía que ilustra el texto.

peligro, la posición de Dieu d'Amour detrás de un árbol, y no a su lado, para transmitir la idea de *espier* o la posición en genuflexión de Amante en la escena del vasallaje.

En otras ocasiones, se completa la imagen introduciendo elementos nuevos o reubicando los mencionados en el texto. Encontramos, por ejemplo, a Amante y Dieu d'Amour sentados en la escena de los mandamientos y a este último con un libro abierto en la mano como signo de autoridad en el conocimiento (ms. Morgan 948, f. 25r), a una dama, que no está mencionada en el texto, presente en el vasallaje y los mandamientos (ms. Morgan 948, f. 23v) o a dos damas como testigos de la aproximación de Dieu d'Amour y Amante en el momento del beso (ms. Douce 195, f. 15v). En otras ocasiones, lo que se busca en la imagen es mostrar la instantánea del momento con el fin de poner de manifiesto la inmediatez y estimular la tensión provocada por la visión de la acción en su desarrollo. Tenemos aquí las ilustraciones donde el principal interés de los miniaturistas consiste en la presentación simultánea de la preparación de las flechas por parte de Dieu d'Amour y la despreocupación del Poeta, ajeno a lo que pasa, para aumentar la intensidad emocional del instante y despertar el interés del receptor, convertido en partícipe privilegiado de la escena. Asimismo pertenecen a este grupo las diferentes miniaturas que reproducen progresivamente el proceso del lanzamiento de las flechas por parte de Dieu d'Amour, buscando en cada caso las imágenes de mayor intensidad emotiva de la secuencia. Finalmente, merece ser destacada la escena de la genuflexión en los manuscritos Douce 195, Morgan 948 y Douce 332 ya que se muestra a Dieu d'Amour conservando aún junto a sí el arco que usó en las imágenes anteriores y que ahora sirve de enlace entre ellas, poniendo así de relieve la sintaxis narrativa de las miniaturas.

En resumen, comprobamos que los miniaturistas leen el texto de Lorris como una fuente de información visual sobre gestos, posiciones o disposiciones en el espacio y, cuando los datos son limitados o incluso inexistentes, el ilustrador se toma la libertad de llenar el vacío para construir una imagen autónoma desde el punto de vista significativo y completa desde el punto de vista emotivo. Además de todo ello, la miniatura, ya sea de forma individual o como parte integrante de una sintaxis, tiene que contar su propia historia con recursos visuales limitados para que no haya superposición ni ambigüedad. Este imperativo tiene dos consecuencias evidentes: por un lado, el uso de símbolos y lugares comunes se hace necesario; y, por otro lado, esta necesidad de contar una historia visual coherente justifica y legitima cualquier variante o diferencia entre el texto y la imagen. En definitiva, resulta indudable que, aunque la miniatura siempre tiene como referente el texto, más que a este, la imagen debe, en último término, ser fiel al programa iconográfico donde se integra y donde cobra sentido.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAET, Herman (2006): «Du portrait d'auteur dans le *Roman de la Rose*, in Geert Claassens & Werner Verbeke (eds.), *Medieval manuscripts in transition: Tradition and creative recycling*. Lovaina, Leuven University Press (*Mediaevalia Lovaniensia*, XXXVI), 81-99.
- CARRE, Yannick (1992): *Le baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*. París, Le Léopard d'Or.
- GANSHOF, François Louis (1982): *Qu'est-ce que la féodalité*. París, Tallandier [1<sup>a</sup> ed. 1944].
- GARNIER, François (1982): *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. París, Le Léopard d'Or.
- GARNIER, François (1989): *Le langage de l'image au Moyen Âge. Grammaire des gestes*. París, Le Léopard d'Or.
- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce M<sup>a</sup> (2008): «El manuscrito NKS 63-2<sup>o</sup> del *Roman de la Rose*. De la tabla de materias al programa iconográfico», in *Homenaje a la profesora Carmen Dolores Cubillo Ferreira*. La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 139-162.
- LORRIS, Guillaume de (1973-1982): *Le Roman de la Rose*. Introducción y edición de Félix Lecoy. París, Librairie Honoré Champion, 3 vols.
- LOUIS, René (1974): *Le Roman de La Rose. Essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*. París, Honoré Champion.
- MENARD, Philippe (1984): «Les représentations des vices sur les murs du verger du *Roman de la Rose*: le texte et les enluminures», in *Textes et images. Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982)*. París, Les Belles Lettres, 177-190.
- SCHMITT, Jean-Claude (1990): *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. París, Gallimard.

## *Les Caves du Vatican, ou la sotie de l'acte gratuit*

Elena Meseguer Paños

*Universidad de Murcia*

emeseguer@um.es

### Resumen

Durante su estancia en África del Norte, André Gide cae gravemente enfermo. Una vez curado, es consciente de que la experiencia existencial que acaba de vivir lo ha liberado de todo determinismo. Probablemente debamos el origen de las *soties* a este aprendizaje. El término *sotie* es una adaptación gidiana del término *sottie*, que designa un género dramático medieval, interpretado por actores con trajes de bufón, que criticaban los vicios de su sociedad. Así pues, las *soties* son obras tanto clásicas como modernas, pues recuperan un género antiguo y se abren a técnicas nuevas. No obstante, lo que hace de *Les Caves du Vatican* una obra esencialmente moderna, es el replanteamiento de la razón que opera Gide en ella. Examinando la presencia en la obra de ideas de su época así como de la filosofía anterior, es como mejor podremos ilustrarlo.

**Palabras clave:** Gide; *sotie*; acto gratuito; libertad; intertextualidad.

### Abstract

During his time in North Africa, André Gide fell gravely ill. It was this very illness, this existential experience that would liberate him from determinism. We probably owe the origin of the *soties* to this experience. The term *sotie* is a gidean adaptation of the term *sottie*, which in the Middle Ages denoted a dramatical genre where the actors dressed as jesters criticised the vices of their society. In this sense, the *soties* are classic and modern works at the same time, because they bring back an old genre but are open to new techniques. Nevertheless, what makes *Les Caves du Vatican* an essentially modern work is in the new approach that Gide makes to logical reason, which is best illustrated when investigating the work of ideas and previous philosophies.

**Key words:** Gide; *sotie*; free act; freedom; intertextuality.

---

\* Artículo recibido el 26/12/2007, evaluado el 8/02/2008 y aceptado el 6/02/2009.

## 0. Introduction

Les soties constituent sans doute la production la plus neuve d'André Gide, la plus personnelle, la plus inimitable: elles représentent la forme singulière de son écriture.

En 1893, lors de son séjour en Afrique du Nord, Gide tombe gravement malade de tuberculose pulmonaire. Dans *l'Immoraliste* (1902) comme dans *Si le grain ne meurt* (1920), il insiste sur cette conscience de ressuscité qui le saisit une fois guéri. Son expérience existentielle le délivre de tout déterminisme, de toute soumission à un ordre supérieur. Gide a connu une nouvelle naissance, s'est appliqué à oublier le passé, a refusé les déterminismes de la vie, de la morale, de la psychologie, de l'écriture. C'est incontestablement là qu'il faut chercher la source de l'écriture des soties.

La notion d'«acte gratuit» est au cœur de l'idéologie et de l'écriture des soties, expérimentant les ressources de l'aléatoire et de la contingence contre les notions d'ordre et de lois. Mais c'est surtout dans *Les Caves du Vatican* (1914), que cette notion sera complètement achevée, on ne la trouve encore dans les autres soties *Paludes* (1895) et le *Prométhée mal enchaîné* (1899) qu'à l'état d'ébauche. C'est pourquoi nous nous y intéresserons tout particulièrement. Sortant des sentiers battus des conventions romanesques, l'écriture de l'«acte gratuit» est invention, jaillissement. Les soties font la satire des comportements et des trajectoires déterminés, privilégient le hasard, la rencontre.

Mais d'où provient le terme «sotie»? En désignant trois de ses œuvres par le terme «sotie», Gide amène le lecteur, dès la page du titre, à s'interroger sur les raisons qui ont poussé l'auteur à accepter un genre et donc le carcan qu'il suppose. Car en effet, la sottie est un genre qui apparaît à la fin du moyen-âge, entre la fin du XVe et le début du XVIe siècle. Il s'agit d'un genre critique qui vise à montrer tous les aspects de sa bêtise à une société contemplant sa propre folie. Elle était jouée par des acteurs en costume de bouffon, représentant différents personnages d'un imaginaire «peuple sot», comme dans *Le jeu du prince des sots... Sottie, moralité et farce*, de Pierre Gringoire (1512). La sottie devient ainsi le genre dans lequel vont se fondre les grands courants du théâtre profane comique. De la fête des fous, origine probable de la sottie, subsisteront l'aspect festif et carnavalesque du genre, le renversement des valeurs, le travestissement, le goût de la fantaisie gratuite, l'affirmation d'une liberté.

Pourquoi Gide intitule-t-il ces livres «Soties»? Pourquoi adopte-t-il ce genre, alors que précisément la notion de genre, en cette fin de siècle, commençait à se désintégrer? Nous pouvons supposer que l'auteur tente de réactiver un genre oublié depuis le moyen-âge. De plus, ce choix a un énorme avantage, puisque pour le lecteur profane, ce mot est probablement inconnu. Il lui laisse donc une part importante de liberté.

Il semblerait donc que le choix de Gide marque une double volonté: d'une part l'enracinement dans un genre ancien, et de l'autre le dépassement et la rupture avec ce genre mais aussi avec l'ensemble des genres existants. Nous tâcherons dans un premier temps par conséquent, de répondre à toutes ces questions en suivant la structure établie par Bertrand Fillaudeau dans son ouvrage *L'univers ludique d'André Gide: les soties*.

### 1. Le carrefour des genres

Il existe une opposition presque complète entre la société médiévale et la société moderne, cependant elles ont toutes deux un point commun: elles doutent de leur propre légitimité. «À la remise en cause des valeurs médiévales répond celle des valeurs modernes: rationalité, science, transcendance religieuse ou politique, progrès» constate Fillaudeau (1985: 36).

«Sotties» et «soties» ont beaucoup d'autres points communs. Les deux genres opèrent un même mélange des genres, des styles, des tons; c'est une de leur caractéristique principale. Nous trouvons également de nombreux thèmes communs: le miracle, l'aspect libérateur de la folie, les couples dupeur-dupé, l'aspect satirique, le pèlerinage, les allusions à l'actualité politique et religieuse; et surtout des procédés communs: absurdité, langage de sourd, accumulation, jeu linguistique sur les noms propres, opposition, rupture. Cependant, la sottie ne dévoile pas tous ses secrets dès la première lecture: «D'autre part, derrière les personnages caricaturaux et les situations bouffonnes, se cache un univers beaucoup moins simple qu'il n'y paraît [...] La sottie médiévale, contrairement aux idées reçues et à l'impression qu'elle procure à la lecture, est le genre médiéval le plus intellectuel, celui qui recèle la plus grande richesse de sens» (Fillaudeau, 1985: 40).

Les sot(t)ies sont un genre profondément libre, inclassable. Un seul décalage est évident, la sottie était destinée au théâtre. Ceci ne constitue cependant pas un obstacle puisque les parties dialoguées représentent plus de la moitié du texte sur l'ensemble des soties.

#### 1.a. Un genre ambigu: narratif ou dramatique?

Excepté les œuvres dramatiques de Gide, prévues dès l'origine pour le théâtre, les trois seuls textes portés à la scène sont les soties. *Les Caves du Vatican* l'ont été d'ailleurs par Gide lui-même, et très facilement puisque lorsque nous observons de près le livre, nous découvrons que le mélange entre les formes dramatiques et narratives est tel qu'il rend impossible son classement catégorique.

En effet, il nous semble que l'œuvre est plus proche du théâtre que de toute autre forme littéraire. Premièrement parce que le destinataire peut jouer avec le texte, dont le sens varie selon son interprète, c'est ainsi qu'il nous est très difficile d'établir une distinction entre genre dramatique et narratif.

D'autre part, la sotie se sert de techniques employées par le théâtre: interventions du narrateur, descriptions, indications scéniques, importance des dialogues, découpage du texte. Dans *Les Caves*, des indications scéniques nous sont parfois données entre parenthèses, ce qui souligne leur caractère théâtral; le discours du père Anselme est ainsi interrompu par deux parenthèses: «(il souriait)», «(il leva l'index de la main gauche à hauteur du nez, avec une bénignité malicieuse)» (*Caves*: 704-05)<sup>1</sup>.

De même, de nombreux autres éléments rapprochent la sotie du genre dramatique, comme par exemple la conception du personnage qui est très proche de la vision théâtrale ou médiévale. Mais si les personnages sont des marionnettes, s'ils semblent dépourvus d'épaisseur, il semblerait que c'est par un refus de réalisme. Pour Fillaudeau, «Les sot(t)ies ont en commun un même mépris du réalisme, elles connaissent et revendiquent le "faire semblant"» (Fillaudeau, 1985: 41).

Les conversations occupent une place disproportionnée par rapport à la norme narrative, elles peuvent-être très longues (lorsque Lafcadio et Julius se retrouvent après le crime, nous avons l'impression d'assister à une scène) ou, au contraire, extrêmement hachées, ce qui rend évident leur aspect dramatique:

- Parbleu, fit Amédée.
- Vous dites?
- Je parlerai tantôt (*Caves*: 813-14).

Cependant, nous trouvons aussi des techniques propres au genre narratif; les plus représentatives sont sans doute les interventions ironiques du narrateur, les descriptions, les liaisons entre les scènes, certains jeux avec le lecteur: «car elle [la comtesse de Saint Prix] espérait bien n'avoir pas à déboursier toute seule» (*Caves*: 754).

### 1.b. Monologue ou dialogue?

Il nous faut également distinguer une deuxième ambiguïté, une seconde difficulté lorsqu'il s'agit de classer *Les Caves*. Dans ce cas concret la difficulté réside dans la distinction entre le monologue et le dialogue. Ceux-ci se trouvent imbriqués au fil de la narration ce qui met en relief la diversité des points de vue qui se succèdent. De plus, il faut marquer une différence entre plusieurs types de dialogues: le dialogue échange, le monologue déguisé, les dialogues brillants et les tristes dialogues. Ces deux formes, monologue et dialogue, sont devenues perméables, le dialogue vire au dialogue et le monologue se transforme en monologue, dans un jeu verbal incessant.

La conversation entre Julius et Fleurissoire, est un exemple de monologue déguisé. Celui-ci tente de soutirer à son interlocuteur des informations sur sa visite au pape, alors que Julius incessamment poursuit et revient au thème qui le préoccupe

<sup>1</sup> Toutes les citations des œuvres *Les Caves du Vatican*, *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné* font référence à l'édition de La Pléiade (*Romans, Récits et Soties. Œuvres Lyriques*. Introduction par Maurice Nadeau. Notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris, Gallimard, 1958).



l'«acte immotivé», «–Je crains, dit doucement Amédée, que vous ne vous écartiez de nouveau» (*Caves*: 813).

### 1.c. Tonal ou atonal?

Soulignons un autre point commun entre la sottie médiévale et la sotie gidienne également signalé par Fillaudeau: toutes deux réalisent l'«unité des contraires». En effet, Gide refuse de choisir un ton principal.

L'auteur mêle tons agressifs, ironie, humour, absurde, saugrenu qui ruinent tout autant que la sottie médiévale le sérieux des idées. La disproportion entre la gravité de certaines situations et le ton adopté est telle que cela devient risible: «(...) il avait donc enfin sa raison d'être. Ah! par pitié, Madame, ne le retenez pas!» (*Caves*: 769).

Ici nous sommes surpris par le qualificatif donné par Julius au meurtre de son beau-frère: «Une aventure providentielle!» (*Caves*: 839). «Ce n'est pas par hasard que l'œuvre s'intitule *sotie* et non *fantaisie*», suggère Alain Goulet (1972: 34). Par ce mélange désinvolte donc, Gide rejoint à nouveau la veine médiévale.

### 1.d. Ouvert ou clos?

Finalement, notons la dualité ouvert ou clos. À une structure close doit correspondre une signification ouverte, dans *Les Caves* cependant, le livre se termine sur des points d'interrogation, nous nous trouvons, donc, face à une structure ouverte en apparence: «Quoi! va-t-il renoncer à vivre? et pour l'estime de Geneviève, qu'il estime un peu moins depuis qu'elle l'aime un peu plus, songe-t-il encore à se livrer?» (*Caves*: 873).

L'œuvre s'achève et reste en suspens, le lecteur devra résoudre les énigmes du texte, chercher le sens caché de l'œuvre. Donc, ainsi que Fillaudeau (1985: 53), nous pensons que «c'est par cette ouverture polysémique que la rupture avec l'ambition panoramique du XIX<sup>e</sup> siècle est la plus évidente (...). La littérature s'assume en tant que jeu de formes aléatoires, elle prélude ainsi aux grands jeux du XX<sup>e</sup> siècle».

Nous pouvons donc conclure que les soties sont des œuvres à la fois classiques et modernes puisque, en s'ouvrant à des techniques disparues ou peu employées, elles les rendent nouvelles. La réflexion sur un renouveau de l'écriture explique ainsi peut-être le choix gidien de regrouper les trois textes sous le terme de «sotie», probablement parce qu'elle n'a pas de formes bien déterminées, elle correspond à l'image de révolte et de liberté qui fait l'unité à la fois thématique et formelle des trois textes de Gide. Mais *Les Caves du Vatican* sont surtout modernes car la remise en cause de la logique et de la raison à laquelle s'y livre Gide, accompagne ce que l'on a appelé une «crise de l'esprit» qui saisit tous les domaines au début du XX<sup>e</sup> siècle. Voyons en quoi consiste cette remise en cause en examinant la présence dans l'œuvre de pensées propres à son époque et de la philosophie antérieure.

## 2. Les personnages

Le personnage de la sottie se rattache très clairement à la tradition médiévale par un même refus d'une approche réaliste. Avec ses personnages, l'effet de réel est constamment mis en question, leur rôle correspond à une fonction, un symbole. Les personnages sont rangés dans le livre par grandes familles, l'humanité est divisée par l'un d'eux, Protos, en deux groupes antagonistes, les «subtils» et les «crustacés»; ils peuvent ainsi être des jouets ou des manipulateurs. Dans la perspective de l'acte gratuit, il nous importe de tenir compte essentiellement de Julius de Baraglioul; le théoricien de l'acte gratuit et de Lafcadio Wluiki, le personnage qui l'accompli.

### 2. a. Le sens du devoir

Dans les *Caves*, Gide a présenté en Julius une caricature de la morale kantienne. Celui-ci se fige dans son sens du devoir, de la «fidélité», de ses «principes» (*Caves*: 861). De sa prétendue constance, il tire une morale de la mauvaise foi et de la médiocrité. Car il partage l'illusion que son «moi» est stable et que c'est la société qui change autour de lui.

### 2.b. La «morale par provision»

De même, le caractère de Julius de Baraglioul, nous renvoie à Descartes car nous remarquons qu'à travers notre personnage, Gide parodie les tendances réductrices du cartésianisme.

Descartes avait construit sa «méthode» sur l'usage exclusif de la raison et selon le modèle des mathématiques qui lui font considérer en tout l'ordre et la mesure. La notion d'ordre provisoire de Descartes cède la place à celle de désordre provisoire chez Gide. Et c'est à travers le personnage de Julius que Gide s'est plu à faire la satire de la «morale par provision». Celle-ci se résumait chez Descartes aux maximes suivantes:

La première était d'obéir aux lois et aux coutumes de mon pays [...]. Ma seconde maxime était d'être le plus ferme et le plus résolu en mes actions que je pourrais, et de ne suivre pas moins constamment les opinions les plus douteuses lorsque je m'y serais une fois déterminé que si elles eussent été assurées [...]. Ma troisième maxime était de tâcher toujours plutôt à me vaincre que la fortune et à changer mes désirs que l'ordre du monde [...] (Descartes, 1992: 60-3).

Julius se conforme à ces préceptes, ce qui lui donne des œillères et le rend «emporté» et «claquemuré»:

Julius de Baraglioul vivait sous le régime prolongé d'une morale provisoire, cette même morale à laquelle se soumettait Descartes en attendant d'avoir bien établi les règles d'après lesquelles vivre et dépenser désormais. Mais ni le tempérament de Julius ne parlait avec une telle intransigeance, ni sa pensée avec

une telle autorité qu'il eût été jusqu'à présent beaucoup gêné pour se régler aux convenances. Il n'exigeait, tout compte fait, que du confort, dont ses succès d'homme de lettres faisaient partie (*Caves*: 731-32).

Pourtant ce bastion de principes va céder lorsqu'il concevra l'acte gratuit, qui substituera le désordre à l'ordre social, la déraison au culte de la raison. Julius renie son «étique erronée» qui a empêché «le libre développement de la faculté créatrice».

La personnalité de Baraglioul, donc, est une façade même si parfois le masque se craquelle. La rencontre avec Lafcadio Wluiki fissure ce masque et le fait douter de la pertinence de ses objectifs, de la sincérité de sa vie: «Il n'exigeait tout compte fait, que du confort dont ses succès d'homme de lettres faisaient partie» (*Caves*: 731-32).

Julius devient capable de concevoir l'acte gratuit lorsqu'il se révolte contre tous les systèmes logiques et codifiés qui lui ont été inculqués par la société: «Et puisqu'ils ne veulent pas de moi, ces Messieurs de l'Académie, je m'apprête à leur fournir de bonnes raisons de ne pas m'admettre» (*Caves*: 836-37). Il ment, même inconsciemment, une nouvelle fois. Une précision ruine la portée de ces nouvelles résolutions, «Puisque ce n'est que sur le papier, j'ose leur donner cours» (*Caves*: 837). Lui, qui proclamait la valeur et l'existence d'un acte immotivé, refuse finalement que l'assassinat puisse n'avoir pas de mobile: «D'abord il n'y a pas de crime sans motif» (*Caves*: 842).

Julius est bien un personnage de sottie, il n'évolue pas, remet bientôt son masque et se repent, «Et moi qui perds mon temps près de vous dans des échafaudements ridicules [...]» (*Caves*: 841).

Lafcadio Wluiki, lui, est le héros des *Caves*. Il est le personnage le plus ambigu des soties parce qu'il paraît échapper à toute tentative de classification. Rappelons que Lafcadio est un bâtard, et que cette bâtardise l'affranchit de toute tradition familiale et sociale. Longtemps il n'aura d'autres maîtres que les cinq «oncles» successifs que sa mère lui donne au gré des mouvements diplomatiques. C'est un jeune homme beau et gracieux et c'est en effet «la jeune grâce de Lafcadio» (*Caves*: 158), qui pousse Fleurissoire à changer de wagon, c'est elle aussi qui séduit Julius comme Protos, «[...] un adolescent sympathique; et même tout à fait comme je les aime; naïf et gracieusement primesautier [...]» (*Caves*: 857)<sup>2</sup>.

## 2. c. Le thomisme

Mais Gide va aller beaucoup plus loin. En effet, dans *Les Caves*, il évoque la tentation de la pédérastie qu'a connue Lafcadio auprès de Faby, l'initiateur de la vie sauvage:

<sup>2</sup> Pour Protos, de façon avouée, et pour Julius de manière inconsciente, cet attrait est aussi physique. C'est d'ailleurs parce que «son air était enfantin», que Julius, au début, ne prend pas au sérieux l'aveu de son crime (*Caves*: 867).

Là, sous les pins, parmi les roches, au fond des criques, ou dans la mer nageant et pagayant, je vivais en sauvage tout le jour. [...] Sous prétexte de me bronzer, Faby gardait sous clef tous mes costumes, mon linge même [...] (*Caves*: 741).

Car pour la bourgeoisie catholique, l'homosexualité apparaît si subversive qu'elle finit par devenir synonyme de subversion. La pédérastie était donc bien l'équivalent de tous les bouleversements politiques les plus inquiétants pour cette bourgeoisie réactionnaire. Et c'est en connaissance de cause que Gide l'exposa dans *Corydon*, en fit l'armature de *Si le grain ne meurt*, l'illustra par ses héros des *Faux-monnayeurs*, et comme nous venons de le voir dans *Les Caves*.

Une des sources capitales de la morale et de la logique bourgeoise est le thomisme qui s'est attaché à rationaliser l'existence. Selon Thomas d'Aquin, la loi divine et naturelle de la raison ordonne à l'homme de ramener à des fins rationnelles ses sens et le côté affectif et passionnel de son être, selon lui, tout ce qui est en opposition avec l'ordre de la raison dans les actes humains est un péché. La bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle a fait un dogme de cette morale thomiste et a combattu farouchement toute prodigalité, toute anarchie et toute «perversion» sexuelle. À cette contrainte bourgeoise, Gide a répondu en montrant dans ses œuvres la puissance subversive du désir et de l'amour. C'est le passage par l'amour de Geneviève qui régénère Lafcadio. Sur-tout Gide a défendu, contre la conception bourgeoise de l'amour lié au mariage et à la procréation, le droit à l'homosexualité et à la pédérastie. C'était défier la morale bourgeoise dans ses fondements.

### 3. L'acte gratuit

En dehors des nombreux éléments qui fédèrent les soties, l'acte gratuit est l'un des plus originaux, il n'est d'ailleurs évoqué que dans ces trois textes. Deux raisons principales expliquent cette présence. S'il fascine Gide, c'est parce qu'il est un symbole; il est une virtualité, une promesse qui par son arbitraire rejoint la littérature et le jeu, c'est à dire un acte contingent qui échappe à la nécessité.

L'acte gratuit est la pierre de touche qui permet de construire et de mettre en œuvre un univers ludique. Dans l'esprit de Gide, il était pourtant conçu comme une «étiquette provisoire» permettant de cacher et de révéler dans le même temps une réalité plus complexe. Pour Pierre Lafille d'ailleurs, dans son livre *André Gide Roman-cier*, «l'Acte gratuit, ce n'est pour l'écrivain qu'une appellation toute provisoire et personnelle pour désigner les actes dont les mobiles nous échappent au premier abord, parce que venant du plus obscur de l'être» (Lafille, 1954: 130-131). Gide ne croit pas à l'acte gratuit purement immotivé, il pourrait donc prendre à son compte la conclusion du garçon dans *Paludes*, l'homme est «le seul être incapable d'agir gratuitement» (*Paludes*: 305).

Le fait que l'on ne saisisse pas sa motivation parce qu'il présente les caractères du désintéressement explique qu'il soit réputé gratuit; c'est cet aspect ironique et provocateur qui l'intéresse à cause de ses conséquences: «Un acte qui n'est pas accompli en vue de tel profit ou récompense, mais qui répond à une impulsion secrète, dans lequel ce que l'individu a de plus particulier se révèle, se trahit.» (Gide, 1958: 1571).

Ceci rejoint le point de vue de George D. Painter (1958: 103-120) sur l'acte gratuit:

L'acte gratuit est un symbole: philosophiquement; moralement, d'expression spontanée de la personnalité entière; psychologiquement, du jaillissement de l'inconscient. Ces trois aspects correspondent aux esquisses de la gratuité par Nietzsche, Dostoïevsky et Bergson [...].

Voyons quels en sont les liens concrets.

### 3.a. L'acte gratuit, révélateur de caractère

L'acte joue le rôle d'un révélateur de caractère, comme chez Dostoïevski, puisque comme le dit Gide, «sans connaître de motivation extérieure», il «s'explique par la complexion particulière du personnage agissant» (Gide, 1958: 1571).

Car il faut savoir que Gide va méditer sur l'acte gratuit au travers de sa lecture de Nietzsche et tout particulièrement de Dostoïevski. *Les Caves* doivent beaucoup à l'œuvre de Dostoïevski, en particulier *Crime et Châtiment*. La conjuration des Mille-Pattes est inspirée par la bande nihiliste des *Possédés*, et Protos rappelle l'abominable Piotr Verkhovensky; il est incontestable aussi que l'«acte gratuit» de Lafcadio est apparenté à ceux que commettent deux héros de Dostoïevski: l'assassinat de la vieille usurière par Raskolnikov, dans *Crime et Châtiment*, et le suicide sans motif de Kirilov, dans les *Possédés*.

### 3.b. L'acte gratuit, ou le désintéressement

Nous avons préalablement noté que l'acte gratuit présente les caractères du désintéressement. Ceci nous renvoie à la morale du désintéressement de La Rochefoucauld.

Gide a beaucoup pratiqué La Rochefoucauld, mais s'il se réfère souvent à lui, c'est précisément contre sa morale du désintéressement qu'il a bâti son œuvre et conçu son acte gratuit. À ce faux désintéressement, l'acte gratuit prétend substituer un véritable désintéressement: «M'est avis que, depuis La Rochefoucauld, et à sa suite, nous nous sommes fourrés dedans; que le profit n'est pas toujours ce qui mène l'homme; qu'il y a des actions désintéressées [...]» (*Caves*: 816). Certes un La Rochefoucauld pourrait bien encore déceler derrière la gratuité des mobiles secrets, mais il ne s'agit pas tant pour Gide de renier La Rochefoucauld que de faire tomber les barrières de son édifice moral.

En effet, selon La Rochefoucauld, il n'y a pas de véritable vertu: tout dans la conduite des hommes, est subordonné à l'amour-propre, c'est à dire à l'égoïsme et à l'intérêt personnel:

Il semble que l'amour-propre soit la dupe de la bonté, et qu'il s'oublie lui-même lorsque nous travaillons pour l'avantage des autres. Cependant c'est prendre le chemin le plus assuré pour arriver à ses fins, c'est prêter à usure sous prétexte de donner, c'est enfin s'acquérir tout le monde par un moyen subtil et délicat (La Rochefoucauld, 1967: 61).

Dans *Paludes*, l'acte gratuit apparaît sous le nom d'«acte libre», dans la bouche d'Alexandre, le philosophe. Pour lui, il s'agit d'un acte sans valeur, puisqu'il ne dépend de rien, il est donc «supprimable».

L'acte gratuit n'est encore ici qu'à l'acte d'ébauche, c'est le garçon du *Prométhée mal enchaîné* qui se chargera d'en préciser le sens: «Mon goût à moi, c'est de créer des relations... Oh! pas pour moi... C'est là comme qui dirait une action absolument gratuite» (*Prométhée Mal Enchaîné*: 305). Mais l'acte gratuit n'est-il envisageable qu'à l'état d'hypothèse? C'est Lafcadio qui servira de cobaye pour la suite de l'expérience, Gide prouvant par l'absurde qu'il ne peut s'appliquer à la réalité sans dommage, ce choc entre l'imaginaire et la réalité démontre qu'un acte gratuit ne peut être qu'imaginaire.

L'acte gratuit, doit être purement désintéressé, se suffire à lui-même mais surtout se dérouler dans un espace et dans un temps réservés, hors de la réalité. Le «faire comme si» est impossible dans le réel qui ne peut faire l'objet de retouches. Il y a antinomie entre un acte situé dans le concret et la gratuité qui, doit être en dehors de la vie courante. En accomplissant son geste, Lafcadio s'alourdit, se détermine irrémédiablement. En effet, ainsi que le note Germaine Brée dans son *Insaisissable Prothée*: «Lafcadio qui se croyait libre, a modifié toute une série de relations invisibles nouées autour de lui [...] au cours de l'histoire» (Brée, 1953: 224). En voulant prouver sa liberté, il la perd puisqu'il modifie tangiblement le réel, le meurtre étant par excellence une action qui laisse des traces ineffaçables. De plus, Lafcadio ne résiste à aucun de ses élans, à aucune de ses impulsions. Non seulement il tue Amédée par curiosité, mais aussitôt il fouille la veste restée près de lui, il ouvre une serviette abandonnée dans un compartiment, etc. Selon Lafille (1954: 124): «Sa liberté n'est qu'un esclavage désordonné».

L'acte est aberrant, scandaleux, rebelle à l'explication, le crime reste irrécupérable pour tous. Pour Protos qui s'indigne de ce que Lafcadio n'ait pas empêché les six mille francs, et qui essaie de réintégrer le crime dans le système social par le biais de l'argent. Pour Julius qui veut comprendre: «Qu'est-ce qui vous a pris?» (*Caves*: 867) et qui tente de faire effacer cette monstruosité par la confession. Pour Lafcadio lui-même qui ne reconnaît plus son acte: «J'ai fait un pas de clerc l'autre jour» (*Caves*:

856); «Je ne sais pas» (*Caves*: 867); «je vivais inconscient; j'ai tué comme dans un rêve» (*Caves*: 871). Pour Gide lui-même qui s'est déclaré incapable de l'expliquer. Après que Protos, Julius et Geneviève ont vainement tenté de réinsérer l'acte gratuit dans la société, des juristes ont instruit le procès de Lafcadio. L'acte gratuit résiste à toute intégration.

Dans une société bien réglée, et qui a fait de la rationalité et de la rentabilité ses maîtres mots, l'action gratuite est, par nature, un élément perturbateur, qui bouleverse le déterminisme en tentant d'introduire l'idée de «gratuité», si étrangère aux valeurs sociales; il trouble les normes et les règles établies.

### 3.c. «L'acte gratuit» et la conception de l'absurde

D'autre part, nous pouvons également faire un rapprochement entre l'acte gratuit et la conception de l'absurde, qui se développe lentement à cette époque, et dont les principaux représentants sont Camus et Sartre. Rappelons que dans *L'Étranger* de Camus, la lumière, le soleil, la chaleur semblent être la cause d'une soudaine précipitation des événements : sur une plage, à la suite d'une bagarre, Meursault tue un homme de cinq coups de revolver, sans pouvoir fournir de véritable raison à son acte. Dans la philosophie de Sartre, le terme de «nausée» désignera l'état d'esprit d'un individu qui prend conscience de la pure contingence de l'Univers.

Dans *Les Caves*, Gide fait le constat de l'absurdité de la vie et montre à travers les histoires qu'il tisse et les rencontres des personnages, la relativité de la vie. En effet, face à la gratuité de l'existence, Lafcadio conclut à la gratuité morale des gestes humains : le hasard des feux décidera de la mort de Fleurissoire. Cependant, la conséquence de son geste apparaît, il perçoit l'incongruité de la vie. Car c'est précisément dans ce décalage entre l'individu et le monde que se situe la dimension absurde de la condition humaine. C'est ainsi que nous pouvons lire dans l'insaisissable Protée de Germaine Brée (1953: 233): «Qu'il y ait incompatibilité entre un univers sans finalité et l'exigence morale de l'homme, Gide l'avait formulé dès le *Prométhée mal enchaîné* mais au lieu de dresser l'exigence morale en face d'une existence «gluante», Gide accueille les deux en l'homme [...]». À présent ces deux notions vont définir l'homme dans *Les Caves*; Lafcadio en est l'incarnation. Plus tard, toute une série d'événements fortuits sauveront notre protagoniste.

### 3.d. L'«acte libre»

Nous avons vu que l'acte gratuit répond à une impulsion secrète, dans lequel ce que l'individu a de plus particulier se révèle, se trahit. De plus, comme nous venons de le remarquer, il bouleverse tout déterminisme; deux des caractéristiques que présente l'«acte libre» de Bergson, car pour le philosophe, la liberté est une «donnée immédiate de la conscience». En effet, dans *Essai sur les données immédiates de la Conscience*, nous pouvons lire: «C'est de l'âme entière, en effet, que la décision libre



émane; et l'acte sera d'autant plus libre que la série dynamique à laquelle il se rattache tendra davantage à s'identifier avec le moi fondamental» (Bergson, 1917: 53).

Bergson a combattu la religion de la science, le déterminisme, le culte exclusif de l'intelligence, à quoi il a opposé la saisie immédiate du vécu par l'intuition, l'élan vital et la liberté.

### 3.e. La morale kantienne

D'autre part, notre auteur critique également la morale kantienne, puisqu'il rejette la notion de devoir. Avec sa *Critique de la Raison pure*, Kant avait ramené l'exercice de la raison à ses limites, mais avec sa *Critique de la raison pratique*, il lui avait donné une base qu'il jugeait définitive et qui devait devenir la charte morale de toute la bourgeoisie pendant un siècle et demi. Kant a fondé en raison la loi morale et la notion de devoir à laquelle Gide s'était plié pendant sa jeunesse, mais contre laquelle il s'est bientôt élevé.

Ce que Gide reproche à la morale kantienne, c'est d'abord d'être fondée sur l'immortalité de l'âme et sur l'existence de Dieu. En effet, jamais l'expérience ne peut nous fournir le moindre fondement pour affirmer que Dieu existe ou non. C'est pourquoi Kant ouvre la voie à une nouvelle dimension religieuse: la foi va s'engouffrer dans l'espace laissé vacant par l'expérience. Il était selon lui nécessaire à la morale de l'homme de présupposer que l'homme a une âme immortelle, qu'il existe un dieu et que l'homme a un libre arbitre. C'est la foi qui l'a amené à ces conclusions, non la raison. Pour lui, la foi en une âme immortelle, en l'existence de Dieu et le libre arbitre de l'homme sont des *postulats pratiques*.

Pour Gide, il s'agit non pas de renoncer à tout devoir, mais de ne pas se scléroser dans des maximes de vie universelles, et de trouver en soi les ressources capables de forger une règle de conduite personnelle. À la limite, toute réflexion est parasite en ce qu'elle fausse la sincérité par la délibération, et cette morale individuelle que Gide oppose à Kant mène droit à la spontanéité de l'acte gratuit: «L'action la plus prompte, la plus subite, me parut dès lors la préférable; il m'apparut que mon action était d'autant plus sincère que je balayais devant elle tous ces considérants par quoi je tentais de me la justifier d'abord» (*Journal I*: 776). C'était donc prendre le risque de l'immoralisme sous couvert de la morale.

## 4. Conclusion

Au carrefour de l'influence de Bergson, et de Dostoïevski, qui ont fait éclater les limites de la raison, on retrouve l'acte gratuit, l'acte de folie de l'individu contre les règles sociales, l'acte de liberté contre tous les automatismes et les déterminismes imposés par la société. Ainsi, à la réduction de la vie par la raison, Gide a opposé, après Rimbaud, Dostoïevski et Nietzsche, à côté du futurisme et du cubisme, de Dada et du surréalisme, de Freud et de Reich, les puissances de l'imaginaire, de la folie et de l'inconscient.

Au XX<sup>e</sup> siècle, de toutes parts on s'élève contre la tyrannie de la raison, du *logos* et des idéologies qui sont apparues concurremment aux sciences. Ce qui est mis en cause, c'est l'universalité du modèle de l'équivalent universel, et, à terme, la notion même de l'homme et d'humanisme. Contre «l'humanisme abstrait» que dénoncera plus tard Sartre, la littérature fait jouer les particularités de la personne, de l'individu. Celui-ci se met à échapper au caractère fixé et gagne la possibilité d'être plusieurs choses à la fois, et c'est bien ici même que l'on retrouve *Les Caves du Vatican*.

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERGSON, Henri (1917): *Essai sur les données de la Conscience*. Paris, Librairie Félix Alcan.
- BREE, Germaine (1970): *André Gide, l'insaisissable Protée. Étude critique de l'œuvre d'André Gide*. Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres».
- DESCARTES, René (1992): *Discours de la Méthode, suivi d'extraits de la dioptrique, des Météores, de la vie de Descartes par Baillet, du Monde, de L'Homme et de Lettres*. Paris, GF-Flammarion.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor (1950): *Crime et Châtiment*. Introduction de Pierre Pascal. Indications chronologiques et note bibliographique de Sylvie Luneau. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor (1955): *Les Démons. Les Pauvres Gens*. Introduction de Pierre Pascal, suivi de «La gestation des Démons», de Sylvie Luneau. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GIDE, André (1951): *Journal I 1889-1939*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade).
- GIDE, André (1954): *Journal II 1939-1949. Souvenirs*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade).
- GIDE, André (1958): *Romans Récits et Soties Œuvres Lyriques*. Introduction par Maurice Nadeau. Notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade).
- GIDE, André (2004): *Les Caves du Vatican*. Paris, Gallimard (Folio).
- GOULET, Alain (1972): *Les Caves du Vatican, étude méthodologique*. Paris, Larousse.
- GOULET, Alain (1985): *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*. Paris, Minard (Bibliothèque des Lettres Modernes).
- FILLAUDEAU, Bertrand (1985): *L'univers ludique d'André Gide: les soties*. Paris, Librairie José Corti.
- KANT, Emmanuel (1987): *Critique de la raison pure*. Paris, GF-Flammarion.
- LAFILLE, Pierre (1954): *André Gide romancier*. Paris, Hachette.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de (1967): *Maximes. Suivies des Réflexions diverses, du portrait de La Rochefoucauld par lui-même et des Remarques de Christine de Suède sur les Maximes*. Paris, Garnier Frères.

PAINTER George D. (1958): *André Gide*. Paris, Mercure de France.

SARTRE, Jean-Paul (2004): *La Nausée*. Paris, Gallimard (Folio).

## La puissance du regard chez Marie-Claire Blais: de la honte à l'affirmation de soi

Eva Pich Ponce  
*Universitat de València*  
eva.pich@uv.es

### Resumen

En las primeras novelas de Marie Claire Blais, la mirada adquiere una importancia esencial y pone de relieve las relaciones entre los personajes, sus emociones, el conformismo o la insumisión que los caracteriza. La mirada constante del otro provoca sentimientos de vergüenza, de remordimiento en el personaje observado. Este artículo mostrará cómo, a través de las imágenes de la mirada, Blais realza las relaciones que existen entre los personajes y examina las consecuencias dramáticas de la noción de culpabilidad en la búsqueda de la identidad individual.  
**Palabras clave:** miradas; prejuicios; vergüenza; identidad.

### Abstract

In Marie-Claire Blais' first novels, the images of eyes and glances acquire a great significance. They highlight the character's relationships, conformism or rebelliousness. The other's constant gaze arouses feelings of shame and remorse in the character which is being observed. This article will illustrate how Marie-Claire Blais' portrayals of eyes and glances allow her to draw attention to the character's relationships and to denounce the dramatic consequences the notions of guilt and shame have in the search of individual identity.

**Key words:** glances; prejudices; shame; identity.

### 0. Introduction

Dans les premiers romans de Marie-Claire Blais, le motif du regard devient un élément fondamental du récit et il permet de mettre en valeur non seulement la

---

\* Artículo recibido el 10/01/2009, evaluado el 2/02/2009, aceptado el 26/02/2009.

relation qui existe entre les protagonistes mais aussi les sentiments d'angoisse et de culpabilité des figures romanesques. Cette étude se centrera sur trois oeuvres qui ont consacré la carrière littéraire de Marie-Claire Blais: *La Belle Bête* (1959), *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) et le premier volume des *Manuscrits de Pauline Archange* (1968). Ces romans, qui sont d'un intérêt littéraire incontestable, sont aussi ceux qui ont fait entrer l'écrivaine dans la scène culturelle internationale et qui l'ont rendue célèbre au Québec et en France. Comme le souligne Jean Starobinski, le regard est «moins la faculté de recueillir des images que celle d'établir une relation» (Starobinski, 1961: 13). Le motif du regard permet, dans ces romans, de dévoiler la complexité et la violence des relations humaines et notamment des relations qui existent entre la mère et ses enfants. Être vu constitue à la fois le désir et la crainte des personnages marqués par un sentiment de culpabilité. A travers l'image du regard, Marie-Claire Blais évoque les conséquences dramatiques que des notions comme la honte ou le remords peuvent avoir sur l'identité de l'individu.

### 1. Le regard au sein des relations familiales

Dans ces trois romans le champ lexical de la perception visuelle est très présent. Il apparaît d'abord comme un reflet des aptitudes intellectuelles des personnages. Dans *La Belle Bête*, les yeux de la protagoniste, Isabelle-Marie, dénotent sa vivacité et son intelligence: «ses yeux inquiétants» (Blais, 1959: 12); «elle l'étudiait de son oeil foncé» (Blais, 1959: 37). Ceux-ci s'opposent clairement au regard du frère, qui «fixait le néant lointain des idiots» (Blais, 1959: 124). Dès l'incipit, le texte insiste sur le regard perdu de ce jeune garçon qui «ne comprenait pas, mais [qui] regardait, silencieux» le paysage (Blais, 1959: 11). Malgré son idiotie, Patrice est caractérisé par une grande beauté qui fait de lui le centre de tous les regards. Le premier chapitre met en relief l'attention constante que les voyageurs du train et notamment la mère prêtent à l'aspect physique de ce personnage. Alors que «Les voyageurs ne cessaient d'observer Patrice», Isabelle-Marie, laide, se sent oubliée: «Louise ne la voyait pas. Jamais Louise n'osait la regarder vraiment» (Blais, 1959: 14). Dès les premières pages, le motif du regard permet d'exposer le drame familial qui se développera le long de l'oeuvre.

Dans ce roman, les personnages apparaissent comme les témoins solitaires des relations affectives qui existent entre ceux qui les entourent et la figure maternelle: Isabelle-Marie observe les attentions constantes de Louise envers son frère; Patrice contemple l'attachement qui commence entre sa mère et Lanz, son nouveau mari; Lanz perçoit avec jalousie la relation affective de la mère et du fils et tente de les séparer. L'amour ou le manque d'amour sont à la base des sentiments et des réactions des personnages. Leur regard devient le reflet de leur bouleversement intérieur, de leurs passions instinctives et violentes qui surgissent face à l'oscillation des sentiments maternels: les yeux d'Isabelle-Marie sont «pleins de colère» (Blais, 1959: 12); «Patrice le regarda d'un regard qui le provoqua, lui...Lanz» (Blais, 1959: 55); Lanz a un «regard

glacé» (Blais, 1959: 121). Les yeux reflètent ce que ressentent les personnages, tout en dévoilant les tensions qui existent entre eux. Ces regards acquièrent fréquemment une fonction de blessure: ils visent à frapper symboliquement l'Autre, le coupable de leur tourment. Le regard d'Isabelle-Marie, surtout, ne cesse de mettre en valeur le ressentiment qui la caractérise: «[Isabelle-Marie] serra la bouche, toujours sans baisser le regard. [...] Louise supportait ces regards fielleux, perçants de haine, des regards qui ne tranchaient ainsi que dans les yeux de sa fille» (Blais, 1959: 24-25). Cette blessure symbolique devient réelle au moment où la passion destructrice des personnages conduit Patrice au meurtre de Lanz et Isabelle-Marie à défigurer le visage de son frère puis au matricide.

Le mépris que témoigne Louise envers sa fille est causé exclusivement par l'aspect physique de cette dernière. Le regard est ce qui permet à l'être d'observer son corps et celui d'autrui. Il est aussi ce qui permet à autrui d'observer la physionomie de l'être. La beauté ne trouve son sens réel qu'à travers cette observation constante. Dans ce roman, l'importance du regard se fait d'autant plus grande qu'il semble incarner le personnage lui-même: «[...] car le *regard* de sa mère, car *toute cette femme* s'appuyait sur cette seule et fragile beauté» (Blais, 1959: 14)<sup>1</sup>. Pierre Bourdieu a mis en évidence la relation qui existe entre le regard et l'insécurité corporelle féminine:

La domination masculine, qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être (*esse*) est un être-perçu (*percipi*), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique: elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'*objets* accueillants, attrayants, disponibles (Bourdieu, 1998: 73).

Cette réflexion sociologique explique l'attitude de Louise, sa vanité, et l'obsession qu'elle manifeste envers sa beauté et son propre corps. Louise trouve dans la beauté de Patrice un reflet de sa propre physionomie. Lorsque le visage de celui-ci est défiguré par l'eau brûlante, elle le repousse et refuse de le regarder à nouveau: «Elle regardait le vide, le creusant de ses yeux. Elle ne regarderait jamais plus son fils» (Blais, 1959: 183).

Le mariage d'Isabelle avec un garçon aveugle met en valeur l'absurdité de l'importance donnée à l'apparence extérieure. Michael est capable d'aimer Isabelle-Marie. Or, la cécité devient aussi le symbole de l'incapacité des personnages de voir au-delà des valeurs superficielles que la société impose: Michael n'observe en aucun moment les qualités intérieures de sa femme. Seul l'aspect physique d'Isabelle, qu'il imagine, l'intéresse. Lorsqu'il recouvre la vue et perçoit la laideur de celle-ci, il l'abandonne et part «sans la regarder» (Blais, 1959: 141).

---

<sup>1</sup> C'est toujours nous qui soulignons.

Comme le souligne Mary Jean Green, l'identité des figures romanesques de *La Belle Bête* se construit à travers le regard de l'autre:

But much of the mirroring in the text takes place not only through the use of conventional reflecting devices such as Patrice's lake and Louise's vanity mirror, but through the eyes of other people. As in the works of Jean-Paul Sartre, characters seek their identity in the gaze of the other. [...] The extent to which these characters define themselves through others is made clear when Isabelle-Marie does, for a time, feel herself beautiful after inventing an image of a beautiful self to be reflected back by Michaël's sightless eyes (Green, 1995: 13)

Le désir inassouvi d'être regardé par la mère devient pour les personnages une expérience déchirante. La haine, la jalousie ou la peur qu'ils ressentent trouvent leurs raisons d'être dans ce sentiment de frustration qui apparaît lorsqu'ils cherchent le regard de l'être aimé mais n'obtiennent aucune réponse. Isabelle, méprisée par son mari et par sa mère, est consciente de sa laideur et devient méchante par ce manque d'affection.

Le motif de l'absence du regard de l'autre est également présent dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*. Dans ce roman la lassitude des personnages pousse ceux-ci à fermer les yeux, à contempler le vide: «Assoupis autour de la table, protégeant leur assiette comme un trésor, les hommes et les jeunes gens mangeaient sans lever les yeux» (Blais, 1965: 21); Héloïse a le «regard perdu dans un rêve étrange» (Blais, 1965: 27); les enfants «avaient fermé les yeux» (Blais, 1965: 27). Le motif de l'assoupissement revient de nombreuses fois dans le texte.

La mère surtout est «épuisée et sans regard» (Blais, 1965: 21). L'indifférence maternelle est provoquée ici par la fatigue de cette femme qui est marquée par le travail constant dans la ferme et par des accouchements successifs:

Voici sa mère. *Il la reconnaît. Elle ne vient pas vers lui encore. Il pourrait croire qu'elle l'a abandonné. Il reconnaît son visage triste, ses épaules courbées. Elle ne semble pas se souvenir de lui avoir donné naissance, ce matin. Elle a froid. Il voit ses mains qui se crispent autour du seau de lait. (Il est là, dit Grand-Mère Antoinette, il a faim, il a pleuré tout le jour.)* (Blais, 1965: 11).

Il est intéressant de constater dans ce fragment l'utilisation des pronoms personnels. Alors que le pronom masculin «Il», qui représente Emmanuel, est associé à des verbes de perception et de compréhension («reconnaît», «voit»), le pronom personnel féminin «Elle», qui représente la mère, est accompagné de la négation. La mère nie l'enfant, l'oublie à cause de sa propre lassitude. Ce n'est qu'à travers les paroles de Grand-Mère Antoinette que ce bébé sera pris en considération, ce qui est souligné par



la répétition du pronom «il» à la dernière ligne du paragraphe. «Tu apprendras vite que tu es seul au monde» dit Grand-Mère Antoinette à ce bébé (Blais, 1965: 9).

Comme le constate également Pascale Vergereau-Dewey, la mère, absente d'elle-même, ne peut établir aucun type de lien avec ses enfants et demeure une figure soumise qui ne parle qu'avec les morts (Vergereau-Dewey, 2008: 40). Elle oublie ceux qui restent encore en vie pour se consacrer exclusivement au souvenir des enfants décédés, dont elle confond les noms. Les enfants observent cette figure maternelle qui ferme les yeux. Ils «la regardent silencieusement» (Blais, 1965: 12), mais elle se montre incapable de satisfaire les besoins affectifs de sa descendance. Dans le récit autobiographique de Jean-Le-Maigre, le narrateur imagine sa naissance et met particulièrement en relief les regards qui se sont centrés sur lui:

Ils s'approchèrent de mon berceau et me contemplèrent en silence. Mon regard brillait déjà d'un feu sombre et tourmenté. Mes yeux jetaient partout dans la chambre, des flammes de génie. Qu'il est beau, dit ma mère, qu'il est gras, et qu'il sent bon! [...] Monsieur le Curé m'a admiré dès ce jour là. La récompense, c'était moi. Combien on m'avait attendu ! Combien on m'avait désiré ! (Blais, 1965: 49-50)

Les répétitions et les exclamations soulignent la nécessité de Jean-Le-Maigre de montrer jusqu'à quel point sa naissance a été importante pour sa famille et le bonheur qu'elle a provoqué. Le contraste si frappant entre cette scène qu'il imagine et l'expérience d'Emmanuel décrite au début de l'œuvre mettent en relief les grandes différences entre la vie rêvée qui apparaît à certains moments dans l'écriture de Jean-Le-Maigre et la réalité. Ce passage nous montre de manière implicite le désir de cet enfant d'être observé par les autres et notamment par sa mère. Il est aussi intéressant de remarquer dans cet extrait l'image des flammes de ses yeux, qui évoque la vivacité et l'intelligence de Jean-Le-Maigre, mais aussi sa fièvre, sa maladie.

Malgré l'assoupissement qui caractérise la plupart des membres de cette famille, certains personnages manifestent une attitude active et de grandes capacités d'observation. Jean-Le-Maigre regarde son nouveau frère avec curiosité. Il épie sa sœur Héloïse le soir et observe la réalité qui l'entoure afin de la décrire dans ses cahiers. Ses écrits évoquent de manière satirique la misère et la violence qui caractérisent sa famille, les désirs sexuels de sa sœur, l'inceste et la pédérastie qu'il a connu.

Grand-Mère Antoinette affirme: «Je te vois Jean-Le-Maigre [...] je te vois» (Blais, 1965: 14). Comme la mère, elle refuse de regarder les enfants qui la «guettent», qui l'observent «de ce regard suppliant et hypocrite»: «Disparaissez, je ne veux plus vous voir» leur dit-elle (Blais, 1965: 10). Malgré cela, elle est toujours consciente de leur présence et n'hésite pas à observer avec attention ce qui reste de Jean-Le-Maigre après sa mort: le lit vide, l'encre asséchée, les crayons rongés et notamment les cahiers qu'elle va lire avidement pendant le reste de l'œuvre. Elle se penche aussi vers

Emmanuel «pour mieux le voir» (Blais, 1965: 97). Ce bébé observe tout ce qui l'entoure avec une grande attention. Nous pouvons même constater une évolution dans la perception d'Emmanuel, qui devient de plus en plus déterminé à voir ce qui se passe autour de lui: «ne les voyait pas encore» (Blais, 1965: 7); «cet enfant voit tout, rien ne lui est caché» (Blais, 1965: 13); «yeux vifs» (Blais, 1965: 90). Face au conformisme qui est suggéré par l'assoupissement de la plupart des personnages, le regard de ce bébé suggère une prise de conscience future de la réalité et un refus éventuel de la résignation qui caractérise sa famille. A la fin de l'œuvre, «Emmanuel se soulevait de joie dans son berceau pour voir entrer le soleil par la fenêtre» (Blais, 1965: 127). Cette dernière image, qui unit le regard au soleil, représente une lueur d'espoir pour cet univers. Grand-Mère Antoinette exhorte l'enfant à l'observation: «regarde autour de toi»; «ouvre les yeux»; «regarde-moi bien» (Blais, 1959: 8). La relation qui existe entre cette Grand-Mère, symbole du passé, et le bébé, représentant le futur, montre le dialogue possible entre ces deux générations. Au contraire, le présent est représenté par la fatigue de la mère, par son regard vide, et il apparaît, en ce sens, comme paralysé. Lorsque Grand-Mère Antoinette lit les textes de Jean-Le-Maigre, elle «ferm[e] les yeux avec discrétion et se consol[e] en pensant que ces créatures (grâce à Dieu) [ne sont] que des créatures de l'imagination» (Blais, 1965: 92). Elle n'accepte pas la véracité des faits narrés. Pourtant, une légère prise de conscience semble apparaître chez ce personnage qui commence alors à vieillir et pour lequel la nuit n'«apportait plus le même repos» (Blais, 1965: 92).

Si le regard de Jean-Le-Maigre reflétait déjà la tuberculose dont il souffrait, dans *Manuscrits de Pauline Archange* les yeux de la plupart des personnages mettent en évidence leur état fébrile: Séraphine a «des regards bruns pleins de fièvre» (Blais, 1981: 15); l'oncle est marqué par «le délire courroucé de son regard» (Blais, 1981: 54); Julia Poire a «un regard fiévreux plein d'attente» (Blais, 1981: 207). Les personnages les plus âgés ont un regard vide qui «se figeait soudain dans une béatitude sans mémoire» (Blais, 1981: 193). Les yeux de grand-mère Josette évoquent sont assoupissement: elle «regardait [Pauline] avec tendresse avant de tomber dans un curieux sommeil» (Blais, 1981: 197). Cependant, c'est surtout à travers le personnage de la mère que le motif de l'absence de regard apparaît. Mme Archange a souvent un regard perdu qui met en évidence sa maladie, sa lassitude: «ma mère couvrant l'horizon d'un regard figé et malheureux» (Blais, 1981: 47).

Comme les mères des deux autres romans, elle regarde rarement ses enfants: «nous nous parlions sans nous voir, chacune de nous préservant son secret en tournant le dos à l'autre» (Blais, 1981: 44). Ce regard défaillant devient dangereux dans la mesure où la mère cesse de protéger l'enfant:

[ma mère] fermait involontairement les yeux, vers ma douzième année, sur les faiblesses malheureuses auxquelles ce prêtre s'abandonnait avec moi [...] Si je pleurais ou gémissais dans

une étreinte, ma mère souffrait trop pour m'entendre, elle qui vomissait de l'autre côté du mur. Le jeu des souffrances ne correspondait à aucune consolation, ma mère tentait d'effacer derrière elle toutes les traces de sa maladie, afin de ne pas accabler mon père, et de mon côté, j'ensevelissais mes vêtements ensanglantés dans la terre [...] ses yeux évitaient les miens (Blais, 1981: 70).

Le silence et un certain aveuglement s'impose donc entre cette mère et sa fille. Les propos soutenus par Lori Saint-Martin, qui parle d'un mur symbolique, prennent ici tout leur sens:

Le mur de l'institution de la maternité, de l'ignorance, de l'oppression, de la peur, ne peut être soulevé, ou, mieux, abattu, que par le dialogue que pourtant il empêche d'éclore. Voilà l'espoir que font miroiter les écrits de femmes: qu'un jour, mère et fille puissent se regarder, se toucher, se parler enfin (Saint-Martin, 1999: 164).

Contrairement à la conception traditionnelle qui présente la mère comme une figure protectrice et affectueuse, dont le dévouement maternel est une nécessité ontologique, ces romans mettent en valeur une réalité beaucoup plus sombre. Dans ces trois textes, la maternité constitue non pas une joie mais une déception pour les mères. Mme Archange arrive même à souhaiter la mort de son fils Emile. Les problèmes physiques et mentaux que présente ce bébé transforment l'amour maternel en une haine qui se perçoit clairement dans les yeux de la mère: «depuis la naissance d'Emile, de meurtrières pensées, qu'elle ne pouvait plus garder aussi secrètes, traversaient parfois son regard» (Blais, 1981: 179); «cette lueur cruelle dans les yeux de ma mère» (Blais, 1981: 181). Sa réaction rappelle l'attitude de Louise lorsqu'elle découvre la laideur de Patrice. Si Louise enferme son fils dans un asile pour ne plus le voir, Mme Archange s'éloigne de son enfant et le laisse dans une Maison d'accueil.

Ces trois mères se montrent incapables de chaleur maternelle. Il est intéressant de constater que Mme Archange n'a pas de prénom: elle est uniquement désignée à travers le nom de son mari ou à travers l'appellation de «mère». Comme la figure maternelle d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, ce personnage n'a pas d'identité propre. De manière similaire, Louise n'est qu'une «poupée» (Blais, 1959: 56) dont le monde s'écroule quand la beauté de son fils disparaît. A l'encontre des pensées patriarcales, la maternité ne conduit pas toujours à l'épanouissement de la femme, mais à son aliénation.

Si les figures maternelles de ces romans refusent souvent de regarder leur descendance, une certaine évolution peut s'observer quant à la manière qu'ont les enfants de percevoir leurs mères. Alors que les sentiments d'Isabelle-Marie envers Louise sont caractérisés uniquement par la haine et la conduisent même au matricide, Jean-

Le-Maigre et Héloïse ont pitié de l'aspect meurtri de leur mère. Pauline perçoit ses parents avec une certaine distance: «Parfois, on regardait ses parents, de loin et avec un trouble respect, comme les soirs d'été on s'abandonnait à l'observation craintive des policiers [...]» (Blais, 1981: 25). Pourtant, elle aussi ressent parfois une certaine compassion envers sa mère, cette «sœur incomprise» dont elle veut pourtant se séparer. Pauline ne cherche pas à attirer le regard de Mme Archange. C'est à travers l'amitié que se créent, selon elle, les liens véritables. Séraphine, avec une innocence et une douceur enfantine, regarde Pauline: «Oui, j'te regarde, Pauline et pis c'est pas ton affaire si j'aime t'regarder...» (Blais, 1981: 42). L'affection si profonde que témoigne cette enfant pour la protagoniste est partagée par celle-ci au début du roman. Cependant, les regards de Pauline se centrent progressivement sur d'autres personnages:

[...] ce visage aux couleurs malades, aux yeux brûlants, plutôt que d'attirer mes regards comme il l'avait fait tant de fois, les détournait vers d'autres visages [...] Si je la grondais en allant au cinéma le dimanche, mes yeux n'osaient plus chercher les siens: je lui parlais maintenant sans la voir (Blais, 1981: 62).

Ce passage montre bien comment les différentes modulations du regard reflètent le type de relation qui s'établit entre les personnages. Le fait de ne plus regarder l'autre traduit un oubli, qui peut être causé par la fatigue (comme chez la mère d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et Mme Archange) ou par l'indifférence (comme dans le cas de Pauline envers son amie Séraphine). Le motif de l'absence de regard permet souvent aussi de mettre en évidence la honte aiguë du sujet qui refuse de voir l'aspect physique aberrant de l'autre (c'est le cas de Louise) ou son comportement rebelle (Mme Archange se plaint constamment de l'attitude de Pauline).

Si ne pas être vu provoque l'insatisfaction, la déception ou la colère, le fait d'être vu conduit à une sensation de honte flagrante. Starobinski, dans son étude sur Racine, évoque l'ambivalence tragique du regard: «Voir est un acte pathétique et reste toujours une saisie imparfaite de l'être convoité. Être vu n'implique pas la gloire, mais la honte» (Starobinski, 1961: 73). Lorsque le regard de l'autre apparaît, le malaise des personnages s'intensifie et leur sentiment de culpabilité devient presque intolérable.

## 2. Mépris, honte et sentiment de culpabilité

Le regard de l'autre pousse souvent les personnages à ressentir une gêne corporelle qui culmine en un sentiment de honte. Isabelle-Marie préfère éviter le regard méprisant de ceux qui l'entourent et passe la plupart de son temps avec les animaux qui, eux, ne l'insultent pas. Les yeux de Louise, de Lanz ou même de son mari Michael lui rappellent constamment sa laideur: «Ceux qui m'ont vue m'ont repoussée, même mon mari. Il a eu des yeux pour me voir et je l'ai dégoûté» (Blais, 1959: 179). Michael répète «Je te verrai bientôt». Ces paroles, qui reviennent à plusieurs reprises dans le texte, annoncent le recouvrement de la vue de ce jeune homme et constituent

pour Isabelle une menace: elles mettent en relief sa peur et le risque que ce regard extérieur suppose.

Comme le souligne Pierre Bourdieu (1998: 93), le regard de l'autre, encouragé par les présupposés répandus par les institutions de l'ordre, impose certaines «manières de voir, de se voir, de se représenter ses aptitudes et ses inclinations, bref, tout ce qui contribue à faire non seulement les destins sociaux mais l'intimité des images de soi». Les femmes, surtout, sont condamnées à observer le gouffre qui existe entre leur corps, leur personnalité et la femme idéale qui est revendiquée par le regard d'autrui. Bourdieu explique que ce phénomène conduit à «l'auto-dénigrement», à la «gêne corporelle» (Bourdieu, 1998: 74). Isabelle-Marie ment sur son aspect physique pour plaire à Michael. Lorsqu'il retrouve la vue, elle se sent complètement humiliée: «Michael ouvrit les yeux. Il les écarquilla et à sa façon de la regarder, Isabelle-Marie comprit qu'il la voyait. Elle eut honte aussitôt. Elle se cabra au mur, les mains à la gorge comme pour s'étrangler» (Blais, 1959: 140). À travers le regard de son mari elle se découvre coupable de son mensonge et victime à nouveau d'une laideur que les autres repoussent.

Patrice, devenu laid, souffre également l'hostilité maternelle. Ce jeune homme, «à moitié mâle, à moitié enfant» est, selon Ramberg (1990: 11), «l'idiot, féminisé et animalisé», une figure androgyne innocente et naïve. Patrice a du mal à comprendre la réalité qui l'entoure et même ses propres sentiments, qui apparaissent de manière instinctive. Son tourment et la honte qu'il ressent face à sa propre laideur se manifeste chez lui à travers les images de la course et de la disparition: «Il s'enfuit à la maison, le cœur ivre, le corps trop souple, évadé des carcans de la peur, voué au plus terrible du rythme humain» (Blais, 1959: 183); «Retrouver mon cheval et disparaître – pensait Patrice, en rêve. Et il en pleurait» (Blais, 1959: 190). L'image positive qu'il avait de lui-même dépendait exclusivement du regard admiratif de sa mère. Quand il est rejeté par celle-ci, cette image se brise et Patrice ne peut que chercher son identité dans les eaux du lac où il se noie.

Louise, confrontée à la vieillesse et au cancer, vit dans la hantise de perdre sa beauté. En regardant dormir son nouveau mari, elle éprouve de la «honte», une sensation de «dégout» et commence à trembler (Blais, 1959: 94). Cette femme qui concevait son mari comme un miroir susceptible de lui rappeler sa perfection physique, perd ce reflet: «maintenant qu'il connaît tous mes charmes, je ne sais plus lui plaire», pense-t-elle. Cette constatation arrive au moment où elle a le plus besoin d'assurance, où elle sent le cancer qui se développe à sa joue. Cette gêne corporelle la pousse à rechercher son fils à nouveau: celui-ci, encore beau, est le seul capable de lui renvoyer l'image de la beauté qu'elle recherche. Patrice vient cependant d'être fouetté par Lanz, dans une scène où Louise s'est maintenue complètement immobile. Sa passivité, unie au mépris qu'elle ressent alors envers son mari et à sa maladie, conduisent cette femme à se sentir coupable de s'être éloignée de son fils: «Elle fuyait de plus en plus le

jugement de Patrice [...] Louise était la torturée de son fils sans qu'il le sache. Elle rougissait et tremblait en mangeant: "Ne jamais perdre Patrice, ne jamais perdre sa beauté"» (Blais, 1959: 120).

Cependant, dès que Patrice devient laid, elle le rejette. Le sentiment de honte que Louise ressent se fait alors plus manifeste et apparaît à plusieurs reprises dans les dernières pages du roman. Elle se sent humiliée par l'aspect physique de ses enfants, mais aussi par sa propre laideur: «La poupée au bandeau avait honte: à cinquante ans, elle voyait la fin de son monde ridicule» (Blais, 1959: 186); «Frissonnante de honte, elle ne pouvait plus aimer, comme jadis, son beau visage à travers le touchant visage de son fils. Elle refusait de s'y reconnaître» (Blais, 1959: 190). Lorsque ses fermes brûlent et juste avant de mourir, elle implore à genoux la pitié de Dieu. Cet événement est qualifié d'«apocalypse», de «jugement dernier» (Blais, 1959: 212). Si pour Louise cette scène acquiert toutes les connotations du châtiment, pour Isabelle-Marie, qui provoque le feu, elle engendre une sensation de culpabilité insupportable.

Alors que Patrice ne voit pas l'horreur de l'assassinat de Lanz, Isabelle-Marie a un jugement plus critique sur ses propres actions. Déchirée entre la jalousie et le remords, son attitude change très rapidement: elle prive son frère de nourriture puis essaye de le soigner; elle pousse le visage de Patrice dans l'eau brûlante puis essaye d'être bonne avec lui. Le mépris des autres est ce qui la pousse à commettre des actes violents: «N'est-ce pas toi qui m'as faite si laide? Parle, mère. Tu me condamnes, mais mon crime était ma seule façon de vivre. Parce que je veux vivre, et respirer, et voir, malgré mon visage» (Blais, 1959: 179).

Or, lorsqu'elle détruit les terres de Louise, Isabelle-Marie éprouve une «honte» qui la pousse au suicide: «Isabelle-Marie fit éclater la lampe dans les gerbes les plus sèches. Elle croyait tuer la terre de Louise mais elle réalisa soudain qu'elle tuait la terre de Dieu. Une terreur lui monta à la face. La honte aussi. Tout s'enflamma aussitôt et elle resta un instant près des gigantesques brasiers, veule, désabusée» (Blais, 1959: 211).

Elle ne regrette pas le matricide, mais la destruction des terres où elle a travaillé et qui appartenaient à son père, l'âpre paysan. En mettant le feu à cet espace, elle détruit le seul élément qui soit célébré dans le texte. Comme le souligne Michael Lynn Ramberg (1990: 14), c'est surtout dans la glorification de la terre et de la nature que se manifeste la dimension déiste du roman. Même si auparavant Isabelle-Marie avait déclaré vouloir «vivre, et respirer, et voir, malgré [s]on visage», la honte que lui inspirent ces fermes en flammes la conduit à se jeter sur les rails du train.

Cette sensation de honte, qui est étroitement liée à la notion de regard (regard d'autrui, regard du personnage sur lui-même, ou regard divin) caractérise également certains personnages d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*. Le père ressent une gêne profonde en présence de la grand-mère: «[...] l'homme qui s'habille gauchement, dans l'ombre, éprouve soudain cette honte familière, quotidienne, que seule lui ins-

pire la présence de cette femme. – Des saisons noires comme la mort, dit Grand-Mère Antoinette, avec dédain pour le corps de cet homme, qu'elle observe d'un coin de l'œil [...]» (Blais 1965: 15-16).

Ce père, qui brutalise ses fils et viole sa femme, se sent tout à coup humilié par la présence de la grand-mère qui observe son corps et qui exprime ses opinions ouvertement.

Il est intéressant de constater dans ce roman la fréquence avec laquelle la notion de «honte» apparaît dans les phrases de Jean-Le-Maigre. Celui-ci utilise ce terme de manière récurrente, dans des contextes où il n'éprouve aucune gêne ni humilité sincères: «Tu parles, on ne peut même plus aller en enfer tout seul, maintenant, disait Jean-Le-Maigre. Tiens, j'ai honte de la voir jeûner comme ça!» (Blais, 1965: 28). L'usage qu'il fait de ce terme contribue à ridiculiser la notion de honte. Le concept de remords et même celui de confession se transforment pour lui en un simple jeu dans lequel les personnages prennent plaisir à raconter leurs péchés. Jean-Le-Maigre et le Septième jouent à se confesser dans la cave: «Il faut tout me dire, et je vais te pardonner. Tu recommenceras encore, si tu veux» (Blais, 1965: 23). Le récit de leur confession est interrompu dans le texte par la prière du soir de la famille. Cet effet de miroir crée une certaine ironie, étant donné qu'une pratique religieuse sérieuse et une parodie de la religion ont lieu au même moment dans la maison familiale.

Le jeu de ces deux enfants souligne l'hypocrisie de certains dévots, qui vont se confesser en recherchant le pardon, mais qui recommencent leurs crimes tout de suite après. L'absence d'une sensation de culpabilité sincère et durable est illustrée davantage par l'attitude du Frère Théodule:

Mais avec quelle ardeur il continuait la chasse après la prière, avec quel élan de foi il se jetait sur la jeunesse ensuite, murmurant jusqu'à l'oreille de ses victimes, ces faibles mots d'adoration et de désespoir qu'il adressait aussi à Dieu, dans ses supplications.

N'ayant jamais connu la douceur du sein maternel, il était ennemi des femmes et des mères depuis sa naissance. [...] Il songeait que les femmes s'écarteraient désormais sur son passage, que les mères auraient pour lui ce regard sévère (et qui sait, ce mouvement de dégoût qui lui glaçait le cœur?) (Blais, 1965: 95-96)

Le manque d'affection maternelle que Théodule a ressenti depuis son enfance apparaît aux yeux de celui-ci comme étant le coupable de ses actes présents. Si le regard sévère des mères qu'il rencontre et celui de Dieu lui provoquent un certain tourment intérieur, il n'hésite pas à recommencer ses crimes immédiatement après la confession.



Malgré ses jeux dans la cave, le Septième essaye de purger ses actes et de devenir meilleur:

Il communiait à chaque église, et l'hostie collée à ses dents le fortifiait de son symbole. Il se versait un déluge d'eau bénite sur la tête, après et avant la messe, et lorsqu'il était Enfant de Chœur, le vendredi de chaque mois, il buvait le vin de la communion et trempait ses doigts dans le sang du Christ, en fermant les yeux. Il voulait devenir meilleur, se sanctifier, recouvrer pour un moment l'état de grâce, hélas, chez lui, éphémère comme la rose et se ternissant au moindre contact [...]  
(Blais, 1965: 123-124)

À travers ces pratiques religieuses, il cherche à se transformer, à trouver un salut. Pourtant, cette pureté est également éphémère. Face à son manque d'instruction et à cause des abus du Frère Théodule, il continue à vivre dans la violence et le crime.

Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, Héloïse est le personnage qui est le plus ravagé par le remords. Cette jeune fille est déchirée entre ses désirs sexuels et la honte que ceux-ci lui inspirent. Les tourments que la découverte de la sensualité lui provoque la conduisent à une «piété excessive» et à de «brutales privations» (Blais, 1965: 30). Le regard de Mère Supérieure condamne ses actes:

Enveloppée de caresses mystérieuses, elle baignait dans l'Étreinte de l'Époux en savourant le plus de bonheur possible. Mais quelle humiliation lorsque Mère Supérieure ouvrait la porte de la cellule en criant:  
– Par le Ciel et tous les démons, qu'est-ce que je vois dans mon couvent? (Blais, 1965: 78)

Ses rêves évoquent également l'humiliation qu'elle a soufferte au sein du couvent:

Héloïse pleurait doucement. Il lui semblait que toutes l'avaient trahie [...] il lui semblait que cet homme qu'elle avait aimé, lui aussi, dans le même secret audacieux et tendre – s'amusait à l'humilier comme les autres. Ne riait-il pas cruellement? [...] Lui aussi, avait le pouvoir de la torturer et de lui inspirer une honte infinie... (Blais, 1965: 86-87).

Comme dans le cas d'Isabelle-Marie, le regard des autres personnages humilie Héloïse. Il est toutefois nécessaire de constater une certaine superficialité dans le sentiment de honte que ressent cette jeune fille. Si le regard des autres lui provoque une humiliation considérable, elle ne cesse pas pour autant d'agir de la même manière. Lorsque Mère Supérieure la découvre, Héloïse est moins affligée par le remords que par le fait de ne plus voir l'être aimé, qu'elle substitue par la masturbation. Elle condamne son attitude à travers le jeûne. Pourtant, ce sacrifice est également minimi-

sé par l'ardeur religieuse de cette jeune fille qui dès l'enfance transperçait ses doigts d'aiguilles: «Quand tout le monde trayait les vaches autour d'elle, Héloïse, à genoux dans le foin, méditait, les bras en croix, ou bien regardait jaillir des gouttes de sang de ses doigts transpercés d'aiguilles» (Blais, 1965: 28).

Nous pourrions lire les différentes réactions d'Héloïse comme un refus constant des valeurs établies. Son attitude religieuse lui permet de rejeter le travail destiné aux filles de la ferme. Le clergé impose à la femme l'alternative mariage ou entrée au couvent. Face à cette destinée, Héloïse choisit d'entrer en religion. Elle se laisse alors submerger par un sensualisme profond, qui culmine en la masturbation. Les règles strictes du couvent interdisent pourtant toute sensualité ou sexualité. Rejetée de cet espace, elle trouve alors refuge dans sa chambre où, isolée, elle peut exercer ses désirs sexuels librement. Dans le plaisir, elle trouve une valeur qui lui permet, de manière symbolique, de s'opposer aux règles patriarcales. Cependant, son rejet de l'ordre établi devient plus visible lorsqu'elle décide, par elle-même, de rejoindre l'auberge de prostitution. Cet acte constitue une forme de rébellion, comme l'a constaté également Dominique Bourque (1998: 345), dans son excellent article centré sur ce personnage. Au bordel, dont la nature même est en opposition avec les mœurs sociales, cette jeune fille semble acquérir une certaine supériorité. Elle gagne de l'argent et, si elle est soumise à Mme Octavie, elle n'hésite pas à désobéir ses ordres pour donner de la nourriture aux clients. Toutefois, l'arrivée d'Héloïse au bordel pourrait être interprétée comme une défaite. Sa victoire reste ambivalente car sa paix intérieure ne s'obtient qu'à travers l'offrande de son propre corps et Héloïse, libérée des tourments qui la caractérisaient, reste sous l'emprise de la patronne et assujettie aux regards des clients.

Kirsty Bell (2008: 57) interprète la dévotion religieuse puis l'extase sexuelle d'Héloïse comme des manières de combler un manque psychologique ou émotif. D'ailleurs, dans ses rêves, Héloïse cherche à être «aimée» et les hommes posent sur elle des «regards de convoitise» (Blais, 1965: 88). Dans ses clients Héloïse retrouve ce même manque affectif: «[...] elle voyait en l'homme qui piétinait sa jeunesse, sans égard pour la misère de son corps et la solitude de son désir, l'enfant, le gros enfant des premiers appétits, suspendu à son sein» (Blais, 1965: 117). Comme le souligne Mary Jean Green (1995: 23), c'est seulement à l'auberge de prostitution que le désir frustré d'affection maternelle peut enfin être comblé, à travers la relation qui s'établit entre prostitué et client.

Ce roman met en question les valeurs sociales destructrices qui entourent les personnages. Celles-ci condamnent le désir alors qu'elles encouragent les naissances successives. Cette morale rigide qui entrave l'expression de la liberté individuelle est caricaturée dans le texte et pousse les protagonistes «à un contre-sens total des valeurs, comme l'illustrent le sort d'Héloïse et la frigidité d'Antoinette» (Vergereau-Dewey,

2008: 45). Dans cet univers satirique, les notions de honte et de remords, pourtant si présentes, perdent leur profondeur et sont renversées par l'attitude des personnages.

Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, au contraire, la protagoniste souffre un sentiment de honte extrêmement marqué. Marie Couillard (2000: 85) a bien montré jusqu'à quel point les termes «punition», «châtiment», «aveu», «péché», «enfer», «confession», «repentir», qui accompagnent, selon la tradition chrétienne, les mauvaises actions de l'individu, apparaissent dans les pensées de Pauline.

L'image du drap taché de sang «vivement rejeté sous le lit, en un mouvement de honte» (Blais, 1965: 85), qui nous est présentée dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, trouve son parallèle dans la scène où Pauline Archange cache le linge ensanglanté après le viol. D'ailleurs, dans *Manuscrits de Pauline Archange*, les religieuses encouragent leurs élèves à occulter le sang menstruel, qu'elles considèrent comme un péché. L'ensevelissement de ce sang, symbole du féminin, de la menstruation, du désir ou du viol, met en relief la gêne que ressentent les protagonistes face à ces phénomènes et face à leurs propres corps. La condamnation du plaisir physique apparaît également dans ce troisième roman, où Pauline affirme: «Il devait être bien terrible d'aimer puisque mes parents en avaient si honte!» (Blais, 1981: 182). Le désir et toutes les manifestations sexuelles du corps de la femme sont de cette manière méprisées.

L'idée de culpabilité, diffusée par la religion chrétienne, est intériorisée par Pauline et devient l'un des sentiments qui tourmentent le plus la protagoniste. Alors que dans *La Belle Bête* le mépris souffert était conditionné notamment par l'aspect physique, dans *Manuscrits de Pauline Archange*, c'est surtout le comportement du personnage qui est jugé et critiqué par ceux qui l'entourent. La famille est décrite comme étant un «tribunal fermé» qui se réunit «autour de la même table de calomnie» (Blais, 1981: 26). Lorsque la mère de Pauline lève les yeux pour observer sa fille, ce n'est que pour trouver en elle des signes de maladie ou pour critiquer son attitude. Pauline, très marquée par le regard et les paroles sévères de ses parents et des religieuses, pense qu'elle a une conscience «pire qu'un chameau, y a tout un paquet de péchés sur son dos» (Blais, 1981: 98). L'image de l'œil de Dieu, qui surveille les péchés commis, hante l'esprit de Pauline Archange et même la lune devient le reflet de cette vigilance divine:

[...] une lune orange et froide montait dans le ciel, ouvrant, telle l'image agrandie du catéchisme sur le tableau de l'école, une dédaigneuse *paupière* sous laquelle se réfugiait avec autorité l'œil de Dieu brillant de malice et de dureté. 'Ce regard partout vous regarde et vous guette', disait Mère Sainte-Scholastique, [...] et cet œil, en effet, comme une horloge boudeuse, *jamais ne nous laissa de repos*, marquant chaque heure de notre éternité scolaire d'une placide contemplation de toutes les *fautes* commises, ou que nous avions l'intention de commettre dans les années à venir (Blais, 1981: 20).

Les adultes considèrent Pauline comme un «monstre» (Blais, 1981: 201), un être égoïste, qui «n'a pas de cœur» (Blais, 1981: 26). Mme Léonard la regarde aussi «durement, sans pitié» (Blais, 1981: 148). Quant aux religieuses, elles observent Pauline avec «une expression de mépris» (Blais, 1981: 12). Les remarques et les punitions des parents nourrissent cette sensation de culpabilité. Les reproches de la mère de Pauline sont mis en valeur par l'utilisation du style direct. Même après la mort de Séraphine, Mme Archange critique le dur visage de sa fille:

T'as donc pas de cœur, la Pauline? soupirait ma mère, observant avec mépris la dure expression de mon visage [...] t'as la figure jaune de méchanceté. [...] T'étais pas assez bonne pour Séraphine, répétait ma mère. Ah! T'as jamais été bonne (Blais, 1981: 64-65).

Parfois, la protagoniste reconnaît la véracité des reproches de ses parents: «Ma mère avait encore raison» (Blais, 1981: 89); «Je méritais la cruauté de mon père» (Blais, 1981: 153). Pourtant, la distance qu'établit Pauline face aux adultes lui confère une protection considérable qui minimise son sentiment de honte. Celui-ci apparaît davantage lorsque son inattention ou la faute commise a des conséquences envers d'autres enfants: sa sensation de culpabilité augmente le long du roman, au fur et à mesure que ses amis les plus proches meurent ou sont internés dans des hospices. Elle a honte d'avoir ignoré Séraphine pendant ses derniers jours de vie et elle se reproche également de ne pas avoir aidé Jacob davantage. Les derniers mots de ces deux personnages critiquent Pauline à cause de son attitude et de son indifférence: «Pourquoi que tu me chicanes toujours, Pauline? Pourquoi donc que t'es si méchante?» (Blais, 1981: 63); «J'm'en vais en enfer, la cousine, la Pauline tu m'aimes donc pas, tu m'as pas gardé, j'm'en vais...» (Blais, 1981: 119). Les remords que ressent cette enfant envers ses actes sont profonds. Pourtant, le mal commis par la protagoniste est minime. L'infidélité de Pauline envers Séraphine n'est pas la cause de la mort de celle-ci. Pareillement, face au comportement agressif de Jacob et à la décision de M. Archange de le faire partir de sa maison, Pauline ne peut pas aider ce garçon. Même la maladie et le décès de son oncle Sébastien suscite chez elle une sensation de honte «d'aimer encore trop la vie» pendant que d'autres meurent (Blais, 1981: 55). La protagoniste est convaincue de son sort tragique: «Quant à moi, ma faute est trop grave pour être avouée à un prêtre. J'irai en enfer avec mes semblables» (Blais, 1981: 161). Cette exagération du sentiment de culpabilité et la minimisation des causes qui l'ont provoqué permet à la narratrice de démontrer le caractère pernicieux de la réitération de ce concept par la religion chrétienne. D'ailleurs, comme dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, la pratique de la Confession est mise en question par le viol que commet le franciscain. Elle est également ridiculisée par le comportement des jeunes filles qui prient «sous la protection aride des statues, épiant d'un œil sa voisine, invi-

tant d'un début de sourire la rangée de garçons à partager leurs examens de conscience avec» elles (Blais, 1981: 96).

Il est intéressant d'observer que la culpabilité ressentie par Pauline n'est pas causée par des actes condamnés par l'Église. Elle ne semble pas se repentir de ses caresses avec Jacquou, ni de la découverte de son corps avec Louissette Denis. Les causes de son remords sont surtout de type affectif et témoignent d'une volonté de solidarité profonde. Il s'agit donc de valeurs beaucoup plus humaines, qui lui font prendre conscience du sort terrible de ces enfants meurtris.

La naissance d'Émile, un bébé qui comme Patrice dans *La Belle Bête* ne fait que regarder «le vide au loin» (Blais, 1981: 168), semble apporter à Pauline une lueur d'espoir car, selon grand-mère Josette: «les larmes d'Émile lavent les péchés du monde» (Blais, 1981: 170). Ce bébé apparaît comme une figure rédemptrice qui pourrait sauver le genre humain par sa douleur. Selon Pauline, ce nouveau né souffre à cause des péchés qu'elle a commis:

Mme Flanche *me regardait droit dans les yeux* en disant 'qu'elle pouvait lire tous les secrets *au fond des regards...*' Elle savait peut-être que j'étais la cause du malheur d'Émile, qu'il expiait pour moi ces crimes que je n'avouais à personne, mon abandon de Séraphine, mon oubli de Jacob, et récemment, le vol des économies de ma cousine. Dans ma honte, *je fermais vite les yeux* (Blais, 1981: 174).

Cet extrait met en valeur l'importance de la vision, qui est susceptible de faire découvrir et de reprocher les fautes d'autrui. Pour la protagoniste, le regard de l'Autre est perçu comme une menace constante, qui lui rappelle la déception que ses actes supposent pour tous ceux qui l'entourent. Cette humiliation la conduit à fermer les yeux afin de ne pas leur permettre de discerner tout ce remords qui se cache en elle. Lorsqu'elle est battue par le père de Jacob, Pauline doit aller à l'hôpital où ses yeux guérissent des coups reçus. Pourtant, elle désire rester aveugle:

N'ayant plus de raison de vivre et d'aimer, j'avais espéré devenir aveugle, suivre l'opaque trajet d'une vision tout intérieure, mais voilà que je recommençais à voir sans l'avoir mérité, possédant non seulement la vision, mais la persécution d'être vue, les regards de mes parents montaient leur garde à nouveau, il n'y avait plus de repos [...] (Blais, 1981: 91).

La cécité lui aurait permis d'ignorer le mépris des autres et lui aurait empêché de voir la cruauté du monde qui l'entoure. Le manque de discernement, symbolique qui caractérise la majorité des personnages de ces romans est souhaité par Pauline. La plupart des êtres s'avèrent incapables d'observer le réel, le mal qui se cache sous les apparences:

Les yeux du corps devaient être bien aveugles pour ne voir toujours que l'innocence des visages, pour être aussitôt éblouis par un mirage de bonté... Le vrai regard venait sans doute de plus haut, tel ce soleil froid qui veillait de si loin pour moi dans l'âme d'Émile. Lui, disait-on, ne voyait rien, et pourtant je sentais que si Émile avait un regard c'était un regard sans pitié (Blais, 1981: 181).

Alors que pendant toute l'œuvre Pauline a maintenu sa culpabilité intériorisée et protégée sous un visage dur et froid, à la fin la conscience de ce mal omniprésent et la souffrance d'Émile la font pleurer. Elle doit cependant combattre cette sensation de honte pour pouvoir survivre. Son esprit, déchiré, lutte entre ce sentiment de culpabilité, si présent dans sa vie quotidienne, et l'affirmation de soi. C'est surtout à travers sa révolte et particulièrement à travers l'écriture, que la protagoniste se défendra de ses sentiments de remords, tout en aspirant à une liberté plus grande.

Ainsi, les notions de honte et de culpabilité sont omniprésentes dans l'univers angoissant présenté dans les premières œuvres de Marie-Claire Blais. Les jeunes filles, surtout, sont les victimes d'un entourage qui les nie, les condamne ou les réduit à de simples objets regardés. Isabelle-Marie voit sa laideur physique comme une humiliation constante qui la pousse au crime, puis au suicide, n'étant plus capable de vivre avec ce sentiment de culpabilité. Héloïse est partagée entre son ardeur religieuse et ses désirs charnels. Quant à Pauline, elle lutte entre sa sensation de culpabilité et l'affirmation de soi. Alors qu'Isabelle-Marie ne trouve de refuge que dans le suicide et Héloïse dans le bordel, Pauline Archange, plus forte et déterminée à vivre, tentera de s'ouvrir un chemin et regardera à son tour les gens qui l'observent:

Ma mère disait 'que cet homme était un grand malade, un grand pécheur...' mais ma famille était trop fertile en malheurs, pensais-je, et si un jour je devais y survivre, ce serait peut-être simplement pour descendre dans cette cave de boue et de feuilles séchées, pour *regarder* une dernière fois ces vivants et ces morts dégénérés d'où il fallait tirer, plus que la naissance, plus que la vie, ma résurrection (Blais, 1981: 184).

Ce regard avait déjà été encouragé par son amie Louise Denis, qui imaginait une scène aux enfers où Pauline et elle verraient brûler certains adultes: «Tous des méchants qu'on va brûler en enfer, disait Louise, et nous, on les regardera brûler» (Blais, 1981: 94). Dans le cas de Pauline, et pour reprendre l'expression de Jean Starobinski, «le regard veut devenir parole» (Starobinsky, 1961: 12): «Et sans doute était-ce en rêve que j'écrivais déjà, car je ne voyais que des images sans connaître les mots?» (Blais, 1965: 155).

Une évolution apparaît donc chez les personnages féminins, quant à leur manière de trouver une solution à leur conflit. Avec Pauline Archange, une nouvelle

image de la femme se laisse entrevoir: elle refuse le suicide, les stéréotypes, et à travers sa détermination, et notamment l'écriture, elle essayera de neutraliser les discours qui, au départ, l'annulaient<sup>2</sup>.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BELL, Kirsty (2008): «Portraits d'Héloïse dans l'édition illustrée d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*», in Janine Ricouart & Roseanna Dufault (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*. Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 52-69.
- BLAIS, Marie-Claire (1959): *La Belle Bête*. Québec, Institut Littéraire du Québec Ltée.
- BLAIS, Marie-Claire (1965): *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*. Montréal, Éditions du Jour.
- BLAIS, Marie-Claire (1968 ; 1981): *Manuscrits de Pauline Archange*. Montréal, Stanké.
- BOURDIEU Pierre (1998): *La Domination Masculine*. Paris, Editions du Seuil.
- BOURQUE, Dominique (1998): «Héloïse ou la voix du silence dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*». *Voix et Images*, 23.2, 329-345.
- COUILLARD, Marie (2000): «Le Politique et l'écriture de dé-raison». *Études littéraires*, 32-3, 77-93.
- GREEN, Mary Jean (1995): *Marie-Claire Blais*. New York, Twayne Publishers.
- RAMBERG, Michael Lynn (1990): «*La Belle Bête*: Contestation et Monologisme». *Québec Studies*, 10, 9-17
- SAINT-MARTIN, Lori (1999): *Le Nom de la Mère: Mères, Filles et Écriture dans la Littérature Québécoise au Féminin*. Québec, Nota bene.
- STAROBINSKI, Jean (1961): *L'Œil Vivant*. Paris, Gallimard.
- VERGEREAU-DEWEY, S. Pascale (2008): «Vision blaisienne de l'enfance: le salut par l'écriture», in Janine Ricouart & Roseanna Dufault (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*. Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 37-51.

---

<sup>2</sup> Pour la réalisation de ce travail j'ai bénéficié du soutien du *Ministerio de Educación y Ciencia* (FPU), ainsi que de la *Bourse d'Excellence Gaston-Miron* décernée par l'Association Internationale des Études Québécoises.



## *La Fausse Suivante, ou la dynamique du triangle*

María Teresa Ramos Gómez

*Universidad de Valladolid*

mtramos@fyl.uva.es

### Resumen

La dramaturgia de la comedia de Marivaux *La Fausse Suivante* trenza las relaciones de los personajes en una geometría triangular, cambiante por las máscaras que ocultan su verdad. El eje del sistema de triángulos inestables es la triple identidad de la protagonista, que le permite invertir su posición inicial de víctima codiciada, para dirigir la acción de los demás personajes, crear las pruebas que muestren sus artimañas e impartir a todos su lección moral. La comedia, con su itinerario de pruebas psicológicas y teatro en el teatro, es plenamente representativa de las características teatrales de Marivaux, que combina la comicidad con la llamada a humanizar las relaciones interpersonales.

**Palabras clave:** Marivaux; *Fausse Suivante*; dramaturgia; triángulo; máscara; moralidad.

### Abstract

The dramaturgy of Marivaux's comedy *La Fausse Suivante* weaves the relationships of its characters into a triangular shape. It is a changing inter-action due to the presence of masks hiding their truth. This system of unstable triangles' axis is the triple identity of the comedy's main character, allowing her to change her initial position of coveted victim, into leading the action of the rest of the characters, creating the evidence that unveils their artifices and teaches everyone a moral lesson. This comedy, with its path of psychological tests and theatre within theatre, fully represents the theatrical features of Marivaux, which combine humour with issuing an appeal for humanized interpersonal relations.

**Key words:** Marivaux; *Fausse Suivante*; dramaturgy, triangle, mask, morality.

## 0. Introduction

Le masque et le secret sont les deux motifs de référence autour desquels s'articule la dramaturgie de *La Fausse Suivante* –comédie de Marivaux qui date de 1724–, caractérisée par une géométrie triangulaire. En effet, dans le jeu de tromperies et de faux-semblants, la chorégraphie des masques dessine un système de rapports relationnels des personnages en pas de trois, trio qui se transforme sous nos yeux, entrecroisant les identités changeantes des protagonistes, leurs buts cachés et ceux affichés. Car tout se passe comme si la relation strictement à deux n'existait pas, comme si elle avait toujours lieu à trois –le masque symbolisant de ce fait l'impossibilité de nouer de vrais rapports de personne à personne.

### 1. Un faux Chevalier

Rappelons la métahistoire, que l'héroïne apprend au spectateur en confiant à son valet Frontin le récit qu'il devra transmettre à la sœur de sa maîtresse (I,2)<sup>1</sup>: lors d'un bal masqué, une jeune fille noble se déguise en Chevalier; sous cet habit elle fait par hasard la connaissance de Lélío, le gentilhomme qu'on lui destine pour époux, et de la Comtesse qui l'accompagne. C'est en la croyant un jeune homme de condition que le gentilhomme l'invite à une partie de campagne chez la Comtesse, proposition que la Demoiselle accepte, décidant de profiter de son travesti masculin pour observer Lélío à son aise<sup>2</sup> et en savoir un peu plus sur ses relations avec la Comtesse.

L'exposition semblerait donc présenter le schéma canonique du triangle amoureux: un fiancé infidèle, une fiancée jalouse, et sa rivale. Or les apparences sont trompeuses, comme la comédie le prouvera tant aux personnages qu'aux spectateurs. Car même si la situation initiale montre un homme entre deux femmes (le gentilhomme, la Comtesse et la Demoiselle de Paris), ce n'est pas une simple histoire de jalousie qui se déroulera sur scène, car ce que la jeune fille tente d'obtenir n'est point l'amour de Lélío; elle prétend sonder l'homme qui pourrait devenir son époux, et non évincer une rivale: dans son équipée, c'est à la quête de la connaissance qu'elle part. Lélío et la Demoiselle ne se sont jamais vus auparavant; leur mariage a été quasiment arrêté, par lettres, par le beau-frère de la Demoiselle, et celle-ci ne désire pas épouser le gentilhomme à l'aveuglette, mais «cherche à se mettre au fait de l'état de son cœur et de son caractère» (I,2). Son déguisement masculin, sa fausse identité de Chevalier mettront à l'abri sa recherche de la vérité. Quelle est l'identité morale du gentilhomme qui désire l'épouser?

<sup>1</sup> Les références entre parenthèses renvoient au découpage en scènes de l'édition du *Théâtre Complet* de Marivaux de F. Deloffre et F. Rubellin (2000).

<sup>2</sup> Dans toute son œuvre, Marivaux suggère que «pour bien voir les hommes et mieux comprendre sa propre place dans la communauté, il est nécessaire de trouver la juste distance, et d'adopter, ne serait-ce qu'épisodiquement, la position de spectateur» Franck Salaün (2002: 93).

À son tour, Lélío cherche à sonder le Chevalier: est-il «scrupuleux», ou «au-dessus des bagatelles de l'honneur»? Satisfait de ses réponses, il explique sans tarder à son nouvel ami la raison pour laquelle il l'a invité à l'accompagner chez la Comtesse: il a besoin de son aide pour se débarrasser d'elle –à qui il a promis le mariage–, afin de pouvoir épouser un meilleur parti, une demoiselle bien plus riche. Il ne veut pas rompre cavalièrement avec la Comtesse, car il lui serait doublement débiteur, lui ayant emprunté dix mille écus pour l'achat d'une propriété; d'autant plus qu'ils ont tous deux signé un dédit obligeant celui qui romprait l'engagement de mariage à payer à l'autre dix mille écus. De ce fait, si Lélío venait à quitter la Comtesse, il devrait lui payer vingt mille écus; tandis que si la Comtesse rompt avec lui, il n'aurait pas à la rembourser, le dédit compensant la dette. Ce gentilhomme cherche donc à ne pas honorer ses engagements, qu'ils soient amoureux ou financiers.

Le plan qu'il a conçu le délivrerait des deux problèmes à la fois: il s'agit d'introduire un rival sur place qui le décharge de la Comtesse –voilà le rôle du Chevalier. Si ce cadet désargenté réussit à se faire aimer de la riche Comtesse, en l'épousant il ferait fortune, et Lélío serait libre d'épouser la richissime Demoiselle de Paris sans bourse délier. C'est donc une bonne affaire qu'il propose au Chevalier. Dans ses calculs, évidemment, les sentiments n'y sont pour rien:

*Lélío.* - En fait d'amour, j'en fais assez ce que je veux. J'aimais la Comtesse, parce qu'elle est aimable; je devais l'épouser, parce qu'elle est riche, et que je n'avais rien de mieux à faire; mais dernièrement, pendant que j'étais à ma terre, on m'a proposé en mariage une demoiselle de Paris, que je ne connais point, et qui me donne douze mille livres de rente; la Comtesse n'en a que six. J'ai donc calculé que six valaient moins que douze. Oh! l'amour que j'avais pour elle pouvait-il honnêtement tenir bon contre un calcul si raisonnable? Cela aurait été ridicule. Six doivent reculer devant douze; n'est-il pas vrai? (I,7).

Lélío révèle sa nature intéressée dès son entrée en scène; cupidité qui se double d'un cynisme écœurant lorsqu'il parle avec le Chevalier sur les femmes et le mariage. Ses principes sont ceux du petit-mâitre libertin, qui tire sa vanité du nombre de ses conquêtes<sup>3</sup>, sa gloire du nombre de «réputations blessées à mort». À ses yeux, nulle femme ne mérite considération, même pas celle qu'il compte épouser –et immédiatement délaissier ou pire encore:

<sup>3</sup> «Sommes-nous heureux, nous le disons; ne le sommes-nous pas, nous mentons; cela revient au même pour elles. Quant à moi, j'ai toujours dit plus de vérités que de mensonges», se vante-t-il (I,7). L'attitude de Lélío envers les femmes est jugée de la sorte par Marivaux: «Autrefois, quand un amant cessait d'aimer une maîtresse, c'était un infidèle, mais un infidèle qui la respectait. Aujourd'hui, lorsqu'un homme quitte une femme, ce n'est qu'un vicieux qui la méprise», *Le Spectateur français*, seizième feuille, *Journaux et Œuvres diverses* [dorénavant JOD] (2001: 203).

*Lélio*. - Est-il besoin d'aimer sa femme? Si tu ne l'aimes pas, tant pis pour elle; ce sont ses affaires et non pas les tiennes. [...] quand on vit mal avec elle, cela vous dispense de la voir, c'est autant de gagné. [...] crois-tu, par exemple, que j'aimerai la demoiselle de Paris, moi? Une quinzaine de jours tout au plus; après quoi, je crois que j'en serai bien las. [Et si elle venait à se dépiter] j'ai une terre écartée qui est le plus beau désert du monde, où Madame irait calmer son esprit de vengeance (I,7).

Pour *Lélio*, le mariage n'est donc que la convention qui lui permettrait de s'approprier légalement de la fortune de son épouse; méprisant sa future femme par avance, il n'envisage que des rapports de domination. Rien d'étonnant à ce qu'il cherche à changer de promesse: puisque pour un petit-maître les femmes, dépourvues de qualités propres, se valent toutes, pensant à se marier il ne les évalue qu'à l'aune de leur fortune, ce qu'il exprime d'ailleurs sans ambages: «j'épouserai les douze mille livres de rente» (II,3). Désirant donc «duper sa maîtresse pour se débarrasser d'elle» (I,7) malgré son engagement, la stratégie de *Lélio* est de susciter un triangle amoureux dont il semblerait la victime, défaite apparente qui le rendrait en fait gagnant. C'est au Chevalier de feindre l'amour pour la Comtesse, et à *Lélio* de prendre le masque de l'amant jaloux, du promis délaissé. Il s'agit bien sûr de jouer avec les émotions féminines, de manipuler les sentiments de la Comtesse, de la détacher de *Lélio*, de l'enflammer pour le Chevalier. Il n'y aurait donc que la Comtesse de trompée –doublement trompée–, croyant à l'amour de *Lélio* comme à l'amour du Chevalier, et doublement extorquée. Or la réalité sera bien plus complexe, le Chevalier étant précisément le beau parti que *Lélio* cherche à épouser!

Bien évidemment, ayant appris ce qu'elle voulait connaître –la sorte d'homme qu'est *Lélio*–, et renonçant donc très précocement (dès la 7<sup>e</sup> scène de la comédie) à épouser celui qu'elle était venue observer, la Demoiselle pourrait quitter les lieux. Mais elle y restera, se donnant un nouveau but, qui en fait est triple: «continuons pour me divertir et punir ce fourbe-là, et pour en débarrasser la comtesse» (I,8). Si elle partait, en effet, dès que son mariage avec *Lélio* serait rompu, celui-ci se rabattrait sur les six mille livres et épouserait la Comtesse, qui se trouverait prise au piège... La Demoiselle choisit donc le parti généreux de délivrer la Comtesse de la menace que suppose *Lélio*, le parti périlleux de prolonger son travestissement (pour sa diversion et surtout celle des spectateurs, puisqu'il suppose l'amour du jeu, donc l'amour du théâtre) et encore le parti de faire justice, cherchant à punir le fourbe. Ayant satisfait sa quête de vérité, c'est donc à la conquête de la Comtesse que part le faux Chevalier, feignant de la sorte d'entrer dans les vues de *Lélio*.

Comment la Demoiselle pourrait-elle faire autrement? Car ce n'est qu'en tant que chevalier qu'elle peut rester sur place... Et comment alerter la Comtesse du danger qu'elle encourt? Quelle foi prêterait la Comtesse à des révélations contraires à son

promis de la part d'une fraîche connaissance –le Chevalier– ou pis encore, d'une es-pèce d'aventurière qui se déguise en homme? La communication sincère s'avérant impossible ou inutile, on est bien obligé de passer par des voies détournées<sup>4</sup>.

Pour susciter chez la Comtesse la disposition à faire confiance au Chevalier et la détacher de Lélío, il est donc nécessaire que le Chevalier se fasse aimer de la dame –la naissance d'un nouvel amour exigeant la mort de l'ancien<sup>5</sup>. Et dans ce but, elle va subvertir la trame du gentilhomme, utilisant son scénario pour que la Comtesse puisse découvrir, derrière le masque de Lélío amoureux, le visage de l'homme, avant qu'il ne devienne celui du mari.

Lélío croit donc mener le jeu d'un trio formé par deux hommes complices pour tromper une femme, alors que le spectateur sait que les trois nobles sont en fait un homme et deux femmes – la Comtesse croyant à l'amour de son promis, et la Demoiselle cherchant, en tant qu'homme, à susciter l'amour de la dame. Les triangles, donc, se multiplient:

Plan de Lélío	Plan de la Demoiselle
un triangle (A) en cache un autre (B)	un triangle (A') en cache un autre (B')
(A) Une femme entre deux hommes (Lélío / Comtesse / Chevalier)	(A') Une femme entre deux hommes (Lélío / Comtesse / Chevalier)
But: se débarrasser de la Comtesse sans avoir à payer le dédit	But: délivrer la Comtesse de Lélío <b>triangle libérateur</b>
(B) Un homme entre deux femmes (Comtesse / Lélío / Demoiselle)	(B') Deux égocentriques à l'épreuve de la vérité (Comtesse / Demoiselle / Lélío)
But: épouser la Demoiselle, sa fortune dou- blant celle de la Comtesse	But: donner une leçon aux deux égocentriques
<b>triangle prédateur</b>	<b>triangle réparateur</b>

Puisqu'il se trouve entre deux femmes, Lélío compte placer la Comtesse entre deux hommes: par ce double triangle, il cherche à obtenir un gain au détriment et de

<sup>4</sup> La formule théâtrale marivaudienne par excellence est bien ce jeu du faux et du vrai: «c'est derrière le masque, et par lui, que la vérité se fait jour», écrit Schérer (1960: 41); et Goldzink: «on entre ainsi dans une dialectique du mensonge et de la vérité, de l'apparence et de la transparence» (1995: 93). Il décrit d'ailleurs le théâtre de Marivaux comme une dramaturgie du secret: «le masque est une forme-sens de la dramaturgie marivaudienne» (2000: 299); «les manipulations, les stratagèmes, les plans [...] extralucides disparaissent comme par enchantement des romans et des œuvres morales [de Marivaux]. Il s'agit donc bien de formes propres à [sa] construction dramatique, de formes spécifiquement théâtrales» (2000: 248).

<sup>5</sup> Démarche qui rappelle celle de *La Double Inconstance*, comédie de 1723, l'année précédant celle de *La Fausse Suivante*.

la Comtesse et de la Demoiselle; sa relation au monde est égocentrique, et le sien est bien un triangle prédateur. Tout au contraire, la Demoiselle ne cherche qu'à donner: elle désire libérer la Comtesse du piège que suppose le fait d'épouser Lelio, évitant ainsi qu'elle ne soit victime de son aveuglement; et elle n'interviendra dans la vie émotionnelle de la Comtesse –à travers la mise en scène du Chevalier jouant sur le remplacement– que pour affaiblir d'abord, et ensuite éliminer l'emprise de Lelio sur la dame. Sa stratégie triangulaire est donc conçue comme libératrice: Lelio étant une menace pour la Comtesse, il est nécessaire qu'elle découvre la véritable personnalité de Lelio pour échapper au mariage –mais sans être responsable de la rupture, pour ne pas avoir à acquitter le dédit, ce qui revient à ne pas subir la perte de la grosse somme prêtée à Lelio. Et d'autre part, la Demoiselle envisage son triangle également comme réparateur, car s'il s'agit de «punir le fourbe» en lui donnant une bonne leçon, c'est pour qu'il puisse en tirer un avertissement salutaire – ce qui est valable également pour la Comtesse. Dans sa dynamique –tel un thérapeute placé en «tiers aidant» lors de sa pratique avec ses patients<sup>6</sup>–, la Demoiselle cherche à «soigner» les deux égocentriques, à être l'instrument qui permette à chaque personnage de réfléchir à sa propre démarche, à sa façon de se penser en relation avec les autres.

En effet, la Demoiselle cherche à corriger non seulement Lelio, mais aussi la Comtesse. La déloyauté, la sécheresse de cœur et l'amour-propre de Lelio sont évidents, et d'ailleurs il est jugé dès le sous-titre de la pièce, *le fourbe puni*; mais l'attitude de la Comtesse envers ses amants est également égocentrique. En fait, ces deux personnages se refusent à l'amour: dominés par la vanité, le libertin le nie et la coquette l'exige, car «la coquette ne sait que plaire, et ne sait pas aimer»<sup>7</sup>, faisant montre de son inconstance. Dans les deux cas «l'amour y apparaît comme une illusion, une forme mystificatrice de la vanité, la formation du lien amoureux comme le produit d'une comédie» (Bonhôte, 1974: 123). À la volonté de donner le change du faux soupirant fait pendant le déguisement aveugle de l'amour-propre, l'ignorance de soi de la fausse amoureuse.

Vanité, égoïsme et coquetterie forment un trio très uni que Marivaux combat constamment dans toute son œuvre: Lelio qui joue l'amant transi et la Comtesse qui se croit amoureuse sont tous deux cibles de la satire dans *La Fausse Suivante*, et ce n'est sans doute pas par hasard que dans la même scène où Lelio, comptant sur la connivence masculine, se présente au Chevalier comme un roué, la Comtesse soit jugée coquette, autrement dit volage, par les deux interlocuteurs:

*Le Chevalier.* - Mais crois-tu que je puisse surprendre le cœur  
de la Comtesse?

<sup>6</sup> On peut en effet rapprocher la démarche de certains personnages des comédies de Marivaux d'un modèle de psychothérapie visant l'apprentissage relationnel.

<sup>7</sup> Marivaux, *Le Cabinet du philosophe*, 5<sup>e</sup> feuille. JOD, p. 374.

*Lélio.* - Je n'en doute pas.

*Le Chevalier, à part.* - Je n'ai pas lieu d'en douter non plus.

*Lélio.* - Je me suis aperçu qu'elle aime ta compagnie; elle te loue souvent, te trouve de l'esprit; il n'y a qu'à suivre cela<sup>8</sup> (I,7).

La coquetterie de la Comtesse –qui va de pair avec son inconstance– est donc un trait qui marque le personnage dès avant son apparition sur scène. Uniquement vouée à elle-même<sup>9</sup>, elle pose en idole pour ceux qui doivent la vénérer tout en se reconnaissant indignes d'aspirer à son cœur; son amour n'est point un *don* de soi, mais le *paiement*<sup>10</sup> des regards et des égards qu'elle exige de ses galants: il n'est que le désir d'être aimée, et se ramène entièrement à la satisfaction de son amour-propre.

*La Comtesse.* - Je voulais une inquiétude douce, qui a sa source dans un cœur timide et bien touché, et qui n'est qu'une louable méfiance de soi-même [...]; on craint seulement de n'être pas toujours aimé, parce qu'on ne croit pas être digne de l'être. (II,2).

La coquette, «fascinée par tous les miroirs et notamment par ce miroir vivant qu'est à ses yeux un soupirant dont la seule fonction est de lui renvoyer son propre reflet» (Rousset, 1972: 104), n'a d'existence qu'en tant qu'objet d'adoration, et ne peut s'attacher à personne. En fait, posant en objet de vénération, la Comtesse n'est qu'objet de manipulation, puisque soumise d'elle-même à la valorisation masculine<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Alors que le mariage est imminent (on n'attend que le frère de la Comtesse pour le conclure), Lélio compte sur la réussite du Chevalier auprès de la dame, malgré le manque d'exploits galants avoué par son complice. C'est parce que le Chevalier est «beau et bien fait» que Lélio l'a engagé à les accompagner, car avec ces atouts le succès est garanti: c'est dire s'il croit l'amour de la Comtesse bien solide!

<sup>9</sup> L'accusation est constante dans l'oeuvre de Marivaux; l'autre n'est qu'un instrument d'auto-satisfaction pour la coquette (comme pour le petit-maître, d'ailleurs). Un exemple: «Je me dis à moi-même: Je fais la passion d'un homme aimable; cette idée me flatte, c'est une preuve de mérite; je m'en estime avec plus de sûreté de conscience, et je ne suis pas fâchée de trouver alors sur mon chemin un hommage de petits soins: je m'en amuse sans scrupule; ils me répètent ce que je vau: je les encourage quelquefois par un coup d'oeil, un geste, un souris...» *Lettre de M. de M\*\*\* contenant une aventure.* JOD, p.78.

<sup>10</sup> L'expression est de Marivaux: «Un amant est une espèce de créancier qui a donné son coeur à une femme, et qui vient lui demander d'en être payé en même valeur. Donnez-moi le vôtre, lui dit-il d'abord; elle le renvoie, et ne veut point entendre parler de cette dette-là. [...] Eh! bien, nous verrons, ne me pressez point. Soit, dit-il, mais donnez-moi toujours quelque chose à compte. Et quoi? Un mot; dites seulement que je ne vous déplaît point. Eh! qui vous dit que vous me déplaît? A ce discours, elle rougit; c'est-à-dire qu'elle entre en paiement. Sa réponse et sa rougeur sont deux acomptes. [...] Et ainsi d'acomptes en acomptes, qu'elle lui distribue petit à petit, qu'elle fait durer plus ou moins [...] . Rien ne va si vite que le paiement de ces intérêts-là, quand il est une fois commencé.» *Le Cabinet du philosophe*, cinquième feuille. JOD, p.378-379.

<sup>11</sup> «Her own sense of being in herself is supplanted by a sense of being appreciated as herself by another. [...] Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most



Lélio, séducteur expérimenté, connaît la facilité de se faire aimer de cette sorte de femmes, tout comme il connaît la manière de provoquer leur désamour: cherchant à déplaire à la Comtesse, Lélio blesse sciemment son amour-propre par ses critiques et ses exigences, feignant le dépit amoureux pour provoquer une querelle –ce qui nous donne une magnifique scène de chicane de couple planifiée (II,2).

*La Comtesse.* - Non, Monsieur, on n'a jamais dit à une femme ce que vous me dites là; et je n'ai vu que vous dans la vie qui m'avez trouvé si ridicule. [...] Oh! je n'y saurais tenir; capricieuse, ridicule, visionnaire et de mauvaise foi! le portrait est flatteur! Je ne vous connaissais pas, Monsieur Lélio, je ne vous connaissais pas [...] (II,2).

L'amour de la Comtesse –amour de vanité– est superficiel et inconsistant, donc facilement changeant. Vexée par la vision défavorable d'elle-même que Lélio lui rend, elle se tourne vers l'adorateur qui satisfait son amour-propre, et se laisse fléchir par le Chevalier –qui sait tirer profit de sa faiblesse–, dans une superbe scène (II,8) qui fait pendant à celle de la querelle suscitée par Lélio (II,2). La stratégie du pressant Chevalier est développée ailleurs par Marivaux:

Je l'ai rendu[e] si vain[e] du portrait flatteur que [ma confiance] lui faisait de [elle]-même, que la tête lui en a tourné d'orgueil et de reconnaissance, et dans la chaleur de ces mouvements-là, passionné[e] comme [elle] était du plaisir d'être pris[e] pour un[e] si [aimable personne], [elle] s'est laissé mener comme j'ai voulu...<sup>12</sup>

La Comtesse, ravie, se voit l'héroïne d'un triangle amoureux; or tout y est faux, hormis la satisfaction de son amour propre flatté: elle croit être objet de l'amour des deux hommes, mais son pouvoir sur ses galants est fictif, puisque leur amour est feint, tout comme est feinte la jalousie de Lélio... Et c'est ce triangle dont la Comtesse serait le sommet, triangle conçu par Lélio pour duper la Comtesse, qui est utilisé par la Demoiselle pour affranchir celle qu'elle subjugué en tant que Chevalier.

En effet, la Comtesse se déprend de Lélio –parcourant vite le chemin qui va du «Lélio commence bien à me déplaire» (II,8) jusqu'à «[c'est] un homme haïssable, que j'ai toujours deviné que je haïrais» (III,6)– et s'enflamme pour le pseudo-chevalier: «Quelle différence de vous à Lélio [...]!» (III,6). Conquise, elle donne parole de mariage au Chevalier, acceptant pour lui de perdre la somme du dédit –ce

---

relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male; the surveyed, female. Thus she turns herself into a object», John Berger (1977: 46-47).

<sup>12</sup> *Le Spectateur français*, Vingt-troisième feuille. *JOD*, p.252.

qu'il promet d'éviter si elle suit ses indications<sup>13</sup>. C'est ainsi qu'elle, à son tour, va feindre consciemment, faisant pivoter le triangle des complicités; et lorsque Lelio la somme de choisir entre ses deux soupirants, la Comtesse lui assure de sa volonté de l'épouser. Déçu dans ses espoirs, Lelio joue alors sa dernière carte et montre à nu sa fourberie, se déclarant sans amour pour elle, mais cependant disposé à l'épouser, pour forcer de la sorte la Comtesse à se refuser au mariage –et donc à devoir acquitter le dédit. C'est alors que le Chevalier, qui avait trouvé un bon prétexte pour se faire remettre le document, le déchire sur-le-champ et révèle son identité à ses partenaires déconfits.

La stratégie de la Demoiselle a donc réussi, permettant à la Comtesse de constater la fourberie du gentilhomme et la libérant du mariage avec celui-ci. Si Lelio croyait être le cerveau et le metteur en scène du jeu triangulaire, c'est bien au contraire la Demoiselle le véritable meneur de jeu, et l'épreuve qu'elle a fait subir à ses partenaires a contraint Lelio à se démasquer, et a prouvé l'inconsistance de l'amour de la volage Comtesse, créant aussi pour chacun d'eux les conditions d'initier une prise de conscience.

## 2. Une fausse suivante

Bien évidemment, il n'y a pas que des personnages nobles dans la pièce; d'ailleurs rien de ce qui a été avancé ne justifierait le titre de la comédie. Il n'a été question jusque là que d'un faux chevalier; parlons à présent de la fausse suivante –deuxième avatar de la Demoiselle– et donc des domestiques.

Frontin et Trivelin ouvrent la pièce: leurs noms correspondent dans la tradition théâtrale à des serviteurs rusés et audacieux, et leur conversation montre bien ces traits. Se rencontrant devant le château de la Comtesse, ils se mettent au courant des mésaventures survenues pendant les deux ans qu'ils ne se sont pas vus. Ayant fait tous les métiers et connu toutes les fortunes, aspirant à devenir «citoyen de Paris» ou «arriver à un état fixe», mais réduits à servir chez autrui, et bien que culbutés par le sort, ils n'ont rien perdu de leur vivacité ni de leur verbe. Trivelin, d'ailleurs, se vante de savoir adapter son masque aux circonstances:

*Trivelin.* - Depuis quinze ans que je roule dans le monde, tu sais combien je me suis tourmenté, combien j'ai fait d'efforts pour arriver à un état fixe. J'avais entendu dire que les scrupules nuisaient à la fortune; je fis trêve avec les miens, pour n'avoir rien à me reprocher. Était-il question d'avoir de l'honneur? j'en avais. Fallait-il être fourbe? j'en soupirais, mais

<sup>13</sup> Meneuse de jeu, la Demoiselle veille à bien diriger ses acteurs: «vous ne les perdrez point [les dix mille écus du dédit] si vous faites ce que je vais vous dire. Lelio viendra certainement vous presser d'opter entre lui et moi; ne manquez pas de lui dire que vous consentez à l'épouser. Je veux que vous le connaissiez à fond; laissez-moi vous conduire, et sauvons le dédit» (III,6).

j'allais mon train. Je me suis vu quelquefois à mon aise; mais le moyen d'y rester avec le jeu, le vin et les femmes? Comment se mettre à l'abri de ces fléaux-là? [...] Que te dirai-je enfin? Tantôt maître, tantôt valet; toujours prudent, toujours industriel, ami des fripons par intérêt, ami des honnêtes gens par goût; traité poliment sous une figure, menacé d'étrivières sous une autre; changeant à propos de métier, d'habit, de caractère, de mœurs; risquant beaucoup, réussissant peu; libertin dans le fond, réglé dans la forme; démasqué par les uns, soupçonné par les autres, à la fin équivoque à tout le monde, j'ai tâté de tout; je dois partout (I,1).<sup>14</sup>

Les deux compères s'entendent pour que Trivelin –qui est sur le pavé– remplace Frontin auprès de son maître, puisque le Chevalier l'a chargé d'aller porter sa commission à Paris. Par mégarde, Frontin révèle qu'en fait de maître, «c'est d'une fille habillée en homme dont il s'agit» (I,1). Peu fier de son inadvertance, il cache quand même le rang de cette personne –peut-être parce qu'il la considère «la meilleure fille»– et prie Trivelin d'être discret. Mais le «fort brave garçon» que Frontin présente au prétendu Chevalier profite aussitôt de l'atout du secret percé pour tourner la situation à son avantage: dans une scène (I,5) du plus haut comique qui compte avec la complicité des spectateurs –qui savent qu'il sait qu'il parle à une femme, alors que le Chevalier croit qu'il l'ignore–, il cumule les insolences devant un Chevalier déconcerté, puis embarrassé, jusqu'à renverser les rapports entre maître et serviteur. En effet, Trivelin, sachant avoir affaire à une femme fragilisée, car surprise en situation délicate, se fait fort, exige le dévoilement de l'intrigue et impose ses conditions:

*Trivelin.* - Souviens-toi, ma friponne, à ton tour, que je suis ton valet sur la scène, et ton amant dans les coulisses. Tu me donneras des ordres en public, et des sentiments dans le tête-à-tête.

Le valet, audacieux jusqu'à l'impudence, saute sur l'occasion offerte par la po-

<sup>14</sup> Les tirades de Trivelin racontant sa vie mouvementée (dont s'inspirera Beaumarchais pour son Figaro) sont un morceau de bravoure qui, tout en peignant l'aventurier, ont des moments de grande comicité. Sans faire de *La Fausse Suivante* (1724) une évocation du désordre moral et social lié à la banqueroute de Law, peut-être les hauts et les bas de Trivelin sont à rapprocher de l'agiotage de 1720, qui confère une nouvelle actualité au type du valet enrichi et devenu maître; Trivelin semble bien un prédécesseur du laquais La Verdure du «Chemin de la Fortune», dont la réponse à la suivante de la Fortune contient d'ailleurs une allusion directe à la spéculation: «— [Je suis] Chez un homme que la Déesse [de la Fortune] a comblé de ses grâces, dans le temps qu'elle logeait rue Quincampoix; et il ne tient pas à lui que je ne change d'état; il y aurait longtemps que je disposerais moi-même de la couleur de mon habit, si je voulais l'en croire» (*Le Cabinet du philosophe*, 4<sup>e</sup> feuille, JOD, p. 366).

sition équivoque du «Chevalier». Celui-ci lui déclare être une soubrette, chargée par sa maîtresse –une dame de condition désireuse d'épouser Monsieur Léo– de se faire passer pour gentilhomme pour attaquer le cœur de la Comtesse, afin que Léo s'éloigne de celle-ci. Ce nouveau masque de la Demoiselle se justifie donc par un nouveau faux triangle amoureux formé par la jalousie. De son côté, Trivelin s'associe à l'intrigue par un pacte de complicité, et se fait payer la discrétion qu'il promet d'avoir. Son annonce des rapports changeants entre la jeune fille et lui, en fonction de la présence ou l'absence de témoins, dessine encore une figure triangulaire –tout en évoquant le topos du *Theatrum Mundi*<sup>15</sup>: le bal masqué de la métahistoire ne sert pas seulement de prétexte à l'affublement masculin de la Demoiselle, mais encore de métaphore de la vie sociale<sup>16</sup>.

La volonté de domination de Trivelin, qui s'exerce de par son sexisme masculin sur le pseudo-Chevalier, se manifeste encore dans ses rapports avec le valet de Léo, le benêt Arlequin –éternel duo comique du clown blanc et de l'auguste–, à qui il en impose par ses lucratifs succès galants:

*Trivelin.* - Et c'est de sa main mignonne que je tiens ces louis d'or dont tu parles, et que le don qu'elle m'en a fait me rend si précieux.

*Arlequin, à ce mot, laisse aller ses bras.* - Je n'en puis plus.

*Trivelin, à part.* - Il me divertit; je veux le pousser jusqu'à l'évanouissement [...]

*Arlequin jette sa batte et sa ceinture à terre, et se jetant à genoux, il dit.* - Ah! mon ami, je tombe à tes pieds pour te supplier, en toute humilité, de me montrer seulement la face royale de cette incomparable fille, qui donne un cœur et des louis d'or du Pérou avec; peut-être me fera-t-elle aussi présent de quelque échantillon; je ne veux que la voir, l'admirer, et puis mourir content.

*Trivelin.* - Cela ne se peut pas, mon enfant; il ne faut pas régler tes espérances sur mes aventures; vois-tu bien, entre le baudet

<sup>15</sup> «*All the world's a stage, / And all the men and women merely players...*», Shakespeare, *As You Like It* (II,7), 1599; «*No olvides, es Comedia nuestra vida, / Y teatro de Farsa el mundo todo, / Que muda el aparato por instantes, / Que todos en él somos farsantes...*», Quevedo, *Epicteto y Focilides en español con consonantes*, 1635.

<sup>16</sup> Par exemple, la Comtesse lance ironiquement à Léo: «Qu'est devenu votre désespoir? N'était-ce qu'une passion de théâtre? [...] Vous êtes un excellent comédien» (III,9). Le thème est constant dans l'entière œuvre de Marivaux, et fait tout le sujet du récit du «Voyageur dans le Nouveau Monde» (*Le Cabinet du philosophe*, feuilles 6 à 11, JOD). Selon David Trott (1991: 28), «Le théâtre marivaudien se distingue du théâtre classique en ce qu'il met en valeur le jeu de rôles et l'autoreprésentation. Il sera relégué à des scènes non officielles – où il prospérera – pour avoir voulu trop tôt, avant Diderot et son *Paradoxe*, entreprendre une première description et systématisation de l'art de feindre».

et le cheval d'Espagne, il y a quelque différence (II,5).  
*Trivelin, un moment seul.* - Je lui ai renversé l'esprit; ah! ah! ah!  
 ah! le pauvre garçon! (II,6).

Débrouillard et cynique, Trivelin donne le ton à la pièce. Dans la scène d'ouverture il exprimait ouvertement sa rapacité –«je ne conseillerais encore à personne de laisser [ses biens] à la discrétion de ma philosophie. J'en prendrais, Frontin, je le sens bien; j'en prendrais, à la honte de mes réflexions. Le cœur de l'homme est un grand fripon!»–, et sa première conversation avec son «maître» (I,5) prouve son attitude de prédateur. Mais si ses propos n'étonnent point dans la bouche du valet<sup>17</sup>, ambitieux pour son compte et amant des soubrettes sans faiblesse de cœur, guettant la moindre occasion pour en tirer profit –car telle est la tradition théâtrale–, ils vont donner par contre un étrange relief à ceux de Lélío le gentilhomme qui entre en scène immédiatement pour proposer ses manigances au Chevalier.

Il est à noter que le titre nous présente la comédie dans la perspective de Trivelin, ce qui souligne son importance: Lélío ne s'y rattachera que deux actes plus tard, en III,4. Avec Trivelin, Marivaux fait du valet effronté un personnage complexe<sup>18</sup>, «tantôt maître, tantôt valet», peut-être pour suggérer que, de façon tout à fait inhabituelle, le valet n'est point ici le double du maître, mais que, bien au contraire, c'est le maître<sup>19</sup> qui semble être le double du type du valet.

En effet, Lélío et Trivelin manquent également de scrupules, cherchant à duper autrui pour en faire leur proie: le noble libertin satisfait son amour-propre par ses conquêtes, s'achète de belles propriétés avec l'argent prêté qu'il ne veut pas rembourser, et veut regarnir sa bourse avec la dot d'une femme qu'il compte délaïsser et menacer de confinement, tout comme le roturier ménage son amour-propre<sup>20</sup>, ne paie

<sup>17</sup> «Second zanni, naïf et balourd, Arlequin est opposé au premier zanni (Brighella, Mezzetin, ou Trivelin) débrouillard, intrigant, cynique. Chez Marivaux, on perçoit un rappel de cette opposition des zanni dans *La Fausse Suivante* où Trivelin l'emporte sur Arlequin», précise Françoise Rubellin (1996: 170).

<sup>18</sup> Goldzink (1995: 182) présente «cette nouvelle grande figure de valet» comme «une esquisse fulgurante, mais à qui la structure de la pièce (centrée sur le Chevalier), la philosophie sociale de Marivaux et sa dramaturgie interdisent de prendre l'essor d'un Figaro [...] figure saisissante, mais dont la force initiale s'épuise au cours de la pièce (au rebours exact de [Lélío et le Chevalier]. À la fin de la pièce, dupé et récompensé comme un enfant avec qui on a joué, Trivelin est bien retombé du côté d'Arlequin».

<sup>19</sup> Faut-il rappeler le mot de Vauvenargues pour juger Lélío? «La noblesse est la préférence de l'honneur à l'intérêt; la bassesse, la préférence de l'intérêt à l'honneur», *Introduction à la connaissance de l'esprit* (1746), Livre III, XLV.

<sup>20</sup> La susceptibilité de Trivelin, valet malgré lui, est manifeste; p.ex. «Avant que de me réduire tout à fait à cet état humiliant...» (I,1); «Son valet! le terme est dur; il frappe mes oreilles d'un son disgracieux; ne purgera-t-on jamais le discours de tous ces noms odieux?» (I,5). Et encore, l'amour-propre de Trivelin trouve satisfaction posant en supérieur vis-à-vis Arlequin (II,5), comme Lélío envers le Chevalier qui se

pas ses dettes (I,1), vole les maîtres qu'il sert (I,1), et extorque qui se trouve à sa portée. Chacun d'eux manque à la parole donnée<sup>21</sup>, cherche à établir un rapport de domination avec autrui et vise à tirer profit de la femme soumise à sa contrainte –profit d'argent et de sexe, par le truchement du mariage-piège dans le cas de Lelio, par celui du rançonnement dans le cas de Trivelin. Le parallélisme que la pièce tisse entre le noble et le domestique est incontestable; tous deux, centrés sur soi, sont des prédateurs, comme le souligne le terme employé par la Demoiselle: «pourquoi êtes-vous loup?» (III,5). C'est donc les deux fourbes que la jeune héroïne doit affronter –dans un schéma dramatique toujours triangulaire–, jouant de sa triple identité: Demoiselle, Chevalier et suivante, et tâchant de protéger son triple secret: son sexe, sa condition et son but.

Bien que Trivelin connaisse par Frontin qu'elle est femme dès la scène d'ouverture, elle est crue longtemps homme par le reste des personnages. Arlequin, le niais valet de Lelio, sera le premier à découvrir son sexe (II,7), et ce sera par ses balardeuses que Lelio commencera à avoir des doutes (III,1) –même s'il échoue piteusement à les éclaircir!<sup>22</sup>– et apprendra la vérité (III,4). Néanmoins, pour la Comtesse le Chevalier ne redevient fille que lors du dévoilement final (III,9). Entre-temps, la Demoiselle est crue soubrette par les trois hommes: rançonnée par Trivelin depuis le début, elle devra payer également la «discretion» d'Arlequin, toujours assoiffé de vin, d'argent et de femmes. Femme servile pour Trivelin et Arlequin –«femme en chair et en or», selon la belle expression de Jean Goldzink (1995: 180)–, homme de condition pour Lelio (longtemps) et pour la Comtesse, la jeune fille est nettement le sommet de deux triangles dans ses rapports avec les autres personnages, dessinant de la sorte la sphère des domestiques et celle des maîtres: la composition géométrique est d'autant plus claire que Marivaux a pris soin de faire disparaître Frontin dès les scènes d'exposition, et de priver la Comtesse de suivante. Et dans chaque sphère, c'est au personnage prédateur d'exercer la domination, donc de vouloir conduire l'action: Lelio expose son plan et pose en maître devant le Chevalier son complice, novice en libertinage<sup>23</sup>; Trivelin prend le dessus sur la suivante et dicte ses conditions (I,5) pour immédiatement vouloir mener l'intrigue sans consulter sa partenaire:

---

déclare peu heureux en amour (I,5).

<sup>21</sup> Tout comme Lelio trahit ses engagements, Trivelin trahit la promesse de discretion faite à Frontin (I,1) et celle faite à la fausse suivante (I,5) puisqu'il essaie de vendre à Lelio (II,3) les informations obtenues.

<sup>22</sup> Lelio provoque en duel le Chevalier pour le démasquer, mais la décision avec laquelle son partenaire relève le défi dissipe ses soupçons, dont il s'excuse. «Avec une quenouille, mes pareils vous battraient encore», le raille le Chevalier dans une scène (III,3) riche d'équivoques.

<sup>23</sup> En effet, Lelio se présente comme «un homme couvert de gloire» au Chevalier qui lui avoue n'avoir eu que «le malheur de ne trouver que des femmes très sages», et promet de lui raconter quelque jour ses

*Trivelin.* - Me voici comme de moitié dans une intrigue assez douce et d'un assez bon rapport, car il m'en revient déjà de l'argent et une maîtresse; ce beau commencement-là promet encore une plus belle fin. Or, moi qui suis un habile homme, est-il naturel que je reste ici les bras croisés? [...] Si je disais au seigneur Lélío que le cœur de la Comtesse commence à capituler pour le Chevalier, il se dépiterait plus vite, et partirait pour Paris où on l'attend (II,1).

Or, l'espiègle jeune fille, en tant que chevalier ou suivante, fera échouer leurs convoitises. Ce sera elle le moteur de l'action, sans défaillance; Protée se glissant dans tous les rôles, elle sait changer aisément de masque selon le partenaire et les imprévus. Ainsi lorsque Arlequin commet la bévue de révéler son sexe en présence de Lélío,

*Arlequin.* - Je vous demande pardon si je vous suis importun, Monsieur le Chevalier; mais ce larron de Trivelin ne veut pas me rendre l'argent que vous lui avez donné pour moi. J'ai pourtant été bien discret. Vous m'avez ordonné de ne pas dire que vous étiez fille; demandez à Monsieur Lélío si je lui en ai dit un mot; il n'en sait rien, et je ne lui apprendrai jamais (III,4).

Sans se décontenancer, elle change de statut et de rôle, dans un jeu toujours triangulaire:

*Lélío.* - Qu'êtes-vous venue faire ici?

*Le Chevalier.* - Tirer votre portrait, afin de le porter à certaine dame qui l'attend pour savoir ce qu'elle fera de l'original. [...] On a su que vous étiez à Paris incognito; on s'est défié de votre conduite. Là-dessus on vous suit, on sait que vous êtes au bal; j'ai de l'esprit et de la malice, on m'y envoie; on m'équipe comme vous me voyez, pour me mettre à portée de vous connaître; j'arrive, je fais ma charge, je deviens votre ami, je vous connais, je trouve que vous ne valez rien; j'en rendrai compte; il n'y a pas un mot à redire.

*Lélío.* - Vous êtes donc la femme de chambre de la demoiselle en question?

*Le Chevalier.* - Et votre très humble servante. (III,5).

Et elle propose immédiatement un nouveau pacte de complicité qui met entièrement Lélío sous sa dépendance:

*Le Chevalier.* - Tenez, je ne fais point l'hypocrite ici; je ne suis

---

exploits galants. Son confident, jouant délibérément le novice plein d'admiration, le fait jaser sur les femmes, l'amour, le mariage, pour ainsi mieux sonder l'identité morale du gentilhomme (I,7).



pas, non plus que vous, à un tour de fourberie près. [...] pour conclusion, faites ma fortune, et je dirai que vous êtes un honnête homme; mais convenons de prix pour l'honneur que je vous fournirai; il vous en faut beaucoup [...], moyennant quoi, je vous laisse ma maîtresse, et j'achève avec la Comtesse (III,5).

C'est le dédit qui servira de gage pour la somme que Lelio doit payer à la fausse suivante, en plus d'une bague qu'il lui donne déjà; et c'est donc en possession du dédit que le Chevalier persuadera la Comtesse de l'épouser et de mettre Lelio à l'épreuve. Celui-ci a d'ailleurs perdu toute possibilité d'initiative, et ne peut que jouer le rôle dicté par la jeune fille<sup>24</sup>, son sort étant entre ses mains. Il n'est plus qu'un poisson ferré qui se débat au bout de la ligne. Lui qui se croit un habile homme, il ne devine pas l'hameçon qu'il a gobé, ne doutant point de l'intérêt d'une soubrette à vouloir gagner une forte somme d'argent au terme de l'intrigue. Acteur à son insu dans la petite comédie que lui joue la Comtesse sous la direction du Chevalier, Lelio déclare pour une fois la vérité: il est tout à fait disposé à épouser une femme sans l'aimer –et si la Comtesse n'y trouve pas son compte, elle n'a qu'à payer le dédit. La comédie est devenue réalité: la Demoiselle a mené Lelio là où elle a voulu, jusqu'à ce que la vérité perce à travers le masque. La jeune fille n'a plus qu'à déchirer le dédit et découvrir son identité; elle a démasqué l'imposture –le manque de probité de Lelio et la légèreté de la Comtesse.

L'humiliante épreuve que subissent l'un et l'autre les force à regarder leur vrai visage, à s'examiner en vérité: se re-connaître est bien la première étape qui pourrait aboutir à un examen de conscience et au repentir, ouvrant l'être à l'altérité. La reconnaissance de l'autre sera le parcours des naufragés de *L'Île des esclaves* (1725); *La Fausse Suivante* (1724) en indique l'acheminement. C'est dans cette perspective que la surprenante question que la pseudo-soubrette a posée à Lelio s'avouant malheureux prend alors tout son sens: «vous repentez-vous du mal que vous vouliez faire, ou de celui que vous n'avez pas fait?»<sup>25</sup> (III,5).

<sup>24</sup> «*Le Chevalier*. - Voici la Comtesse. Quand j'aurai été quelque temps avec elle, revenez en colère la presser de décider hautement entre vous et moi; et allez-vous-en, de peur qu'elle ne nous voie ensemble» (III,5); «*Le Chevalier*. - Si elle continue à vous offrir sa main, tout le remède que j'y trouve, c'est de lui dire que vous l'épouserez, quoique vous ne l'aimiez plus. Tournez-lui cette impertinence-là d'une manière polie; ajoutez que, si elle ne veut pas, le dédit sera son affaire» (III,8).

<sup>25</sup> À rapprocher du commentaire que Marivaux fait des vers de *Rhadamiste et Zénobie* au sujet du repentir de Rhadamiste dans ses *Pensées sur le sublime*, JOD p.60-61 et 70-71: «elle lui veut un remords pur, qui ne doive rien au hasard des circonstances; elle veut un homme rendu à la vertu par la voie de l'horreur pour ses crimes, non terrassé par la fatigue infructueuse de ses forfaits».

### 3. La Demoiselle

Point de volonté de vengeance chez la Demoiselle, donc, malgré tout ce que de nombreux critiques (et non point des moindres!)<sup>26</sup> ont écrit à cet égard. Le Chevalier, briseur de rêves égoïstes, est un éveilleur de réalité. Il est vrai que Léo et la Comtesse restent sans consolation (à l'égal du philosophe et de sa sœur dans *Le Triomphe de l'amour*, par exemple), leur échec étant la possibilité de leur catharsis. Mais pourquoi qualifier de vengeance le fait d'empêcher le méchant de nuire? Léo n'épousera point la Comtesse, et devra lui rembourser la somme qu'elle lui avait prêtée; et la Comtesse –on l'espère– changera d'attitude envers ses galants<sup>27</sup>, ou du moins gagnera en sens commun et ne promettra plus sa main à la légère, ayant appris «qu'il n'est de sentiment qui ne doive lentement mûrir en nous si nous en voulons être assurés» (Roy, 1947: 64-65). La Demoiselle punit Léo en l'humiliant, par le seul moyen de lui faire avouer ses mauvais desseins, et voilà tout: curieuse vengeance, en somme! Il est clair que la jeune héroïne est animée par l'esprit de justice, et non pas par celui de revanche.

Et si elle punit le fourbe gentilhomme, par contre elle pardonne aux valets<sup>28</sup>, à qui elle donne la bague de Léo. «Tenez, mes enfants, vendez cela, et partagez-en l'argent» (III,9), leur dit-elle: ces mots si simples méritent pourtant qu'on s'y arrête, car ils renferment la triple leçon adressée tant aux valets qu'aux maîtres. Avec l'objet de prix que la Demoiselle *donne* aux valets cupides, les invitant à *partager*, elle donne exemple de générosité et d'altruisme aux chasseurs d'expédients, nobles et roturiers, qui agissent au détriment d'autrui pour s'enrichir; aux narcissiques qui rapportent tout à soi, elle donne exemple de dévouement, veillant sur Trivelin et Arlequin, qu'elle appelle *ses enfants*, malgré leurs harcèlements précédents: troisième leçon adressée aux rancuniers, leçon d'oubli et de pardon.

C'est en utilisant les mots de ses interlocuteurs qu'elle finit la comédie et introduit le divertissement final: «Voyez-la [la fête], puisque vous êtes ici. Vous partirez

<sup>26</sup> Jean Goldzink, qui pourtant refuse le discours “moderne” de la cruauté marivaudienne, écrit: «*La Fausse Suivante*, en cela unique, ne semble vouée qu'à la vengeance [...]: de la jeune fille qui ne voulait pas subir la loi des marchandises, nous ne saurons jamais que ses roueries, la jubilation tremblante de la vengeance, la froideur impitoyable d'une descente aux enfers du monde social» (1995: 189-190); «*La Fausse Suivante* forme une frontière du côté de la noirceur, par la figure du libertin, avide de se jouer des femmes au profit des dots, et par l'idée d'une vengeance féminine que n'adoucirait nul amour» (2003: 271).

<sup>27</sup> La leçon donnée à la Comtesse est explicite: «Regardez le chagrin qui vous arrive comme une petite punition de votre inconstance; vous avez quitté Léo moins par raison que par légèreté, et cela mérite un peu de correction» (III,9).

<sup>28</sup> «Toute offense de valet, au théâtre, mérite pardon: n'est-ce pas pour notre plaisir qu'ils se font si gredins? Telle est du moins la perspective classique, que partage Marivaux». Jean Goldzink (1995: 182).

après; ce sera toujours *autant de pris*.» Alors que les autres personnages, guidés par leur seul intérêt, ne cherchent qu'à tirer profit des autres, qu'à *prendre*, il est révélateur que le champ lexical privilégié de la Demoiselle –à ne pas confondre avec la parole de ses avatars, bien sûr–, soit celui du *don*:

*Le Chevalier* (seul). - Je regarde le moment où j'ai connu Lelio, comme une faveur du ciel dont je veux profiter, puisque je suis ma maîtresse, et que je ne dépends plus de personne. [...] J'ai du bien; il s'agit de le donner avec ma main et mon cœur; ce sont de grands présents, et je veux savoir à qui je les donne (I,3)<sup>29</sup>.

Le divertissement s'intègre à l'action; les musiciens attendus depuis le premier acte –«Arlequin, n'oublie pas d'avertir les musiciens de se rendre ici tantôt» (I,6)– arrivent pour fêter le mariage prévu de Lelio avec la Comtesse. Mais ni ce mariage, décidé avant le lever de rideau, ni les autres évoqués en cours de route –celui du «Chevalier» avec la Comtesse (III,6) ou celui de Lelio avec la Demoiselle– n'auront lieu. Les différents mariages envisagés sont le fruit d'un leurre, que la comédie a mis au jour, et à Lelio déguisant sa cupidité sous le masque de l'amour pour la Comtesse correspond la Demoiselle déguisant son sexe sous l'habit masculin. Les parcours amoureux étant faux, le mariage disparaît de la comédie, puisqu'il devient illégitime dans l'univers marivaudien<sup>30</sup>. Les parties chantées correspondent bien à cette vision, tant le divertissement qui finit le premier acte<sup>31</sup> que celui qui conclut la comédie. En effet, les paroles du premier expriment nettement que le mariage fondé sur le seul désir sexuel est bien fragile, et celles du second, qui chantent d'abord l'inconstance, finissent par la crainte que suscite l'union avec un conjoint méconnu:

Amants, si votre caractère,  
tel qu'il est, se montrait à nous,  
quel parti prendre, et comment faire?  
le célibat est trop austère:  
Faudrait-il se passer d'époux?  
Mais il nous est trop nécessaire.

Bien évidemment, c'est le mariage non fondé sur des assises solides qui est mis en cause dans les divertissements, celui-là même que la comédie présente comme en-

<sup>29</sup> Le contraste entre le désir de lucidité de la Demoiselle et le désir de la Comtesse de s'aveugler est frappant.

<sup>30</sup> Dans *La Commère*, le parcours amoureux est également faussé, ce qui rend encore impossible le mariage envisagé dès avant le lever de rideau. Cf. Ramos Gómez (sous presse).

<sup>31</sup> Intégré lui aussi à l'action: «Nous ne pouvons avoir notre divertissement que tantôt, Madame –dit Lelio à la Comtesse–, mais en revanche, voici une noce de village, dont tous les acteurs viennent pour vous divertir» (I,11).

jeu. Marivaux force les spectateurs à voir le mariage d'intérêt –de norme à son époque– depuis la perspective de la Demoiselle, promise par son beau-frère à un Lelio inconnu; à adopter le point de vue de la jeune fille, qui met tout son savoir-faire en œuvre pour empêcher la Comtesse de tomber aveuglément dans le piège d'un mariage désespérant. La comédie joue avec le feu, «comme si la mission comique était justement de frôler indemne le danger», signale pertinemment Philip Stewart (1982: 194). La pièce «traduit dans le registre comique ce que les *Journaux* disent sur le mode de l'indignation et de la sensibilité frémissante» (Goldzink, 2000: 181).

Sans la jeune fille, le climat moral de la pièce aurait pu faire penser –toutes distances gardées– à celui du *Turcaret* de Lesage (1709), à propos duquel Yves Mo-  
raud écrit (1981: 87):

C'est dans ce microcosme social, parcouru de rapaces sans foi ni loi, ou plutôt dont la loi est celle-là des rapaces, dans cet univers où derrière la comédie de la coquetterie, de l'amour et du bel esprit, on n'a pas de mal à discerner le combat brutal des convoitises attisées par l'odeur de l'argent, que le valet va évoluer, l'œil à tout et à tous, fauve parmi les fauves que rien ne rappelle plus à ses ancestraux devoirs de fidélité et de dévouement.

Mais c'est précisément la fidélité et le dévouement que la Demoiselle rappelle à tous les autres personnages, incarnant par là la figure morale qui se doit de ramener le sens perdu par une société en déroute, où les seules valeurs semblent être celles de la domination, de l'argent et de la vanité: fidélité dans les rapports maître-valet («mes enfants», III,9); fidélité en amour («vous avez quitté Lelio moins par raison que par légèreté», III,9); fidélité dans le mariage («mais je croyais qu'il fallait aimer sa femme», I,7). Leçon donnée avec gaieté, sans sermons, sans accabler de reproches ses interlocuteurs, malgré leurs roueries. Face à des rapports humains dénaturés, monnayés même<sup>32</sup> (le fameux dédit en est un bel exemple), elle pose le respect de l'autre comme condition nécessaire de toute vie en société, la bienveillance comme son ciment, et pourrait parfaitement dire à ses partenaires, comme le fera un an plus tard le gouverneur de *L'Île des esclaves*, que son désir est de «vous rendre sains, c'est-à-dire humains,

---

<sup>32</sup> La Demoiselle se fait de la sorte porte-voix de la reconnaissance –cette reconnaissance dont nous éprouvons l'absence dans l'expérience du mépris– contre la réduction de l'individu à sa dimension marchande, à un être dépossédé de son «moi», abstrait donc interchangeable; son rejet du mariage avec Lelio projeté par son beau-frère en est la première preuve. Dans la comédie, Trivelin désire d'être reconnu pour ses capacités, pour ses mérites, incarnant l'individualisme compétitif; la perspective de la Demoiselle est d'ordre relationnel, mettant au centre la reconnaissance réciproque. Sujet toujours d'actualité: voir Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance* (Paris, Cerf, 2000) et Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance* (Paris, Stock, 2004; rééd. Folio Essais, 2005).

raisonnables et généreux pour toute votre vie»<sup>33</sup> Car le discernement marivaudien –dont fait si brillamment preuve la Demoiselle– ne conduit jamais à désespérer des hommes, malgré leur mauvaise foi, leur vanité, leur égoïsme, leur culte de l'intérêt, mais à rire de nos travers et à nous apprendre à coexister.

Je vais instruire votre esprit sans affliger votre cœur; je vais vous donner des lumières, et non pas des chagrins; vous allez devenir philosophe, et non pas misanthrope. Et le philosophe ne hait ni ne fuit les hommes, quoiqu'il les connaisse; il n'a pas cette puérité-là; car sans compter qu'ils lui servent de spectacle, en qualité d'homme il est lui-même uni à eux par une infinité de petits liens dont il sent l'utilité et la douceur [...]<sup>34</sup>.

Cette sympathie lucide engage tout le théâtre de Marivaux, et son œuvre entière. Si dans ses périodiques Marivaux décrit les mœurs de son temps, tissant observations et réflexions, l'intense attention accordée aux autres, dont il fait preuve, cherche à rapprocher les êtres, à éveiller la chaleur humaine, à introduire plus de probité et de générosité dans les relations humaines. Pareillement, *La Fausse Suivante* véhicule une instruction morale qui oppose à la Cité de la concupiscence, fondée sur l'orgueil et la convoitise, la Cité de la générosité, fondée sur la bienveillance, sur l'amour du prochain –et certainement, pour le chrétien qu'est Marivaux, sur l'amour de Dieu. Le déguisement est indispensable pour délivrer un tel message à une société qui vit masquée, à des «porteurs de visages»<sup>35</sup>; déguisement que Marivaux réalise ici par le truchement du théâtre (le travestissement de la Demoiselle dans la pièce en serait la métaphore), lui qui se moque aussi bien des sermons où le prédicateur ne cherche qu'à briller<sup>36</sup>, que des ennuyeux traités de morale, spirituellement raillés dans la sixième feuille du *Spectateur français*.

Car Marivaux aime la gaieté, et dans ses comédies la disposition du moraliste et le goût du comique s'entrecroisent comme deux composantes indispensables, sans que la morale s'impose aux dépens de la comicité. C'est dire que son rire est convivial, non ricaner, et son comique socialisant<sup>37</sup>. Il aime à rire et à faire le bonheur du spectateur: «je ris de si bon cœur qu'il m'a pris envie de faire rire les autres.»<sup>38</sup> Et l'espiègle jeune fille de *La Fausse Suivante*, dont nous ignorons le nom, elle qui

<sup>33</sup> *L'Île des esclaves*, 1725, scène 2.

<sup>34</sup> *Suite du Monde vrai, Le Cabinet du Philosophe*, JOD, p. 391.

<sup>35</sup> *Le Spectateur français*, troisième feuille, JOD, p. 124.

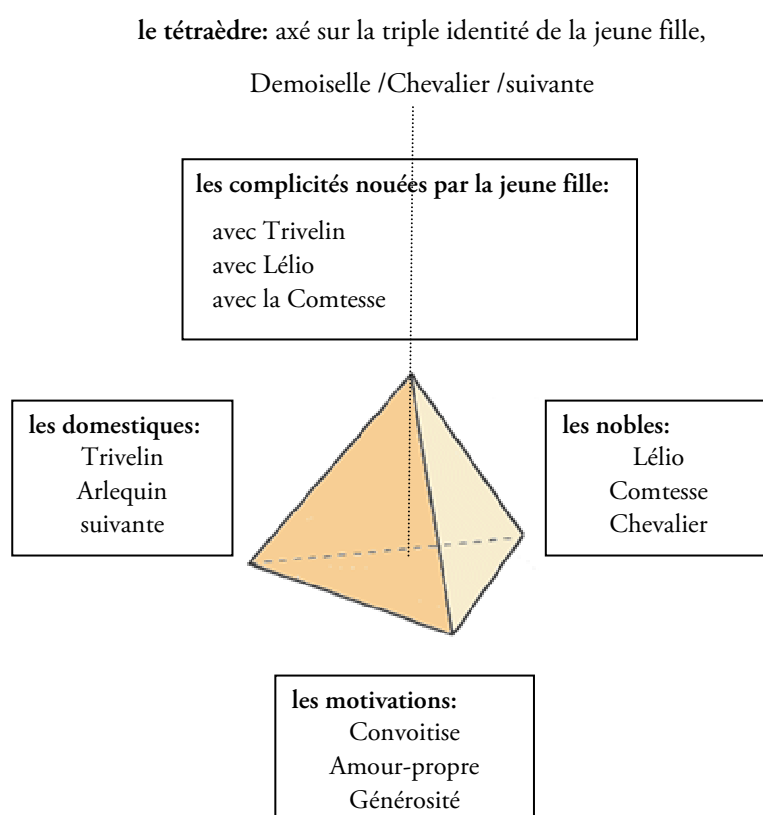
<sup>36</sup> *Le Spectateur français*, quinzième feuille, JOD, p.194-195.

<sup>37</sup> «Marivaux [...] croit pouvoir concilier comique et sociabilité sans diluer le rire dans les larmes, ni substituer le spectacle de la vertu au dévoilement ironique des conduites, comme le voudront si tenacement les Lumières dès les années 1730» (Goldzink, 2000: 184).

<sup>38</sup> *L'Indigent philosophe*, première feuille, JOD, p. 276.

s'amuse pour notre joie à faire la leçon à ses partenaires –*castigat ridendo mores*–, ne pourrait-elle pas tout simplement s'appeler Comédie?

C'est bien grâce à elle que la chorégraphie des masques, par la géométrisation des figures dramatiques, dessine un tétraèdre que la pièce fait tourner, pivotant sur l'identité triplée de la jeune fille –Demoiselle, Chevalier et suivante. Le tétraèdre, pyramide composée de quatre faces triangulaires, nous montre tout à tour le triangle des nobles, le triangle des domestiques et le triangle des complicités nouées; le sens de cette dynamique du triangle étant donné par la base du tétraèdre, qui réunit les motivations des personnages: Convoitise, Amour-propre et Générosité.



*La Fausse Suivante* raconte un bon tour, une farce –l'histoire d'un arroseur arrosé et d'«une tendre brebis qui échappe au loup» (III,5)–, qui suggère très discrètement que pour qu'il y ait une socialité humanisante, il ne s'agit point de triompher, mais de coexister et de construire des rapports vraiment humains. Marivaux montre aux spectateurs comment un personnage apparemment démuné, grâce à son audace, à sa lucidité et à son superbe talent d'actrice, affronte fourbes et égocentriques, parvient à faire échouer leur volonté d'utiliser l'autre comme un moyen pour soi, et donne à tous une souriante leçon d'altruisme. La comédie doit être perçue en tant que jeu

malicieux, certainement, mais aussi comme une épreuve permettant la prise de conscience individuelle qui mènerait à une réforme intérieure, et ceci serait valable tant pour les personnages concernés que pour les spectateurs. La pièce qui, de par sa comicité, suscite une réaction de sympathie amusée, loin de bercer la conscience du spectateur, cherche à éveiller en lui un processus réflexif pour qu'il en découvre les implications morales. En fin de compte, le dernier jeu triangulaire de la pièce serait bien celui-là.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### 1.-Œuvres de Marivaux:

*Théâtre Complet* (2000), éd. F. Deloffre et F. Rubellin. Paris, La Pochotèque / Classiques Garnier.

*Journaux et Œuvres diverses* (2001), éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Garnier.

### 2.-Études critiques:

BERGER, John (1977): *Ways of Seeing*. London, BBC and Penguin [1<sup>e</sup> éd. 1972].

BONHOTE, Nicolas (1974): *Marivaux ou les machines de l'Opéra*. Lausanne, L'Âge d'homme.

GOLDZINK, Jean (1995): *De Chair et d'ombre*. Orléans, Paradigme.

GOLDZINK, Jean (2000): *Comique et comédie au siècle des Lumières*. Paris, L'Harmattan.

GOLDZINK, Jean (2003): «Théâtre et subversion chez Marivaux», in F. Salaün (dir.), *Marivaux subversif?* Paris, Desjonquères.

MORAUD, Yves (1981): *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro*. Paris, PUF.

RAMOS GÓMEZ, María Teresa (sous presse): «*La Commère de Marivaux ou la transposition du roman à la comédie*». Communication présentée au XVII Colloque APFUE, Salamanca 2008.

ROUSSET, Jean (1972): *Narcisse romancier*. Paris, Corti.

ROY, Claude (1947): *Lire Marivaux*. Neuchâtel, Les Cahiers du Rhône, La Baconnière.

RUBELLIN, Françoise (1996): *Marivaux dramaturge*. Paris, Champion (coll. Unichamp).

SALAÜN, Franck (2002): «Marivaux apôtre du sens commun», in F.Salaün (dir.), *Pensée de Marivaux*. Amsterdam, Rodopi.

SCHERER, Jacques (1960): «Marivaux et Pirandello», *Cahiers Renaud-Barrault*, 28, 37-43.

STEWART, Philip (1982): «Les Signes du Comique» in *Saggi e ricerche di letteratura francese*, XXI, 191-241. Consultation en ligne: <http://www.duke.edu/~pstewart/signes.htm>.

TROTT, David (1991): «Marivaux et la vie théâtrale de 1730 à 1737», *Études littéraires de l'Université Laval*, 24-1, 19-29.



## *L'École des indifférents*, novela lírica

Enrique Sánchez Costa  
*Universitat Pompeu Fabra*  
enriquesancos@gmail.com

### Résumé

L'article propose une lecture de *L'École des indifférents*, l'une des œuvres les plus marquantes de Giraudoux, qu'on peut définir comme un roman lyrique du Modernisme. Dans cette optique, il délimitera d'abord le concept de roman lyrique en se basant sur la naissance de ce genre narratif et son évolution. Il montrera après les caractéristiques du registre dans ce roman, en indiquant les spécificités du style de Giraudoux, qui est précieux, délicat, plein de ressources poétiques et où se mesurent l'audace et la grandeur de son œuvre.

**Mots-clé:** Giraudoux; *École des indifférents*; récit poétique; Modernisme.

### Abstract

This paper aims a reading of *L'École des indifférents*, one of Giraudoux's most outstanding novels, defining it as a modernist's lyrical novel. For this purpose it will first draw the concept of lyrical novel, paying attention to the birth of this narrative genre and its later development. Afterwards, it will show the features of this genre in the novel, pointing out the traits of Giraudoux's writing; in whose delicate style, full of poetical resources, stamps the boldness of his work.

**Key words:** Giraudoux; *École des indifférents*; lyrical novel; Modernism.

Desde que Ralph Freedman acuñara el término «lyrical novel» en 1963 (1972), denominando así a buena parte de la narrativa de Hesse, Gide y Woolf, la novela lírica ha devenido en objeto de estudio en las principales literaturas occidentales, aunque los primeros desarrollos europeos aparecieron con un cierto retraso. En el

---

\* Artículo recibido el 22/01/2009, evaluado el 13/03/2009 y aceptado el 18/03/2009.

ámbito francófono, Tadié publicó la monografía *Le récit poétique* (1978), incluyendo en ella un amplio espectro de autores francófonos del siglo XX, entre los que se encuentra Giraudoux. Especialmente relevante fue en España la publicación de una selección de artículos en dos volúmenes sobre la obra de Azorín, G. Miró, R. Pérez de Ayala y B. Jarnés bajo el título *La novela lírica* (Villanueva 1983), así como una posterior monografía de R. Gullón (1984), consagrada a dicho subgénero literario en las letras hispanas. Ello contribuyó a clarificar un tanto la cuestión, aunque aún hoy se observa una cierta confusión al definirla (los marbetes varían: novela lírica, poética, poemática, subjetiva, interiorizada, psicológica, intelectual, fragmentaria, nivolesca...), en especial en su linde con otros subgéneros, como la novela psicológica o la intelectual.

La novela lírica comparte con los subgéneros narrativos del diario íntimo y la confesión –que ha estudiado con hondura Zambrano (2004)– el ser reflexión en primera persona, desde el ámbito de la cotidianidad, sobre el enigma de la existencia. Pero se aleja del diario al no fechar cada una de sus estampas; así como en su irrecusable voluntad literaria, donde el escritor no escribe para sí, sino que aspira a intervenir en el escenario literario como autor. Con todo, habida cuenta de que ambos requisitos del diario íntimo (consignar la fecha, escribirse para uso y disfrute personal) son puestos en tela de juicio tanto por algunos críticos como por numerosos autores vivos, podemos considerar que algunos textos plurigenéricos –como el umbraliano *Mortal y rosa*– pueden ser aceptados a la par como novela lírica y, en sentido lato, diario íntimo.

Otras posibles denominaciones de la novela lírica reciben su nombre de los títulos de novelas concretas (así la «novela poemática», a partir de la *Novela poemática de la vida española*, con que Pérez de Ayala rotula cada una de sus tres novelas cortas de 1916), o de alguna jocosidad crítica, como la de Unamuno al tildar de «nivola» a su *Niebla*. Los calificativos de «subjetiva», «interiorizada» o «psicológica» son más problemáticos, por sobrepasar el marco de la novela lírica: muchas novelas no líricas podrían incluirse dentro de sus linderos. Por otra parte, la narración lírica es por naturaleza intelectual, elitista, pues su complejidad formal y la ausencia de una trama a la que asirse veda el paso al lector pasivo, demandando una lectura reposada, sensible al mecanismo perceptivo y la textura misma del lenguaje.

Desde el punto de vista histórico, y pese al carácter algo incierto de las demarcaciones genéricas, puede considerarse *Sentimental Journey* (1768), de Sterne, como una de las primeras novelas líricas europeas. Con la difusión del romanticismo el género se extiende, brotando retoños tanto en Europa como en América: *Heinrich von Ofterdingen* (Novalis), *Aurélia* (Nerval), *Confessions of an English Opium-Eater* (de Quincey), *Peñas arriba* (Pereda) y *Amistad Funesta* (Martí), entre otras. Por supuesto, el *ethos* romántico, con la atención que concede a la intimidad del sujeto, sus

sentimientos y emociones, junto a la reivindicación de la poesía como medio de conocimiento, servirán de sustrato para el florecimiento de la novela lírica.

G. Vico ya había subrayado en el siglo XVIII la fuerza epistemológica de la poesía, por encima, incluso, de ciertas formas de filosofía y ciencia. Ya que, siendo el lenguaje poético –por naturaleza tropológico y mitológico– el lenguaje primigenio, original de la humanidad, y la fantasía anterior a la razón, los tropos y los mitos son, más allá de su valor decorativo, la senda principal del conocimiento. Esta «sabiduría poética» calará en el romanticismo e idealismo alemán. Herder, cuya reivindicación del mito desarrollará más tarde Heyne, asocia la poesía a la imaginación, que es no tanto un sentido como sí una de las dimensiones del espíritu. Por ello, ya que este es dinámico, la poesía no es una realidad acabada (*ergon*) sino en perpetuo movimiento (*energeia*). Puro proceso, la poesía revela la «auto-conciencia» del hombre, la conciencia de lo que somos. Fichte, por su parte, en la articulación de su filosofía y estética, eleva el sujeto a un estatuto casi divino, convirtiendo al «yo» en creador absoluto y recreador de la realidad.

Con todo, es Schlegel quien lleva hasta el límite dichos postulados. Schlegel postula una «poesía trascendental» («simpoesía» y «simfilosofía» la bautiza: toda la poesía, toda la filosofía y discursos), puro proceso inacabado; como en Heine, pura *energeia*. Así, el adalid de la escuela de Jena concibe el género como algo impuro, superador de los encasillados a que lo confinaba la poética clásica. Esta nueva forma literaria admite en su seno todos los discursos y géneros, lo ideal y lo real, verso y prosa... Su carácter omnicompreensivo engloba tanto el objeto poético como la reflexión sobre el mismo ya que, si el conocimiento –como propugna el idealismo fichteano– es auto-reflexividad, la literatura, epistemología al fin, deberá meditar sobre sus propios procedimientos en su mismo fluir. La anticipación de la metaficción y la autoconciencia vanguardista es palmaria.

Además, la «poesía trascendental» reclama el *witz* (el ingenio, la capacidad de hallar relaciones inéditas y correlaciones entre elementos dispersos) y eleva la discontinuidad y el fragmentarismo a procesos compositivos esenciales. La novela idealista del siglo XIX que Schlegel consideraba, junto al *Quijote*, la realización más plena del proyecto, no es –no debe ser– una unidad conclusa sino un compuesto de fragmentos heterogéneos, un *collage* aglutinador en continuo devenir. Por último, la poesía trascendental sitúa la ironía como condición, pues en la ambigüedad que supone la cohabitación de puntos de vista incompatibles entre sí se asienta su insobornable apertura<sup>1</sup>. Adelantamos ya nuestra concepción de la novela lírica –en especial la del Mo-

<sup>1</sup> Para una exposición sumaria de la «poesía trascendental» de F. Schlegel, cfr. Asensi (1998: 343-362). Dicho crítico se refiere a la teoría schlegeliana como una «teoría ‘reflexiva’ de la poesía que se opone por igual a la teoría mimética (propia del clasicismo) y a la expresiva (propia del romanticismo)», pues busca «el auto-conocimiento, la auto-reflexión del objeto poético», por lo que «más que ser una teoría

dermism— como paradigma de la «poesía trascendental» schlegeliana, con la que comparte tanto su espíritu general como sus rasgos particulares.

Como hemos reseñado, la novela lírica surge bajo el impulso cultural del romanticismo (del que bebe F. Schlegel, aunque se distancie teóricamente de él), que, frente a una imagen científica —ilustrada— de la realidad, expone su concepción mítico-poética del mundo, reivindicando la verdad de ciertas formas extracientíficas de conocimiento<sup>2</sup>. Tal movimiento señala que «el esquema ilustrado del desencantamiento del mundo, del irreversible camino del mito al logos, parece demasiado simple» (Gadamer, 1997: 60). La revalorización de la imaginación, la subjetividad y la expresión sin cortapisas que introduce el romanticismo posibilitarán la posterior emergencia del Modernism, cuando la novela lírica brille con luz propia. Ejemplo notable de la novela lírica de *avant-garde* será *L'École des indifférents*, que estudiaremos con detalle en el siguiente apartado.

En cuanto al horizonte temático, la novela lírica vanguardista rechaza de cuajo gran parte de las fijaciones de la novela naturalista y realista del siglo XIX. Quedan arrumbados los temas de impronta social (conflictos de clases, relaciones de producción), moral (la novela de adulterio, el trato hacia los desheredados) o religiosa. Un espacio baldío que ocupa ahora, en cambio, el sujeto, especialmente en sus dimensiones interiores. De la memoria se nutre la narración lírica, aunque sus «contenidos» no son los recuerdos del memorioso —que saturan profusas autobiografías—, sino sombras determinantes de la forma. El presente de la narración es repetición y variación de los momentos de una existencia, por lo que se persigue la intensión y no extensión en la experiencia, sea esta sentimental o verbal. El incidente, en sus glosas, da cauce a las variaciones de la impresión. Aquél no se refiere, se evoca. Interesa no tanto el hecho escueto, cuanto la creación de un ambiente, una atmósfera que crece y se ramifica de modo arborescente a partir de la semilla factual.

La emoción eclipsa la acción. Lo narrativo es subordinado a la presentación simbólica de una entidad interior. Y es que el yo es, como veremos, todo contemplación. La realidad es subjetiva, intrascendente, fluctuando al ritmo de las sensaciones y de la percepción que el sujeto articula de ellas. La ciudad, como encrucijada en la que desencadenar una miríada de percepciones, se erigirá —al modo del poema en prosa baudeleriano y simbolista— en paisaje de la narración lírica. Lo cotidiano, enfocado a

---

*de la literatura es una teoría en la literatura» (355-356). Así la afirmación de Schlegel: «Una teoría tal de la novela debería ser ella misma una novela, que pusiese en forma fantástica cada tonalidad eterna de la fantasía, y que embrollase otra vez el caos del mundo de la caballería. [...] Shakespeare y Cervantes entrecruzarían familiares coloquios, y Sancho bromearía de nuevo con Don Quijote» (1994: 137). O: «La poesía solo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no es en él mismo una obra de arte [...] no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte» (1994: 64-65).*

<sup>2</sup> F. Schlegel anota en uno de sus fragmentos: «El núcleo, el centro de la poesía se ha de encontrar en la mitología y en los misterios de los antiguos» (1994: 161).

menudo con lentes aumentadoras, será el horizonte de la realización del ser, la vivencia de la experiencia poética del perceptor. Finalmente, la detención en el fenómeno lingüístico y poético es uno de los temas capitales de la novela lírica. El lenguaje no es ya mero intermediario para el conocimiento del mundo sino que, entre sus signos oculta un saber y disfrute incomparable. El lenguaje es el verdadero argumento ya que, como dilucida Aparicio (2008: 58) jugando con las palabras: «la historia que se cuenta se encuentra en el lenguaje que la cuenta».

Ciertos temas circunstanciales son aquí pretexto para desplegar un lenguaje poético que, como apuntaba Ortega en *La deshumanización del arte*, ya no observa las figuras a través del cristal transparente, sino que posa la mirada en la superficie misma del vidrio, descubriendo en él un maravilloso espacio desatendido. Como resumen de lo expuesto y acicate para nuestra reflexión futura, sirva un fragmento del ensayo «Poetry, Fiction and the Future» que Virginia Woolf compuso en 1927, año en que publica *The Lighthouse*. Tanto por su valor histórico-crítico, pues cartografía con clarividencia la ficción del futuro, como por contener en almendra el pensamiento de la autora en relación a la novela poética, merece ser citado por extenso:

It will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic and yet not a play. It will be read, not acted. By what name we are to call it is not a matter of very great importance. [...] it will differ from the novel as we know it now chiefly in that it will stand further back from life. It will give, as poetry does, the outline rather than the detail. It will make little use of the marvelous fact recording power, which is one of the attributes of fiction. It will tell us very little about the houses, incomes, occupations of its characters; [...] With these limitations it will express the feelings and ideas of the characters closely and vividly, but from a different angle. It will resemble poetry in this that it will give not only or mainly people's reactions to each other and their activities together, as the novel has hitherto done, but it will give the relation of the mind to general ideas and its soliloquy in solitude (1966, vol. 2: 224-225).

Al tiempo que rechaza los modos de la novela pretérita maclada de exterioridad, profusión de detalles anodinos y falsía en su intento de ocultar la naturaleza novelesca, Woolf dibuja una novela en prosa dotada con atributos notables de la poesía: su visión de conjunto, su capacidad de condensar la realidad, su pulsación de las ideas de la mente, su expresarse en íntimo soliloquio. Otro de los rasgos de la novela lírica

de vanguardia es la transmutación del personaje principal, tanto en sus acciones y gestos como en sus funciones y su voz.

En contraste con la novela mimética, no encontramos definición directa del personaje, sino una presentación indirecta que demanda la inferencia del lector. El personaje principal deja de ser el agente nuclear de la acción y deviene héroe pasivo de la novela, espectador diletante del entorno; recreador y transformador de la realidad que existe en su mirada y deformaciones. No busca por tanto la conquista del mundo, sino su aprehensión, por lo que la introspección será su actitud principal. El héroe, atisbador de la liricidad propia del mundo, (recuérdese la definición romántica de la poesía como el lenguaje de la infancia de la humanidad), posee habitualmente una ligazón directa con la infancia, bien sea por su edad, bien por su admiración ante el mundo. La interiorización continua de la experiencia posibilita al lector acceder al espacio de la conciencia, que se le manifiesta directa, sin instancia narradora mediadora.

El «yo» —en primera persona—, que se filtra por todos los resquicios de la novela, es casi siempre autobiográfico; esto es, recrea la experiencia autorial, aunque lo haga de manera neblinosa. Se realiza, al decir de Gullón (1984: 27), una «suplantación del personaje por el escritor y la conversión de este —“su sensibilidad, sus recuerdos y sus sueños”— en materia de sus ficciones». Si tomamos la distinción de Rimmon-Kenan entre el focalizador y lo focalizado<sup>3</sup> podemos afirmar que, insólitamente, en la novela lírica lo percibido *es* el perceptor (sus sensaciones, pensamientos...), quien traduce al discurso la percepción de sus estados interiores y les confiere una carga semántica. La inmensa mayoría de las ficciones líricas se forman a partir de retazos autobiográficos, por mínimos que estos sean. Dicho narrador en primera persona, no es preciso decirlo, es no fiable; por su conocimiento y entendimiento limitado, su implicación personal en la historia y su esquema de valores problemático.

El espacio experimenta aquí numerosas transformaciones. Frente a la función subalterna que recibía a menudo en la novela decimonónica, la novela lírica, a través de una hipertrofia de la descripción, eleva el espacio a rango de personaje. La descripción, al evitar el flujo de la acción y el diálogo, supone una detención del tiempo y del ritmo de la narración. La instauración del presente intemporal provoca la abolición del tiempo. Faltan por ello las palabras de relación lógica y temporal y, si están presentes, corresponden solo a la descripción, no relacionan a esta con el tiempo de la narración. La descripción puede, en consecuencia, convertirse en relato.

Podemos advertir tres términos en el espacio del relato poético: el espacio exterior (asociado con el viaje real, muchas veces presente en la mención de los medios de locomoción modernos), el espacio interior (que deviene viaje simbólico, conoci-

<sup>3</sup> «The subject (the “focalizer”) is the agent whose perception orients the representation, whereas the object (the “focalized”) is what the focalizer perceives» (2008: 75).

miento) y el espacio textual (el lenguaje). Joseph Frank, que introdujo la idea de la «spatial form» en 1945, comenta que los escritores modernos –Proust, Joyce, D. Barnes...– «ideally intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than a sequence» (1991: 10). Se establece «the principle of reflexive reference», donde la literatura moderna «ask its readers to suspend the process of individual reference temporarily until the entire pattern of internal references can be apprehended as a unity» (Frank, 1991: 15). Ello enlaza con la definición que Pound elaboró de la imagen –«is that which presents and intellectual and emocional complex in an instant of time» (Frank, 1991: 15)–, esto es, la presentación instantánea de tal compuesto. Así, la estructura narrativa puede estar diseminada en fragmentos y su significado celado en una red de simetrías, repeticiones y paralelismos enhebrados en la compleja unidad del relato.

El tiempo tampoco saldrá incólume del desguace operado por las vanguardias; como primer paso, se quiebra la linealidad temporal disponiendo anacronías: analepsis y prolepsis diversas. La narración lírica añadirá a ello el estatismo: la narración es sobrepasada por la descripción, que realiza la historia en un tiempo fijo, detenido. Se transporta el instante a la duración: se eterniza, se espacializa también. El presente temporal campeará en nuestras ficciones, a la caza de un momento pleno; diríase que se persigue el deseo imposible del *Faust* de Goethe, el apostrofar al instante «¡detente, eres tan bello!». Se carece en consecuencia de referencias históricas y alusiones a la fecha –al contrario del diario, que anota el pasar de los días–, y si la historia aparece lo hace provista de significado simbólico. La *narration* y la *histoire* cederán el campo al *récit*. Tal detención del tiempo y falta de marcadores temporales corre el peligro de embarrancar el relato en la monotonía, defecto que puede achacarse a ciertas novelas líricas.

Junto a los medios señalados, la novela lírica rompe amarras con el tiempo remontando a los orígenes, hacia un tiempo adánico primordial al que contribuyen los recuerdos de la infancia. El niño vive apurando el presente, ajeno al pasado, que no ha dejado todavía tras de sí, y al futuro (que se abre ilimitado); a toda historia y cronología. Otros modos de desarbolar la trabazón temporal son las constantes elipsis –lagunas temporales en el relato–, y la multiplicación de las escenas de espera, cuya relación con el deseo (y, en un nivel más profundo, con el mundo onírico o del inconsciente) es palpable. Dicha parsimonia temporal induce a una lectura sosegada, propia de un poema.

La novela lírica no carece de estructura, aunque esta parezca a primera vista deslavazada o inexistente. Es, como todo texto literario que se precie, un objeto construido, un artefacto o sistema textual. Las escenas quedan vinculadas por la reiteración de una imagen emblemática que preside la estructura, así como por la de diversos motivos menores que forman una trama de imágenes. Vicenta Hernández (1989:



180-181) detecta en el relato poético una doble estructura: por un lado, la dimensión prosaica, lineal y horizontal de la prosa; por el otro, la dimensión poética, isotópica y vertical de la poesía. La constelación de metáforas contribuye notablemente a esa estructura doble, que aumenta su pluralidad semántica. La constante repetición de temas y formas tiende hacia la circularidad, creando un clima afín al sueño o la alucinación. Con todo, la estructuración dependerá en gran parte de la singularidad propia de cada obra.

Como hemos visto, la novela lírica no se diferencia de la narrativa precedente tanto por sus temas –aunque algunos de ellos varíen– como por la forma y el estilo, aquello que, como Nabokov sabía, sitúa a una novela entre las grandes. El asalto a la conciencia de los personajes es ahora posible gracias a las técnicas innovadoras del *stream of consciousness*, visible en *Mrs. Dalloway* de Woolf, o el monólogo interior (antológico en *The Sound and the Fury* de Faulkner, así como en el monólogo final de Molly en el *Ulysses* joyceano). Los movimientos de conciencia son los determinantes de la forma. De esta manera, las asociaciones de ideas, las percepciones o la capacidad imaginativa impulsarán la creación en múltiples direcciones.

El rasgo quizá más llamativo de la novela lírica es su inflación de imágenes. Brotando de la sensación, se desparraman en todas direcciones en forma de metáforas y otros tropos. En este sentido, si la novela realista procedía habitualmente por imágenes metonímicas, la vanguardista se basa en imágenes metafóricas, en las que el salto puede ser más atrevido con la consiguiente potenciación estética. La novela lírica es, en este sentido, icónica; siguiendo la clásica distinción jamesiana, diremos que deserta del contar (*telling*) pues prefiere expresar con imágenes (*showing*). Además, la metáfora, al quedar aislada de su hábitat natural en la poesía, descuella entre los registros privativos de la prosa. En este sentido, la narración lírica toma igualmente de la poesía la atención a los ritmos y la tonalidad de las voces; lo cual, por otra parte, siempre ha distinguido a la mejor retórica, desde la oratoria ciceroniana a *Les Confessions* de Rousseau.

Respecto a la condición de la metáfora, nuclear en la novela lírica del Modernism, puede ser interesante visitar las posiciones de Nietzsche (2001: 25), uno de sus principales inspiradores:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin

fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.

El pensador alemán proclama que la esencia misma del lenguaje es metafórica. El lenguaje encuentra un abismo ante la realidad que, por utilidad, cruzamos mediante el salto metafórico, creando una equivalencia entre conjuntos extraños los unos a los otros. El tropo no es pues una forma derivada, marginal o aberrante de lenguaje, sino su médula, el paradigma lingüístico por excelencia. De esta manera la metáfora es revalorizada otra vez por la filosofía –ahora no desde posiciones románticas–, y se aviene con el nominalismo y el escepticismo radical nietzscheano que comparten la mayor parte de escritores vanguardistas.

Más allá de la imagen simbólica y el tropo, de las nuevas formas de registrar el discurrir de la mente y el esmero en la composición rítmica y tonal del texto, la novela lírica se servirá de otros muchos recursos. Por una parte, no debe olvidarse el peso que asumen las tradicionales figuras retóricas del discurso, elementos de la *dispositio* aplicados a la *elocutio* (figuras de dicción) y a la *inventio* (figuras de pensamiento), con el fin de disfrutar el discurso –*ornatus*–, aunque también de otorgarle composición, expresión, forma. Sin embargo, la metáfora y las figuras del discurso ya no poseen en pureza una función meramente decorativa, sino que asumirán la condición de espina dorsal del texto. Por otra parte, en el ámbito de las nuevas técnicas que, introducidas por las vanguardias, despuntan en la novela lírica, recalamos la desautomatización o extrañamiento, la epifanía, la *durée*, la tematización del lector...

Es *L'École des indifférents* una novela vanguardista temprana, publicada un año después de la novela lírica de Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), anticipando así la explosión de la narrativa lírica en Francia que tendrá en 1913 su *annus mirabilis*: el momento de la publicación de *Le Grand Meaulnes* de Alain-Fournier, el *Barnabooth* de Larbaud y el primer hito proustiano, *Du côté de chez Swann*. Giraudoux compondrá *L'École*<sup>4</sup> a partir de la transformación de tres relatos precedentes –cada uno, con sus personajes propios– en una unidad orgánica.

Nuestra novela sugiere con sutileza los temas, sin implicarse en exceso, algunos de los cuales asomarán también en muchas otras novelas líricas del Modernism. El título mismo de la novela –*L'École*...– apunta ya a una posible novela de aprendizaje, como en *El profesor inútil* de B. Jarnés. No obstante, no podemos hablar estrictamente de un *bildungsroman* (tan emparentado con la novela lírica y la intelectual, cuyo ejemplo más preclaro es *The Artist as a Young Man* de Joyce), aunque sí comparta con él ciertos rasgos. Giraudoux, partiendo de los relatos precedentes sobre tres jóvenes estudiantes, proyecta una clase, al tiempo que conduce tres faltas –egoísmo,

<sup>4</sup> En adelante citaremos según la primera edición francesa de *L'École des indifférents* de Giraudoux (1911), refiriéndonos a ella como *L'École*.

pereza y debilidad— hacia la *ataraxia* estoica, hacia el ideal aristocrático del dominio de sí. Dicho estoicismo entronca con el deseo del autor de hermanar la realidad contemporánea a la idealidad clásica, a las que brinda constantes alusiones: «Et voici, en forme de temple grec, le collègue américain» (*L'École*: 63).

Temas fundamentales en la obra de Giraudoux son los de la evasión y la aventura, en cierto modo relacionados. A ello contribuyó un tanto el hastío sentido ante el sufrimiento y la brutalidad, la quiebra de los valores humanos que portó la Gran Guerra. En nuestra novela, los tres personajes protagonistas se muestran ajenos a la vida común de los hombres, se desolidarizan de sus preocupaciones —cual superhombres nietzscheanos—, se evaden. Ello está directamente relacionado con la indiferencia ante el mundo a la que alude el título de la novela, y de la que se lamenta un profesor al dirigirse al protagonista del relato: «Mon pauvre Jacques, qu'est-ce que vous allez bien faire, toute votre existence? Incertain, indifférent, qu'allez-vous faire?» (*L'École*: 45). La aventura no estará entonces emparejada con el riesgo, sino con la incapacidad para enrolarse en una tarea (por lo cual el futuro luce su apertura, su plétora de posibilidades), así como con una aventura metafórica, fruto del devaneo mental.

Tal indiferencia ante el mundo se asocia con el tema de la espera («l'attente»). Los tres personajes permanecen en actitud de expectación ante la vida; indiferentes, ociosos, aguardando pasivamente asomados a la ventana: «Indifférent en apparence, je m'accoude à la fenêtre» (*L'École*: 51). Comenta el narrador, ahora respecto a Bernard, reforzando la carga simbólica de un objeto anodino como la ventana: «De sa fenêtre, pour passer le temps, il essayait d'imaginer les impressions de l'homme qui vit, pour la première fois, tomber la nuit» (*L'École*: 158). Este fragmento introduce el tema de la mirada siempre nueva hacia la realidad, que abordaremos más tarde en detalle. Baste por ahora resaltar ese «essayait d'imaginer les impressions», pues él ratifica hasta qué punto la *otiositas* posibilita la intensificación de la percepción estética. El receptor, no colmado con las impresiones que recibe del mundo exterior, libera el vuelo de la imaginación para ampliar su registro perceptivo, entreverando de esta manera las percepciones sensoriales y extrasensoriales —figuraciones de la imaginación—, elevando la subjetividad de la impresión (imaginando impresiones posibles) a segundo grado.

El tercer relato de la novela, «Don Manuel, le paresseux», muestra durante la mayor parte del texto al protagonista esperando el encuentro con su prima Renée-Amélie, la mujer que le conduciría hacia la superación de la infancia. Durante la espera —intensificada, podríamos decir, por un «amor de lonh» trovadoresco— experimenta algunas citas casuales marcadas por el motivo del «beso», aunque no la definitiva que anhela. Al final tiene lugar el encuentro, pero este se elide. A pesar de la elipsis de la escena sí conocemos la decepción del protagonista tras la entrevista, debido a la inadecuación entre sus imaginaciones y la cruda realidad. El reino de la imaginación

aventaja al mundo real, por lo que será preferible habitar el primero, evadiéndose de la realidad.

Asimismo, dicha espera se realiza en la materialidad de la escritura (ejemplo de «forma expresiva» vanguardista, donde la forma *es* el contenido), en la que Giraudoux disemina párrafos o frases abiertas, enumeraciones y oraciones subordinadas, a menudo unidas mediante la relación de yuxtaposición, que aguardan su clausura. Tal particularidad lingüística se observa tanto en el diseño de la estructura de las novelas como en su construcción sintáctica, donde el autor fragmenta y prolonga las frases – sirviéndose de los dos puntos, la coma y el punto y coma– de modo impresionista, alimentando nuestra incertidumbre hasta el punto final.

El lenguaje –y con él la escritura, la lectura y la comunicación– es tal vez el tema predominante en su obra. La poesía, como asentábamos al trazar el recorrido histórico de la novela lírica, pugna por encontrar el habla primigenia, arquetípica. El lenguaje verdadero aparecerá en Giraudoux timbrado de esoterismo; el escritor percibe la escritura como un inmenso criptograma. En *Elpénor* leemos: «le seul langage est le langage chiffré» (Hernández, 1989: 108). Las palabras «énigme» y «chiffré», junto a la omnipresente «mot», abundarán por ello en las novelas del autor. La impronta «mágica» de las palabras deviene un *leitmotiv* de *L'École*:

«Un mot abstrait me donnait je ne sais quel vertige. Au nom seul du Jour, je le sentais onduler silencieusement entre ses deux nuits comme un cygne aux ailes noires...» (39). «J'avais déjà deux favoris, deux mots entendus je ne sais où, réunis je ne sais comment, par lesquels je désignai ce que j'aimais : le mot acacia, et le mot indomptable. Il signifiaient chacun tout ce qu'on désire et qu'on ne peut atteindre en étendant la main» (85-86). «Lorsqu'on regarde fixement les mots les plus communs, ils se désagrègent, deviennent méconnaissables, reprennent pour une minute l'aspect de leur ancêtre hébreu ou saxon» (148-149).

Entre la palabra y el nombre propio existe una relación (por un momento parece resonar la «teoría naturalista» del lenguaje sostenida por el protagonista del *Cratilo* platónico) no del todo convencional y arbitraria, pues las fórmulas ponderan poéticamente el carácter esencial de los seres. Ejemplo de ello es el uso del epíteto de naturaleza que acompaña en el título de los tres relatos de *L'École* a cada uno de sus protagonistas, antiépicos *a radice*, en los que se advierte una posible parodia de los epítetos épicos de la poesía homérica: «Jacques, l'égoïste», «Bernard, le faible Bernard» y «Don Manuel, le paresseux». Además de la referida significación de los nombres cabe reseñar el empleo, en la línea vanguardista, de un metalenguaje literario mediante el cual

Giraudoux punteará sus propios procedimientos, de un metadiscurso en el que dar cauce a sus preocupaciones narrativas y problemas de la redacción de la novela<sup>5</sup>.

El tema del doble, tan caro a la novela fantástica –*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*– y simbolista *fin de siècle* –*The Portrait of Dorian Gray*–, recibe un amplio tratamiento en nuestra novela en el papel de Bernard. Tal protagonista discute consigo mismo en alta voz, inmerso en el trajín de los trolebuses y viandantes. El desdoblamiento adquiere aquí tintes humorísticos, lindando con el juego, al asistir al diálogo que mantiene el protagonista con su homónimo ficticio: «On n'est point ridicule de jouer avec un travers, et c'était vraiment un moyen infaillible de faire le point de son esprit que d'obliger Bernard premier et Bernard second, Bernard grincheux et Bernard bon enfant à tirer au net leur humeur» (*L'École*: 147).

La voluntad de dotar de valor significativo a los objetos, que ya apreciamos en el caso de la ventana, multiplica sus virtualidades con el espejo, de alto valor simbólico en la tradición europea, piedra angular en la imaginería del simbolismo y el surrealismo posterior. El narrador comenta jocosamente de Bernard que, «face à la glace, il répétait par exemple sa journée, visite par visite, se souriant, s'inclinant, laissant échapper un mouvement de dédain, le réprimant» (*L'École*: 147). El espejo muestra – como el retrato de Dorian– el desdoblamiento lindando en la locura del protagonista, que dialoga guiñolescamente ante él, como un títere: ¿por ventura no carecerá ante el espejo de un autoconocimiento pleno de su unicidad personal, como si no hubiese franqueado el «stade du miroir» lacaniano?

Caso muy otro es el de Don Manuel que, pensando en su prima ausente, «pour l'embrasser, en m'embrassant dans la glace, je n'avais qu'à fermer les yeux» (82). Un crítico psicoanalista avezado podría extraer maravillas de esta frase. Por nuestra parte, nos limitaremos a descubrir en el texto una probable relación hipertextual con *Manon Lescaut* de Prévost<sup>6</sup>; así como una obvia relación de substitución o traslación del «objeto» de deseo –el espejo por la mujer– que, en su rebuscada delecta-

<sup>5</sup> Ejemplos de narraciones vanguardistas de condición lírica en cuyo seno se analizan los problemas de la escritura son la obra maestra gideana, *Les Faux-Monnayeurs* (1925), y *Cómo se hace una novela* (1927), de Unamuno, donde el autor declara en un «Comentario» paratextual: «así es el mundo, y la vida. Comentarios de comentarios y otra vez más comentarios. ¿Y la novela? [...] la novela humana no tiene tuétano; carece de argumento. Todo son las cajitas, los ensueños. Y lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela» (2006: 203). Pasamos, pues, de la novela de aventuras a la novela como aventura, centrada en su misma escritura.

<sup>6</sup> En esta obra clásica de 1728 el protagonista, una vez muerta su amada, expresa su dolor con patetismo hiperbólico: «Je demeurai plus de vingt-quatre heures la bouche attachée sur le visage et sur les mains de ma chère Manon» (Prévost 1967: 185). Tras gran vacilación, y a continuación del entierro de la joven, prosigue el caballero: «Je me couchai ensuite sur la fosse, le visage tourné vers le sable, et fermant les yeux avec le dessein de ne les ouvrir jamais, j'invoquai le secours du Ciel et j'attendis la mort avec impatience» (186). Los paralelismos entre esta última oración subordinada y el beso de Bernard en el espejo –también con los ojos cerrados– resultan de claridad meridiana.

ción, tiñe la escena de una fuerte connotación sensual (la repetición del verbo «embrasser» también contribuye a ello), sublimando la pulsión libidinal en el beso del espejo, que deviene momentáneamente fetiche.

La infancia, a la cual están próximos temporalmente los protagonistas, representa para Giraudoux la pura alegría del lenguaje, la voluntad de jugar y poetizar con la realidad toda. O, con palabras de Nietzsche (1981: 51): «Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí». La lógica infantil, que desglosaremos más adelante, muestra en el tejido lingüístico y de pensamiento el anhelo del autor por regresar al estado primero, relacionado además con la evasión y la aventura. Ejemplo de todo ello será, entre otros, el *desideratum* de un protagonista: «Et je tiens, pendant l'heure qu'il me reste à être enfant, à m'amuser une dernière fois des enfantillages du monde» (*L'École*: 132). El niño se asombra ante el mundo, que le cautiva siempre ofreciéndole ángulos inesperados. Su visión virginal acoge todo lo percibido como novedad, admirándose ante las mil caras de lo real.

Se trata de tamizar la mirada –resuena el «aprendo a ver» rilkeano– con el fin de sorprender en las cosas el estremecimiento sentido la primera vez que se observaron: «Alors les grenouilles de l'étang répètent au graphophone les bruits étonnés de la première nuit du monde» (*L'École*: 102). No importa si en el camino hay que pactar con el juego o la impostura, modificar el modo habitual de dirigir la mirada: «Je me prepare à la regarder avec étonnement. Je feins de ne l'avoir jamais vue, de découvrir un à un ses yeux, ses oreilles. Cet ourlé à ses lèvres, c'est de l'ourage neuf?» (53). O, expresado con palabras de Umbral (1995: 94): «No basta con mirar. Hay que sobremirar, sobrever. Hay que interiorizar lo que está fuera y verlo hacia adentro».

En esta línea, tal como pintaba Picasso a menudo en su «época azul» las figuras –con los ojos cerrados, para verter la mirada hacia el interior–, como encarna Tiresias y el aedo griego, los personajes cerrarán los ojos, dispuestos a atender a la realidad íntima: «Je ferme moi-même les yeux pour goûter toute cette aventure comme si elle appartenait à un chagrin lointain» (*L'École*: 100-101). O, en otro de los tres relatos: «Bernard ressentait une envie délicate de se boucher les oreilles, de fermer les yeux. Il les ferma, il frissonna, stupéfait: On pouvait avoir la nuit chacun pour soi. On pouvait s'asseoir par petites tables à son festin» (*L'École*: 159). Como conclusión del tratamiento temático en esta novela puede ser interesante rescatar el texto que abre la *Metafísica* de Aristóteles, donde el estagirita atestigua el deseo de saber, la recreación en nuestras percepciones y sentidos, especialmente el de la vista, aspectos todos que han aflorado en las consideraciones precedentes:

Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber. El placer que nos causan las percepciones de nuestros sentidos son una prueba de esta verdad. Nos agradan por sí mismas, inde-

pendientemente de su utilidad, sobre todo las de la vista. En efecto, no solo cuando tenemos intención de obrar, sino hasta cuando ningún objeto práctico nos proponemos, preferimos, por decirlo así, el conocimiento visible a todos los demás conocimientos que nos dan los demás sentidos. Y la razón es que la vista, mejor que los otros sentidos, nos da a conocer los objetos, y nos descubre entre ellos gran número de diferencias (1875: 52-53).

El espacio físico que rodea a los personajes no tiene, en *L'École*, excesiva importancia. Todos sus personajes se pasean por jardines, dispuestos ante un encuentro que nunca llega. La habitación adquiere aquí carácter de refugio personal, relacionada metonímicamente con la persona, con su punto de vista particular y subjetivo. En el romanticismo el personaje teñía el paisaje con su coloración subjetiva particular y momentánea, sus sentimientos y estado de ánimo; al tiempo que el entorno natural, a su vez, modificaba el estado anímico del personaje. Esta influencia recíproca la vislumbraremos también en la novela lírica, como en esta de Giraudoux. El espacio asume el valor simbólico de «paisaje interior»: revelación de los personajes por el medio.

El tiempo de la novela no es lineal, sino circular, tiempo propio del «mito del eterno retorno», simbolizado en la figura espacial de la rueda del tiempo –el círculo– donde la distinción espacio-tiempo se esfuma. No obstante, el anillo está quebrado por mecanismos tales como pausas que agudiza la técnica de la *durée*, elipsis –incluso en escenas capitales– y escenas, ya que se presenta un tiempo fragmentado y discontinuo. Giraudoux mostrará la evolución del personaje no tanto como curso de eventos o episodios, sino mediante una sucesión de estados de ánimo, para los que la elipsis se convierte en el medio de transición más empleado (se omiten pasajes enteros).

Aunque encontremos fenómenos de alteración temporal, el tono reinante es un *tempo lento*, moroso, retardatario, que describía Ortega en sus *Ideas sobre la novela*. El tiempo se ralentiza y espacializa, retorna hasta su punto inicial, tiende, en una palabra, hacia su anihilamiento. A ello contribuyen la estructura circular de los relatos, la discontinuidad temporal, las repeticiones y coincidencias; la presentización de toda la acción (decir presente eterno es decir intemporal); la ausencia de futuro y de evolución novelesca, pues renunciando al suspense la nulidad de la acción es conocida, en insólita prolepsis, antes de su desarrollo.

Los personajes, a cuya psicología ya nos hemos aproximado al tratar los temas, son pasivos, lo que se aprecia ya en el epíteto de naturaleza que los presenta en los títulos. En efecto, la pereza y la debilidad se encuentran en el polo opuesto de la actividad, la implicación en el mundo. Los caracteres principales son aquí, partiendo de la sencilla dicotomía forsteriana, asaz planos; mientras que los secundarios desempe-



ñan en general el papel de marionetas. Entramos en los senderos de la despersonalización, la manida «deshumanización» orteguiana: «Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna –como solo arte, sin más pretensión» (1955: 385). En *L'École* los actores principales están despojados incluso de su apellido, de su estatuto civil, de cualquier motivo que facilite su enraizamiento en la sociedad. No se introduce su historia y contexto, otorgándole al lector –la lectura del subgénero novelístico de la novela lírica es demandante – la tarea de inferir a partir de los detalles menudos desperdigados en la narración.

El héroe, anémico de vida, es en muchos casos intercambiable, apenas un soporte animado sobre el que fijar los elementos esenciales del paisaje humano que posibilitarán el retozo lingüístico. Retraídos, egóticos, los personajes rehuirán la confrontación con el mundo y sus habitantes, de la que nace la acción.<sup>7</sup> La contemplación eclipsa a la acción (la fábula es punto menos que irrisoria); las imaginaciones y deseos de las figuras acceden al primer plano, mostrando así la desproporción entre sus cavilaciones y la realidad impávida, como refleja irónicamente el abismo que media entre el título de uno de los relatos –«Bernard, le faible Bernard»– y la convicción final del protagonista que se apostrofa: «tu seras grand». Como resume Tadié (1978: 24):

Sans chair et sans vie, sans évolution, embarrassé d'une intrigue-prétexte, le héros giralducien n'a, quant au contenu, d'autre existence que les spectacles qu'il se donne, d'autre projet que celui de retourner à l'origine, d'autre vie sociale que la solitude. Il n'a, quant aux formes, que les images qui le déréalisent, les superlatifs qui l'idéalisent, les synecdoques qui le totalisent.

Desde el psicoanálisis freudiano podría argumentarse que nuestros personajes –pero también los que protagonizan numerosas novelas líricas– viven todavía bajo la égida del «principio del placer», sin asumir las responsabilidades propias de la vida adulta, esto es, «el principio de realidad». Actualmente se habla coloquialmente del «síndrome de Peter Pan», incluyendo bajo esta denominación a las personas que viven en estado de perpetua adolescencia, amparados en un mundo que les provee de todo lo necesario sin exigir contrapartidas a cambio. Creemos, sin embargo, que la explicación freudiana, con ser altamente reveladora, es insuficiente.

<sup>7</sup> Aunque en *L'École* sí se da entrada a los diálogos, la falta de una auténtica comprensión del otro que aqueja a sus protagonistas puede relacionarse con el aislamiento poético que remarca Bajtín (1989: 102): «En los géneros poéticos, en sentido restringido, no se utiliza desde el punto de vista artístico la dialogización natural de la palabra: la palabra es autosuficiente y no presupone enunciados ajenos fuera de su marco. El estilo poético es aislado, de manera convencional, de toda interacción con la palabra ajena, y sin ningún miramiento hacia la palabra ajena».

Kierkegaard, en ensayos tales como *O esto o aquello* (1843) y *La enfermedad mortal* (1849), traza un mapa de los diferentes tipos humanos, auscultando especialmente el malestar general bautizado como *mal du siècle*. Su diagnóstico es que la enfermedad que aqueja a gran parte de la sociedad es la angustia –en su versión radical: la desesperación–, derivada del esteticismo como forma de vida. El esteta es quien, falto de integridad interior, vive desasistido de fundamento. El filósofo danés distingue cuatro tipos de estetas. Tanto los dos primeros, el hombre instintivo y el *homo oeconomicus*, afanado en sus importantísimos menesteres, como el último, el erudito engreído en su torre de saber, no nos interesan sobremanera. Atenderemos al tercer tipo de esteta kierkegaardiano, el rastreador refinado del placer, provisto de un «sentido artístico de sí mismo que le aísla, tan eficazmente como la vulgaridad hedonística y el tráfico, de su hondura interior, a la que confunde con sus caracoleos afectivos y su obstinado capricho» (Polo, 1999: 104).

Emplazado en la epidermis de la vida –superficialidad– concede autosuficiencia a lo somero, obedeciendo a una razón de ser inauténtica que lo conduce a la frivolidad. Así la frase parnasiana que pronuncia uno de los personajes de *L'École*: «Il croyait à l'Art pour l'Art, à la Vie pour la Vie» (207). Impelido por el placer, este no le concederá una satisfacción estable. Por ello, al no liderar su voluntad navega a la deriva, a merced de deseos pasajeros, imaginaciones y sentimientos. Así, encastillado en sus estados de ánimo inmediatos, con cuyo color tiñe a los demás y a lo que le rodea, se incapacita para comprenderlos y, por ende, para amarlos. Tal hermetismo respecto a los demás puede definirse como egotismo. Aislado en su atmósfera, el esteta desempeña la actitud del espectador, que observa la vida como un espectáculo placentero, sin comprometerse.

El esteta está instalado en el presente (desvinculado este del horizonte temporal futuro o, en su máxima extensión, de la eternidad), desde el que codicia gozarlo todo ahora, sin capacidad de dilación. De ahí que ante la necesidad de elegir entre varias posibilidades quede sumido en la indecisión, pues al decidirse por una invalidaría, sacrificaría las otras. El no vincularse y la vacilación desembocan en el tedio, la *acedia*, el *ennui* o el *spleen* moderno. Se trameará una salida aferrándose a la diversión –el *divertissement* pascaliano–, la variación constante, cuya forma última es la arbitrariedad. En síntesis, el problema existencial del esteta, al que hemos identificado con nuestros protagonistas, es su reclusión egotista emancipada del mundo y de los demás, el acometer los instantes desasistidos de un fundamento que les confiera un sentido más allá de la inmediatez. Volvamos ahora, tras sondear el calado antropológico de los personajes, al análisis narratológico de la novela.

El modo de narrar concede el protagonismo a la descripción, que marcará el ritmo lánguido del relato. Esta es interiorizada: en los dos primeros relatos de *L'École*, por la focalización interna del personaje narrador intra- y homodiegético; en «Ber-

nard, le faible Bernard», por el discurso indirecto libre, el *stream of consciousness* con que escuchamos en ocasiones al personaje principal. Los acontecimientos no son tanto narrados como descritos con posterioridad, lo cual aumenta el distanciamiento respecto a la acción. La descripción evita los largos períodos oracionales que la caracterizaban en la novela realista, escogiendo en cambio la enumeración como técnica descriptiva, por acumulación: «Voilà les villas cannelées qui viennent se regarder dans l'eau, et la colline qui les suit, et le Capitole lui-même, si doré qu'il semble aurifié par un dentiste du Kentucky» (*L'École*: 118). Advertimos en este y otros cuadros una tendencia a la observación del detalle revelador, al tiempo que una verticalidad conferida por la analogía que proporcionan la metáfora y comparación.

La digresión es también un modo narrativo importante en nuestra novela. Con ella el narrador brinca de un tema a otro –plasmación formal de la mente mariposeadora de los personajes–, en una nueva demostración de la preponderancia de la forma sobre el contenido. Cabe asociar el empleo frecuente de la digresión a la estética de lo discontinuo vanguardista, que vierte en el discurso su concepción caótica y fragmentada de la realidad. Tal visión relativista quita lastre a la realidad, contribuyendo a su desguace mediante voladuras activadas por la ironía y el humor: «Dieu, en créant Miss Draper, l'avait commencée sur le modèle de toutes les gouvernantes. Puis, brusquement, il avait changé d'avis» (*L'École*: 82). El humor se servirá también de la hipérbole para aguzar el chiste: «Au mur, des cartes de navigation, semées d'îles si minuscules qu'on y devait, au lieu d'enterrer les morts, les jeter à l'eau comme d'un navire» (*L'École*: 202).

El estilo es, sin duda, la característica más importante de Giraudoux. Su prosa refinada, preciosista, empapada de metáforas casi siempre novedosas y en ocasiones desnaturalizadoras, su esmero en el ritmo y la cadencia de la frase, abren las puertas al lirismo en su ficción. Preocupado por «l'aventure du mot», concibe la escritura como un espacio lúdico –lo que lo enlaza con el dadaísmo y la narrativa posmoderna– y a la par poético, donde el estilo aspira a la significación. Dicha voluntad semiótica es asentada por el autor sirviéndose de una ecuación: «Preciosité = volonté de faire que toute chose *signifie*» (Hernández, 1989: 190). Desechada la árida abstracción, se anhela la inocencia perdida a la que podrá arribarse a través de la frescura y pureza de la prosa.

Las estrategias lingüísticas desplegadas para el propósito son avasalladoras. Se sirve de recursos rítmicos como el paralelismo: «Je suis quelqu'un qui va étouffer... Je suis quelqu'un qui va comprendre... Je suis cet oiseau aveugle dont on ouvrit la cage sur la mer» (*L'École*: 119); la antítesis: «–Pauvre Dolly! –Heureux Jacques!» (*L'École*: 20); el contraste, la excepción, el gusto por los comienzos y finales medidos, las enumeraciones cualitativas, etc. Mención aparte merece la comparación inusitada, especialmente referida a los astros celestes, que inunda las páginas de la novela. Así, «la

lune, qui s'enfoncé dans la tour de St. Sulpice comme dans une tirelire» (14); o los rayos últimos del sol, que «meurent de fatigue un par un, comme les hirondelles abatues au large sur un navire» (*L'École*: 131-132). La metáfora apunta por doquier, a veces entreligada con la comparación: «L'aube est grise comme l'eau où fut lavé le jour» (*L'École*: 36). O referida igualmente al mundo astral: «Une étoile planait au-dessus du bassin, s'y abattit, y resta prise» (*L'École*: 41).

El texto es un puro tejido de metáforas unidas desencadenadas por un proceso asociativo imparable. Las metáforas y tropos descienden en cascada, arrastrándose entre sí, ramificándose. La imagen, que debe no poco a la greguería de Gómez de la Serna, es novedosa, vanguardista, cargada de electricidad. Sobre la metáfora puede ser útil visitar por un momento *La deshumanización del arte*:

Al sustantivarse la metáfora se hace, más o menos, protagonista de los destinos poéticos. Esto implica sencillamente que la intención estética ha cambiado de signo, que se ha vuelto del revés. Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la res poética. [...] De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos (1955: 375-376).

Otro de los recursos que maneja nuestro autor es el del «extrañamiento» (*ostranenie*), introducido en la teoría literaria por el formalista ruso Šklovskij, que lo comentaba así:

El fin del arte es ofrecer una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetos, así como el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción (Asensi, 2003: 70).

Leemos en *L'École*: «Miss Gregor écarte largement sa fourrure, comme une baigneuse qui laisse tomber de ses épaules, au sortir de l'eau, l'écharpe du fleuve» (*L'École*: 111). El gesto trivial de quitarse un abrigo se asocia de esta manera con una realidad radicalmente diferente, sensual, poética.

Más recursos desautomatizadores podemos encontrarlos en el cine vanguardista o en las artes plásticas, como las transformaciones que Dalí operaba sobre los objetos —véase el *assemblage* «teléfono-langosta»— para hacer de ellos realidades ominosas. Podría decirse que, para superar el hábito uniformizador que amenaza con hastiar nuestras vidas, es preciso el disolvente de la desautomatización; de esta manera se rescatan objetos, perdidos en el telón de lo funcional, para la percepción. Añadiremos

que el extrañamiento estudiado por Šklovskij, el incremento de la percepción de la realidad, está relacionado con Bergson y su *durée*, la defensa de un tiempo no externo sino humano, habitado realmente por el hombre.

Otras particularidades estilísticas en Giraudoux son las figuras basadas en el sonido, como las aliteraciones, o las repeticiones de palabras y estructuras dentro de la frase creando un efecto de eco; técnica que amagará más tarde entre sus páginas el *Ulysses* joyceano. Como señalamos, el autor francés mimará especialmente el ritmo de su prosa, sugerido por medio de repeticiones, multiplicación de grupos de palabras y enumeraciones, tal como la pintura impresionista no pinta por capas sino por manchas de luz y de color. Los ritmos binarios causan contrastes, simetrías, paralelismos, como en: «vos chevilles, vos genoux sont soudés?». Los ritmos ternarios, desposeídos del esquema dual, sirven a la clasificación, graduación e intensificación de elementos, siendo esta la cadencia preferida por nuestro autor. Lo hallamos en el fragmento «je deviens plus petit garçon, plus franc, plus soucieux» (*L'École*: 17), o en la lisonja: «vos yeux sont humbles, tendres, innocents» (*L'École*: 37).

El virtuosismo de la imagen –una imagen concreta, visual, sensitiva– conferirá al lenguaje su carácter plurisignificativo, connotativo, ambiguo. Aquí «el uso de la metáfora representa el predominio de la variación sobre la invención: indica la condición profunda de un discurso que se desplaza continuamente sobre sí mismo» (Mortara, 2000: 189), en consonancia con la estructura circular de la novela. Y, junto a la autorreferencialidad discursiva, la metáfora precipita vertiginosas excursiones mentales sin, al mismo tiempo, abandonar el terreno de lo concreto. Entre sus haberes destaca también el ser medio de evasión y de dinamización de la naturaleza y objetos. Ejemplo de ello es la antropomorfización de seres inanimados y animales: «Un moineau anglais vient de s'apercevoir qu'il a perdu son nid, ses petits, son oiselle. Il nous interroge en piaulant. Mais il remarque à coup que les feuilles tombent, que les nuages disparaissent. Consterné, il se tait» (*L'École*: 134-135). O, en su contrapartida humorística, la atribución esperpéntica a las personas de rasgos zoológicos: «tu as l'air souffreteux d'une antilope» (*L'École*: 148).

La lógica infantil y fantasista, que encaminará el arte de pintores surrealistas como Miró o Chagall, será también iluminadora para nuestro autor, que la traslada a su obra y personajes. Del juego infantil que cala en el lenguaje y el pensamiento –de hecho, ambos son indisolubles– surgen las apuestas, la causalidad y la finalidad inconsecuente, las exageraciones; el absurdo que se genera al tomar infantilmente las palabras al pie de la letra, sin trascender su literalidad: «Puis, dans l'immense tramway, où j'étais assis presque seul, j'ai reçu l'ordre d'offrir ma place à chaque dame qui montait, pour me rasseoir et me relever à chaque occasion» (*L'École*: 90). Esa lógica traviesa se percibe también en las definiciones extemporáneas, la greguería –«Seuls, dans la mort, les corps de petite taille deviennent des statues» (*L'École*: 30)–, la para-

doja que se presenta con visos de fórmula, el juego de ecuaciones y de un álgebra descabellada.

Es notorio el uso giraudouxiano de la negación o atenuación en el discurso. Ello está relacionado con su moral aristocrática que se hace cargo del teatro del mundo, eludiendo sus tremedales melifluos o patéticos. Las aristas dramáticas se alisan mediante la figura de la *correctio*, que en su esclarecimiento semántico logra desviar la atención de la palabra vigorosa hacia la tramoya del lenguaje; como en esta corrección por superación: «Elle ne pleure pas, elle sanglote» (*L'École*: 16). La lítote es uno de los recursos preferidos de Giraudoux por su sutileza, pues se aminora en la expresión el brío de las palabras, cuyo pensamiento anejo se conserva sin embargo íntegro: «Sans l'éviter, je ne le recherchais point» (*L'École*: 27).

La astucia del autor francés se traslada a sus personajes, que blanden su destreza verbal para desorientar a los menos avisados; como el caso de Don Manuel, que desearía confundir a una respetable señora mediante la antítesis, ensartando una construcción simétrica de miembros contrapuestos: «On aurait envie de répondre à Benvenuta un long discours dont chaque phrase affirmerait le contraire de celle qui l'a précédée» (*L'École*: 130). Puede advertirse en la profusión de los mecanismos asociados a la negación una elección literaria fruto de la concepción epistemológica de un cosmos quebradizo, apenas abarcable, del que, como afirma de Dios la teología negativa –reavivada de modo significativo en el siglo XX–, es más lo que desconocemos que lo que podemos dogmatizar. Así, la escritura de Giraudoux, quien tiene en su haber una importante obra dramática, puede relacionarse en su búsqueda con la de H. Pinter, sondeadores ambos de la retórica del silencio que enuncia por medio del susurro, la reticencia, los puntos suspensivos, el vacío...

Quisiéramos, antes de concluir el análisis de *L'École des indifférents*, glosar un fragmento más extenso de la novela, con el fin de apreciar mejor el tino de la prosa del autor, sin menoscabar con las citas puntuales su unidad. Además, ello nos servirá para entresacar algunos de los elementos mencionados que aparecen en el texto, al tiempo que abrir nuevas vías de aproximación al autor:

Enfantinement, il se donnait à son jeu. Il fermait les yeux. Il les fermait sur les trois mille dernières années. Le monde était frais et merveilleux. Les ombres dans le jour le morcelaient comme un enclose, les ombres de la nuit l'élargissaient jusqu'au vide. Tendues déjà à travers les champs, les haies arrêtaient et distribuait les fleurs sauvages et le gibier. [...] Le monde était merveilleux, tout frais, mais il y était un peu seul. Il eût souhaité un compagnon à peu près de sa forme, plus fluet seulement, plus lisse... Son cou? sa taille? le double fût de ses chevilles? rien que l'aspic le plus court, en mordant sa queue, ne puisse boucler... [...] Ainsi elle serait –pourquoi disait-il: Elle?– [...]

Le procédé avait réussi à Balzac, disait son scoliaste, et aussi à Dieu pour créer le monde. Mais, une fois ébranlée, son imagination ne connaissait plus de limites. Elle suivait son cours avec la logique d'un rêve. Elle supprimait les obstacles du temps, de l'espace. Elle donnait en tout événement le premier grand rôle à Bernard, qui le tenait avec modestie. (*L'École*: 150-151)

Desde la primera palabra se asocia el ensueño del personaje, que desata ociosamente su imaginación, con el infantilismo. Sus quimeras tienen un amarre en las realidades que sus percepciones actuales o su memoria le presentan transformadas. Unas páginas más adelante leemos cómo Bernard inventa su pasado deslizando sus recuerdos en la realidad presente o deseada, hasta confundirlos en un flujo irreal de pensamientos por puro placer. Como leemos en otro fragmento de *L'École*: «Il inventait donc son passé quand il en avait besoin; il y longeait les aventures que son imagination bâtit sans répit; et il défaisait ses souvenirs d'occasion après chaque récit ainsi qu'un prote, le cliché une fois inutile, remet en place ses caractères» (*L'École*: 169). El recuerdo de la historia, tanto en relación a la memoria colectiva social o política como respecto a la memoria personal, puede deformarse tras el paso del tiempo, al modo de los relojes dalinianos de «La persistencia de la memoria»<sup>8</sup>.

En esta ocasión, sin embargo, el cerrar los ojos se hace «sur les trois mille dernières années»; a saber, viajando imaginariamente a una edad remota cuya lejanía se acentúa por el encadenamiento de verbos en «indicatif imparfait», tiempo pasado inconcluso predominante en el discurso descriptivo, a diferencia del narrativo. De pronto nos hayamos transportados –advértase la relación entre «mudanza temporal» y tropo, que es una traslación figurativa– a un mundo nuevo, en el que se contraponen paralelísticamente «les ombres dans le jour» y «les ombres de la nuit», recreando de manera impresionista los efectos que dibuja la luz sobre la realidad. Se mencionan la fauna y flora, los riachuelos. Como se ha percibido ya, el texto es un pastiche de la creación del mundo narrada en el *Génesis*. Tras el mundo fresco, receptivo, amanece el sol y contrasta con la oscuridad, añadiéndose más tarde plantas y animales, el varón solitario y, como culminación de la creación, la mujer. El calco es perfecto<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> H. White, que ha sacudido el discurso historiográfico al plantear los límites difusos entre escritura de la historia y ficción, resumía el planteamiento de Ricoeur, quien afirma que tanto la ficción literaria como la historiografía son discursos simbólicos y, pese a diferir en sus referentes inmediatos (*bedeutungen*) –acontecimientos «reales» o «imaginarios»– comparten un único «referente último», un «sentido» (*sinn*), por el que también actuaron los hombres en el pasado; y en la medida en que ambos producen relatos dotados de trama, su referente último es la experiencia humana del tiempo o las «estructuras de temporalidad» (White, 1992: 184-185).

<sup>9</sup> Tal relación hipertextual se encuentra a caballo del pastiche y la parodia, aunque me decantaría por el primero si se admite en él, además de su condición de imitación lúdica, una mínima veta satírica sobre el texto imitado. Cabe remarcar como en *The Waves*, la más experimental novela lírica de Woolf, pue-



Una enumeración interrogativa recorre el cuerpo femenino desde el cuello a sus rodillas —«Son cou? sa taille? le double fût de ses chevilles?»—, en composición rítmica ternaria, cuya última interrogación, más larga, reposa las demás y establece una rima interna de eficaz eufonía: «taille-chevilles». El estilo en la novela lírica, como puede apreciarse, es a menudo indestrenzable del que articula el poema en prosa, pues ambos toman múltiples elementos prestados de la poesía; y, añadimos nosotros: de la retórica clásica, cuya riqueza, que excede en mucho a las figuras u *ornatus*, se simplificó y quedó velada durante siglos.

Inmersos como estamos en la mente de Bernard por gentileza del estilo indirecto libre que emplea por momentos el autor, añadamos la mención a «l'aspic» y a la innecesidad de desarrollar las manos de la mujer, para evitar posiblemente que caiga en la futura celada del maligno. Nos encontramos, podríamos decir, ante una difusa *mise en abyme*, donde la historia de un hombre soñador que imagina y desea es representada, en miniatura, en el *travestissement* adánico del protagonista; este está inserto por su imaginación (imagina que imagina) en otra «microficción» en forma de hombre que, emplazado en un *locus amœnus*, imagina y desea, y acaso haría emerger a su compañera en su *Wonderland* mítico. Querriamos señalar cómo, al situarnos en la teoría de los «mundos posibles» de Doležel (1999) el horizonte se amplía, atendiendo a la cuestión desde ángulos nuevos. Un protagonista ficcional «abandona» su mundo momentáneamente, viajando a otro mundo a través de la imaginación; en este caso, al viajar hacia un mundo mitológico-pasado —«les trois mille dernières années»— se nos aparece como imposible. La relación no es pues lógicamente posible.

Más adelante, el texto mencionará a Balzac, «et aussi à Dieu», esto es, relegando al creador en primer grado, pues las otras creaciones, según la «mímesis» platónica y la doctrina cristiana no serían más que creaciones en segundo grado, esto es, copia, reproducción o, a lo sumo, producción a partir de materiales ya dados. Consignemos de pasada la insignificancia de la presencia divina en la obra del autor francés quien, excluyendo toda polémica al respecto, erige su obra *ut si Deus non daretur*. En todo caso, a quien apunta la causticidad de Giraudoux es a Balzac y su *cahier de notes* naturalista, cuya obra se pulveriza en una consideración metatextual: primero en su producción (texto que hemos elidido, por abreviar la cita), reputándola de infantil y mecánica. Más tarde se enjuicia la obra, calificándola de procedimiento —no «arte»— que «avait réussi», en distanciador «indicatif plus-que-parfait», lo cual, sin ser verdad certificada, «disait son scoliaste». El zarpazo sarcástico de cada una de estas palabras, que ya no amplificaremos, es elocuente.

---

de apreciarse en el primer poema en prosa que abre la novela una relación intertextual de alusión al *Génesis*.

Se he criticado mucho la poética mimética pues, en su voluntad de reproducción fidedigna, el «vasto, abierto y tentador universo ficcional queda reducido al modelo de mundo único, el de la experiencia humana real» (Doležel, 1999: 10). Con todo, la acusación respecto al autor realista de ansiar erigirse en dios es, a mi entender, espuria. El autor decimonónico reproduce con verosimilitud, ciñéndose humilde y acaso pacatamente a la realidad. Lejos de pretender una creación divina, se atendrá a lo dado, a lo real. Es en cambio el autor vanguardista quien, a mayor gloria del arte, sí aspira a una creación *ex nihilo*, desvinculada de la materialidad real:

The avant-garde poet or artist tries in effect to imitate God by creating something valid solely in its own terms, in the way nature itself is valid, in the way a landscape –no its picture– is aesthetically valid; something *given*, increate, independent of meanings, similars or originals. Content is to be dissolved so completely in its form that the work of art or literature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself (Greenberg, 1961: 6).

Hemos ponderado en el trabajo algunos de los hitos de la escritura de Giraudoux que sobrevolamos ahora a modo de conclusión. Como se ha mostrado, en el arte retórico del francés destaca la percepción de las correspondencias entre realidades naturales o humanas. Tal sensibilidad capaz de hermanar elementos dispares ha sido definida por Messières (1938: 374) como «vision simultanée», y debe no poco a la integración ecléctica que operaba el romanticismo alemán. Como apunta Celler (1974: 140): «Par l'association continuelle de l'abstrait et du concret, et par la transposition d'un phénomène concret à un autre, une vision nouvelle du monde nous est présentée». Se trata pues de desentrañar las afinidades originales y secretas entre las cosas.

Dichos brincos mentales de lo abstracto a lo concreto –y viceversa–, de la exactitud al vuelo de la fantasía, encaminan hacia el reino de la alegoría. Como afirma un protagonista de *L'École*: «J'avais pour le monde entier la tendresse et l'idulgence qu'inspirent les allégories» (*L'École*: 39). En los títulos mismos de los relatos que conforman nuestra novela se aprecia la traslación de un carácter por un tipo humano, un símbolo, siendo estos encarnaciones de una idea. Se ha desrealizado a los personajes –que asumen el papel de *flâneur*, contemplador pasivo del mundo– persiguiéndose no la emoción humana sino estética. Resultado que vendrá dado, ante todo, por la magia de la palabra en Giraudoux, su conciencia de la escritura. Su vocabulario, anchuroso y preciso, al servicio tanto de la metáfora como de la descripción enumerativa, potencia su logro estético. Como sintetiza Jarnés (2001: 417-418):

Giraudoux es un delicioso barroco de la frase. Es un travieso burlador de las ideas generales. Es un ingenioso escamoteador

de su propia cultura. Es un vivaz centinela de sus posibles fruiciones eruditas. Es un vigoroso domador del estilo. Es un raro arquitecto de la imagen. Es un preciosista de la pura emoción. Él espera –además– a que las cosas le muestren su plano más bello, su arista más fina, su curva más ágil. [...] Él nos ofrece solo un haz seleccionado de todas las posibilidades estéticas de las cosas.

En textos como este, en el que Jarnés contornea el estilo del escritor galo al tiempo que realiza un retrato involuntario de su propia escritura, aflora con fuerza la influencia de nuestro escritor en los artistas europeos y españoles del Modernism: «Giraudoux passive, intellectual young man were to become the prototype for many of his Hispanic admirers» (Nagel, 1991: 24). Escritores de la talla de P. Salinas, F. de Ayala, G. Owen o el mencionado Jarnés, encontrarían un venero de inspiración en sus obras, bautizadas por el autor francés como «divagations poétiques». Quehacer artístico inclasificable, de temple poético y belleza a la par clásica y moderna; novela lírica que, por su hibridismo genérico, se adecua al esbozo del texto venidero que pergeñara R. Barthes: «J'appelle cela le texte; c'est-à-dire une pratique qui implique la subversion de genres; dans un texte ne se reconnaît plus la figure du roman, ou la figure de la poésie, ou la figure de l'essai» (Fuentes, 1989: 27).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APARICIO, Javier (2008): *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid, Cátedra.
- ARISTÓTELES (1875): *Metafísica*. Madrid, Medina y Navarro.
- ASENSI, Manuel. (1998, 2003): *Historia de la teoría de la literatura* (2 vols.). Valencia, Tirant lo Blanch.
- BAJTÍN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- CELLER, Morton M. (1974): *Giraudoux et la métaphore. Une étude des images dans ses romans*. París, Mouton.
- DOLEŽEL, Lubomír (1999): *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros.
- FRANK, Joseph (1991): «Spatial Form in Modern Literature», in *The idea of Spatial Form*. Londres, Rutgers University Press, 5-66.
- FREEDMAN, Ralph (1972): *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*. Barcelona, Barral Editores.
- FUENTES, Víctor. (1989): *Benjamín Jarnés: Bio-grafía y metaficción*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- GADAMER, Hans-Georg (1997): *Mito y Razón*. Barcelona, Paidós.

- GIRAUDOUX, Jean (1911): *L'École des indifférents*. París, Bernard Grasset.
- GREENBERG, Clement (1961): *Art and culture*. Boston, Beacon Press.
- GULLÓN, Ricardo (1984): *La novela lírica*. Madrid, Cátedra.
- HERNÁNDEZ, Vicenta (1989): *El estilo en la novela de Jean Giraudoux*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- JARNÉS, Benjamín (2001): *Obra crítica*. Edición de Domingo Ródenas. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- MESSIÈRES, René de (1938): «Le rôle de l'ironie dans l'œuvre de Giradoux». *Romance Review*, 28, 371-377.
- MORTARA, Bice (2000): *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra.
- NAGEL, Susan (1991): *The influence of the Novels of Jean Giraudoux on the Hispanic Vanguard Novels of the 1920s-1930s*. Lewisburg, Bucknell University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (1981): *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza.
- NIETZSCHE, Friedrich (2001): *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos.
- ORTEGA Y GASSET, José (1955): *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, in *Obras completas, III: 1917-1928*. Madrid, Revista de Occidente.
- POLO, Leonardo (1999): *Hegel y el Posthegelianismo*. Pamplona, EUNSA.
- PREVOST, Antoine-Françoise (1967): *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. París, Garnier-Flammarion.
- RIMMON-KENNAN, Shlomith (2008): *Narrative fiction: contemporary poetics*. Londres/Nueva York, Routledge.
- SCHLEGEL, Friedrich (1994): *Poesía y filosofía*. Madrid, Alianza Universidad.
- TADIE, Jean-Yves (1978): *Le récit poétique*. París, Presses Universitaires de France.
- UMBRALE, Francisco (1975): *Mortal y rosa*. Madrid, Cátedra/Destino.
- UNAMUNO, Miguel de (2006): *Abel Sánchez, Cómo se hace una novela, San Manuel Bueno, mártir y otras prosas*. Edición de Domingo Ródenas. Barcelona, Crítica.
- VILLANUEVA, Darío [ed.] (1983): *La novela lírica* (2 vols.). Madrid, Taurus.
- WHITE, Hayden (1992): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- WOOLF, Virginia (1966): *Collected Essays* (4 vols.). Londres, The Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (2000): *The Waves*. Londres, Wordsworth.
- ZAMBRANO, María (2004): *La confesión: género literario*. Madrid, Siruela.

***Désert* de Jean-Marie Gustave Le Clézio:  
analyse d'éléments descriptifs et interprétation écocritique**

**María José Sueza Espejo**

*Universidad de Jaén*

mjsueza@ujaen.es

**Resumen/Résumé**

Cet article tente une approche du roman *Désert* de Jean-Marie Gustave Le Clézio, écrivain français prix Nobel de littérature 2008, du point de vue de l'écocritique. En conséquence, nous analyserons la présence des éléments de la nature et l'utilisation que l'auteur en fait dans ce roman ainsi que les rapports qui s'établissent entre eux et le personnage principal, Lalla Hawa, *la fille du désert*.

**Mots clés:** Écocritique; Environnement; Nature; Littérature française; J.-M. G. Le Clézio.

**Abstract**

The aim of this paper is to present an approach to the novel *Désert*, by the 2008 Nobel Prize Jean Marie Gustave Le Clézio, from the point of view of ecocritics. Thus, the presence and treatment of natural elements in this novel will be analysed, mainly focussing on the relationship between the aforementioned elements and the main character, Lalla Hawa, *daughter of the desert*.

**Key words:** Ecocritics; Environment; Nature; French Literature; J.-M. G. Le Clézio.

**0. Introduction**

*Pour lire Le Clézio*, étude profonde de la production littéraire leclézienne, écrite par Jean Onimus (1994), souligne l'engagement de cet écrivain en qualité de défenseur de la Nature et de l'Univers, étant donné que son œuvre entière peut être

---

\* Artículo recibido el 11/01/2009, evaluado el 16/02/2009 y aceptado el 28/03/2009.

considérée un chant poétique à la Nature, exaltation d'un désir de communion entre les hommes et les femmes avec l'Univers.

D'autre part, Onimus met en valeur le courage qui caractérise les héros et les héroïnes lecléziens, lesquels représentent un modèle de rupture des liens que la civilisation leur impose pour choisir le retour à leurs origines, à la Mère Nature, de l'oubli de l'aliénation propre aux sociétés avancées, pour se diriger vers l'authenticité originale et simple offerte par la source première, la Terre.

Cet engagement en faveur de l'environnement, qui parcourt l'œuvre de Le Clézio et qui touche ses lecteurs au point d'éveiller la réflexion à propos des rapports de respect et d'admiration entre l'Humanité et la Nature, nous oblige, en quelque sorte, à adopter une interprétation écocritique du roman *Désert* et à prendre en considération les études publiées par Buell, Bate, Glotfelty ou Dean, entre autres, sur les relations entre la littérature et l'environnement, dont l'application nous semble parfaitement appropriée à l'œuvre de l'auteur qui nous occupe. D'une manière très générale, nous pouvons dire que tous ces auteurs dirigent leurs réflexions, à partir de la critique littéraire, vers un point commun: l'aboutissement à l'idée de l'importance du rôle que la littérature peut jouer en tant que véhicule de transmission de messages écologiques fondamentaux, ainsi que le besoin de prendre conscience de l'interrelation existant entre tous les composants de la Nature, l'être humain inclus; le besoin de réfléchir à propos de l'équilibre nécessaire du respect de ces relations en tant que moyens de conservation et de survie des espèces, l'espèce humaine incluse; en définitive, le besoin de prendre parti pour la Nature comme foyer protecteur; d'accepter notre responsabilité pour ce qui est de la conservation et du respect de la Nature à partir d'une conception écocentriste, comme propose Buell (1995), opposée à une vision homocentriste de l'Univers. Ces critiques coïncident aussi sur le fait qu'ils mettent en valeur le pouvoir de la littérature afin de promouvoir le développement d'une conscience écologique qui vise au respect et à la conservation de la nature tout en préservant le contact entre les êtres humains et la Terre.

Buell (1995), dans son œuvre *The environmental imagination*, appelle à la responsabilité des êtres humains sur leurs actions car elles ont des conséquences plus ou moins immédiates sur notre environnement le plus proche et sur la Planète d'une façon générale. Mais il fait confiance à la littérature comme moyen d'intervention sur les lecteurs des jeunes générations et des générations à venir, car la littérature pourra transmettre des valeurs écologiques et les pousser à agir pour prendre des mesures contre la destruction progressive de la Nature.

Bate (2000), prolongeant la réflexion de Buell, considère l'œuvre littéraire comme un moyen de réinsérer, de réintégrer l'Humanité à la place qui lui correspond dans le milieu Naturel. Bate considère la littérature comme un catalyseur de la recherche de l'Humanité à trouver sa propre place dans le monde tout en respectant ce dernier et le conservant.

Dean (sd) met l'accent sur l'abîme qui se creuse de plus en plus entre l'Humanité et son origine naturelle, abîme qui aboutira à des situations problématiques pour l'environnement. Le Clézio représentera cet éloignement dans *Désert* quand son personnage Lalla quitte son désert natal et habite à Marseille, où elle languit et souffre de l'absence de la lumière, du vent et du sable désertiques, emprisonnée par les bâtiments de la grande ville et la froideur et la solitude ressentie par ses habitants et à laquelle elle ne peut pas échapper.

D'autre part, Buell (1995) consacre une partie de ses études à des œuvres littéraires où l'environnement, les paysages, la Nature ne sont plus des décors mais les protagonistes. Dans ce cas-là, la production littéraire leclézienne est représentative puisque tous les composants de l'environnement ont une présence et une importance remarquable et intéressante dans les histoires racontées. Le Clézio assimile totalement le rôle que Bate (2000) octroie à l'écrivain: «the capacity of the writer to restore us to the earth» et contribue aussi, comme déclare Buell (1995), à aider les professeurs de littérature, à travers l'approche et l'étude des textes littéraires, dans le dessein d'offrir aux étudiants une vision et une perception du monde plus élargies, grâce auxquelles ils pourront arriver à des réflexions personnelles qui leur permettront de prendre parti à l'égard de l'environnement.

L'apparition réitérée et constante des éléments qui sont présents dans la Nature (la lumière, l'eau, le sable, la mer, les animaux, les plantes, le vent,...) à travers les pages du roman de J. M. G. Le Clézio *Désert*, Grand Prix Paul Morand décerné par L'Académie Française en 1980: justifie, à notre avis, une analyse et une interprétation du traitement que l'auteur en fait dans cet ouvrage. Les rapports que l'écrivain établit entre ces éléments naturels et l'un des personnages de cette histoire, la jeune Lalla Hawa -*la fille du désert*-, seront analysés également. Nous focaliserons fondamentalement notre attention sur ce personnage bien que d'autres personnages secondaires pourront aussi y être traités.

Voilà donc, en résumé, les bases de la perspective écocritique que nous essaierons d'appliquer à l'étude des éléments descriptifs qui parcourent les pages de *Désert*. Nous tenterons également de suivre López Mújica (2007), dans cette même ligne d'interprétation critique du fait littéraire, qui nous invite à «reflexionar seriamente sobre la relación que el hombre mantiene con la naturaleza, sobre los dilemas éticos y estéticos planteados por la crisis ambiental y sobre el papel que desempeña la lengua y la literatura a la hora de transmitir valores con implicaciones ecológicas importantes» (López, 2007: 243). Cette pensée nous conduit à l'idée de Bernabé Gil (2005), à propos de l'interprétation de la littérature de Le Clézio, d'un voyage à travers lequel l'écrivain laisse entrevoir sa propre quête personnelle et esthétique. À notre avis cette quête de l'auteur provoque des conflits philosophiques qui atteignent ses personnages et, à travers ses histoires, les transmet aux lecteurs, éveillant ainsi leur pensée critique.



De même, nous adhérons à la proposition lancée par Gotfelty (sd) en qualité d'agent de réflexion écocritique dans le domaine de l'univers littéraire:

An ecologically focussed criticism is a worthy enterprise primarily because it directs our attention to matters about which we need to be thinking. Consciousness raising is its most important task. Ecocritics encourage others to think seriously about the relationship of humans to nature, about the ethical and aesthetic dilemmas posed by the environmental crisis, and about how language and literature transmit values with profound ecological implications.

Actuellement, c'est dans cette ligne que certaines associations, comme ASLE (Association for the Study of Literature and Environment) ou sa branche européenne EASLCE (European Association for the Study of Literature, Culture and the Environment), travaillent à approfondir, élargir et divulguer les recherches sur les rapports entre Nature et culture dans le dessein de développer et de transmettre des valeurs écologiques si nécessaires à notre époque caractérisée par la continuelle augmentation de l'exploitation des ressources naturelles comme si elles étaient inépuisables, et comme si cet épuisement n'entraînait pas lui-même la disparition des êtres humains.

### 1. La Nature dans le roman leclézien *Désert*: analyse d'éléments descriptifs de l'environnement.

L'art de la description que déploie Le Clézio dans son œuvre en général favorise qu'Arráez Llobregat (1997: 21) établisse la comparaison entre cet écrivain et un peintre: «sous l'écriture leclézienne de nombreux passages acquièrent une nouvelle et magistrale dimension, la page devenue toile et l'écriture dessin, elles métamorphosent l'écrivain en peintre et le lecteur en spectateur». Arráez va plus loin dans cette comparaison quand il situe sur un même plan Le Clézio et Van Gogh dans leur passion pour la Nature et les paysages ressentie d'une manière exacerbée par les deux artistes (Arráez, 1997: 20-27).

Cet amour si profond de Le Clézio pour la Terre a été mis en évidence aussi par Flores García (1987: 53-64) qui réfléchit sur l'intérêt porté par l'écriture leclézienne envers les êtres humains et leur environnement, symbiotiquement associés d'une façon indissoluble. En fait, à propos de la littérature de Le Clézio, elle affirme: «c'est l'exaltation de tout l'univers» (Flores, 1987: 54).

Dans la même direction, mais accordant plus d'importance à l'un des composants de la Nature, la lumière, Pagán López (1992: 100) définit notre auteur comme: «autor que ama profundamente la naturaleza y la contemplación de la fuerza lumínica, impulso vital del universo. Contemplación que lo sume en el éxtasis, que transmite a su obra».

Le Clézio exploite au maximum la capacité de perception des sens. Arráez Llobregat (1997: 22) assure que Le Clézio et Van Gogh sont deux superbes et excel-

lents créateurs de beauté qui partagent une utilisation des sens spéciale et profonde. L'écrivain français rapporte les résultats de cette perception profonde et dévouée dans les lignes de *Désert* dans le dessein d'éveiller la sensibilité, peut-être engourdie, des lecteurs, en leur offrant le plus beau, le plus merveilleux des spectacles, celui de l'essence caractéristique de la Nature simple et évidente du désert, mais qui, malgré sa simplicité et son évidence, n'est pas perçue par des êtres humains qui ont perdu la sensibilité face au dévoilement des mystères dont la Nature fait cadeau à l'Humanité de façon quotidienne. L'écrivain français assimile le choix de consacrer son temps à la contemplation de la Nature à la vraie liberté. La liberté c'est de passer le temps à contempler les petits grands miracles de la Nature. Voilà pourquoi Lalla, la jeune protagoniste de cette histoire, se sent heureuse et libre de pouvoir consacrer sa journée à la contemplation de petites bestioles, aux nuages, à la mer, aux oiseaux,... : «La liberté est belle» affirme ce Prix Nobel dans son roman (Le Clézio, 1980: 189).

Les descriptions lecléziennes de la Nature vont de l'ampleur absolue (la vue infinie des dunes du désert) à l'attention au plus minuscule (les gouttes d'eau). C'est ainsi qu'Arráez Llobregat (1997: 25) définit cet écrivain comme «un amoureux des détails». Cet amour est semé par l'auteur tout au long de son œuvre, comme déclare ce même auteur: «ceci se reflète dans les méticuleuses descriptions qu'il réalise» (Arráez, 1997: 25). *Désert* n'est pas une exception et on voit germer son amour du détail à chaque ligne qu'il consacre à la description.

Le regard est le sens privilégié par Le Clézio. Arráez approfondit l'étude de cet aspect de la littérature leclézienne dans son article «El poder de la mirada en Le Clézio» (Arráez, 1994: 125-129), car il considère notre auteur «toujours prêt à observer le monde, à examiner tout ce qui l'entoure» (Arráez, 1997; 26). L'observation est sa principale source d'inspiration pour la création de descriptions d'une beauté extraordinaire et d'une sensibilité profondément poétique, comme dit Lourdes Carriedo à propos de *Désert*: «no es solo una novela con algunos recursos poéticos, sino un largo y sostenido relato poético» (Carriedo, 2004: 486).

*Désert* réunit deux histoires nées du désert: l'histoire réelle et tragique des hommes bleus vaincus par les européens sur leur propre Terre et celle d'une jeune fille appelée Lalla Hawa, amoureuse de son sable natal, qui aime chaque millimètre et chaque atome du désert qui l'a vue naître et qui a accompagné sa famille depuis l'origine des temps, qui se plaît à écouter des histoires de villes lointaines vers lesquelles ses compatriotes partent en quête d'une vie meilleure. Elle connaîtra l'une de ces villes, Marseille, où elle rencontrera un autre *désert*, débordant de gens qui ne communiquent pas entre eux. Là, elle se sentira isolée de cette Nature qui lui transmet son énergie, encombrée par trop de civilisation, noyée par la misère ou le succès qui l'entourent. Elle y étouffera et prendra la décision de rentrer à son vrai foyer, son désert, son paradis. Le désert sera le seul lieu où elle pourra vivre et le seul qu'elle voudra offrir au bébé qu'elle va enfanter.

La vue, l'odorat, l'ouïe, le tact, le goût sont travaillés artisanalement par l'auteur, de façon calme, sans hâte, afin de savourer longuement le plaisir qu'ils offrent à ceux qui savent leur consacrer leur temps. Et il transmet les résultats de sa contemplation à ses personnages. Lalla en est un. Lalla regarde, Lalla sent, Lalla aspire et se régale, Lalla caresse. Lalla écoute aussi avec dévotion les petits bruits de la Nature, les grands bruits produits par des personnes et des animaux, et elle écoute même l'absence du bruit, le silence. Tous ces bruits de la Nature et de l'Humanité qui en fait partie possèdent des pouvoirs protecteurs pour elle:

Quand le vent souffle avec force, il faut s'enfoncer dans les trous des rochers pour se protéger du froid, et alors on n'entend plus que le bruit de l'air qui siffle sur la terre, entre les broussailles. Ça fait un bruit comme la mer, mais plus lent, plus long. Lalla écoute le bruit du vent, elle écoute les voix grêles des enfants bergers et aussi les bêlements lointains des troupeaux. Ce sont les bruits qu'elle aime le plus au monde, avec les cris de mouettes et le fracas des vagues. Ce sont des bruits comme s'il ne pouvait jamais rien arriver de mal sur la terre (Le Clézio, 1980: 138).

Après les sens, c'est le recours aux personnifications qui est usuel dans l'univers littéraire de Le Clézio. Ainsi l'affirme Flores García (1987: 59) à propos du style leclézien: «les éléments, la terre en général, sont personnifiés; on ressent leur présence et on vit avec eux». Voilà quelques exemples de personnification du roman *Désert*: «Mais la lumière du matin bouge un peu, comme si elle n'était pas tout à fait sûre» (Le Clézio, 1980: 75); «C'est l'eau qui est belle, aussi. Quand il commence à pleuvoir, au milieu de l'été, l'eau ruisselle sur les toits de tôle et de papier goudronné, et elle fait sa chanson douce dans les grands bidons, sous les gouttières» (Le Clézio, 1980: 160). La personnification peut aussi être combinée avec l'*animalisation*. Voilà un exemple extrait de *Désert*:

Ensuite la mer l'appelle à nouveau. Lalla court à travers les broussailles jusqu'aux dunes grises. Les dunes sont comme des vaches couchées, le front bas, l'échine courbée. Lalla aime monter sur leur dos, en fabriquant un chemin rien que pour elle, avec ses mains et ses pieds, puis rouler de l'autre côté, vers le sable de la plage (Le Clézio, 1980: 81-82).

*La fille du désert* trouve son inspiration dans la Nature. Sa fantaisie s'envole sans limites. Lalla écoute des voix de personnages imaginaires. Elle est consciente de la spécificité de ce langage original et différent qu'elle ne parle pas mais qu'elle comprend, de ce langage non compris mais qui lui transmet des sensations et des émotions. Dans son imagination d'enfant, elle cherche l'origine de la voix d'un person-

nage magique, voix qu'elle est la seule à entendre, grâce à sa communion avec les composants de la Nature:

Mais Lalla entend sa voix à l'intérieur de ses oreilles, et il dit avec son langage des choses très belles qui troublent l'intérieur de son corps, qui la font frissonner. Peut-être qu'il parle avec le bruit léger du vent qui vient du fond de l'espace, ou bien avec le silence entre chaque souffle de vent. Peut-être qu'il parle avec les mots de la lumière, avec les mots qui explosent en gerbes d'étincelles sur les lames de pierre, les mots du sable, les mots des cailloux qui s'effritent en poudre dure, et aussi les mots des scorpions et des serpents qui laissent leurs traces légères dans la poussière (Le Clézio, 1980: 96).

Il est à retenir que, dans ce roman, l'auteur n'offre pas de longues descriptions de paysages d'une façon isolée. Par contre, les descriptions du milieu naturel, où les personnages s'insèrent, apparaissent avec ces deux composants, Nature et vie humaine, entremêlés aux descriptions des personnages eux-mêmes et de leurs actions. Nous pensons que l'intention du romancier est de vouloir transmettre une vision fusionnée, imbriquée de l'homme et de la Nature étroitement liés, comme signale Flores García (1987: 55): «L'homme est parfaitement inséré dans le monde et cela n'est pas un exil, mais un privilège». *Désert* contient de nombreux passages de cette union, dont nous en citons un:

Ils marchaient sans bruit dans le sable, lentement, sans regarder où ils allaient. Le vent soufflait continûment, le vent du désert, chaud le jour, froid la nuit. Le sable fuyait autour d'eux, entre les pattes des chameaux, fouettait les visages des femmes qui rabattaient la toile bleue sur leurs yeux (Le Clézio, 1980: 7-8).

Ce phénomène de dualité réunie dans une seule Nature peut être observé non seulement dans la description de situations qui se déroulent dans des localisations extérieures, au milieu du désert, avec beaucoup de personnages, mais aussi dans des situations privées, domestiques, ou quotidiennes. C'est ainsi que l'habitude familière de raconter des histoires de la part de la tante qui a élevé Lalla à la petite fille est décrite par Le Clézio comme suit:

Chaque fois qu'Aamma raconte l'histoire d'Al Azraq, elle ajoute un détail nouveau, une phrase nouvelle, ou bien elle change quelque chose, comme si elle ne voulait pas que l'histoire fût jamais achevée. Sa voix est forte, un peu chantante, elle résonne étrangement dans la maison obscure, avec le bruit de la tôle qui craque au soleil et le vrombissement des guêpes (Le Clézio, 1980: 120).

Le Clézio arrive à présenter les protagonistes de *Désert* comme le produit de la Nature, qui adopte donc, le rôle de mère, de divinité créatrice et qui, par conséquent, transmet ses gènes à sa création. L'apparition des hommes et des femmes du désert acquiert pour l'écrivain un halo mystérieux à mi-chemin entre la rêverie et la génération spontanée. Le désert serait leur créateur, donc, ils porteraient le désert dans leur sang, dans chacune de leurs cellules:

Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit. Ils étaient apparus, comme dans un rêve, en haut d'une dune, comme s'ils étaient nés du ciel sans nuages, et qu'ils avaient dans leurs membres la dureté de l'espace. Ils portaient avec eux la faim, la soif qui fait saigner les lèvres, le silence dur où luit le soleil, les nuits froides, la lueur de la Voie Lactée, la lune; ils avaient avec eux leur ombre géante au coucher du soleil, les vagues de sable vierge que leurs orteils écartés touchaient, l'horizon inaccessible (Le Clézio, 1980: 9-10).

De la même façon, les actions des êtres humains pénètrent la Nature, de manière naturelle, dans un échange vu comme l'autre face de la monnaie, les relations entre humains et monde naturel étant consubstantiels, dans une communion totale qui effacerait toute barrière entre l'homme et la Nature. Nous constatons ce fait dans le passage dont protagoniste est Nour, un autre jeune personnage qui s'insère dans l'histoire du pèlerinage des hommes bleus à la recherche d'une nouvelle Terre où s'installer, la veille de leur départ qu'ils fêtent avec une danse magique:

Quand la danse a commencé, Nour s'est levé et s'est joint à la foule. Les hommes frappaient le sol dur sous leurs pieds nus, sans avancer ni reculer, serrés en un large croissant qui barrait la place. [...]

C'était une musique qui s'enfonçait dans la terre froide, qui allait jusqu'au plus profond du ciel noir, qui se mêlait au halo de la lune. Il n'y avait plus de temps, à présent, plus de malheur. [...] la tête tournée à gauche, à droite, à gauche, et la musique qui était à l'intérieur de leurs corps traversait leur gorge et s'élançait jusqu'au plus lointain de l'horizon. Le souffle rauque et saccadé les portait comme un vol, les enlevait au dessus du désert immense, le long de la nuit, vers les tâches pâles de l'aurore, de l'autre côté des montagnes, sur le pays de Souss, à Tiznit, vers la plaine de Fès (Le Clézio, 1980: 68-69).

La Nature est conçue comme la perfection. Elle offre tout ce dont on a besoin, même des jouets, éléments d'amusement pour les enfants. C'est ainsi que Lalla s'amuse dans la Nature avec ses petits habitants, les insectes. Elle fait de même avec les plantes. Elle passe son temps libre à contempler les beautés de la Nature du désert

près de la plage où elle habite, dans la *Cité*, faubourg pauvre de cabanes construites avec des plaques en zinc:

Le long du chemin, à l'abri de la ligne des dunes grises, Lalla marche lentement. De temps à autre, elle s'arrête, elle regarde quelque chose par terre. Ou bien elle cueille une feuille de plante grasse, elle l'écrase entre ses doigts pour sentir l'odeur douce et poivrée de la sève. Les plantes sont vert sombre, luisantes, elles ressemblent à des algues. Quelquefois il y a un gros bourdon doré sur une touffe de ciguë, et Lalla la poursuit en courant. Mais elle n'approche pas trop près, parce qu'elle a un peu peur tout de même. Quand l'insecte s'envole, elle court derrière lui, les mains tendues, comme si elle voulait réellement l'attraper. Mais c'est juste pour s'amuser (Le Clézio, 1980: 75).

L'amour respectueux de n'importe quel aspect de l'environnement est manifesté d'une façon évidente par l'écriture leclézienne. Lalla, qui joue l'un des rôles principaux de *Désert*, représentera le modèle d'héroïne aimante de la Terre dans toute son ampleur. Lalla aime sa Terre et tous ses habitants, même les petites bestioles du désert. Elle apprécie les plantes et la mer. Elle aime aussi le feu, toutes sortes de feux qui président la pauvre existence des habitants du bidonville, dans leur immense variété laquelle est énumérée par l'auteur, ce qui démontre son plaisir de l'observation détaillée et minutieuse:

Il y a toutes sortes de feux, ici dans la Cité. Il y a les feux du matin, quand les femmes et les petites filles font cuire le repas dans les grandes marmites noires et que la fumée court le long de la terre [...] Il y a les feux d'herbes et des branches, qui brûlent longtemps, tous seuls, presque étouffés, sans flammes. Il y a les feux des braseros, vers la fin de l'après-midi, dans la belle lumière du soleil qui décline, au milieu de reflets de cuivre. [...] Il y a les feux qu'on allume sous les vieilles boîtes de conserve, pour faire chauffer le goudron, pour boucher les trous des toits et des murs (Le Clézio, 1980: 142).

Seule la présence d'un ami, peut-être aussi spécial qu'elle, un enfant abandonné de ses parents, sourd-muet, qui ne comprend pas le langage parlé par Lalla, pauvre berger qui ne s'approche jamais des villes, mais qui connaît mieux que personne tous les signes, tous les sons de la Terre, des pierres du désert, du vent, des animaux, comble de béatitude la petite Lalla. Il se nomme *le Hartani*. Pour Lalla, la présence de cet ami, symbolisant le contact avec la Nature parfois inhospitalière du désert, suffit à son bonheur:

Quand elle est assise, comme cela, sur un rocher à côté du Hartani, et qu'ils regardent ensemble l'étendue des pierres dans la lumière du soleil, avec le vent qui souffle de temps en temps,

avec les guêpes qui vrombissent au-dessus des petites plantes grises, et le bruit des sabots des chèvres sur les cailloux qui s'éboulent, il n'y a besoin de rien d'autre vraiment. (Le Clézio, 1980: 113).

Le Hartani, personnage silencieux, renfermé sur lui-même, apprendra à Lalla à apprécier encore mieux qu'elle ne le faisait déjà auparavant, les beautés de la lumière du soleil, et à travers la description de la jeune fille, Le Clézio nous offre de beaux tableaux où brillent les couleurs des aubes et des couchers de soleil:

La lumière est belle, ici, sur la Cité, tous les jours. Lalla n'avait jamais fait tellement attention à la lumière jusqu'à ce que le Hartani lui apprenne à la regarder. C'est une lumière très claire, surtout le matin, juste après le lever du soleil. Elle éclaire les rochers et la terre rouges, elle les rend vivants (Le Clézio, 1980: 126).

La lumière préside ce roman, elle est présente partout. Cette affirmation est valable pour l'ensemble de l'œuvre leclézienne d'après l'article de Pagán López (1992: 95), où elle couronne la lumière comme le vrai protagoniste des romans lecléziens et décerne le titre de «pintor de la luz» à son auteur (Pagán, 1992: 100). Pagán López affirme catégoriquement:

La lumière est l'un des éléments les plus fascinants qui puisse nous offrir l'œuvre de J. M. G. Le Clézio. [...] Les personnages de Le Clézio sont fascinés par la lumière. Elle fait partie de leurs rêves, de leurs espoirs, et elle est intimement liée à leur nature. [...] elle devient la vraie protagoniste des pages de Le Clézio. Elle se métamorphose, se rend mobile, on la sent agir et se transformer en matière solide ou liquide. [...] Signe spirituel qui apaise la souffrance humaine, elle exprime le sentiment de liberté des personnages de Le Clézio. [...] Elle est aussi synonyme de vie et de beauté. Elle est la perfection (Pagán, 1992: 89).

Privée des rayons solaires, Lalla se sent faner. Lalla connaît toutes ses nuances, même les plus insaisissables: «Alors, un beau matin, quand Lalla se réveille, elle sait tout de suite que c'est le jour de la fête. [...], simplement en ouvrant les yeux et en voyant la lueur du jour» (Le Clézio, 1980: 170).

Le monde infini de la lumière et des couleurs n'est pas le seul à avoir son lieu de préférence dans l'univers de notre protagoniste et son ami *le Hartani*. Le monde des odeurs touchera de même les personnages pour effleurer un autre domaine de sensations bienfaisantes qui enrichiront le bagage sensuel de Lalla. Le Clézio offre dans ce roman l'une des plus belles comparaisons qui caractérisent sa prose poétique:



C'est lui qui montre à Lalla toutes les belles odeurs, parce qu'il connaît leurs cachettes. Les odeurs sont comme les animaux, elles ont chacune leur cachette. Mais il faut savoir les chercher, comme les chiens, à travers le vent, en flairant les pistes minuscules, puis en bondissant, sans hésiter, jusqu'à la cachette (Le Clézio, 1980: 130).

Nombreux sont les passages du roman qui montrent que la solitude partagée avec la Nature, avec la mer, avec le soleil, avec le vent, est le plus grand bonheur pour la protagoniste, qui sent au plus profond d'elle-même une paix totale, immense, pleine, une paix qui déborde les limites de sa petite existence, comme si elle avait un très grand trésor rien que pour elle:

Alors elle va vers la mer, là où commencent les dunes. Elle s'assoit dans le sable, enveloppée dans ses voiles bleus, elle regarde la poussière qui monte dans l'air. Au dessus de la terre, au zénith, le ciel est d'un bleu très dense, presque couleur de nuit, et quand elle regarde vers l'horizon, au-dessus de la ligne des dunes, elle voit cette couleur rose, cendrée, comme à l'aube. Ces jours-là on est libre [...] Il n'y a pas d'hommes, ni de femmes, ni d'enfants. Il n'y a pas de chiens, pas d'oiseaux. Il y a seulement le vent qui siffle entre les branches des arbustes, [...] Il y a le bruit du vent, le bruit de la mer, le bruit crissant du sable, et Lalla se penche en avant pour respirer, son voile bleu plaqué sur ses narines et sur ses lèvres (Le Clézio, 1980: 116).

La contemplation de la mer et la sensation d'embrassement du vent constituent un passe-temps et un plaisir pour la petite fille. Quand sa lutte contre le vent dans l'admiration du large commence à l'affaiblir, elle quitte sa position élevée sur la crête des dunes et elle goûte son bonheur au contact des éléments pleins de liberté, irréductibles, comme si elle avait pu s'approprier d'un peu de leur force:

Alors, quand elle est bien saoulée de vent et de mer, Lalla redescend le rempart des dunes. Elle s'accroupit un moment au pied des dunes, le temps de reprendre son souffle. Le vent ne vient pas de l'autre côté des dunes. Il passe au-dessus, il va vers l'intérieur des terres, jusqu'aux collines bleues où traîne la brume. Le vent n'attend pas. Il fait ce qu'il veut, et Lalla est heureuse quand il est là, même s'il brûle ses yeux et ses oreilles, même s'il jette des poignées de sable à sa figure (Le Clézio, 1980: 79).

Nous avons signalé l'intérêt de Le Clézio par ce qui est immense et ce qui est minuscule. Les insectes de la Nature font partie de cet univers minuscule et notre

auteur les livre au regard de la jeune fille qui aime les petites bêtes en général, à tel point qu'elles deviennent ses camarades de jeux:

Il y a toujours des fourmis, où qu'on s'arrête. Elles semblent sortir entre les cailloux et courir sur le sable gris brûlant de lumière, comme si elles étaient des espions. Mais Lalla les aime bien tout de même. Elle aime aussi les scolopendres lentes, les hannetons mordorés, les bousiers, les lucanes, les doryphores, les coccinelles, les criquets pareils à des bouts de bois brûlés (Le Clézio, 1980: 77-78).

D'autres insectes, peut-être moins séduisants ou plus redoutables, sont aussi aimés par la jeune protagoniste: les mouches et les guêpes. On dirait que rien n'est chassé de l'union entre la Nature et l'espèce humaine. Quant aux mouches, Le Clézio montre la jeune protagoniste de ce roman chatouillée par ces insectes, description qui fait apparaître une image tendre aux yeux des lecteurs:

Elle se couche sur le dos dans le sable des dunes, et les mouches plates se posent sur sa figure, sur ses mains, sur ses jambes nues, les unes après les autres. [...] Quand elles marchent avec leurs pattes légères, Lalla se met à rire, mais pas trop fort, pour ne pas les effrayer (Le Clézio, 1980: 78).

Certains noms de la Nature ont une connotation spéciale pour la jeune Lalla, parfois, même si elle n'en connaît pas la vraie signification. Elle répète le mot *Méditerranée* qu'elle a entendu à la radio sans savoir qu'il désigne le *Mare Nostrum*. Elle se plaît à le chanter parce que cela la fait rêver, cela soigne et guérit ses petits malheurs d'enfant:

Alors, de temps en temps, quand elle se sent bien, ou qu'elle n'a rien à faire, ou quand elle est au contraire un peu triste sans savoir pourquoi, elle chante le mot, quelquefois à voix basse, pour elle, si doucement qu'elle s'entend à peine, ou bien très fort, presque à tue-tête, pour réveiller les échos et pour faire partir la peur (Le Clézio, 1980: 77).

Tout au long des pages du roman, la sensation transmise est celle de l'amour de la terre déserte, la mise en valeur de ses qualités, la vision positive de son énorme variété dans les possibilités réduites que la sécheresse désertique peut offrir, si éloignée du vert et resplendissant modèle européen. Mais, malgré l'amour de cette Terre, le rêve des villes au-delà de la Méditerranée, synonyme de bonheur et de prospérité fleurissent dans les yeux de la petite fille, sous la forme d'un horizon à atteindre pour effacer les souffrances et les privations annexes aux territoires assoiffés. Voilà pourquoi elle montre son plaisir à écouter les noms de villes espagnoles ou françaises, pleines de richesses et de beautés naturelles exultantes dans les histoires racontées par son ami le vieux pêcheur:

Elle écoute attentivement, quand il parle des grandes villes blanches au bord de la mer, avec toutes ces allées de palmiers, ces jardins qui vont jusqu'en haut des collines, pleins de fleurs, d'orangers, de grenadiers, et ces tours aussi hautes que des montagnes, ces avenues si longues qu'on n'en aperçoit pas la fin. Elle aime aussi quand il lui parle des autos noires qui roulent lentement, surtout la nuit, avec leurs phares allumés, et les lumières de toutes les couleurs à la devanture des magasins (Le Clézio, 1980: 103).

## 2. Nature *versus* culture dans *Désert*: le choix du retour à l'origine

Dans ce roman, l'auteur va jusqu'à se permettre de présenter la Nature du désert, inhospitalière, sèche et difficile pour la vie humaine, comme meilleur, comme plus authentique que la vie civilisée des villes, plus confortable mais plus éloignée du monde originel, du début, des paysages sauvages pas encore apprivoisés sous l'effet de la main de l'homme, qui aurait éloigné l'Humanité de son vrai point initial, comme conclut Flores García (1987: 58): «Si la ville, la foule, privent l'homme de sa propre identité bouchant ses sens, ses expériences, la seule issue est la fuite, la recherche d'un endroit propice à l'expérience de la vie. C'est ainsi que les héros de Le Clézio partent toujours». Ce sentiment de besoin de retour à l'origine, au vrai foyer, expérimenté par Lalla est décrit par Le Clézio:

Mais c'était leur vrai monde. Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur, et non pas les villes de métal et de ciment, où l'on entendait le bruit des fontaines et des voix humaines. C'était ici, l'ordre vide du désert, où tout était possible, où l'on marchait sans ombre au bord de sa propre mort (Le Clézio, 1980: 23).

Lalla quitte son existence authentique dans le désert pour se diriger vers la grande ville de Marseille, destination rêvée par ses congénères pour y trouver une vie meilleure, gagner de l'argent et en envoyer à leurs familles, ou pour même se rassembler tous dans un pays de prospérité. Mais pour Lalla, la ville portuaire ne représentera ni le succès, ni la vision d'un avenir meilleur, mais la dénaturalisation, car c'est elle y trouve une civilisation contraire à la Nature et à la liberté. Elle ne se sent pas à l'aise à Marseille, elle se sent surveillée et elle se méfie. Elle garde le plaisir de savourer son temps à l'observation, seulement, les protagonistes qui capturent son regard sont complètement différents des bestioles du désert: «Elle s'assoit un moment, pour regarder passer les autos, mais pas très longtemps parce que les policiers viendraient lui demander ce qu'elle fait là» (Le Clézio, 1980: 269). Elle y ressentira pour la première fois la vraie peur, la peur qui naîtra des entrailles de la grande ville, des implications propres à la vie aux grandes agglomérations, des limites et restrictions imposées par la

culture, par la civilisation, tout à fait contraires à ce qui est naturel et donc, envisagées comme négatives pour l'épanouissement psychique et physique des êtres humains:

[...]ci c'est la peur du vide, de la détresse, de la faim, la peur qui n'a pas de nom et qui semble sourdre des vastes entrées sur les sous-sols affreux, puants, qui semble monter des cours obscures, entrer dans les chambres froides comme des tombes, ou parcourir comme un vent mauvais ces grands avenues où les hommes sans s'arrêter marchent, marchent, s'en vont, se bousculent, comme cela, sans fin, jour et nuit, pendant des mois, des années (Le Clézio, 1980: 279).

Malgré le succès qu'elle obtiendra sans le chercher, malgré l'argent et la célébrité qu'elle atteint, son désir profond est caché sous le sable du désert qui l'a vue naître et qui l'a élevée. La nuit, elle ne dort pas, elle rêve de sa Terre quittée mais jamais oubliée, où elle voudrait revenir pour retrouver son unique épanouissement possible, la vie en contact avec les quatre éléments naturels outre la nuit et le jour: «Elle pense à la maison de la Cité là-bas, si loin, [...]». Elle pense qu'elle aimerait pousser la porte et être dehors tout de suite, comme autrefois, entouré par la nuit profonde aux milliers d'étoiles» (Le Clézio, 1980: 286).

À Marseille, une seule chose rapproche la jeune fille, qui se sent exilée, de son terroir adoré: la mer, car c'est, en définitive, la même mer qu'elle contemplait dès son enfance. Au contact ou à proximité de cette mer, elle retrouve le sentiment du foyer: «Quand elle arrive au port, elle sent une sorte d'ivresse monter en elle, et elle titube au bord du trottoir» (Le Clézio, 1980: 293).

Sur le port, l'effet du soleil sur sa peau réveille également en elle ses souvenirs d'enfance, de liberté et de plénitude, et lui fait oublier tous les aspects négatifs de la grande agglomération, la solitude, le travail, le manque de communication, la misère...: «Lalla sent le soleil la pénétrer, l'emplir peu à peu, chasser tout ce qu'il y a de noir et triste au fond d'elle» (Le Clézio, 1980: 294).

Tous les aspects négatifs de sa nouvelle vie en France sont résumés en quelques lignes où se concentre tout ce qui attriste cette enfant du désert: «Partout il y a la faim, la peur, la pauvreté froide, comme de vieux habits usés et humides, comme de vieux visages flétris et déchus» (Le Clézio, 1980: 303).

La protagoniste se montre étourdie par les grandes différences qu'elle perçoit entre les deux endroits où elle a habité. L'une d'entre elles sera le bruit non seulement au sens littéral, mais aussi au sens figuré où l'on peut aussi apprécier une dénonciation de la violence exercée contre les femmes:

Il y a trop de bruits dans le silence de la nuit, bruits de la faim, bruits de la peur, de la solitude. Il y a les bruits des voix avinées des clochards, dans les asiles, les bruits des cafés arabes où ne cessent pas la musique monotone, et les rires lents des hachis-

chins. Il y a le bruit terrible de l'homme qui frappe sa femme à grands coups de poings, tous les soirs, et la voix aiguë de la femme qui crie d'abord, puis qui pleurniche et geint. Lalla entend tous ces bruits, maintenant, distinctement, comme s'ils ne cessaient jamais de résonner (Le Clézio, 1980: 307-308).

Dans son désert, caressée par la lumière, le sable, la mer et le vent, elle vit sa vraie vie, une existence pleine et heureuse. Dans la nouvelle ville européenne, entouré par la foule, elle se sent morte, elle a perdu sa spécificité: «Lalla se laisse porter par le mouvement des gens, elle ne pense plus à elle, elle est vide, comme si elle n'existait plus réellement» (Le Clézio, 1980: 309). Le sentiment de l'image que Lalla a d'elle-même pendant son séjour marseillais est analysé par Lourdes Carriedo, qui définit notre protagoniste comme «una sombra que se desliza» (Carriedo, 2004: 93), définition que nous partageons complètement.

À l'aide d'une pratique ancestrale, la danse, Lalla échappera spirituellement à l'amertume et la froideur qu'elle ressent dans la société occidentale qui l'entoure. La danse favorisera sa fuite à la rencontre des paysages lointains de ses ancêtres et de son enfance. Ces paysages signifient pour elle le bonheur et la liberté et rendent manifeste son rejet de tout ce qui est artificiel:

Elle danse pour partir, pour devenir invisible, pour monter comme un oiseau sur les nuages. Sous ses pieds nus, le sol de plastique devient brûlant, léger, couleur de sable, et l'air tourne autour de son corps à la vitesse du vent. Le vertige de la danse fait apparaître la lumière, maintenant, non pas la lumière dure et froide des spots, mais la belle lumière du soleil, quand la terre, les rochers et même le ciel sont blancs (Le Clézio, 1980: 255-256).

L'appel du désert sera plus fort que la promesse d'une vie meilleure en France, mais quelle vie! Notre protagoniste ne voudra pas étouffer le cri qui résonne dans son intérieur et qui exigera le retour sur ses pas pour revenir au point du départ, au centre du bonheur, au vrai foyer, tout en étant consciente de ses aspects positifs et négatifs, mais complètement authentiques:

Lalla sent au fond d'elle, très secret, le désir de revoir la terre blanche, les hauts palmiers dans les vallées rouges, les étendues de pierres et de sable, les grandes plages solitaires, et même les villages de boue et de planches aux toits de tôle et de papier goudronné (Le Clézio, 1980: 410).

Lalla retournera aux paysages premiers pour enfanter son bébé. On dirait qu'elle ne veut pas qu'il vienne au monde dans un lieu différent de celui qu'elle considère son paradis. Le plaisir de revoir le désert aimé s'entrecroisera avec le plaisir de donner la vie à un être nouveau. Encore une fois, la Nature sera l'appui de Lalla

dans ces moments de passage, sa seule compagne. Le tronc d'un vieux figuier sera la sage-femme qui l'aidera à mettre au monde son enfant. Le lecteur assistera à une double naissance: celle d'une nouvelle vie et celle d'une Lalla nouvelle et forte, qui a utilisé sa liberté pour choisir l'option du retour, même à l'encontre de la tendance de la conception idéale de la vie dans les grandes villes comme paradigme de la civilisation moderne:

Lentement, comme si elle soulevait un poids immense, Lalla dresse son corps contre le tronc du figuier. Elle sait qu'il n'y a que lui qui puisse l'aider, comme l'arbre qui a aidé autrefois sa mère, le jour de sa naissance. [...] Accroupie au pied du grand arbre sombre, elle défait la ceinture de sa robe. Son manteau marron est étendu par terre, sur le sol caillouteux. Elle accroche la ceinture à la première maîtresse branche du figuier, après avoir torsadé le tissu pour le rendre résistant. Quand elle s'accroche des deux mains à la ceinture de toile, l'arbre oscille un peu, en faisant tomber une pluie de gouttes de rosée. L'eau vierge coule sur le visage de Lalla et elle la boit avec délices en passant sa langue sur ses lèvres (Le Clézio, 1980: 420-421).

La décision du retour à l'origine et l'avènement de cette nouvelle vie constituent l'espoir de la survie des êtres humains capables d'apprécier dans toute sa valeur la Terre merveilleuse, de l'adorer comme ses enfants, de lui vouer un respect sacré, de se dégager de la foule des grandes villes qui, selon Flores García (1987: 56), empêche de respirer, ce «monstre unique qui piétine l'individualisme». Carriedo López (2004: 488) corrobore l'interprétation de retour aux origines comme affirmation du personnage et des générations à venir:

Y Lalla, en efecto, tras haber recorrido aquellas ciudades con cuyos nombres soñó desde niña, vuelve al aquí del desierto, presencia absoluta, para dar a luz junto a una higuera de dimensiones cósmicas, una nueva vida como garantía de continuidad y permanencia.

### 3. Conclusions

Le traitement des composants de la Nature réalisé par Le Clézio et son art de la description, profond, parcimonieux et méticuleux, paraît indiquer clairement un objectif sous-jacent tout au long de ce roman en particulier et de son œuvre en général: rappeler l'utilisation des sens endormis d'une Humanité qui se déshumanise, qui s'éloigne de plus en plus du milieu naturel qui conformait son habitat premier, qui a oublié d'aimer et de respecter sa beauté miraculeuse et à la fois quotidienne, qui ne fait plus attention à la Terre, à la Nature, à la Mère. Nous interprétons que Le Clézio, à travers sa littérature, prône une vision idéale de l'Humanité et de l'Univers comme un tout en état constant d'interrelation, comme le voit Carriedo (2004: 492) quand

elle trouve dans l'œuvre leclézienne «un dinamismo cósmico de carácter metamórfico que afecta tanto al hombre como al cosmos, por el que todo resulta finalmente inter-cambiable».

À notre avis, Flores García (1987: 63) a tout à fait raison de souligner la valeur du défi que Le Clézio lance à l'homme: «découvrir cette Terre qui s'offre naturellement à lui». Cette invitation à la découverte, à l'amour et au respect de la Nature, à la rencontre du moi à travers les éléments naturels, à l'atteinte de la paix intérieure en communion avec la Nature est l'élément du roman leclézien qui nous paraît intéressant au plus haut point et que nous voulons tout particulièrement détacher de cette analyse de *Désert*.

Impossible, après avoir lu ce roman de Le Clézio, de ne pas regarder la Nature avec des yeux nouveaux, conscients maintenant de sa beauté, de son pouvoir et de sa générosité envers l'Humanité. À notre avis, l'objectif de l'auteur défenseur de la Nature, de l'écrivain qui émeut le lecteur en éveillant en lui une sensibilité spéciale, l'admiration et le respect de tous les éléments naturels, a été entièrement atteint. Voilà pourquoi, une interprétation écocritique de *Désert* en particulier, ainsi que de l'ensemble de la production littéraire leclézienne, est valable pour arriver au but signalé par Buell, Bate ou Glotfelty, c'est-à-dire, la mise en évidence du rôle actif que la littérature peut jouer dans le domaine de la nécessité de prendre conscience du respect et de la défense de la Terre pour restaurer les rapports d'équilibre entre les éléments de la Nature et l'Humanité qui en fait partie et qui ne semble pas se rendre compte du fait qu'elle se détruira elle-même si elle continue à ne pas les respecter, à les détruire.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis (1994): «El poder de la mirada en Le Clézio», in *Filosofía de la materia en la obra literaria de J. M. G. Le Clézio. Le Procès-verbal, L'Extase materielle, Terra Amata*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Alicante, 125-129.
- ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis (1997): «Autour de J. M. G. Le Clézio et de l'art». *Anales de Filología Francesa*, 8, 16-27.
- BATE, Jonathan (2000): *The Song of the Earth*, Londre, Picador.
- BUELL, Lawrence (1995): *The Environmental Imagination: Thoreau Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge (MA), The Belknap Press.
- BERNABÉ GIL, María Luisa (2005): *Narración y mito: dimensiones del viaje en Le chercheur d'or y La Quarantaine de J. M. G. Le Clézio*. Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- CANTÓN RODRÍGUEZ, María Loreto (1997): «La Espera y el Camino: Movimiento espacio temporal en *Étoile Érrante* de J. M. G. Le Clézio». *Thélème, revista complutense de estudios franceses*, 11, 149-156.



- CANTÓN RODRÍGUEZ, María Loreto (2000): *Análisis narrativo de la obra de J.-M. G. Le Clézio: Onitsba y Étoile errante*. Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- CARRIEDO LÓPEZ, Lourdes (2004): «Poeticidad y narratividad de *Désert* de J. M. G. Le Clézio », in Ignacio Iñarrea Las Heras & María Jesús Salinero Cascante (coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Logroño, Universidad de La Rioja, vol. 1, 485-498.
- DEAN, Thomas K. (sd): *What is Eco-criticism?* ASLE, Association for the Study of Literature and Environment [Consulté en ligne: <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/dean>; 09/12/2008].
- FLORES GARCÍA, Ángela (1987): «J. M. G. Le Clézio ou la passion de la Terre». *Revista de Estudios Franceses* 3, 53-64.
- GLOTFELTY, Cheryll (sd): *What is Eco-criticism?* ASLE, Association for the Study of Literature and Environment [Consulté en ligne: <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/glutferty>; 09/12/2008].
- LE CLEZIO, Jean Marie Gustave (1980): *Désert*. París, Gallimard.
- LÓPEZ MÚJICA, Montserrat (2007): «Aportación de una mirada ecocrítica a los estudios francófonos». *Çédille, revista de estudios franceses*, 3, 227-243. [Consulté en ligne: <http://webpages.ull.es/users/cedille/tres/lopezmujica.pdf>; 10/10/2008].
- ONIMUS, Jean (1994): *Pour Lire Le Clézio*. Paris, Presses Universitaires de France.
- PAGÁN LÓPEZ, Antonia (1992): «Plástica y simbólica de la luz en J. M. G. Le Clézio». *Anales de Filología Francesa*, 4, 89-100.

## Enseignement des langues, communication et compétences orales sur le web actuel

Mario Tomé

*Universidad de León*

mtome@unileon.es

### Resumen

Las aplicaciones de Internet a la enseñanza de una lengua extranjera se abren a diferentes campos de experimentación, a la búsqueda de métodos y herramientas que mejor puedan desarrollar las competencias lingüísticas, la comunicación oral y las relaciones interculturales. A pesar de la expansión en la web de múltiples herramientas audiovisuales que favorecen la comunicación auténtica, las estrategias de producción oral permanecen a menudo ausentes en clase de lengua extranjera. En los weblogs y redes sociales educativas, así como en los proyectos de telecolaboración, el papel que desempeña la lengua escrita es aún predominante. El proyecto León–Grenoble y las comunidades de aprendizaje del Campus Virtual FLE tratan de corregir este desequilibrio entre la lengua oral y la lengua escrita. La utilización de

### Abstract

The application of new technologies in language teaching opens up a range of options in the search for methods and tools favourable to both effective foreign language acquisition and knowledge of its culture. In spite of the expansion on the Internet of audiovisual tools that enhance communication, oral production strategies are still poorly developed in the language classroom. Within the framework of pedagogical telecollaboration projects, written language is usually predominant. The *León-Grenoble project* and the communities of practice in the *Campus Virtual FLE* try to correct these discrepancies by trying to establish a balance between oral and written skills. Task-based oral production is here fundamental for learners of French as a Foreign Language (FFL). And even more crucial are the practices to correct pronunciation for the three agents

---

\* Artículo recibido el 25/11/2008, evaluado el 20/02/2009 y aceptado el 3/03/2009.

actividades para la producción oral en clase de francés lengua extranjera (FLE) es aquí fundamental. Y aún más determinantes son las prácticas de corrección de la pronunciación entre los tres actores que intervienen en este contexto educativo: el docente, los tutores y los estudiantes de FLE.

**Mots clé:** Enseñanza de lenguas; francés lengua extranjera; producción oral; Internet; proyectos de telecolaboración; comunidades de aprendizaje.

involved in the educational context: teachers, tutors and students of FFL.

**Key words:** Language teaching; french as foreign language; oral production; the Internet, telecollaboration projects; communities of practice.

## 0. Introduction

L'Internet actuel introduit dans le monde éducatif des usages, des ressources et des outils qui transforment l'espace de la classe, ainsi que les rôles des enseignants et des étudiants. Les potentiels pédagogiques du web ouvert à la communication, à la collaboration et aux échanges authentiques peuvent être déterminants dans le domaine de l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère.

Les nouvelles pratiques et expériences didactiques avec les réseaux sociaux et les outils audiovisuels doivent contribuer au développement des compétences langagières, communicatives et collaboratives suivant les directives internationales sur les langues, *Cadre européen commun de référence pour les langues* (Conseil de l'Europe, 2001), et sur l'intégration des TIC: *Standards UNESCO pour enseignants* (2008), *Standards ISTE pour les étudiants* (2007) et *Standards ISTE pour les enseignants* (2008).

Les compétences de compréhension et production orale, la communication réelle et la collaboration entre étudiants ou entre les enseignants pourront ainsi entrer dans les différents contextes éducatifs de la classe de français langue étrangère: projets de télécollaboration entre étudiants de pays différents, tâches orales dans les audioblogs, ressources et outils du web 2.0 (magnétophones web, *podcast*, *streaming*, réseaux sociaux éducatifs) dans la classe virtuelle.

Depuis quelques années le projet FLENET et le Campus Virtuel FLE de l'Université de León réalisent différentes expérimentations avec les NTIC et Internet pour l'enseignement du français langue étrangère (FLE). Nous aborderons par la suite le cadre théorique, les méthodes et les outils qui interviennent dans nos pratiques et recherches.

## 1. Cadre théorique

Les applications des nouvelles technologies à l'enseignement/apprentissage des langues entrent dans le domaine connu sous le nom d'*Apprentissage des Langues Assisté par Ordinateur* (ALAO), traduction de l'anglais *Computer-Assisted Language Learning* (CALL). Dans le contexte francophone l'ALAO est équivalent de l'acronyme ALSIC: *Apprentissage des Langues et Systèmes d'Information et de Communication*. On trouve plusieurs orientations dans ce vaste champ de recherche, ainsi les aspects épistémologiques (Chapelle, 2001; Warschauer & Kern, 2000), le développement des dispositifs en ALAO (Mangenot, 2003; Rézeau, 1999), l'exploitation pédagogique des outils multimédias en classe de langue (Chanier & Pothier, 1998), l'analyse des situations d'apprentissage en interaction. Cette dernière concerne le domaine des *Apprentissages Collectifs Assistés par Ordinateur* (ACAO), traduction de l'anglais *Computer Supported Collaborative Learning* (CSCL) où l'on trouve des chercheurs en cognisciences, en informatique, en sciences de l'information et de la communication et en sciences de l'éducation.

Comme signale K. Zourou (2005), ces recherches basées sur les aspects linguistiques et cognitifs des interactions s'ouvrent à des nouvelles perspectives, ainsi une attention particulière est accordée aux spécificités interculturelles (Belz & Thorne, 2005), socio-affectives (Dejean & Mangenot, 2006; Lamy, 2001) ou médiatisées de ces échanges (Springer & Aimard, 2005). D'un autre côté, la médiatisation de la communication via les réseaux peut être envisagée sous l'angle didactique (comportant des réflexions interculturelles) ou sous l'angle de la production discursive qui est le domaine de la *Communication Médiatisée par Ordinateur* (CMO).

Des chercheurs en didactique des langues ont mis en relief l'importance d'une pédagogie fondée sur les tâches pour l'intégration des TIC en classe et tout particulièrement dans les dispositifs de formation avec les nouvelles technologies. Mangenot (2003) remarque que: «La tâche ou le scénario pédagogique incluent une ou des activités faisant sens pour les apprenants, s'appuient sur des ressources et prennent en compte le dispositif spatio-temporel et humain, à la fois en termes de communication et d'accompagnement pédagogique». D. Oliver et J. Herrington (2001) soulignent «que les tâches d'apprentissage constituent l'élément charnière dans le processus de conception de dispositifs constructivistes d'apprentissage en ligne». Dans ces contextes pédagogiques on a proposé une typologie des tâches (Henri & Lundgren-Cayrol 1997; Mangenot, 2003): la fouille collective, l'analyse critique, le débat, la prise de décision, la résolution de problèmes, la conception de ressources pédagogiques, l'étude de cas. Nous devons ajouter aussi la notion de «projet pédagogique» défini par Mangenot (2005) comme «un ensemble de tâches amenant

des apprenants distants à communiquer entre eux. Généralement les projets pédagogiques se font entre classes ou groupes d'étudiants de pays différents afin de favoriser les échanges linguistiques et culturels».

Le *Cadre européen commun de référence pour les langues* se situe dans une perspective actionnelle: parler une langue, c'est agir sur le réel et non reproduire un modèle et l'apprentissage s'effectue à travers la réalisation de tâches langagières les plus authentiques possibles, avec une finalité de communication explicite. Dans un apprentissage axé sur les tâches, les technologies de l'information et de la communication ont un rôle déterminant. Comme une directive le signalait:

Si l'apprentissage assisté par ordinateur est mis à disposition de manière convenable, une vaste gamme d'informations, d'interactions et de feedback sera possible. Ce résultat démontre peut-être un nouveau principe pédagogique, à savoir le fait que l'apprentissage assisté par ordinateur mènera à une augmentation en matière d'information, d'interaction et de feedback (Edelenbos, Johnstone, & Kubanek, 2006).

Le Web actuel a multiplié les sites et les communautés de partage audio et vidéo (*podcast, streaming*). Nous disposons actuellement de toutes sortes d'outils et ressources qui nous permettent de développer les stratégies de production orale dans nos cours. Nos étudiants doivent prendre plus souvent la parole pour équilibrer leurs productions écrites et leurs productions orales. Et pour cela ils doivent enregistrer leur voix, créer des séquences audio ou vidéo et les publier sur les audio/vidéo blogs, sur les plateformes d'enseignement ou sur les réseaux sociaux éducatifs. Afin de favoriser la compréhension et production orales chez les apprenants de français, le projet de recherche *Campus Virtuel FLE*<sup>1</sup> a utilisé différents hébergeurs et types de blogs audio et vidéo comme *Odeo, Podomatic, Vox, Evoca*, le CMS *Loudblog* ou les réseaux sociaux comme *Dailymotion, Jamglue, UStream TV, Ning*, ainsi que la plateforme d'enseignement *Moodle* pour le projet de télécollaboration. Nous résumons les fonctions et l'utilisation des plus remarquables d'entre eux:

- *Podomatic* (<http://www.podomatic.com>) est un hébergeur de blogs audio (*podcast*) qui permet la création de messages écrits accompagnés de contenus sonores avec la possibilité d'enregistrement ou téléchargement de fichiers audio ou vidéo. Les blogs de la classe *Audio Blog FLE 2006* et *Audio Blog FLE 2007*, dans le cadre de la matière *Francés I* (Licence de *Filología Inglesa*) pour les étudiants faux débutants de première année de Faculté, rassemblent les tâches audio proposées par

<sup>1</sup> Le projet de recherche *Campus Virtuel FLE. Universidad de León* a été financé, pendant la période 2003-2005, par la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León (Espagne) dans le cadre des *Programas Regionales de Investigación e Innovación*.

l'enseignant et les réalisations sonores et écrites des étudiants. Les tâches de compréhension et production orales ont été les suivantes: Présentations étudiants; Présentations: ville, université ou région; Découvertes culturelles en France; Prononciation: Les sons du français; Dictées audio autocorrectives; Ecoute de documents sonores; Jeux de prononciation; Jeux de piste / CybeRallyes. Les blogs des étudiants *CaRReleZ*, *Meláncolie*, *Elena*, *L'esprit de l'escalier*, *Lily*, *Petit chien*, *Poison Bomberito* ou *SeRyiU's* présentent les réalisations individuelles des étudiants. Voir *Audioblogs «Podomatic» Etudiants 2006*. Archives RedIRIS: [http://flenet.rediris.es/weblogs/PODOMATIC\\_Audioblogs/EtudiantsBlogs2006](http://flenet.rediris.es/weblogs/PODOMATIC_Audioblogs/EtudiantsBlogs2006).

- *Loudblog* (<http://loudblog.de>), système de gestion de contenus (CMS), est le support de l'*Audio Blog - Campus Virtuel FLE*, installé dans le serveur de l'Université de León. Chaque message écrit peut être accompagné d'un fichier audio, mais sa fonction la plus remarquable est la possibilité d'envoyer des commentaires audio. Les étudiants peuvent donc enregistrer leur voix sur un logiciel ou sur un magnétophone web et postérieurement déposer les fichiers audio dans la fonction «Commentaires» de *Loudblog*. Depuis 2005 l'enseignant propose dans ce *blog de la classe* des tâches afin de favoriser la compréhension et la production orales des étudiants espagnols débutants ou de niveau intermédiaire, comme par exemple: *Correction prononciation: Juliette et les phonèmes*, *Le Petit Prince - Vidéo activité*, *Tâche vidéo: le son [z]*, *Découverte Bibliothèque «Gallica»*, *Stéréotypes sur la France*, *Jeux Cris Chansons Audio*, etc. La consultation des réalisations des étudiants est disponible en ligne sur le site *Archives RedIRIS du blog*: [http://flenet.rediris.es/weblogs/LOUDBLOG\\_AudioBlog](http://flenet.rediris.es/weblogs/LOUDBLOG_AudioBlog).
- *Jamglue* (<http://www.jamglue.com>) est une communauté et une application en ligne conçue pour remixer, partager et découvrir de la musique. Sa fonctionnalité principale est la création ou le traitement de séquences sonores, grâce à un magnétophone web et à un studio mixage très efficaces. Notre «détournement» de cet outil à des fins pédagogiques pour la production orale des étudiants de FLE nous permet depuis 2006 d'enregistrer facilement des séquences audio en relation avec des tâches, des scénarios ou des projets en classe de français. La méthode de travail est la suivante: Les étudiants ouvrent des espaces individuels ou blogs audio des étudiants sur *Jamglue* où ils rassemblent leurs enregistrements. Plus tard ils se serviront de ces fichiers en les téléchargeant ou en indiquant leur adresse Internet pour compléter les tâches qu'ils doivent déposer sur les *Blogs du Campus Virtuel FLE* ou sur la plateforme *Moodle* (département de *Filología Moderna* de l'Université de León). Les réalisations des étudiants sur *Jamglue* sont disponibles en ligne à partir des sites *Les blogs des étudiants* (RedIRIS) [<http://flenet.rediris.es/blog/actiblog4.html>] et les archives *Blogs Audio Etudiants «Jamglue»* (RedIRIS) [[http://flenet.rediris.es/weblogs/Jamglue\\_espaces](http://flenet.rediris.es/weblogs/Jamglue_espaces)].
- *UStream TV* (<http://www.ustream.tv>) est une communauté de *live broadcasting* en vidéo (émission en direct) qui fait possible la retransmission de séquences vidéo à

partir d'une simple connexion de webcam, ce qui permet de faire des webconférences ou des émissions de télévision. Nous nous servons de cet outil pour mettre en contact des étudiants distants dans le cadre d'un projet de télécollaboration (projet *León–Grenoble*) ainsi que pour enregistrer des extraits vidéo des activités pédagogiques que les étudiants réalisent en salle informatique. La préparation et l'enregistrement de ces séquences vidéo favorisent la création de situations de communication authentiques dans lesquelles les étudiants actualisent leurs compétences langagières, travaillent en collaboration et réfléchissent sur l'acquisition d'une langue étrangère. Sur le canal Campus de *UStream TV*, disponible en ligne sur <http://www.ustream.tv/campus>, nous pouvons consulter des tâches vidéo comme les présentations des étudiants, *EduardoFatima Tâche orale*, *Noémie accompagnement Etudiants*, *Enrique Mode Emploi Campus*, *CoralAsierPatricia Tâche orale*, *Aurélien accompagnement*, *Isabel Tâche enregistrement*.

- *Ning* (<http://www.ning.com>) est une plate-forme qui permet la création de réseaux sociaux de caractère éducatif. Elle favorise la communication et la collaboration entre les enseignants et les étudiants car ils peuvent partager leurs travaux, expériences et ressources grâce à différents espaces ou fonctionnalités (page web, weblog, groupes, forums, musiques, vidéos) en constituant ainsi une vraie communauté d'apprentissage. Le projet FLENET<sup>2</sup> a mis en place le réseau social *Ning Campus FLE Education* (<http://flecampus.ning.com>) dans le cadre du cours *Le web 2.0 pour l'enseignement du FLE*<sup>3</sup>. Nous remarquons les groupes *Prononciation* (<http://flecampus.ning.com/group/prononciation>) et *Multimédia et FLE* (<http://flecampus.ning.com/group/multimdiaetfle>) qui ont développé des échanges autour des pratiques et des outils pour les ateliers du cours et pour les apprenants de français comme les suivants: *Présentation audio des membres*, *Expériences de production orale en classe de FLE*, *Podcast*, *Synthèse vocale*, *Outils web 2.0 pour enregistrer notre voix*.
- *Moodle* est une plate-forme d'apprentissage en ligne (*e-learning*) sous licence *open source* servant à créer des communautés d'apprenants autour de contenus et d'activités pédagogiques. Ce CMS ou système de gestion de contenu dispose de remarquables fonctions communicatives pour créer un environnement d'apprentissage en ligne et permettre des interactions entre des pédagogues, des apprenants et des ressources pédagogiques. Ce système de e-formation peut aussi être défini comme un dispositif de formation ouverte et à distance (FOAD) ou

<sup>2</sup> Le projet de recherche *FLENET: Français Langue Etrangère et Internet* a été financé par le Ministerio de Ciencia y Tecnología de l'Espagne, dans le cadre du *Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica*, pendant la période 2003-2006.

<sup>3</sup> *La web 2.0 como recurso para la enseñanza del Francés como lengua extranjera*. Cours d'été du Ministerio de Educación et l'Universidad Complutense de Madrid; 7-11 juillet 2008, El Escorial (Madrid).



bien comme un environnement d'apprentissage médiatisé. Pour le développement du projet *León-Grenoble* nous nous servons fondamentalement de la fonction «Forum», puisque ces espaces rendent possible une communication souple grâce à l'envoi de messages écrits (tâches, informations, questions) ou des pièces attachées (documents, images, fichiers audio et vidéo). Les différentes années du projet constituent des cours à l'intérieur de *Moodle - Departamento de Filología Moderna* qui est logé dans les serveurs de l'Université de León à l'adresse web: <http://www3.unileon.es/dp/dfm/moodle>.

Afin de favoriser la compréhension et la production orales chez les étudiants de français langue étrangère, nos recherches (Tomé, 2006, 2007) et expérimentations ont privilégié l'intégration en classe d'outils et pratiques qui font partie du web actuel, comme par exemple: les tâches audiovisuelles dans les weblogs éducatifs et les échanges et la communication authentiques dans une plate-forme d'enseignement (*Moodle*) dans un projet de télécollaboration (projet *León-Grenoble*) et dans un réseau social éducatif (*Campus FLE Education*).

## 2. Tâches audiovisuelles dans les *weblogs* éducatifs

Dans la plupart des blogs pour les langues que nous trouvons sur le web la langue écrite et les pratiques textuelles dominant. Comme il est fréquent dans les manuels de FLE, les différents types de blogs éducatifs (blog de l'enseignant, blogs des étudiants, blog de la classe) semblent oublier la langue orale dans leurs stratégies pédagogiques (absence d'activités de production orale, quelques séquences de compréhension orale et beaucoup d'informations, exercices et commentaires écrits).

Le web actuel offre de multiples outils, ressources et espaces pour le développement de la communication et la production orales, qui peuvent être intégrés facilement dans un *weblog* (lecteurs et fichiers audio et vidéo, enregistreurs web, *podcasting* et *streaming*), mais il reste encore à appliquer des pédagogies basées sur la production et la compréhension orales. C'est pour cela que nos recherches et expérimentations avec les weblogs en classe de FLE ont privilégié ces pédagogies dans le but de réduire le décalage entre la communication écrite et la communication orale.

Nous avons élaboré des tâches pédagogiques (jeux de piste, cyberallies, vidéoactivités) qui intègrent des consignes de compréhension et production orales, accompagnées de fichiers et reproducteurs audiovisuels, ainsi que des espaces d'enregistrement des étudiants (audioblogs, *podcast*). On peut distinguer les modalités suivantes: Tâches de présentation des étudiants ou de leur ville/région; tâches et scénarios de découvertes culturelles en France; tâches de compréhension et production orales (identification de phonèmes, dictées audio autocorrectives, écoute de documents sonores, jeux de prononciation); tâches de grammaire et orthographe;

tâches lexique; tâches de découverte et pratique des outils web; tâches de sélection et enregistrement des séquences audio en ligne; tâches audiovisuelles de correction de la prononciation et tâches de collaboration entre étudiants. Voyez dans le dossier *Blogs Education* du projet FLENET la rubrique *Types d'activités dans les blogs* (<http://flenet.rediris.es/blog/carnetweb.html#typoactiBlogs>), ainsi que dans le document *Activités pédagogiques FLE*, la rubrique *Vidéo Activités Pédagogiques* (<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/xapliex1.htm#ActiPVideo>).

Les travaux de production orale des étudiants avaient lieu dans le cadre des réseaux sociaux comme *Podomatic*, *Evoca* et spécialement *Jamglue*. Dans ces audioblogs des étudiants ou de la classe, la place de l'oral est déterminante et les apprenants prennent réellement la parole avec leurs enregistrements sonores. On a aussi fait des enregistrements de séquences vidéo avec une webcam grâce à *UStream TV*. Dans ce cas, l'enregistrement de la voix des étudiants est essentiel et le tournage des séquences vidéo peut donner plus de motivation ainsi que des situations plus réelles de communication et de collaboration. Voyons quelques exemples:

- *Tâche orale et jeux/simulation de correction phonétique* (Lien *DaniElena: vache* [http://flenet.rediris.es/weblogs/audios/Dani\\_Elena\\_vache.mp3](http://flenet.rediris.es/weblogs/audios/Dani_Elena_vache.mp3)). Tâche pédagogique pour la création d'un dialogue/simulation qui évoque la correction de la prononciation entre un professeur et un étudiant. Les étudiants, Daniel et Elena, ont inventé ce dialogue centré sur le son vocalique /CE/ en sélectionnant des mots et des phrases qui contiennent ce phonème; mais en ajoutant un jeu poétique ainsi qu le célèbre recours au cri d'un animal: la vache qui fait «meuh». Un étudiant invite l'autre étudiant à faire plus d'effort articulatoire pour mieux prononcer le son /CE/. L'enregistrement du dialogue exige en même temps une préparation avec des répétitions et favorise une réflexion sur les difficultés articulatoires et les méthodes de correction de la part des étudiants.

Transcription:

Daniel: *Alors, Elena, répétez s'il vous plaît: Docteur, mon cœur est malade. Un cœur, des heures, je meurs.*

Elena: *Docteur, mon cœur est malade. Un cœur, des heures, je meurs.*

D: *Non, non, non, avec plus d'effort articulatoire, s'il vous plaît.*

E: *Docteur, mon cœur est malade. Un cœur, des heures, je meurs.*

D: *Bien, bien. Comment est-ce qu'elle fait, la vache?*

E: *meuh, meuh*

D: *Très bien, très bien.*

- *Tâche vidéo de correction entre étudiants* (Lien *TOsonPaulaEdu* <http://flenet.rediris.es/weblogs/videos/TOsonEUPaulaEdu.avi>). Cet enregistrement vidéo à l'aide d'*UStream TV* est la préparation d'une activité de production orale où deux étudiants, Eduardo et Paula, se posent des questions sur la prononciation du

son /CE/, regardent une image sur la position articulaire et font de la correction phonétique en coopération. Transcription:

Eduardo: *Comment est-ce que je peux prononcer le phonème /CE/.*

Paula: *La bouche est en repos, les lèvres sont légèrement arrondies. Regarde.*

E: *deux, ne, le.*

P: *Attention, tu dois faire autocorrection.*

E: *Ah, d'accord: le.*

P: *le.*

E: *sœur.*

P: *C'est ça, mais plus d'effort articulaire.*

E: *deux, ne, le, sœur.*

P: *Très bien.*

- *Tâche vidéo de collaboration entre étudiants (Lien Patricia blog [http://flet.net.red-iris.es/weblogs/videos/vid\\_PatriciaBlog06.wmv](http://flet.net.red-iris.es/weblogs/videos/vid_PatriciaBlog06.wmv)). Cette séquence vidéo filmée par le professeur en classe s'appuie sur une tâche pédagogique dans laquelle cinq étudiantes, Patricia, Olga, Lidia, Marta et Elena, doivent préparer un dialogue qui évoque une situation de communication à partir de la présentation du weblog d'une des étudiantes. Patricia montre son blog sur l'ordinateur et sur l'écran de la salle d'informatique et les autres étudiantes lui posent des questions et lui suggèrent des corrections en relation avec la prononciation et avec l'orthographe. L'activité implique une préparation avec des essais et des répétitions pour améliorer la prononciation ainsi qu'une réflexion sur la correction phonétique autour du son /CE/. La tâche audio et vidéo suppose en même temps une mise en situation authentique qui actualise deux aspects fondamentaux dans la communication: la production langagière et la collaboration entre étudiants dans un projet de création de blogs audiovisuels et écrits. Transcription:*

Patricia: *Salut, je vais vous montrer mon blog. Regardez*

Olga: *Et quelle est l'adresse de ton blog?*

P: *Regarde le blog de la classe*

Lidia: *Patri. Est-ce que tu as reçu mon dernier message?*

P: *Oui, oui, il est là*

Marta: *Tu as corrigé le texte?*

P: *Non*

M: *Répétez: quelle heure*

P: *quelle heure*

M: *Non, plus d'effort articulaire: quelle heure*

P: *quelle heure*

M: *C'est bien.*

Elena: *Patri, tu dois corriger l'orthographe du mot «vache». Tu as*

oublié un «e»

P: *Oui, c'est vrai, merci.*

Image 1: AudioBlog ou *podcast* éducatif sur le site *Jamglue*

### 3. Communication orale dans un projet de télécollaboration

Dans le domaine de la *Communication Médiatisée par Ordinateur* (CMO) plusieurs recherches ont porté sur les usages communicatifs médiatisés en réseau et la didactique des langues, ainsi que sur la dimension interculturelle des interactions entre apprenants. S'il est vrai qu'on peut observer différentes orientations selon que les projets se centrent sur la production langagière, la conscience interculturelle ou les interactions langagières, en tout cas dans l'apprentissage d'une langue étrangère on peut difficilement séparer ces trois composantes essentielles: la langue, la communication et la culture (Tomé, 2009).

Le projet *León–Grenoble* a été créé en 2005 dans le cadre du projet *Le français en (première) ligne* et il est le résultat du partenariat entre l'Université Stendhal-Grenoble 3 (F. Mangenot, laboratoire Lidilem) et l'Universidad de León en Espagne (M. Tomé, Campus Virtuel FLE - Projet FLENET). Cette recherche-action consiste d'une part à faire réaliser par des étudiants en Master de Français Langue Etrangère (Université de Grenoble) des tâches multimédias pour des étudiants à distance (Université de León), d'autre part susciter des échanges en ligne entre les deux publics

autour de ces tâches. Ces tâches étaient conçues par groupes de deux ou de trois tuteurs, sous la supervision des deux coordinateurs-enseignants du projet et étaient ensuite mises à disposition des apprenants espagnols sur la plateforme *Moodle* du département de *Filología Moderna* (Université de León). Ces derniers étaient divisés en groupes de 5 ou 6 travaillant 2 heures hebdomadaires en salle d'informatique accompagnés par l'enseignant espagnol. La plupart de ces apprenants étaient en première année d'université et étudiaient majoritairement l'anglais comme matière principale. Leur niveau de langue était débutant et faux-débutant et ils suivaient la méthode *Taxi! 1* (Capelle & Menand, 2003) et le *Cahier de prononciation française* (Duflot & Tomé, 2005). Les échanges se sont déroulés de début octobre à fin janvier pendant trois années scolaires entre 2005 et 2008.

On remarque parmi les objectifs principaux du projet les suivants:

- Favoriser une communication authentique et des échanges linguistiques et culturels dans le contexte d'apprentissage d'une langue étrangère (FLE).
- Développer la compréhension et la production orales chez les apprenants espagnols et réaliser des expériences pédagogiques avec les NTIC en classe de français (création de tâches, utilisation d'une plate-forme d'enseignement, outils informatiques audio-visuels, tutorat).
- Mettre en place un dispositif d'enseignement à distance comme espace d'expérimentation pour les chercheurs (laboratoire *Lidelem* et projet FLENET) ainsi que pour les futurs enseignants (expériences avec de vrais apprenants, tâches multimédia authentiques et communication réelle).

Dans un projet de télécollaboration pour le FLE sur l'Internet, il est incontournable d'envisager les compétences langagières, interculturelles et TIC que les différents acteurs doivent développer. Les directives européennes pour l'apprentissage et l'enseignement des langues nous fournissent un bon modèle théorique à appliquer (*Cadre européen commun de référence pour les langues*). Nous avons aussi travaillé dans l'intégration d'outils web qui développent la communication et le partage entre apprenants, tuteurs et enseignants, en relation avec leurs compétences TIC (*Standards de compétences TIC des enseignants*, UNESCO, 2008), *National Educational Technology Standards* (ISTE) pour les enseignants (2008) et pour les étudiants (2007).

Beaucoup de projets de télécollaboration n'ont pas pour objectif ou négligent partiellement ou complètement les productions orales des apprenants. Il y a bien sûr des expériences de production orale dans des dispositifs conçus pour parler-écrire en ligne en temps réel comme le système Lyceum, in Open University (Vetter 2004; Lamy, 2004, 2006; Reffay & Betbeder, 2006). Nous disposons de recherches remarquables sur l'utilisation de la vidéoconférence pour l'enseignement des langues

(O'Dowd, 2006; Develotte, Guichon & Kern, 2007). Et spécialement le travail de Marcelli, Gaveau & Tokiwa (2005) qui déclarait comme objectif principal favoriser les compétences orales des apprenants par le biais de tâches communicatives. Depuis 2005 le projet *León–Grenoble* et le projet *Le français en (première) ligne* sont pionniers dans le développement des stratégies de production orale et, ce qui est encore moins habituel, dans la correction de la prononciation (Tomé, 2009). Nous présentons par la suite quelques exemples de tâches qui ont pour but la production orale, les productions audio et vidéo des étudiants espagnols ainsi que les pratiques audiovisuelles de correction de la prononciation.

Les tâches de production orale proposées par les tuteurs (étudiants de Master FLE) de l'Université de Grenoble peuvent se résumer suivant trois orientations:

- A. Écoute et enregistrement des mots, phrases ou chanson en relation avec des sons ou des oppositions phonologiques qui impliquent un certain degré de difficulté pour les étudiants espagnols.
- B. Enregistrement d'une séquence audio dans laquelle un étudiant se présente lui-même ou une autre personne; il peut aussi faire une présentation à deux sous forme de dialogue ou interview.
- C. Enregistrement d'une séquence audio dans laquelle l'étudiant a préparé un texte, un dialogue, une description ou répond à un questionnaire.

À partir de ces tâches les étudiants espagnols préparent individuellement ou à deux les enregistrements. Ils se servent généralement du programme *StepVoice Recorder*, un petit logiciel qui permet d'enregistrer simplement et directement sur l'ordinateur au format mp3, et occasionnellement du *Magnétophone* de *Windows*. Ensuite ils envoient le fichier son comme une pièce attachée dans le message de réponse ou réalisation de la tâche. On peut consulter en ligne quelques exemples sur la rubrique *Audio* du projet *León-Grenoble* (<http://flenet.rediris.es/projetLG/web-ProjetLG05.htm#audios>). Voici quelques exemples:

Tâche Orale. Présentation de l'Université. Dialogue entre Sergio et Lily: Sergio: *Bonjour, nous sommes Lily et Sergio et nous allons parler de notre université. Notre université c'est très grande et les professeurs sont très agréables et bons.* Lily: *Elle est un peu loin du centre, c'est pourquoi nous devons aller dans le bus. Nous sommes étudiants de philologie anglaise.* (PLG2005, Groupe A, tâche 2).

Tâche Orale à partir d'un scénario: Vous êtes le serveur du



restaurant: Coral: *Mademoiselle, vous êtes dans la salle du restaurant, les toilettes se trouvent à gauche du salon, qui est devant cette salle. Mais vous devez faire attention pour y aller parce que il y a des tables, vous devez faire attention aussi aux portes pour sortir! Monsieur, vous êtes dans la salle du restaurant, le salon se trouve derrière vous. Si vous voulez sortir de cette salle, vous pouvez aller tout droite, où est la sortie.* (PLG2007, Tâche orale 5, activité3).

Nous réalisons aussi des expériences avec l'enregistrement vidéo des séquences où les étudiants préparent leurs tâches audio ou sont accompagnés par un enseignant ou tuteur. Pour rendre souple et facile cette activité nous nous servons de la fonction enregistrement avec une webcam dans le cadre des émissions en direct d'*UStream TV*. Le but de ces séquences vidéo est de renforcer la communication avec les tuteurs de l'Université de Grenoble, qui peuvent suivre en direct la réalisation des tâches par les étudiants de l'Université de León. Cette communauté de *live broadcasting* permet en même temps grâce à un espace chat (salon de bavardage) de communiquer par écrit. Nous investissons en ce moment dans des stratégies de production orale organisant des rencontres en direct dans lesquelles les tuteurs à distance posent des questions écrites dans un *chat* (espace de bavardage synchrone) et les étudiants répondent à l'oral à l'intérieur d'une émission *UStream TV*. Pour avoir une idée de ce type d'activités on peut consulter en ligne la rubrique Vidéo du projet *León–Grenoble* <http://flenet.rediris.es/projetLG/webProjetLG05.htm#videos> ainsi que le canal Campus de *UStream TV*: <http://www.ustream.tv/campus>. Nous transcrivons par la suite quelques exemples:

Tâche Audiovisuelle. Dialogue préférences Coral et Asier:  
Asier: *Quel est ton livre préféré?* Coral: *Mon livre préféré c'est «La sombra del viento»* A: *Quel est ton sport préféré?* C: *J'adore le basket.* A: *Comment s'appelle ton chanteur ou chanteuse favori?* C: *Mon chanteur favori s'appelle Alejandro Sanz.* A: *Quel est ton film préféré?* C: *Gladiateur.* A: *Et comment s'appelle ta meilleure amie?* C: *Ma meilleure amie s'appelle Elena.* (PLG2007, Tâche orale 2).

Tâche Audiovisuelle. Dialogue Patricia et Diego: Patricia:  
*Bonjour Aude, nous sommes en train de faire l'activité 3 de la tâche 4. Oh!! mais Diego!! je suis Patry!!* Diego: *Ah!! Qu'est ce que tu as fait ces derniers ans?* P: *J'ai étudié l'anglais et maintenant je suis traducteur dans un journal, et toi?* D: *Je suis ingénieur, et je suis toujours avec ma petite amie de l'université.* P: *ah ! Rigoberta? et elle va bien?* D: *Oui, elle est médecin à l'hôpital de Leon.* P: *Ok, tu veux nous voir demain au café* D: *Ok, à 8 heures; par*



exemple. P: *Ok, à demain?* D: *A demain!* (PLG2007, Tâche orale 4).

**Projet León - Grenoble - campus Virtuel FLE**

**ACCUEIL**  
Présentation  
Le français en (première) ligne  
CAMPUS VIRTUEL FLE

**MOTEUR DE RECHERCHE**  
PLG 2006 - 2007  
PLG 2007 - 2008  
Echanges  
Audios  
Vidéos  
FPL Accueil  
FPL Tâches  
Univ. de Grenoble  
Univ. de León

**PRÉSENTATION**

Le **Projet León - Grenoble** est le résultat de la collaboration entre deux projets de recherche: Le français en (première) ligne (F. Mangelot, Université Stendhal - Grenoble 3) et le Campus Virtuel FLE (M.Tomé - Universidad de León).

Cette recherche-action consiste d'une part à faire réaliser par des étudiants en master de français langue étrangère (Université de Grenoble) des tâches multimédias pour des étudiants distants (Université de León), d'autre part de susciter des échanges en ligne entre les deux publics autour de ces tâches.

**ÉCHANGES - TÂCHES - RÉALISATIONS**

**VIDÉOS**

PLG Etudiants 2005  
Salle Etudiants05-06  
Etudiants GroupeA  
Etudiants GroupeB  
Etudiants GroupeC  
Etudiants GroupeD

Etudiants PLG07-08  
TOrale2\_AsiCorPat  
TOCorrect\_tiziEnri  
Etudiants PLG06-07  
Etudiants Groupe1  
Etudiants Groupe2

**TÂCHES**  
TâcheAudio: DialoguePresEtu

Image 2: Espace web du *Projet de télécollaboration León-Grenoble*

#### 4. Correction de la prononciation et outils web

Les productions orales des apprenants de FLE (généralement des fichiers mp3) sont déposées dans des espaces web ouverts (réseaux sociaux, *weblogs*) comme *Podomatic*, *Jamglue*, *Evoca*, ainsi que sur la plate-forme d'enseignement *Moodle* du Département. Nous distinguerons trois orientations dans les pratiques de correction de la prononciation en relation avec les trois types d'acteurs qui y interviennent de manière décisive : l'enseignant (normalement en présentiel), les tuteurs à distance et entre apprenants en présentiel.

La correction de la prononciation par l'enseignant peut se réaliser pendant le temps de préparation des tâches pédagogiques (résolution de doutes, consultations) ou pendant l'évaluation et écoute des travaux audio déposés (dialogue en présentiel avec l'apprenant). On a eu recours fondamentalement à la méthode articulatoire, d'oppositions phonologiques et verbo-tonale que nous avons recueilli dans les manuels utilisés (Tomé, 1994 et Duflot & Tomé, 2005). On a aussi intégré différentes ressources web afin de favoriser la correction de la prononciation (jeux, onomatopées, enregistrements audio et vidéo) qu'on peut consulter en ligne sur *Phonétique Française FLE* (<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/phon/indexphon.html>) et *Ca-*

*hier de prononciation française* (<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/phon/cahier/>). Les productions orales des apprenants espagnols correspondent à leurs niveaux différents de maîtrise de la langue et à leur expérience inégale dans l'acquisition de la prononciation. Le groupe de première année de faculté rassemble des vrais débutants avec une moyenne d'étudiants qui ont déjà étudié le français au collège ou au lycée pendant 2 ou 4 années scolaires. Nous observons les difficultés et interférences articulatoires qui caractérisent les locuteurs hispanophones (Tomé 1994, 1995), c'est-à-dire, les voyelles ([y], /œ/ et les nasales), les semi-voyelles ([j], [ɥ]) et les consonnes ([v], [z], [ʒ],[ʒ],[R]), ainsi que différents problèmes en relation avec le rythme et l'intonation.

La correction de la prononciation par les tuteurs à distance dans le projet de télécollaboration a été abordée par Mangenot & Zourou (2007) en signalant trois techniques de correction en relation avec les fichiers audio ou séquences sonores réalisées par les apprenants de l'Université de León. Nous les transcrivons ici:

Une première technique consiste à utiliser l'écrit pour réagir aux productions, mais cela supposait également l'emploi de l'Alphabet Phonétique International (API); ce type de feedback peut alors contenir des commentaires généraux, des signalements de problèmes à différents niveaux langagiers et des corrections phonétiques plus précises, appuyées sur l'API (voir extraits 12 et 13).

Une seconde technique, la moins coûteuse en temps, consistait à réenregistrer, avec la voix d'un locuteur natif, le message envoyé par les Espagnols: on est alors proche d'une fonctionnalité présente dans de nombreux cédéroms de langues et permettant de comparer sa prononciation à celle d'un natif, sachant qu'un apprenant, du fait du crible phonologique, n'est pas forcément capable de discriminer les phonèmes qui lui posent problème.

La troisième technique demandait un peu plus de maîtrise technologique (cf. SR-C2-c) ... consiste à insérer la voix du tuteur natif à l'intérieur même de l'enregistrement originel, par segments en général brefs, de l'ordre de la phrase ou du mot. Cette technique présente trois avantages : tout d'abord, la charge mémorielle pour l'apprenant qui écoute le message est moindre que dans la technique 2 ; ensuite, le tuteur peut, pour chaque groupe de mots mal prononcé, insister par l'intensité et l'intonation de sa voix, sur telle ou telle erreur de prononciation ; enfin, à l'instar des réponses aux messages

venant s'insérer dans le texte originel, cette technique crée une certaine impression d'interactivité.

Finalement, nous remarquons aussi d'autres pratiques de la correction de la prononciation qui se sont produites entre les apprenants pendant le temps de préparation des tâches ou favorisées par certains contextes pédagogiques comme l'enregistrement de séquences audio ou vidéo. C'est ce que nous pourrions définir comme *correction phonétique en collaboration*. Ainsi nous pouvons parler de corrections spontanées entre étudiants lorsqu'ils préparaient leurs tâches orales individuelles ou en groupe dans lesquelles ils se posaient des questions, répétaient des mots ou des phrases à haute voix avant de s'enregistrer et parfois s'autocorrigeaient. Comme nous n'avons pas d'échantillons de ces situations car elles n'ont pas été enregistrées ni passées à l'écrit, nous avons décidé de les recréer dans un contexte de tâche ou scénario pédagogique. Nous avons proposé aux étudiants de s'enregistrer (*podcast, Jamglue, Podomatic*) ou de les filmer comme dans une émission en direct (*UStream TV*). C'est ainsi que nous avons obtenu des séquences audiovisuelles de correction phonétique en collaboration comme celles que nous transcrivons par la suite. Les activités de correction collaborative entre étudiants ou tuteurs se révèlent très efficaces pour favoriser la correction de la prononciation, car les étudiants doivent réfléchir et se poser des questions méthodologiques pour améliorer leur prononciation, appliquer leurs connaissances et compétences dans un contexte réel pour résoudre des problèmes, ainsi que rechercher des outils et des stratégies qui rendent possible une correction effective dans une situation de communication authentique; non seulement parce qu'ils participent à un dialogue, mais aussi parce qu'ils savent qu'ils vont être écoutés ou regardés par d'autres étudiants de la classe. Ces séquences audio et vidéo sont disponibles en ligne sur les rubriques *Audios* et *Vidéos* de la page web *Blogs Campus Virtuel FLE*, <http://flenet.rediris.es/weblogs/-blogsCV.htm>, et du projet *León–Grenoble*, <http://flenet.rediris.es/projetLG/webProjetLG05.htm>.

Séquence audio avec *Podomatic* (Lien: *OlgaDavid: son [z]* [http://flenet.rediris.es/weblogs/audios/David\\_Olga\\_sonZ.mp3](http://flenet.rediris.es/weblogs/audios/David_Olga_sonZ.mp3). Tâche orale de correction de la prononciation en forme de jeu/dialogue entre deux étudiants . Transcription:

David: *Ecoutez et répétez les mots suivants: maison, oiseau, douze, chaise.* Olga: *maison, oiseau, douze, chaise. La maison est bleue. La maison est rose.* D: *Attention, corrigez: maison, rose.* O: *maison, rose, douze, chaise.* D: *Plus d'effort articulatoire: maison, rose, douze, chaise.* O: *maison, oiseau, les amis, cerise.* D: *Très bien.*

Séquence audiovisuelle avec *UStream TV* (Lien: *TOcorrection\_It*, <http://www.->

*ustream.tv/recorded/97700*) Tâche orale de correction de la prononciation en forme de dialogue entre deux étudiants à partir de la lecture d'un texte créé dans la cadre d'une tâche proposée par les tuteurs. Transcription:

*Itziar: Bonjour Pauline. Enrique: Bonjour Ombika, nous allons faire la page 5,3. I: Mademoiselle, le bar est... E: Attention "le bar". I: -Le bar est au fond et le toilette sont à la gauche. E: "les toilettes!" "à gauche!". I: gauche des la table. E: DE la table, DE, comme la vache meuhhh!!! I: MEUH HH Sur la table vous avez la fourchette à droite avec la corbeille à pain. E: La corbeille à pain, PAIN. I: pain. E: "AIN!". I: "AIN!".*

Séquence audiovisuelle avec *UStream TV* (Lien *TOcorrection\_As*, <http://www.ustream.tv/recorded/97695>). Tâche orale de correction de la prononciation en forme de dialogue entre deux étudiants à partir de la lecture d'un texte. Transcription:

*Asier: Bonjour Aude on va faire la tâche 5, activité 3. Raquel: Bonjour et bienvenu dans notre restaurant. A: Ecoutez-moi: bienvenue, nu, nu, nu. R: bienvenu, nu, nu. A: dans notre. R: dans. Le bar est à gauche de l'entrée. A: Plus d'effort articulatoire: le. R: le; les toilettes sont à côté de l'entrée. A: les toilettes. R: les toilettes sont à côté de l'entrée, le salon est devant l'entrée. A: Une autre fois: le. R: le; les tables sont à droite de l'entrée et votre table se trouve au fond de la salle du restaurant.*

The screenshot shows the UStream TV Campus website interface. At the top, there is a navigation bar with 'SHOWS', 'VIDEOS', and 'COMMUNITY' dropdown menus, and a 'BROADCAST NOW' button. Below the navigation bar, there is a grid of video thumbnails. The first row includes a large thumbnail for 'campus' with a description: 'Host: campus, Tags: french, enseignement, virtuel, campus, Statistics, Views: 3 | Comments: 0'. Below this, there is a section titled 'About CampUstreamFLE'. The main content area displays a grid of video thumbnails for various oral production tasks, each with a title, a small video preview, and metadata:

- TutricesenDirec**: Host: campus, Tags: Recorded: 222 days ago, Total views: 9, Not rated yet.
- Interview\_Aurel**: Host: campus, Tags: Recorded: 227 days ago, Total views: 8, Not rated yet.
- TOcorrection\_It**: Host: campus, Tags: Recorded: 227 days ago, Total views: 20, Not rated yet.
- TOcorrection\_As**: Host: campus, Tags: Recorded: 227 days ago, Total views: 8, Not rated yet.
- PreparT05CoralE**: Host: campus
- TOrale4EnriEdu**: Host: campus
- EsmeraldaTOrale**: Host: campus
- AurelienProbTec**: Host: campus

Image 3: Tâches de production orale sur le site *UStream TV Campus*

## 5. Résultats, conclusions et réactions des apprenants

En ce qui concerne le développement des compétences langagières et interculturelles des apprenants qui ont contribué à l'amélioration de leur formation suivant les objectifs des programmes et matières de notre université (<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/BSCWprojet/programmes.html>), nous pouvons résumer les résultats suivants:

- Réalisation de nombreuses tâches de production orale dans des situations contextuelles de communication, d'interaction et de collaboration authentiques: communiquer pour résoudre des problèmes, raconter, décrire ou expliquer des expériences dans le cadre des scénarios pédagogiques, faire des exposés et gérer les questions dans les échanges oraux avec d'autres apprenants ou avec les tuteurs. Nous observons aussi un pourcentage croissant des productions orales face aux productions écrites (30% pour la première année et 40% pour la dernière) ce qui constitue l'un des objectifs du projet à la recherche d'un équilibre entre les pratiques écrites et orales.
- Développement des compétences langagières fondamentales en situations réelles de communication et collaboration, comme signale le *Cadre européen commun de référence pour les langues*: compétences linguistiques (lexicale/sémantique, grammaticale, phonologique, orthographique), compétences sociolinguistiques et compétences pragmatiques-linguistiques.
- Actualisation des compétences interculturelles des apprenants: savoir-faire, savoir-être, savoir-apprendre; c'est ainsi qu'ils ont été capables de mettre en relation le système culturel hispanique avec le système culturel francophone, d'interpréter les variations socialement distinctives à l'intérieur du système culturel étranger et de gérer les dysfonctionnements et les résistances propres à la communication interculturelle.

La conjonction des compétences langagières et des compétences TIC est un autre des objectifs de nos projets pédagogiques. Nous résumons les résultats suivants en relation avec ces dernières compétences:

- Découverte, utilisation et compréhension du rôle éducatif des nouveaux outils web et TIC, spécialement en ce qui concerne la communication et la collaboration authentiques entre apprenants ou tuteurs de deux pays différents.
- Résolution de problèmes dans le cadre d'une pédagogie axée sur les tâches, ainsi que recours à la pensée critique et à la prise de décisions dans des situations réelles face aux problèmes posés par les nouveaux outils et les ressources internet.
- Développement de la créativité et l'innovation avec l'intégration des TIC dans la pratique éducative des apprenants: création de séquences audio et vidéo, échanges à distance sur une plate-forme de communication et travail collaboratif (*Moodle*) et participation dans la dynamique du web actuel (réseaux sociaux et

communautés d'apprentissage comme *Jamglue*, *Ning* et *UStreamTV*).

La recherche-action projet *León–Grenoble* peut se résumer dans le tableau suivant qui montre son évolution sur trois années scolaires:

	2005-2006	2006-2007	2007-2008
apprenants espagnols	20 étudiants FLE	20 étudiants FLE	17 étudiants FLE
tuteurs français	10 étudiants Master FLE	4 étudiants Master FLE	3 étudiants Master FLE
niveau des apprenants	débutants et faux-débutants	débutants et faux-débutants	débutants et faux-débutants
outils multimédia des tuteurs	logiciel <i>Audacity</i> , magnétophone mp3	logiciel <i>Audacity</i> , magnétophone mp3	logiciel <i>Audacity</i> , magnétophone mp3
outils multimédia des apprenants	logiciel <i>SVoiceRecorder</i> , magnétophone mp3, vidéocamera	logiciel <i>SVoiceRecorder</i> , magnétophone web ou mp3, vidéocamera	logiciel <i>SVoiceRecorder</i> , magnétophone web, vidéocamera, webcam
échanges tuteurs et apprenants	plate-forme <i>Moodle</i> , écrit: forums et <i>chat</i> , oral: fichiers audio et vidéo	plate-forme <i>Moodle</i> , écrit: forums et <i>chat</i> , oral: fichiers audio et vidéo	plate-forme <i>Moodle</i> , écrit: forums et <i>chat</i> , oral: fichiers audio et vidéo et streaming <i>UStream.tv</i>
productions langagières des apprenants	écrites: 70% orales: 30%	écrites: 65% orales: 35%	écrites: 60% orales: 40%
correction de laprononciation	tuteurs et enseignant	tuteurs, apprenants et enseignant	tuteurs, apprenants et enseignant

Afin d'évaluer l'opinion et les réactions des 57 apprenants qui ont participé à cette action-recherche nous avons proposé chaque année un questionnaire ou sondage qui offre en synthèse les résultats suivants:

- 95% des apprenants ont *aimé travailler dans un projet de télécollaboration* et ils ont qualifié l'expérience d'*amusante, intéressante, utile, différente, nouvelle, éducative* ou *constructive*.
- 90% considèrent avoir *fait des progrès en français* grâce aux échanges et tâches réalisés.
- En relation avec leur productivité dans la création de textes ou enregistrement de séquences audio, comme moyenne par semaine: *deux ou trois* (60%), *quatre ou cinq* (30%), *plus de cinq* (20%). La moyenne de commentaires envoyés sur les forums de *Moodle* par semaine a été la suivante: *deux ou trois* (50%), *quatre ou cinq* (40%), *plus de cinq* (10%).
- Pour la réalisation des différentes activités pédagogiques on observe les modalités suivantes: *en groupe pendant le cours* (65%), *en groupe en dehors du cours* (2%), *seul en cours* (15%), *seul en dehors du cours* (3%), *avec l'aide de l'enseignant* (15%).



- C'est la première fois que tous les apprenants ont participé à un projet de télécollaboration et pour 60% d'entre eux la première fois qu'ils ont travaillé dans une plate-forme d'apprentissage (*Moodle*).
- La plupart des apprenants déclare *avoir aimé la réalisation d'enregistrements audio* et ils considèrent les activités audio et vidéo proposées comme: *faciles* (30%), *adéquates* (50%), *difficiles* (0%), *autres: amusantes, intéressantes* (20%).
- Finalement 90% affirme être prêt à répéter ce type d'expériences dans l'avenir et se déclare satisfait des pratiques et compétences acquises.

Nous croyons que le web actuel et les TIC favorisent les échanges linguistiques et culturels dans l'apprentissage d'une langue étrangère (FLE), mais la place de l'écrit continue à être prépondérante dans la plupart des ressources éducatives, des pratiques pédagogiques et des espaces de communication. Au cours des dernières années l'expansion des ressources audiovisuelles sur le web a introduit différentes pratiques didactiques en relation avec la compréhension orale, mais les productions orales des étudiants continuent d'avoir un rôle secondaire ou accessoire dans les *weblogs* éducatifs, dans les communautés de pratique et dans les projets de télécollaboration. Pour corriger ce décalage entre l'écrit et l'oral nous avons déployé les différentes stratégies que nous avons présentées dans cet article.

C'est dans le domaine de la correction de la prononciation que nos recherches sur les *weblogs*, sur les réseaux éducatifs et sur le projet de télécollaboration ont développé les expérimentations les plus innovantes et pionnières. Nous avons mis en place les outils et ressources du web 2.0, parce qu'ils sont dynamiques, intuitifs et motivants pour les étudiants, et pour que ceux-ci comprennent et donnent du sens à leur pratiques de production et correction orale. Les *weblogs* et les réseaux sociaux audiovisuels ont été décisifs pour cette appropriation technique et méthodologique; et les corrections collaboratives audiovisuelles entre étudiants constituent une des manifestations les plus réussies avec des conséquences et des possibilités encore à explorer dans la recherche en didactique des langues.

Nous avons privilégié une pédagogie axée sur des tâches afin de favoriser des situations de communication réelle et spécialement en relation avec la compréhension et la production orales. Nos expérimentations avec les tâches pédagogiques ont eu comme objectif prioritaire l'acquisition de compétences linguistiques, interculturelles et TIC suivant les directives de référence: *Cadre européen commun de référence pour les langues, Standards UNESCO pour enseignants et Standards ISTE pour enseignants et pour étudiants*. Dans cette perspective l'intégration des outils du web actuel (*weblogs*, réseaux sociaux, *podcast* et *streaming*) ont été décisifs pour renforcer la communication et la collaboration dans l'espace de la classe virtuelle en présentiel et à distance. Et finalement nous espérons que toutes les ressources et expériences



apportées et disponibles en ligne, contribuent à l'intégration et développement du web actuel dans nos pratiques et recherches didactiques.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BELZ, J. A. & S. THORNE [dirs.] (2005): *Internet-Mediated Intercultural Foreign Language Education. The 2005 annual journal of the AAUSC*. Boston, Heinle & Heinle.
- Cadre européen commun de référence pour les langues: Apprendre, Enseigner, Évaluer* (CECRL). Strasbourg, Conseil de l'Europe, 2001. Version française: <http://culture2.coe.int/-portfolio/documents/cadrecommun.pdf>.
- CAPELLE, G. & R. MENAND (2003): *Taxi ! 1. Méthode de français*. Paris, Hachette.
- CHAPPELLE, C. (2001): *Computer Applications in Second Language Acquisition: Foundations for Teaching, Testing and Research*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CHANIER, T. & M. POTHIER [dirs.] (1998): *Hypermédia et apprentissage des langues. Etudes de Linguistique Appliquée*, 110
- DEJEAN, C. & F. MANGENOT (2006): «Tâches et scénario de communication dans les classes virtuelles», *Les Cahiers de L'ASDIFLE*, 17, 310-321.
- DEVELOPTE C. N. GUICHON & R. KERN (2007): «Allo Berkeley? Ici Lyon... Vous nous voyez bien? Etude d'un dispositif d'enseignement-apprentissage en ligne synchrone franco-américain». *Actes du colloque «Echanger pour apprendre en ligne (EPAL)»*. Grenoble, 7-9 juin 2007. Grenoble, Université de Grenoble. Consulté en décembre 2007: <http://w3.u-grenoble3.fr/epal/pdf/develotte-kern-guichon.pdf>
- DUFLOT, C. & M. TOMÉ (2005): *Cahier de prononciation française. Exercices pour les étudiants espagnols. Livre et CDrom Audio*. León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- EDELENBOS, P., R. JOHNSTONE, & A. KUBANEK (2006): *Les grands principes pédagogiques sur lesquels se fonde l'enseignement des langues aux très jeunes apprenants*. Commission européenne. Consulté en novembre 2008: [http://ec.europa.eu/education/policies/-lang/doc/young\\_fr.pdf](http://ec.europa.eu/education/policies/-lang/doc/young_fr.pdf).
- HENRI, F. & K. Lundgren-Cayrol (1997): *Apprentissage collaboratif à distance, téléconférence et télédiscussion*. Montréal, LICEF. Consulté en octobre 2007: <http://www.licef-teluq.quebec.ca/Bac/fiches/f48.htm>.
- LAMY, M.N. (2001): «L'étude d'une langue vivante assistée par ordinateur: réflexion collaborative sur l'objet d'apprentissage». *Notions en questions. Rencontres en didactique des langues*, 5, 131-144.
- LAMY, M.N. (2004): *Pratique de l'oral en petits groupes via Internet: quels défis pédagogiques?*, in C. Develotte (org.), *Plurilinguisme et multimédia - Journées d'étude - ENS LSH Lyon. Formations en langues et Internet: quels aspects collaboratifs?*. Consulté en

- septembre 2007: <http://w1.ens-lsh.fr/labo/plumme/11042004/lamy/lamy.htm>.
- LAMY, M.-N. (2006): «Conversations multimodales: l'enseignement-apprentissage de l'oral à l'heure des écrans partagés», *Le Français dans le monde. Recherches et applications*, 40 (*Les échanges en ligne dans l'apprentissage et la formation*), 129-138.
- MARCELLI A., D. GAVEAU & R. TOKIWA (2005): «Utilisation de la visioconférence dans un programme de FLE : tâches communicatives et interactions orales». *Alsic*, 8, 185-203. Consulté en novembre 2007: [http://alsic.ustrasbg.fr/v08/marcelli/alsic\\_v08\\_18-pra2.pdf](http://alsic.ustrasbg.fr/v08/marcelli/alsic_v08_18-pra2.pdf).
- MANGENOT, F. (2003): «Tâches et coopération dans deux dispositifs universitaires de formation a distance». *Alsic*, 6-1, 109-125. Consulté en juin 2007: [http://alsic.ustrasbg.fr/Num10/mangenot/alsic\\_n10-rec10.htm](http://alsic.ustrasbg.fr/Num10/mangenot/alsic_n10-rec10.htm).
- MANGENOT, F. (2005) *Apprendre, enseigner et former avec Internet*. Conférence CUEF - Université Stendhal (11 juillet 2005). Consulté en janvier 2007: <http://f1enet-rediris.es/tourdetoile/MangenotCuef2005a.htm>.
- MANGENOT, F. & ZOUROU, K. (2007): «Pratiques tutorales correctives via Internet : le cas du français en première ligne», *Alsic*, 10, numéro spécial Tidilem. Consulté en juin 2007: [http://alsic.u-strasbg.fr/v10/mangenot/alsic\\_v10\\_07-rec5.htm](http://alsic.u-strasbg.fr/v10/mangenot/alsic_v10_07-rec5.htm).
- National Educational Technology Standards for Teachers* (2008), ISTE (*International Society for Technology in Education*). Estándares Nacionales de TIC para docentes (Eduteka): <http://www.eduteka.org/estandaresmaes.php3>. Estándares Nacionales de TIC para Alumnos (2007): <http://www.eduteka.org/estandarestux.php3>. Consultado en mayo 2008: <http://www.iste.org>.
- O'DOWD, R. (2006): «The Use of Videoconferencing and E-mail as Mediators of Intercultural Student Ethnography», in J. A. Belz & S. L. Thorne (dirs.), *Computer-mediated Intercultural Foreign Language Education*. Boston, Heinle & Heinle. 86-120.
- OLIVER, D. & HERRINGTON, J. (2001): *Teaching and Learning Online*. Perth, Edith Cowan University.
- REFFAY C. et BETBEDER M.-L. (2006): «Spécificités des plateformes audio-graphiques synchrones dans un dispositif de formation», *Le Français dans le monde, Recherches et applications*, 40 (*Les échanges en ligne dans l'apprentissage et la formation*), 124-128. Consulté en novembre 2007: <http://edutice.archives-ouvertes.fr/edutice-00088404>.
- RÉZEAU, J. (1999): «Profils d'apprentissage et représentations dans l'apprentissage des langues en environnement multimédia», *Alsic*, 2-1, 27-49.
- Standards de compétences TIC des enseignants*. Paris, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), 2008. Consulté en septembre 2008: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001562/156209E.pdf>.
- SPRINGER, C. & V. AIMARD (2005): *Nouveaux environnements numériques pour l'apprentissage des langues. Langues et cultures - Les TIC, enseignement et apprentissage*.

*Actes du colloque des IUFM du Pôle Île-de-France*. Paris, Scérén-CNDP- CRDP Bourgogne.

- TOMÉ, M. (1994) *Fonética francesa para uso de estudiantes españoles*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- TOMÉ, M. (1995), «L'enseignement de la prononciation du français pour des débutants espagnols», in *Actas del II Coloquio Internacional de Lingüística Francesa*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 31-35. Consulté en novembre 2007: <http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/phoneticours1.html#Tome95>.
- TOMÉ, M. (2006): «L'enseignant de FLE et les ressources Internet», *Çédille, revista de estudios franceses*, 2, 114-133. Consulté en juin 2008: <http://webpages.ull.es/users/cedille/-dos/tome.pdf>.
- TOMÉ, M. (2007): «Applications pédagogiques des weblogs dans le Campus Virtuel FLE», *Estudios Humanísticos - Filología*, 29, 341-373. Version électronique: *Revue Tourdetoile*, 10. Consulté en juin 2008: [http://fenet.rediris.es/tourdetoile/Tome\\_BlogsCampusEH07.html](http://fenet.rediris.es/tourdetoile/Tome_BlogsCampusEH07.html).
- TOMÉ, M. (2007) «Expériences pédagogiques dans le Campus Virtuel FLE». *Etudes de Linguistique Appliquée: Revue de didactologie des langues-cultures et de lexiculurologie*, 146, 179-188.
- TOMÉ, M. (2009): «Compétences orales et outils de communication Web dans un projet de télécollaboration pour l'apprentissage du français langue étrangère», *The Journal of Distance Education / Revue de l'Éducation à Distance*, 23-1, 107-126. Consulté en février 2009: <http://www.jofde.ca/index.php/jde/article/view/578/822>.
- VETTER A. (2004): «Les spécificités du tutorat à distance à l'Open University: enseigner les langues avec Lyceum». *Alsic*, 7-1, 107-129. Consulté en novembre 2008: [http://alsic.u-strasbg.fr/v07/vetter/alsic\\_v07\\_06-pra2.htm](http://alsic.u-strasbg.fr/v07/vetter/alsic_v07_06-pra2.htm).
- WARSCHAUER, M., KERN, R. (2000): *Network-Based Language Teaching: Concepts and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ZOUROU, K. (2005): *Apprentissages collectifs médiatisés et didactique des langues: instrumentation, dispositifs et accompagnement pédagogique*. Thèse de doctorat en Sciences du Langage soutenue à l'Université Stendhal-Grenoble 3. Consulté en septembre 2008: <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00119459>.

#### RÉFÉRENCES DES BLOGS, RÉSEAUX ÉDUCATIFS ET PROJETS DE TÉLÉCOLLABORATION

- Audio Blog FLE 2006 – Podomatic*. Projet Flenet - Campus Virtuel FLE - Universidad de León. Consulté en décembre 2007: <http://campus6.podomatic.com>. Archives RedIRIS: [http://fenet.rediris.es/weblogs/PODOMATIC\\_Audioblogs](http://fenet.rediris.es/weblogs/PODOMATIC_Audioblogs).
- Audio Blog FLE 2007 – Podomatic*. Projet Flenet - Campus Virtuel FLE - Universidad de León. Consulté en décembre 2007: <http://campus7.podomatic.com>. Archives

- RedIRIS: [http://flenet.rediris.es/weblogs/PODOMATIC\\_Audioblogs](http://flenet.rediris.es/weblogs/PODOMATIC_Audioblogs).
- AudioBlogs Jamglue 2007 et 2008, in Les blogs des étudiants (Blogs / Carnets web – Education. Universidad de León, RedIRIS). Consulté en mai 2008: <http://flenet.rediris.es/blog/actiblog4.html>. Archives RedIRIS: [http://flenet.rediris.es/weblogs/Jamglue\\_espaces](http://flenet.rediris.es/weblogs/Jamglue_espaces).
- Blogs / Carnets web – Education (projet FLENET, Universidad de León, RedIRIS 2001-2008). Consulté en mai 2008: <http://flenet.rediris.es/blog/carnetweb.html>.
- Campus FLE Education* – Réseau social éducatif du projet FLENET – Université de León sur la plateforme Ning. Consulté en décembre 2008: <http://flecampus.ning.com>.
- Campus Virtuel Audio - Vidéo Blog* - Pratiques pédagogiques en classe de FLE (2005-2008). Blog de la classe du Campus Virtuel FLE - Universidad de León. Consulté en novembre 2008: <http://www3.unileon.es/personal/wwdfmmttd/blogFLE>.
- Campus Virtuel FLE – Universidad de León*. Projet de recherche et centre de ressources sur l'enseignement du FLE. Consulté en novembre 2008: <http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/BSCWprojet/index.html>.
- Blog Audio Campus Virtuel FLE* - Carnet Audio du Campus (2005-2008). Blog de la classe du Campus Virtuel FLE - Universidad de León. Consulté en mai 2008: <http://www3.unileon.es/personal/wwdfmmttd/LoudblogFLE>.
- Le français en (première) ligne (2002-2008)*. *Création et tutorat d'activités multimédias pour des apprenants distants*. Créé par C.Develotte et F.Mangenot. Partenaires: Université de Sydney, Ecole normale supérieure Lettres et sciences humaines (ENS LSH) de Lyon, Université de Franche-Comté, Université Monash de Melbourne, Université Stendhal-Grenoble 3, Université de León (Espagne), Northern Virginia Community College (Etats-Unis), Université Lyon 2, Université Sophia de Tokyo (Japon) et the University of California, Berkeley (Etats-Unis). Adresse internet: <http://w3.u-grenoble3.fr/fle-1-ligne/index.htm>.
- Projet León–Grenoble (2005-2008)* Partenaires: Université Stendhal - Grenoble 3 (France), F. Mangenot, laboratoire Lidilem et Universidad de León (España), M. Tomé, Campus Virtuel FLE. Adresse internet: <http://flenet.rediris.es/projetLG/webProjetLG05.htm>. Plateforme Moodle – Dpto. Filología Moderna, Universidad de León : <http://www3.unileon.es/dp/dfm/moodle>.
- Vidéos et tâches audiovisuelles du Canal Campus sur *UStream TV*. Consulté en mai 2008: <http://www.ustream.tv/campus>. Rubrique Vidéos de l'espace web *Blogs - Campus virtuel FLE*. Consulté en mai 2008: <http://flenet.rediris.es/weblogs/blogsCV.htm#videos>.
- Pour les différentes références aux blogs du *Campus Virtuel FLE - Université de León* il faut consulter la rubrique *Historique blogs* dans le site «Blogs - Campus virtuel FLE» du projet FLENET – Universidad de León. Consulté en novembre 2008: <http://flenet.rediris.es/weblogs/blogsCV.htm>.

## Cuento popular y rito iniciático. El pájaro azul en Mme d'Aulnoy y en Juan Valera

Carlota Vicens Pujol  
*Universitat de les Illes Balears*  
cvicens@uib.es

### Résumé

Cet article établit une comparaison entre deux contes de fées, *L'Oiseau bleu* de Mme d'Aulnoy (XVII<sup>e</sup> siècle) et *El pájaro verde* de Juan Valera (XIX<sup>e</sup> siècle). Deux écrivains différents, deux époques différentes afin d'analyser les modifications et les variantes de deux auteurs autour d'un même thème narratif traditionnel : celui de l'oiseau bleu. Ces pages mettent surtout l'accent sur le thème du rite d'initiation et ses étapes successives : la métamorphose, la blessure, le déguisement, la perte, le hasard. On analyse également, dans un premier moment, les aspects qui séparent le plus ces deux textes : l'inscription du merveilleux dans la réalité dans le cas de Valera et la présence de la cruauté dans celui de Mme d'Aulnoy.

**Mots clé:** contes de fées; rite d'initiation; littérature comparée; Mme d'Aulnoy; Juan Valera.

### Abstract

This paper studies two fairy tales, *L'Oiseau bleu* by Mme d'Aulnoy (17th century) and *El pájaro verde* by Juan Valera (19th century) with the aim of analyzing the different versions of a traditional narrative topic: the blue bird. We focus especially on the initiation rite and its successive phases: metamorphosis, injury, disguise, loss, fate and chance. Besides, in the first part of the article, we study those aspects that are found in the work of only one of our writers: the will to integrate wonder in reality (Juan Valera) and the subject matter of cruelty (Mme d'Aulnoy).

**Key words:** fairy tale; initiation rite; comparative literature; Mme d'Aulnoy; Juan Valera.

## 0. Introducción

La obra literaria de Mme d'Aulnoy (1650-1705) se inscribe en el contexto de una época en que se aprecia un despertar de la voz femenina en las letras francesas que, en cierto modo, había de marcar la literatura posterior<sup>1</sup>. Así, si solo asociamos la obra de Mme de Sévigné con todos los excesos del preciosismo olvidamos que de la descripción de sus paseos campestres se desprende un impresionismo literario celebrado por Marcel Proust del que, en general, dan muy poca cuenta las historias de la literatura. Recordemos, de paso, la omnipresencia de las cartas de Mme de Sévigné en la obra proustiana. Con *La Princesse de Clèves* (1678) Mme de Lafayette inaugura una nueva manera, a la vez precisa y delicada, de penetración psicológica en los asuntos del corazón. Junto a ellas destacan las anónimas *Lettres de la religieuse portugaise* (1668), atribuidas en la época a María Alcoforado<sup>2</sup>, cartas que hablan en femenino del amor y del deseo femenino y muestran un alma entregada a un amor que se sabe no correspondido. Voces menos conocidas son las de las preciosas Mme de Villegaignon, que abre la puerta a la intriga amorosa sobre fondo de acontecimientos históricos con *Anaxandre* (1667), *Cléonice, nouvelle galante* (1669) y *Annales galantes* (1670) entre otros títulos, o Mme Deshoulières, que alimenta una poesía que podríamos calificar de pseudo romántica sentimental. Si el romanticismo literario queda aún lejos, los poemas de Mme Deshoulières contienen ya los tópicos y excesos líricos que definirán la poesía de la primera mitad del siglo XIX.

El XVII es también el siglo de Perrault, cuyos *Contes de ma Mère l'Oye* se publicaron en 1697, un año antes que los de Mme d'Aulnoy: *Contes nouveaux ou les fées à la mode*<sup>3</sup>. En Francia el siglo literario se cierra así bajo el influjo de las hadas, los ogros o los príncipes salidos de antiquísimas leyendas que traen consigo todo un mundo simbólico. Mundo simbólico que, de manera natural, debía expresarse mediante personajes no figurativos. La fantasía de los autores bogaba libremente sobre estas leyendas antiguas, como también sobre los cuentos de Straparole o los publicados en la llamada «Bibliothèque bleue». Pues esta literatura fantástica, que rápidamente había de perder interés, quedó asociada a lo folklórico y, por tanto, a una literatura de divulgación que tomaba forma en este siglo XVII así como a un interés, también pasajero, por el mundo oriental y sus leyendas.

Los diferentes aspectos aquí señalados son asimismo propios del siglo XIX, tanto en Francia como en España. El cuento de hadas, que Perrault había destinado

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación HUM 2006-07149 del Ministerio de Educación y Ciencia.

<sup>2</sup> La autoría de las cartas se atribuye hoy, como se sabe, a quien en la época se consideró un simple traductor de las mismas: M. de Guilleragues.

<sup>3</sup> Autora de novelas históricas sin relevancia literaria, de la obra de Mme d'Aulnoy destacan básicamente *Hypolite, comte de Douglas* y *Mémoires sur la Cour d'Espagne*.



casi exclusivamente a un público infantil, conoce un resurgir en el siglo romántico. La novela corta, el género fantástico y el gusto por lo oriental<sup>4</sup>, término vago asociado a palacios suntuosos y paisajes exuberantes que propician la irrupción del colorido y de la magia, son constantes de un romanticismo<sup>5</sup> en busca de un más allá de imposible definición. De 1839 data la traducción al español de los *Cuentos fantásticos* de Hoffman, a cargo de Cayetano Cortés, y de 1847 las *Obras completas. Cuentos fantásticos*, del mismo autor; en 1858 se traducen las *Historias extraordinarias* de Edgard Allan Poe. Uno y otro autor ocupan un lugar privilegiado en los estudios críticos de Juan Valera.

En cuanto a la producción original, en España son conocidos los cuentos y leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer, los de Pedro Antonio de Alarcón o los de Clarín; menos importantes parecen sin embargo los cuentos de Juan Valera, a pesar de que el autor trató este género tanto en el terreno teórico (recordemos su estudio en el *Diccionario enciclopédico hispano-americano*) como creativo (pues se inició con *Parsondes* en 1859). Conocido sobre todo gracias a *Pepita Jiménez* (1874) y *Doña Luz* (1878), novelas costumbristas en las que juega un papel determinante la psicología de los personajes, Valera dejó un total de catorce cuentos publicados<sup>6</sup>, siendo *El pájaro verde* (1860) el segundo de ellos. De las tres claves narrativas que destaca E. Gutiérrez Díaz-Bernardo (2003): ambientación histórica, dimensión fantástica y humor, la segunda se impone, ya desde el título, sobre las otras. El cuento que nos ocupa es, sin embargo, un buen ejemplo del principio de verosimilitud al que se refiere Margarita Almela (1993, 1995), verosimilitud que curiosamente parece preocupar poco a Mme d'Aulnoy, formada en el gran siglo clásico francés presidido, como se sabe, por la poética de Aristóteles.

La irrealidad real de Juan Valera choca así con el universo menos creíble de Mme d'Aulnoy. Más allá de la credibilidad o no de estos mundos maravillosos, veamos como el motivo del pájaro azul difiere de modo esencial en las obras que nos ocupan: *El pájaro azul* en la escritora francesa y *El pájaro verde* en el caso del autor español. En primer lugar nos centraremos en aquellos aspectos que encontramos sólo en uno de nuestros autores, básicamente el afán de realismo en Valera y el motivo de la crueldad en Mme d'Aulnoy. En segundo lugar nos aproximaremos a aquellos temas (y subtemas) presentes en ambos autores, es decir, el rito iniciático, tan ligado a la metamorfosis y el disfraz, y el papel del azar y de los objetos en ambos relatos. Metamorfosis, disfraz, objetos... diferentes motivos, diferentes rituales que por diferentes caminos y adaptados a diferentes entornos socio-culturales conducen a un tema principal.

<sup>4</sup> Sobre el gusto de Juan Valera por lo oriental ver M. Almela (1993).

<sup>5</sup> Sobre la introducción de la estética oriental en Francia ver Louis Réau (1930).

<sup>6</sup> Sin contar los incluidos en *Cuentos y chascarrillos andaluces*.



Una última pregunta nos es permitida: ¿Conocía Juan Valera la producción literaria de Mme d'Aulnoy? José F. Montesinos señala tres traducciones al español, en el siglo XIX, de la escritora francesa, entre las que se encuentran *Cuentos de Madama d'Aulnoy*, publicado en 1852<sup>7</sup>. Es conocido, por otro lado, que Juan Valera ocupó un puesto de catedrático auxiliar de Literatura extranjera en la Universidad de Madrid y más adelante, en la Institución Libre de Enseñanza, impartió clases de Literatura extranjera contemporánea. Finalmente Bernardo Moreno Carrillo (1988: 667) en su tesis doctoral *Don Juan Valera y Francia: semblanza de crítica de un españolista francófilo*, refiriéndose a los escritores franceses de los siglos XVII y XVIII mencionados por Valera, escribe<sup>8</sup>:

A Lafontaine le encuentra, como cabía esperar, sendos contrincantes peninsulares en Iriarte y Samaniego (...). No obstante, el autor de *Cuentos y chascarrillos andaluces*, reconoce implícitamente la inferioridad española en materia de «historietas» cuando, en la lista que establece de lo que él cree los cuentistas más notables, no cita a ningún español y sí, en cambio, a tres franceses: Perrault y sendas mesdames d'Aulnoy y de Beaumont.

### 1. Mito y cuento popular: «un tour d'horizon»

Situado entre un ayer intemporal y un espacio ideal, el cuento popular se caracteriza por pertenecer al campo de la literatura oral, por estar plenamente instalado en la ficción y por provenir lo contado de una antigua tradición, que el imaginario colectivo sitúa en los orígenes y que cada autor sella con su aportación particular. El cuento, señalan Jasso y Torrens, «ha de aceptar las repercusiones de los procesos de aculturación»; las transformaciones sufridas en las diferentes épocas, añaden, casi nunca suponen «cambios sustanciales (...) sino substituciones o incrementos generalmente no esenciales» (2007: 16-17)<sup>9</sup>. Literatura oral, el cuento podría considerarse también literatura en movimiento, pues no solo se remontan las primeras versiones de los mismos a tiempos antiquísimos, hasta el punto que es prácticamente imposible datarlas, sino que traspasan las fronteras geográficas llegando a extenderse por toda Europa e incluso en India. Vladimir Propp habla de la similitud de los cuentos en el

<sup>7</sup> Imp. de la Biblioteca Universal, fol. 34 pág. Las otras traducciones serían *Historia de Hipólito, conde de Douglas*, Ed. Boix, Madrid 1838 y *Bella Bella o el caballero afortunado*, Vda. De Brieva, Logroño, 1844. En nota a pie de página Montesinos añade: «Supongo que habrá ediciones españolas de estos famosos cuentos impresos anteriormente, pero no las veo citadas en ningún repertorio» (p. 159).

<sup>8</sup> Este mismo autor cita, entre los autores franceses preferidos por Juan Valera, a Montaigne, Molière, Voltaire, Chénier, L-P Courier, P-J de Béranger, Sainte-Beuve, Th. Gautier, Leconte de Lisle y Renan, y observa que «nuestro autor participó activamente en el debate ideológico y estético que agitó a los autores franceses de su época...» (1988: 490).

<sup>9</sup> La traducción de estas líneas (en catalán en el original), así como de las demás citas de Jasso y Torrens, son de la autora de este artículo.

mundo entero. La ruptura de las coordenadas espacio-temporales se asevera, pues, doble.

También los mitos se transmiten de manera oral, sufren transformaciones diversas a lo largo de los siglos y, en ocasiones, se convierten en cuentos o forman el núcleo esencial de un cuento, de tal modo que Mircea Eliade se pregunta si el cuento maravilloso no se ha convertido, en nuestros días, en *doblete fácil* del mito y del rito iniciáticos; si no es su función la de «reactualizar, a nivel de lo imaginario y de lo onírico, las pruebas iniciáticas» (1968: 222). Así, al referirnos a la relación entre mito y cuento popular hablamos básicamente de la relación entre mito y cuento maravilloso (o de hadas) según la clasificación establecida por Antti Aarne y Stith Thompson en 1964. Esta clasificación distingue un total de 2340 tipos de cuentos repartidos en cuatro categorías: los cuentos de animales (T 1 a 299); los cuentos propiamente dichos, subdivididos en maravillosos, religiosos, realistas y de ogros estúpidos (T. 300 a 1199); los cuentos jocosos o de burla (T. 1200 a 1999) y los cuentos enumerativos o de fórmula (T. 2000 a 2340)<sup>10</sup>.

En lo que respecta al cuento maravilloso, el que aquí nos ocupa [...] se reduce a un escenario iniciático: se reencuentran siempre las pruebas iniciáticas [...], el descenso a los infiernos o la ascensión al Cielo, o incluso la muerte y la resurrección [...], la boda con la Princesa [...]. Pero su contenido propiamente dicho se refiere a una realidad extremadamente seria: la iniciación; es decir el tránsito gracias al artificio de una muerte y una resurrección simbólicas de la ignorancia y de la inmadurez a la edad espiritual del adulto. [...] El cuento recoge y prolonga la iniciación al nivel de lo imaginario (Eliade, 1968: 220-221).

Si convenimos que el mito subsiste, de una u otra manera, en el interior del cuento, deberemos también aceptar que el primero está por encima del segundo. El mismo Eliade explica que los mitos conciernen directamente al individuo, mientras que los cuentos se refieren a acontecimientos que no han modificado la esencia de la condición humana (1968: 23). Además, siguiendo a Eliade, el mito cuenta una historia sagrada, un acontecimiento que tuvo lugar en el origen fabuloso de los tiempos, con lo que se sitúa lejos de la ficción para referirse a una *historia verdadera*. Junto con la función de contar destacan otras dos funciones del mito: la de explicar (explicar algo en el instante justo de su creación) y la de revelar (revelar el ser, revelar el dios). De ahí la naturaleza sagrada del mito y el carácter irreversible de lo narrado<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Para un análisis más profundo de esta y otras clasificaciones ver Jasso y Torrens (2007: 17-21).

<sup>11</sup> El mito «es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra como algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. El mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente [...]. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la sobre-naturalidad) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas y a veces dramáticas irrup-

Frente a esta mayor complejidad de la estructura mítica el cuento parece, en efecto, un género menor quizás porque, como afirma el holandés Jan de Vries, conduce a una progresiva desacralización del mundo desde el momento en que sus personajes no dependen ya de manera directa de los Dioses. Y sin embargo, añade Mircea Eliade, el perfil de estos se adivina en otros personajes secundarios que ayudan o perjudican al héroe. Pero si se describe el ritual es porque se conoce el mito; un mito ciertamente desacralizado, pero inmerso en un proceso de re-pensarse, de re-actualizarse: el mito original se esconde, en pocas palabras, bajo la forma de cuento de hadas con final feliz.

Por su parte Bruno Bettelheim (1976: 59-67), apoyándose en teorías psicoanalíticas, establece la siguiente oposición entre mito y cuento maravilloso: si el protagonista del primero es un ser superior, único, pues lo que a él acontece no puede suceder a un simple mortal, el del cuento se presenta como un ser más asequible con el que enseguida se identifica el público; si el héroe del primero está revestido de una majestad eterna, el del cuento está destinado a una felicidad eterna en la faz de la tierra: «Le héros des contes de fées a beau vivre des événements extraordinaires, il n'en devient pas pour autant un surhomme, contrairement au héros mythique» (Bettelheim, 1976: 65). Siendo las historias narradas igualmente extraordinarias, las primeras se presentan como irrepetibles, las segundas bajo el velo de lo cotidiano. Por otro lado frente al mito, en esencia pesimista y cuyo final trágico indica que las exigencias del Súper Yo no pueden ser asumidas por el Yo, el cuento viene a asegurar un discorrir feliz de la vida en la tierra.

También la cuestión del nombre es importante, pues si Teseo, de conocido linaje, cierra toda posibilidad a un segundo Teseo, la ausencia de nombres propios en el caso del cuento abre, al contrario, las posibilidades de identificación con los protagonistas: Cenicienta, Caperucita Roja, Pulgarcito... O en los cuentos que nos ocupan Florina, Truchona, Arrogante, Venturosa, príncipe de la China...

Podemos concluir diciendo que si mito y cuento coinciden en una serie de puntos ya señalados, a los que añadiría la utilización de un lenguaje simbólico que explica, finalmente, el Mundo y el Hombre, se establece entre ambos una relación jerárquica. Por otro lado, si el estudio del mito esclarece el significado último del cuento, lo mismo ocurre en sentido contrario:

Si queremos llevar a cabo un estudio lo más completo posible del mito [...] no podemos prescindir del cuento, porque el mito subsiste en él y en su seno se enriquece, ofreciendo explicaciones a los problemas de la vida. Si adoptamos el método histórico, cuando nos remontamos hacia los orígenes del cuento, en algún momento veremos aparecer el mito. [...] Probable-

---

ciones de lo sagrado (o de lo "sobrenatural") en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y lo hace tal como es hoy día» (Eliade, 1968: 18-19).

mente la ventaja del cuento maravilloso sobre el mito es que el primero no exige que creamos, a nivel consciente y operativo, lo que cuenta, sino que se limita a nutrir nuestra fantasía, a reconciliarnos con nuestros impulsos inconscientes [...] (Jasso y Torrens, 2007: 28-31).

## 2. El cuento maravilloso, entre el afán de realismo y la crueldad

«Cuentan las historias de aquel país...» (p. 14), «refieren las crónicas que vamos extractando» (p. 24) son frases que puntúan el relato de Juan Valera, decidido a inscribir su cuento en el terreno de lo maravilloso real. Las palabras *historias* y *crónicas* remiten por lo general a una verdad irrefutable, como bien sabían los escritores medievales.

A este tipo de incisos se añaden hechos más concretos como cuando, al conocer la princesa Venturosa la aventura de la lavanderilla, decide que la clave para la resolución del problema se encuentra, y así será, en dos libros de la biblioteca de palacio: *Los reyes contemporáneos* y *Almanaque astronómico*; a ello podemos unir la inmediata aceptación de lo maravilloso y sobrenatural. En ningún momento la princesa pone en duda los acontecimientos que va narrando la lavanderilla; tampoco esta última se extraña de los sucesos vividos durante la noche. En este sentido recordemos que si la *mirabilia* se relacionaba en sus orígenes con la sorpresa, se situó pronto más cerca de la evidencia al restringirse la aplicación de esta palabra casi únicamente a los cuentos infantiles y, en consecuencia, a lo que queda de infantil en el adulto. Un tercer aspecto, más relacionado con el proceso de escritura, parece encaminado a anclar el relato en el ámbito de la realidad: nos referimos a la utilización de determinadas palabras, como el galicismo *deshabillé*, a un registro de lenguaje que choca frontalmente con el del resto del relato y el de las narraciones maravillosas en general: «Aquella [cajita] en que encerró Alejandro *La Iliada* era, en comparación de esta, más chapucera y pobre que una caja de turrón de Jijona». (Valera, 1995: 24) o a determinadas comparaciones que acercan cosas remotas a algo próximo y fácilmente identificable para el autor de la época: «Se levantaba del medio de la taza un surtidor tan gigantesco como el que hay ahora en la Puerta del Sol» (1995: 23).

A este terco afán por inscribir lo maravilloso en lo real le gana terreno, en ocasiones, la confusión entre sueño y realidad. A veces por boca misma del narrador: «Mientras acontecían, en sueño o en realidad, los poco ordinarios sucesos que quedan referidos...» (1995: 26), en otras ocasiones en boca de los personajes: «¿Si habrá sido todo un sueño? –dijo para sí la lavanderilla–. Quisiera volver al palacio del príncipe de la China para cerciorarme de que aquellas magnificencias son reales y no soñadas»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Y un poco más adelante leemos: «Yo puedo asegurar a vuestra alteza que el príncipe, si mi visión no es un sueño vano [...]. Tu sueño no ha sido sueño sino realidad» (1995: 27-28).

El lector no puede sino aceptar como un juego estas intromisiones del narrador<sup>13</sup>, esta falsa confusión de los personajes, pues el *incipit* del cuento supone una ruptura con el tiempo («Hubo, en una época remota de esta») y el espacio (un reino «allá por la regiones de Oriente») reales. Paradójicamente al quedar en suspense tiempo y espacio, sueño y realidad, lo narrado se aleja cada vez más de lo posible. Y es que, como bien explica Margarita Almela, el escritor no está tan interesado en el realismo de su historia como en que esta sea creíble, o percibida como tal:

El concepto aristotélico de verosimilitud es un principio fundamental de la teoría literaria de Valera ya que considera que [...] «en la ficción artística no basta solo lo posible: es menester lo verosímil» [...]. De ahí la necesidad de crear mundos de ficción que posibiliten la verosimilitud de los elementos *no realistas* pero que, sin embargo forman parte del concepto de realidad que tiene Valera [...]. Es evidente que Valera está siempre más interesado en que su obra sea *creíble* que en que sea percibida como *real* (Almela, 1995: XVI).

Nada de lo dicho hasta ahora conviene al cuento de Mme d'Aulnoy, en el que no se aprecia ningún afán por insertar lo maravilloso-extraño en el terreno de lo cotidiano ni por difuminar en lo impreciso la época y el lugar en que sucedieron los hechos. Un escueto y casi obligado érase una vez basta para situar al lector en el género del cuento de hadas. Como en tantos otros, la figura bicéfala de la madrastra y la hermanastra encarna la crueldad misma: una y otra se complacen hasta lo increíble en hacer sufrir a la hermosa protagonista, Florina. Este aspecto queda excluido, a su vez, del relato de Valera.

*El pájaro azul* se estructura en torno a dos momentos estrechamente ligados a la muerte. Si el fallecimiento de la madre de la princesita supone la nueva boda del rey y la pérdida de libertad de la muchacha<sup>14</sup>, la muerte de su padre supone, al contrario, la recuperación de la libertad y el encuentro con el amado, también él prisionero del maleficio que le convirtió en pájaro<sup>15</sup>. Poco a poco, la envidia y la ambición desmedida van abriendo camino a la maldad. Así, ante la inminente llegada de un pretendiente la reina, que desea casar a su propia hija, Truchona, ruega al rey que no regale ningún vestido nuevo a Florina. Pero como ni las simples vestiduras de la muchacha impidieron que el joven rey se enamorara de ella, la madrastra se vio obligada

<sup>13</sup> Presente, no lo olvidemos, a través de los epítetos (chapucera, pobre), los deícticos (aquella, esta) o los adverbios (ahora) en los ejemplos que nos ocupan.

<sup>14</sup> Recordemos que también el rey Venturoso enviuda al comienzo de la narración de Juan Valera, pero que decide no volver a casarse.

<sup>15</sup> La malvada hada Sosías se dirige al protagonista en estos términos: «Os doy, no obstante, una última oportunidad. Escoged entre estar siete años prisionero por no querer mantener la palabra dada, o desposad a mi ahijada» (p. 10).

a ir más lejos y consiguió tener encerrada a Florina en la torre del palacio mientras duraba la visita del príncipe y, después, de modo indefinido, en una especie de *regressus ad uterum* propio de los rituales iniciáticos<sup>16</sup>. Pues ni la más alta torre podía contener aquel amor. En esta gradación en el camino de la crueldad, se llega a la herida física, esta vez infligida al pájaro-príncipe, pero de consecuencias igualmente nefastas para la prisionera. Tengamos en cuenta que la imagen del cuerpo mutilado conforma también estos ritos de pasaje, quizás como un modo de señalar el antes y el después y de indicar que no hay metamorfosis posible sin un sufrimiento previo:

La malvada reina había hecho camuflar por todo el ciprés espadas, cuchillas, navajas y puñales. Y cuando el animalillo vino a posarse sobre él, una de aquellas armas asesinas le cortó las patas. Cayendo, tropezó con otras que le sajaron las alas. Finalmente, malherido, consiguió llegar a refugiarse en el hueco de la corteza de su árbol, no sin dejar tras de sí un gran reguero de sangre (Aulnoy, 1985: 39).

Al espacio del dolor *afilado*, pues sembrado de metafóricas navajas y cuchillas, estas líneas oponen el del refugio y la curación, nido o espacio uterino simbolizado por el hueco del árbol. Pero, y los estudiosos del psicoanálisis tendrían mucho que decir, la recuperación de la libertad y, en consecuencia, la rápida curación de las heridas, solo es posible tras la muerte del padre de Florina, padre que en ningún momento interviene contra las agresiones a su hija bien porque en última instancia es él mismo quien las inflige, bien porque quiere conservar a su hija en un estado de pureza, el mismo en el que tenía que llegar al matrimonio la princesa Venturosa. A la muerte del rey y aclamada ella por el pueblo, la joven se sitúa en un plano de igualdad con Arrogante<sup>17</sup>, igualdad necesaria para que el enlace pueda llegar a buen fin. En este sentido no olvidemos la irrupción de la voz narradora al final del relato: «En mi opinión es mucho mejor convertirse en pájaro azul, en cuervo e incluso en búho, que probar la extrema desgracia de tener siempre ante los ojos a persona a quien no se ama. En esta clase de uniones nuestro siglo es fértil...» (Aulnoy, 1985: 56).

### 3. El rito iniciático: la metamorfosis

Alejándonos de esta aproximación, el tema del rito iniciático nos parece de mayor interés, tanto en *El pájaro azul* como en *El pájaro verde*, al conceptualizar bajo

<sup>16</sup> En este sentido explica Mircea Eliade (1968: 93-94) que «la iniciación de los adolescentes comporta una serie de ritos cuyo simbolismo es transparente: se trata de transformar al novicio en embrión para hacerle renacer a continuación. La iniciación equivale a un segundo nacimiento [...]. El retorno a la matriz se significa ya por la reclusión del neófito en una choza, ya por su decoración simbólica por un monstruo, ya por la penetración en un terreno sagrado identificado con el útero de la Tierra Madre».

<sup>17</sup> No nos parece en absoluto acertada la traducción de Charmant, nombre del rey, por Arrogante, adjetivo lleno de connotaciones negativas. Hemos consultado el original en <<http://www.chez.com/feeclochette.htm>>.

el aspecto de una experiencia concreta una explicación del mundo. Rito, como hemos señalado anteriormente, tan ligado a la metamorfosis y al disfraz, que se inicia en ambos casos con la muerte de la madre, es decir, del modelo y guía a seguir (del agente iniciático), y con el quince aniversario de las muchachas, es decir, una vez superada la pubertad y preparadas para la vida sexual:

[Florina] Solo tenía quince años cuando el rey contrajo segundas nupcias [...]. Cierta día el rey hizo saber a su esposa que, a su modo de ver, Florina y Truchona estaban lo suficientemente crecidas como para pensar en desposarlas (Aulnoy, 1985:9).

Al cumplir la princesita los quince años [...] el rey la hizo jurar heredera al trono y trató luego de casarla (Valera, 1995:15).

Sin embargo en estos cuentos la metamorfosis la sufren los personajes masculinos, siguiendo un camino inverso: si el rey Arrogante se presenta por primera vez ante Florina bajo un aspecto humano y solo después es condenado a ser pájaro azul, el príncipe de la China se presenta ante la princesa Venturosa bajo su aspecto animal para metamorfosearse después en hombre. La primera de las metamorfosis se produce una vez más bajo el signo del castigo y la crueldad y ante los ojos de la malvada Truchona:

– Cuando quieras puedes largarte por esta ventana. Durante los próximos siete años serás un pájaro azul.

Al instante el rey comenzó a cambiar de aspecto. Cubriéndose de plumas, sus brazos se hicieron alas. Sus piernas y sus pies se convirtieron en patas negras y menudas. Le crecieron uñas encorvadas (Aulnoy, 1985: 20).

Frente a esta transformación dolorosa, la relatada por Valera y repetida noche tras noche, viene marcada por la armonía y por la fácil aceptación de quien contempla:

Estos eran tres pájaros rarísimos y lindísimos, uno de ellos todo verde y brillante como una esmeralda [...]. Y los tres se abatieron sobre la taza de topacio y se zambulleron en ella.

Al poco rato vio la lavandera que del seno diáfano del agua salían tres mancebos tan lindos, bien formados y blancos que parecían estatuas peregrinas hechas con mano maestra. La chica [...] se figuró que miraba a tres genios inmortales o a tres ángeles del cielo (Valera, 1995:23).

Durante el proceso de metamorfosis ambos personajes pasan de la condición divina a la profana o viceversa, correspondiendo la divina a la condición de hombre. Hombre bautizado, podríamos añadir en el segundo ejemplo, pues surge de las aguas diáfanos, purificadoras...



En el cuento de Valera el paso de la infancia a la edad adulta, este proceso de madurez física y psicológica, va unido a un despertar sexual. Como en *La bella y la bestia*, el protagonista adquiere su definitiva forma humana únicamente tras el beso de unos labios puros, libres de pensamientos lascivos a la vez que preparados para la entrega física. El pájaro antes rechazado por ladrón e insolente va calando poco a poco en el ánimo de la princesa y despertando en ella sensaciones desconocidas: «Mírame, mírame los labios; este pájaro insolente me los ha herido, porque me arden. La doncella los miró y no notó picadura alguna; pero indudablemente el pájaro había puesto en ellos algo de ponzoña (Valera, 1995: 18).

Sensaciones desconocidas, aunque de índole claramente sexual. Si la aguja que sume en un profundo sueño a *La bella durmiente del bosque* sirve finalmente para atraer al príncipe al tiempo que mantiene a la joven virgen hasta su llegada<sup>18</sup> (adquiriendo así las virtudes de la poción mágica o filtro, al que nos remite la palabra *ponzoña*), es fácil ver en el pico del pájaro un símbolo fálico que al herir a la princesa despierta en ella los fantasmas del deseo. Todos ellos son elementos reiterativos en la literatura popular. Más adelante leemos: «Este capricho de poseer al pájaro verde no era capricho, era amor. Era y es un amor que, por oculto y no acostumbrado camino, ha penetrado en mi corazón» (Valera, 1995: 27).

Idénticas palabras hubiera podido pronunciar la princesa Florina, pero algo cambia radicalmente desde el momento en que se invierte el proceso de metamorfosis y esta conoce primero al hombre, después al pájaro. Los dos relatos comparten una de las constantes de los cuentos de hadas y el llamado ciclo del novio-animal: la ausencia de la madre de la protagonista; el de Mme d'Aulnoy se aleja sin embargo de las otras constantes a las que se refiere Bruno Bettelheim y que va a mantener Juan Valera: no explicar las causas por las que el novio se ha convertido en animal; el hada que ha provocado el encantamiento no es castigada por ello; el padre de la joven es quien favorece el encuentro de la pareja. (Bettelheim, 1976: 408-409)

A la transformación de Arrogante en pájaro azul, por causas que se explicitan, se une después la de Truchona, doble del hada Sosías, en cerda «afín de que le quedase al menos el vicio de gruñir» (Aulnoy, 1985: 55), pues la maldad debe ser castigada. A la metamorfosis de la transformación, aunque sin alejarnos demasiado de ella, se añade en estas páginas la del disfraz, asociado a las figuras femeninas. Libre de su prisión pero sin ser todavía dueña de su *yo*, Florina solo puede acercarse al rey *sin ser aún ella*, bajo la apariencia de una campesina y tras un viaje incansable «ora por mar, ora por tierra [...]. Mas no sabiendo a dónde dirigir sus pasos, temía siempre ir en dirección contraria» (Aulnoy, 1985: 43). Por otro lado el disfraz, que permite ver sin ser visto, corre paralelo a la figura de la lavanderilla, que solo escondida y lejos de

---

<sup>18</sup> Obviamos aquí una de las primeras versiones del cuento que nos han llegado, que hace de la necrofilia el centro de la relación entre el príncipe y la hermosa durmiente.

toda mirada puede descubrir el secreto del príncipe de la China. Convertido en laberinto, el camino iniciático no ha concluido, el temor y la falta de experiencia persiguen a la joven. En este sentido ambas muchachas se ven obligadas a dejar sus palacios y superar una serie de pruebas para encontrarse a si mismas y saberse reconocer en su calidad de mujeres adultas, siguiendo un proceso de individuación muy semejante al requerido a los caballeros medievales<sup>19</sup>. Todo cambio necesita una iniciación y a este cambio en el plano sexual alude sobre todo Valera cuando, en repetidas ocasiones, hace referencia a la inocencia e ingenuidad de las muchachas ante la visión de los hombres desnudos. Si en los personajes masculinos el proceso de individuación se lleva a cabo mediante la metamorfosis, en las jóvenes princesas la condición para que el cambio pueda operarse pasa por el disfraz y la errancia en el bosque. No olvidemos que todo cuento se presenta como un viaje al interior de uno mismo por lo que, siguiendo la teoría de Propp, la secuencia principal de los cuentos reproduce de un modo u otro los rituales de iniciación. Los diferentes personajes que pueblan estas páginas van en busca de una verdad ontológica ligada a un nuevo estatus, búsqueda que, observa Max Bilen (1988: 967), los convierte en individuos al margen de la comunidad, condenados a la soledad: «L'individu en instance de passage, c'est-à-dire, d'initiation, est isolé, exclu, en marge de la communauté, expulsé. C'est en cela que le passage constitue une expérience redoutable. Privé de statut, l'individu a tendance à se métamorphoser en double monstrueux». En nuestro caso a la soledad de la prisión, del bosque o de la forma animal que imposibilitan, todas ellas, la inserción en la sociedad y el encuentro con el amante. Solo al final del cuento el individuo encuentra su lugar en un orden preestablecido.

#### 4. El rito iniciático: el azar

En este proceso iniciático el azar juega un papel determinante. Como bien explica Tzvetan Todorov (1972), tanto la existencia de seres naturales como la suerte suplen una causalidad deficiente; en muchos casos, además, al excluir este tipo de historias el concepto de «azar», este viene encarnado en hadas, ogros y brujas:

[...] en términos generales los seres sobrenaturales suplen una causalidad deficiente. Digamos que en la vida cotidiana una parte de los acontecimientos se explican por causas que nos resultan conocidas y otra que nos parece debida al azar [...]. El hada que asegura el destino de una persona, no es sino la encarnación de una causalidad imaginaria para aquello que también podríamos llamar suerte o azar (Todorov, 1972:132).

También en este punto se alejan los relatos estudiados. En *El pájaro verde* es posible hablar de azar en el sentido estricto de la palabra: algo fuera del control humano sucede, lo que cambia el curso de los acontecimientos y encamina la historia

<sup>19</sup> Me refiero sobre todo a la producción literaria de Chrétien de Troyes.

hacia un final feliz. Y este «algo» está normalmente unido a un objeto. Que la lavandera, cansada, decida hacer un alto en el camino para comerse una naranja está dentro de lo normal, pero solo el azar la ha elegido a ella como poseedora de este fruto que, atraído por un imán de gigantescas proporciones, la conduce hasta el palacio del príncipe; solo el azar explica que se haya sentado en el sitio adecuado a la hora del regreso de los pájaros, de los que en ningún momento se dice de dónde llegan. La naranja remite además a lo perfecto por su esfericidad y sus vínculos con el jardín de las Hespérides y, desde el momento en que guía (muestra el camino), participa de manera activa en el proceso iniciático.

Lo mismo podría decirse de otros objetos que, sin llegar a la categoría de motivos, resultan decisivos. Parecen especialmente interesantes aquéllos robados por el pájaro y el orden en que son robados: el cordón de pelo, la liga, el guardapelo. El primero, el más superficial, simboliza la belleza exterior de la muchacha. Este es arrebatado de las manos de la sirvienta y no directamente a la princesa Venturosa:

[...] cuando a deshora entró por el balcón un preciosísimo pájaro, cuyas plumas parecían de esmeralda, y cuya gracia en el vuelo dejó absortas a la señora y a su sirvienta. El pájaro, lanzándose rápidamente sobre ésta última, le arrebató de las manos el cordón y volvió a salir volando de aquella estancia.

Todo fue tan instantáneo que la princesa apenas tuvo tiempo de ver al pájaro; pero su atrevimiento y su hermosura le causaron la más extraña impresión (Valera, 1995: 17).

El segundo objeto robado «con el ebúrneo pico», la liga, pertenece a la intimidad de la mujer, tiene algo de fetichista y puede relacionarse con el despertar del deseo sexual en la muchacha, pues «el deseo no cumplido de poseerlo atormentaba a la princesa». El guardapelo, finalmente, está relacionado con la confianza compartida solo con el ser amado; el robo va aquí acompañado del beso sobre los labios, a cuyo embrujo no se puede ya escapar.

En Mme d'Aulnoy no hablaremos tanto de azar como de manipulación. El destino de Florina es consecuencia de las artimañas de su madrastra, que continuamente recurre al engaño: compra la voluntad del rey con finas maniobras de seducción, compra a las sirvientas de la princesa, intenta forzar a Arrogante para que se case con Truchona suplantando la personalidad de la elegida... Tras la muerte del rey y la liberación de Florina el azar, ahora sí, hará que esta encuentre durante su errancia a la vieja hada-madrina que le ofrecerá el (los) objeto(s) mágico(s): los huevos que deberá romper cuando necesite ayuda. La presencia de esta misma hada protectora será necesaria para la metamorfosis final de Truchona y la consecuente felicidad de los amantes.

A diferencia del anterior, el pájaro azul no roba sino que ofrece, agasaja a la muchacha ya con «aretes de diamantes tan perfectos y bellos que ningunos otros en el

mundo se les podría asemejar» (Aulnoy, 1985: 27), ya con brazaletes de esmeralda, relojes, topacios, perlas y diamantes que luego utilizará ella, una vez libre, para llegar hasta él. Como observan Chevalier y Gheerbrant en su conocido diccionario de símbolos, poco a poco las joyas se desmaterializan y pasan a formar parte de la vida espiritual. El orfebre y el joyero trabajan las piedras preciosas salidas de las entrañas de la tierra y puede afirmarse, en un sentido amplio, que también quien las elige participa de este proceso de elaboración. Así regalar una joya simboliza la unión de dos almas. Por esto el rey Arrogante debe rechazar el regalo de Truchona, el distintivo de la Orden de los Caballeros del Amor, además de un libro con cubiertas de oro<sup>20</sup>. En cambio Florina no vacila en aceptar los regalos del pájaro azul, que la colman de gozo y, como se ha dicho, le valdrán la entrada en el gabinete de los ecos: primero gracias a los brazaletes de esmeralda, después a otras «maravillas de la brujería» salidas del interior de los huevos. Tenaz en el amor y ayudada por el hada, Florina conseguirá que el rey oiga sus voces. Notemos que, al igual que las piedras preciosas, también el eco se relaciona con las fuerzas ocultas y la profundidad de la tierra.

### 5. A modo de conclusión

A lo largo de estas líneas un análisis comparativo de *El pájaro azul* de Mme d'Aulnoy y *El pájaro verde* de Juan Valera ha permitido ver lo que separa y lo que une los relatos de ambos autores, es decir las variantes que cada escritor establece sobre un sistema narrativo tradicional. Variantes que en ningún caso modifican el significado último del relato. Se ha señalado también lo que, en la convergencia misma de lo que podríamos denominar motivos secundarios, contribuye a alejar los relatos. Mientras el segundo busca anclar lo imaginario en la realidad, el primero se centra en el tema de la maldad, tan presente, por lo demás, en los cuentos de hadas.

¿En qué coinciden? Básicamente en que ambos giran en torno al tema del rito iniciático y al motivo del pájaro azul. El tema es susceptible de abstracción, mientras que el motivo es un elemento menor y concreto (Souiller y Troubetzkoy, 1997). Lo que no impide como en el caso que nos ocupa, que el motivo se convierta en símbolo. El motivo cumple asimismo una función estructurante que nos parece mayor en el caso de la escritora francesa, pues las sucesivas metamorfosis hombre-pájaro-hombre coinciden con las muertes respectivas de la madre y el padre de la princesa. En todo caso los jóvenes protagonistas de ambos cuentos conocen una serie de fases paralelas, que van de la ruptura o caos a la autonomía, la búsqueda, la esperanza y, finalmente, a la cohesión y el reencuentro consigo mismo. Además, a diferencia de otros cuentos de hadas en los que el papel de la muchacha es, sentimentalmente

<sup>20</sup> «Se trataba de un collar de oro esmaltado con colores flamígeros, abrazado por numerosas saetas y atravesado por una de ellas que ostentaba la siguiente inscripción: *Solo una me hiera*. Para Arrogante la reina había mandado tallar un corazón sobre un rubí tan grande como un huevo de avestruz. La cadena que de este pendía estaba incrustada de perlas, la más pequeña de las cuales pesaba una libra...» (Aulnoy, 1985: 14). Obsérvese que el regalo no es elegido por la propia pretendiente.

hablando, pasivo, las princesas Florina y Venturosa siguen su propio recorrido en el camino del amor y del deseo.

Otros motivos secundarios estructuran el relato, como el regalo u objeto robado que, aunque tratados de manera diferentes, hacen avanzar la narración hacia el momento de la transformación última y definitiva que es también el de la asunción de un nuevo estado. Superadas las diferentes fases del camino iniciático (básicamente la metamorfosis para ellos y la prisión y búsqueda en el bosque para ellas), los jóvenes se integran en la vida social y sexual del adulto.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMELA, Margarita (1993): «Una narración inacabada de Juan Valera», in J. Romera, A. Lorente y A. Ma Freire (eds.), *Ex libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*. Madrid, UNED, 505-516.
- ALMELA, Margarita (1995): «Introducción» a Juan Valera, *Obras Completas* (Vol. I). Madrid, Turner (Biblioteca Castro), XI-XXIX.
- AULNOY, Mme de (1985): *El pájaro azul y otros cuentos de hadas*. Palma de Mallorca, José J. Olañeta, editor.
- BETTELHEIM, Bruno (1976): *Psychanalyse des contes de fées*. París, Robert Laffont.
- BILEN, Max (1988): «Littérature et initiation», in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Lonrai, Editions du Rocher, 965-969.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1982): *Dictionnaire des symboles*. París, Robert Laffont.
- ELÍADE, Mircea (1968): *Mito y realidad*. Madrid, Guadarrama.
- GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, Eduardo (2003): *El cuento español del siglo XIX*. Madrid, Ediciones del Laberinto.
- JASSO GARAU, Vicente y Catalina TORRENS (2007): *Les rondalles mallorquines. Identitat i etnografia*. Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner editor.
- MONTESINOS, José F. (1980): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*. Madrid, Castalia.
- MORENO CARRILLO, Bernardo (1988): *Don Juan Valera y Francia: semblanza crítica de un españolista francófilo*. Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense (col. Tesis Doctorales).
- PROPP, Vladimir (1987): *Morfología del cuento* (seguido de *Las transformaciones de los cuentos maravillosos*). Madrid, Fundamentos.
- RÉAU, Louis (1930): *Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie*. París, Larousse.
- SOUILLER, Didier y Wladimir TROUBETZKOY (1997): *Littérature comparée*. París, PUF.

TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.

VALERA, Juan (1995): *Obras completas*. Madrid, Turner (Biblioteca Castro), vol. I.

**Interculturalité et fonctionnement des flux d'information  
dans l'écriture hypertextuelle.  
Réflexions pour une approche pédagogique**

**María Luisa Villanueva Alfonso & Mercedes Sanz Gil**

*Universitat Jaume I*

MariaLuisa.Villanueva@fil.uji.es – sanzg@fil.uji.es

**Resumen**

En este estudio describimos cómo se teje la estructura interna de dos sitios web (uno francés y otro inglés) al mismo tiempo que formulamos hipótesis sobre el funcionamiento de los flujos de información que aparecen en ellos. Mostramos los aspectos plurilingües y multiculturales sobre los que se sustentan y avanzamos algunas hipótesis sobre las relaciones entre los modelos ideológicos y los modelos discursivos que emanan de los flujos de información que se ofrecen a los visitantes-lectores de dichos sitios. De este análisis se deriva una serie de reflexiones que nos permitirán elaborar propuestas pedagógicas para la enseñanza-aprendizaje de lenguas.

**Palabras clave:** Géneros; Cibergéneros; Interculturalidad; Plurilingüismo; Escritura hipertextual; Enseñanza-aprendizaje de lenguas.

**Abstract**

This study describes how the internal structure of two websites (in English and French) is interwoven, and formulates a series of hypotheses on the operation of the information flows extant in each of them. Apart from showing the multilingual and multicultural issues upon which these hypotheses are built, this study puts forward a series of discourse models derived from the information flows presented to the visitors-readers of those sites. This analysis yields a series of reflections that will allow researchers to elaborate pedagogic proposals focused on the teaching and learning of languages.

**Key words:** Genres; Cybergenres; Interculturality; Multilingualism; Hypertextual Writing; Language teaching-learning.



## 0. Introduction

La présente étude a été réalisée dans le cadre du projet de recherche CIBERTAAAL (Cybergenres et Technologies Appliquées à l'Autonomie d'Apprentissage des Langues. Étude des stratégies et des modèles pragmatique-cognitifs dans la production et réception des textes digitaux)<sup>1</sup>. Ce projet vise à construire un modèle d'analyse de la lecture et de l'écriture hypertextuelles à partir de l'étude de plusieurs sites web de diffusion et de vulgarisation scientifique des connaissances en français, en anglais et en allemand. Cette recherche comporte une perspective appliquée dans le domaine du développement d'une capacité de lecture multilingue et interculturelle.

Dans ce projet, nous nous proposons d'identifier les échos des genres connus présents dans la construction, c'est-à-dire, dans la conception et l'écriture, et dans la lecture, des textes inclus dans des environnements hypermédia. Nous tenons compte de l'importance des représentations et des connaissances pragmatiques préalables des apprenants sur les textes.

Finalement, nous essayons d'identifier les traits de la nouvelle littératie et le rôle des modèles génériques comme une nouvelle approche des processus de compréhension, car nous estimons que comprendre dans des environnements hypermédia comporte une «réécriture» et la construction d'un nouveau texte lors de la navigation à travers les différents genres, c'est à dire la construction de *traversals* propres en termes de Lemke (2003). Cette nouvelle littératie entraîne un développement de nouvelles compétences dans le processus d'apprentissage de langues, dont le développement de l'autonomie devient un élément nécessaire dans l'apprentissage tout au long de la vie (*long life learning*).

## 1. Cadre théorique: genres et cybergenres

### 1.1. Médiation générique et médiatisation

Les schémas génériques constituent un élément clé pour expliquer l'intercompréhension des textes. Bien qu'il y ait beaucoup de définitions du genre, on peut affirmer que toutes coïncident à signaler que les genres doivent être reliés ou qu'ils appartiennent à une communauté de discours donnée et qu'ils présupposent donc une acceptation sociale de la part de cette communauté (Berkenkotter et Huckin, 1995; Orlikowski et Yates, 1994; Kwasnik et Crowston, 2005).

La théorie du genre actuelle souligne l'importance du rôle médiateur des genres dans l'interaction sociale. Les genres constituent des phénomènes multidimensionnels (Kwasnik et Crowston, 2005) qui doivent être définis tout en tenant compte non seulement des caractéristiques textuelles mais aussi des processus impliqués dans la production et dans l'interprétation des textes. L'avènement des cybergenres com-

---

<sup>1</sup> Projet CIBERTAAAL (projet R+D, 2005-2008, Réf. HUM2005-05548), du groupe GIAPEL (*Grupo de Investigación y Aplicaciones Pedagógicas en Lenguas*), financé par le Ministère de l'Éducation et de la Science de l'Espagne.

porte de nouveaux enjeux aussi bien en ce qui concerne le statut du scripteur/concepteur que pour ce qui est des nouveaux défis du rôle du lecteur. Par ailleurs, l'interaction scripteur-lecteur se joue sur un espace multisémiotique qui entraîne le développement de nouvelles compétences relevant d'une vraie multilittératie. Et ceci comporte de nouveaux défis pour la médiation pédagogique.

Le schéma classique de Swales (1990) ne prenait pas en compte le support ou le média utilisé pour la transmission du message. Or cet aspect, qui était déjà important dans les genres en support papier ou audiovisuel, devient fondamental de nos jours si l'on veut analyser les cybergenres.

En effet, l'analyse taxonomique de Shepherd et Watters de 1998 (figure 1) met l'accent sur l'évolution des cybergenres en montrant qu'il y a un continuum évolutif qui va de la simple reproduction des genres déjà existants à l'apparition de genres émergents et de nouveaux genres dont l'apparition relève des possibilités de la technologie informatique et de l'Internet. N'importe quel cybergenre, à l'exception des genres spontanés, serait le résultat de l'adaptation et de l'évolution d'un genre déjà existant (phénomène de réplique générique: *replicated genre*).

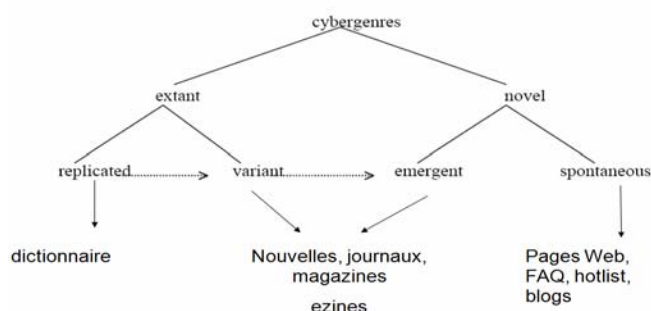


Figure 1. Évolution des Cybergenres selon Shepherd et Watters, 1998

Finalement, les genres spontanés seraient, selon le schéma de Shepherd et Watters, le résultat des possibilités hypertextuelles et interactives des TIC. Cette rupture de la ligne de continuité évolutive peut cependant être mise en question. En effet, Crowston et Williams dans leur article de 1997 avaient déjà mis l'accent sur l'aspect dynamique des genres en fonction des objectifs communicatifs et des nouveaux enjeux technologiques. En 1999, Crowston et Williams dans leur travail sur l'influence des effets des liens sur les cybergenres montrent comment le processus interactif crée de la valeur ajoutée. On pourrait conclure qu'au delà des efforts taxonomiques, *il faudrait plutôt tenir compte du processus et de l'aspect dynamique des cybergenres*.

Dans ce sens, les travaux de Kress et Van Leuwen (1996), ainsi que ceux de Kwasnik et Crowston (2005), coïncident à mettre en relief la fluidité du genre par rapport à l'action et à la situation. L'analyse de l'évolution des cybergenres doit être faite par ailleurs en adoptant un point de vue écologique, c'est à dire, en tenant

compte de la dimension sociale des genres et du fait que l'évolution d'un genre ne peut être analysée qu'en établissant des rapports avec les autres genres existants à un moment donné dans une même communauté de discours. Et ceci, qu'il s'agisse de genres «traditionnels» ou de cybergenres.

En outre, l'effet de la structure hypertextuelle des genres sur Internet débouche sur des phénomènes de multimodalité, d'intertextualité et d'intérogénéricité. Les frontières du genre deviennent floues de par l'effet du fonctionnement des hyperliens et on devrait parler plutôt des genres en termes d'ensembles d'attributs comme le font Kwasnik et Crowston en 2005.

En effet, comme Marina Santini a confirmé dans son étude de 2006, nous assistons à un moment privilégié pour l'étude du changement générique. D'une part, les usagers des cybergenres, mobilisent des schémas génériques déjà connus et acceptés par la communauté de discours, de l'autre, il existe un processus de négociation de nouvelles étiquettes génériques et des phénomènes de reconnaissance et ou de désaccord par rapport à l'identification de nouveaux genres et de genres émergents.

## 1.2. Littératie et hypermédia

Une nouvelle littératie est donc en train de se construire. Les parcours physiques de navigation, ce que Lemke (2003) appelle *trajectories* obligent le lecteur à effectuer des mouvements multiples d'ouverture et de clôture textuelle afin de construire une unité de cohérence en fonction de ses propres objectifs et du contexte à un moment donné.

C'est vraiment cette unité de sens, que Lemke appelle *traversals*, qui constitue l'espace de la mise en jeu des représentations génériques. D'ailleurs, l'alternance entre les modes de lecture et les modes de navigation (Askehave et Nielsen, 2005) comporte le développement non seulement de nouvelles habiletés de lecture mais de nouvelles habiletés à caractère multisémiotique.

Enfin la multilittératie offre de nouvelles possibilités et de nouveaux défis au développement d'une compétence plurilingue et interculturelle. Les rencontres entre les langues et les cultures se multiplient, et loin de considérer le phénomène de la globalisation en termes d'uniformisation, il faudrait plutôt développer des compétences relevant de la sensibilisation aux variations culturelles dans le cadre d'une culture du dialogue et de la négociation.

Les composantes de cette multilittératie pourraient être décrites en termes de: littératie visuelle, littératie des médias, littératie de l'information, littératie des TIC ou cyberlittératie et littératie critique.

Si l'on admet qu'il n'y a pas de formation au plurilinguisme et à la pluriculturalité sans un développement de la conscience d'apprentissage et de la capacité métacognitive, il faudra accepter à plus forte raison que les savoirs et les savoirs faire relevant de ces multilittératies comportent une formation à l'autonomie visant un apprentissage durable. Il s'agit de former des «apprenants stratégiques», de plus en plus

capables de gérer leur apprentissage et de développer et des stratégies personnelles. Dans la «société de la connaissance et de l'information» il faut rendre les élèves plus actifs, plus autonomes et soucieux d'apprendre tout au long de leur vie.

### 1.3. L'hybridation des pôles lecteur-scripteur et les nouveaux enjeux de la médiation pédagogique

L'écriture hypertextuelle ouvre la porte à une toute nouvelle dimension d'écriture et de lecture où nous ne pouvons plus opposer aussi radicalement l'auteur et le lecteur. Du côté anglophone, dans l'ouvrage fondamental qu'il consacre au concept d'hypertexte, George Landow (1992: 5-6), s'inspirant des propos de Roland Barthes sur le «lisible et le scriptible», va jusqu'à proposer que cette nouvelle textualité électronique permet d'opérer la fusion des instances de production et de réception en un nouvel amalgame désigné sous l'appellation *wreader*, synthèse du *writer* et du *reader*. La technologie informatique réunirait ainsi les conditions nécessaires à la réalisation du projet littéraire consistant selon Barthes à «faire du lecteur, un producteur du texte» (1970: 10). Il semble intéressant de remarquer que la description qu'il proposait du texte idéal annonçait déjà certaines caractéristiques de l'hypertexte comme un rhizome:

Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut à coup sûr être déclarée principale; les codes qu'il mobilise se profilent à perte de vue [...], ayant pour mesure l'infini du langage (Barthes 1970: 12)

En fait, le travail cognitif qu'implique le fait de lire un hypertexte suppose une anticipation de ce qui viendra après le lien hypertextuel, ainsi que la création d'un produit de lecture sémantiquement cohérent, résultat d'assembler dans un tout les différents *morceaux d'information*. Ce tout, sur lequel le lecteur-scripteur effectue des opérations d'ouverture et de clôture sémantiques, est le résultat de ses hyperchoix à travers la navigation par les hyperliens, à travers la lecture des documents cible et à travers l'établissement de liens entre les textes source et les textes cible. Cette notion du *wreader* utilisée par Allen (2003) et par Thomas (2005), parmi beaucoup d'autres, a été reprise par certains chercheurs français (Bachand, 2000) et a fait même l'objet de propositions de traduction: *lauteur* (Villanueva, 2008)<sup>2</sup>.

En ce qui concerne les rôles du lecteur et du scripteur, la conception de la lecture comme un phénomène interactif, reçoit un nouvel élan de par le caractère rhizomatique des cybergenres.

<sup>2</sup> L'on attribue les termes *wreader* à Christopher Keep et *lauteur* à Bernard Magné.

Lire c'est aussi écrire un texte puisqu'il faut choisir certains mouvements d'ouverture et de clôture textuelle qui ne sont pas donnés au préalable.

D'autre part, «écrire» suppose davantage qu'auparavant le développement d'une capacité de se mettre à la place d'autrui: un mouvement cognitif de décentration qui devient plus complexe encore puisque les profils des lecteurs potentiels sont aussi multiples et divers.

La figure du *wreader* évoque justement ces phénomènes d'hybridation des rôles et comporte, évidemment, de nouveaux enjeux pour la médiation pédagogique.

Les genres et les cybergenres constituent un espace de rencontre des représentations des enseignants et des apprenants.

La médiation pédagogique doit donc être à même de proposer des tâches visant la formation à la multilittératie et à l'autonomie, tout en tenant compte de la spécificité des textes sur le plan du contenu, de la forme et des caractéristiques du média. Pour ce faire, et du point de vue d'une approche actionnelle et socioconstructiviste de l'enseignement-apprentissage, il faudra établir un dialogue entre l'analyse pré-pédagogique des cybertextes et les représentations des apprenants en tant que navigateurs, acteurs, lecteurs et interprètes de codes sémiotiques divers.

## 2. Méthodologie et instruments pour l'analyse des sites web

Dans ce contexte de recherche, dans la présente étude nous nous proposons de découvrir la structure interne des deux sites et de formuler des hypothèses sur le fonctionnement des flux d'information qu'ils véhiculent.

Les résultats obtenus devraient aider à cerner les enjeux et les défis de la multilittératie du point de vue du développement d'une compétence plurilingue et interculturelle.

Nous présenterons, donc, l'analyse du site français *Automates Intelligents* (<http://www.automatesintelligents.com>) et du site anglais *Computer viruses* (<http://www.bbc.co.uk/science/hottopics/computerviruses>).

Nous montrerons les aspects plurilingues et multiculturels y apparus et nous avancerons quelques hypothèses sur les relations entre les modèles idéologiques et les modèles discursifs qui découlent des flux d'information qui sont offerts aux visiteurs-lecteurs des sites.

Les deux pages analysées pour le présent travail constituent un petit échantillon du corpus analysé dans notre projet R+D. Ce corpus répond à des caractéristiques communes afin d'obtenir un corpus homogène qui permettrait de généraliser les résultats obtenus. Les critères de sélection des pages ont été les suivants:

1. Les pages sélectionnées appartiennent au domaine du discours de diffusion et de vulgarisation des connaissances avec des énoncés informatifs et explicatifs destinés au grand public non spécialisé. Ces pages regroupent plusieurs genres discursifs.

2. Elles présentent des traits propres des cybergenres, c'est à dire: caractère multimodale, interactivité et hypertextualité.
3. Les traits hypertextuels: tendance rhizomatique, opposée à la structure en arbre, c'est à dire, il y a moins de hiérarchie verticale et plus de possibilités de parcours entre les nodes.
4. Ces pages sont appropriées pour être utilisées par les étudiants-usagers de l'expérience de navigation-apprentissage proposée dans le projet CIBERTAAAL: ce sont des apprenants de français et d'anglais langues étrangères de niveau moyen (B1-C1) ayant besoin d'accéder aux contenus de ces pages dans le cadre des tâches d'apprentissage de la langue étrangère et/ou des besoins dérivés des études spécifiques de leur filière universitaire: ingénieurs et philologues.

Pour l'analyse des pages il a été nécessaire d'utiliser un logiciel de capture des pages web et des liens y contenus avec l'accès à d'autres pages ainsi qu'un instrument pour visualiser de manière graphique tous les liens de la page afin de pouvoir identifier les possibles structures de navigation.

L'analyseur de base utilisé est *Websphinx* (<http://www.cs.cmu.edu/~rcm/-websphinx>), en ajoutant quelques petites modifications qui ont permis d'obtenir une carte complète de tous les nodes et liens d'une page web.

L'outil de visualisation des captures choisi est *yEd Graph Editor* ([http://www.yworks.com/en/products\\_yed\\_about.html](http://www.yworks.com/en/products_yed_about.html)). Il permet de représenter les graphes de manières différentes qui favorisent l'interprétation et les conclusions.

Aussi bien l'outil *yEd* que l'application créée à partir de *WebSphinx* sont programmés en langage *Java*.

Finalement, nous avons utilisé un logiciel qui nous a aidés à montrer de manière homogène l'aspect visuel/graphique de la page web, ainsi que les flux d'information dérivés de celle-ci. Ce logiciel est *Cmap Tools* (<http://cmap.ihmc.us/-conceptmap.html>), qui permet de construire, de naviguer, de partager et de critiquer les différents modèles cognitifs représentés comme cartes conceptuelles.

### 3. Description des sites

#### 3.1. *Hot topics: computer viruses*

*Hot topics: computer viruses* est une page qui appartient à la section de science et nature du site de la *BBC News*. Son objectif est d'avertir le grand public des dangers des virus informatiques et de conseiller les usagers sur les moyens de protection des ordinateurs. Quant aux contenus, la pertinence de cette page est donc évidente.



bbc.co.uk

Home TV Radio Talk: Where I Live A-Z Index Search

12 March 2007  
Accessibility help  
Text only

BBC Homepage

Science & Nature  
Homepage

In Hot Topics:

- Alcohol
- Animal experiments
- Artificial Intelligence
- Biochemical weapons
- Cannabis
- Chocolate
- Climate change
- Computer viruses
- Cooking
- Extreme cosmetics
- Football
- Intelligence
- James Bond
- Love
- Marathons
- Mobile phones
- Natural disasters
- Obesity
- Sunshine
- Superheroes
- Tennis
- Transport

Contact Us

Like this page?

Science & Nature: Hot Topics

Animals Prehistoric Life Human Body & Mind Space Hot Topics TV & Radio: follow-up

You are here: BBC > Science & Nature > Hot Topics > Computer Viruses

HOT TOPICS Updated November 2004

Computer Viruses

Contents

- Key points
- How to avoid computer viruses
- Types of computer virus
- Combating the crime
- What to do if you get a virus
- animation: how do computer viruses work?
- Quiz: are you clued up about computer viruses?
- Vote: have you ever had a computer virus?
- Timeline of events

Page 1 | 2 | 3 | 4

Key Points

- A computer virus is a computer program that is written by a malicious author
- They spread by copying themselves, then transferring on to other computers
- There are around 59,000 computer viruses in existence, with a new one detected every 18 seconds
- A computer virus can do anything from popping up a short message to wiping key files so your computer doesn't work
- The "LOVEYOU" virus infected up to 45 million computers, causing £7 billion worth of damage world-wide

OTHER HOT TOPICS

Alcohol

MORE FROM THE BBC

Webwise: Questions about Security and Viruses

Freeviva: online fraud prevention, child safety... how to use the web safely

BBC News: Surfing the net but at what cost?

How to stop rogue diallers making premium rate calls from your computer

quizzes, contact, liens internes, chat

Multimodalité

Multigénéricité

Interactivité

Multilinguisme

Pertinence des contenus de la page

Figure 2: Page web *Hot Topics: Computer Viruses* (BBC)

Quant aux traits propres des cybergenres, ce site contient des textes, des images, du son, des vidéos, des liens à des documents radio et TV, ainsi que des animations explicatives du fonctionnement des certains virus, et des liens externes.

Plusieurs genres discursifs y sont également repérés: des textes informatifs sur les différents types de virus, des textes explicatifs, des textes injonctifs qui amènent à des pages publicitaires qui contiennent à leur tour des bulletins d'achat en ligne, etc.

L'utilisateur peut interagir avec les différentes ressources offertes par la page: des *quizzes* permettent de tester la compréhension des documents, il y a la possibilité d'interagir avec d'autres usagers à travers le tchat, avec les concepteurs des pages par le lien de contact, et il y a de même de nombreux liens internes et externes qui amènent à des informations complémentaires.

Finalement, cette page peut servir de pont linguistique pour trouver d'autres informations en langues différentes de l'anglais. En effet, l'aspect multilinguistique est fourni dans cette page à partir du site principal de la BBC où l'on peut trouver des liens à des informations en 33 langues autres que l'anglais.

Quant à la structure interne, le graphe de *Hot topics* manifeste une structure modulaire de type fractal représentée par des enchaînements interconnectés en réseau qui donnent lieu à des formes polyédriques:



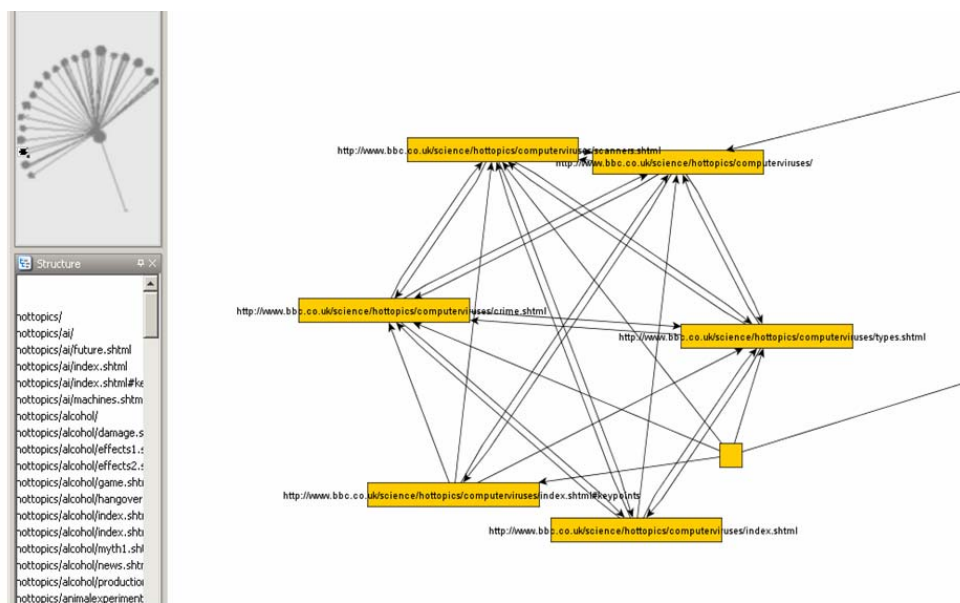


Figure 3: Structure interne de la page *Hot Topics: Computer Viruses* (BBC)

Toutes les pages de *Hot Topics* obligent à utiliser l'ascenseur droit et à «découvrir» le schéma informatif de la page qui présente une régularité des sections répétées dans tous les sujets de *Hot Topics*.

Cependant, le nombre de sections dans chaque *hot Topic*, la densité de renseignements de chacune des sections et la multiplicité d'options du menu, peuvent entraîner une certaine surcharge cognitive si on n'est pas capable de passer du mode lecture au mode navigation. La capacité de déployer ces modes distincts est en rapport avec le développement d'habiletés autonomes et de la capacité de schématisation, deux compétences nécessaires pour réaliser une navigation significative par n'importe quel des *hot topics*.

La représentation des liens avec l'outil *Cmap* permet d'un côté, de confirmer les résultats de l'analyse du graphe et de l'autre côté d'analyser l'hypertextualité et les types de liens. La navigation à partir de la page principale du site permet d'identifier les niveaux suivants: le niveau 1 correspond au site serveur de la BBC, le niveau 2 correspond à la page Science et Nature, le niveau 3 à la section *Hot topics* et le niveau 4 au sujet thématique *Computer viruses*. Les liens que l'on peut y trouver renvoient à des contenus qui s'ouvrent parfois sur un site différent, l'on parlerait dans ce cas d'un niveau 5 correspondant à des liens externes. C'est dans ce contexte qu'il faut interpréter les relations montrées par l'outil conceptuel *C-map*.

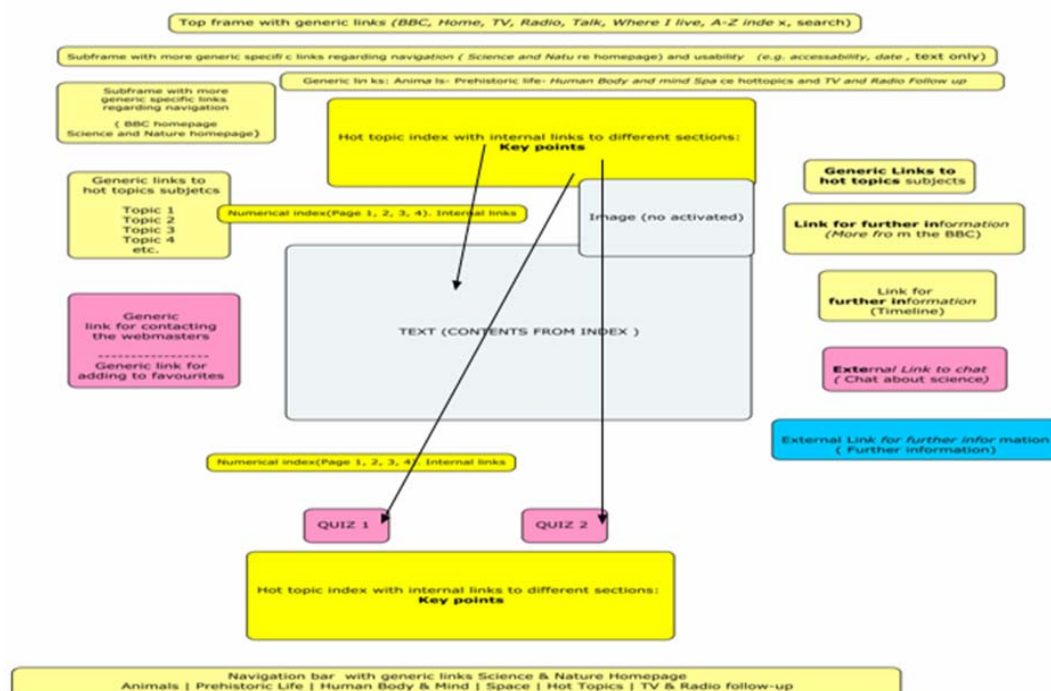


Figure 4: Carte conceptuelle de la page *Hot Topics: Computer Viruses* (BBC)

Les liens internes sont identifiés dans cette représentation par la couleur jaune en faisant une distinction entre jaune clair, pour les liens génériques et jaune foncé pour les liens spécifiques de la page. Les liens internes génériques accomplissent une fonction d'utilisabilité car ils se présentent de manière permanente pour faciliter la navigation parmi les sites de la BBC, Science et nature et *Hot Topics*, et une fonction informative puisqu'ils présentent d'autres options où l'on peut obtenir de l'information. Les liens spécifiques par contre font référence à la thématique choisie. Un aspect important à signaler des liens génériques est que très souvent ils sont multipliés de manière que l'on peut accéder à *Hot topics*, par exemple à travers le cadre supérieur, le menu droit, le menu gauche, l'outil de recherche, etc.; cette multiplication des possibilités d'accès, peut répondre à l'intention pédagogique du site qui donnerait réponse aux nécessités de recherche d'utilisateurs ayant différents niveaux de compétence dans la navigation.

Les liens marqués en rose indiquent les possibilités d'interagir avec le site, ce qui inclut des liens à des tests, au contact avec le webmaster, à un tchat, etc.

Finalement en bleu clair nous représentons les liens externes. Ce site n'inclut pas beaucoup de liens externes. Cela peut s'expliquer par le fait que le site de la BBC est tellement riche en contenus qu'il peut offrir des informations et des nouvelles sur n'importe quel sujet. Une autre interprétation pourrait consister à déduire une intention d'éviter l'abandon du site de départ, ainsi que l'égarement de l'objectif initial et une surcharge cognitive, en contradiction avec la perspective de vulgarisation du site.

Nous tenons cependant à interpréter que la BBC se montre comme un reflet global du monde, ce qui correspond à une certaine conception idéologique mono-polaire où l'anglais devient langue planétaire.

### 3.2. *Automates intelligents*

*Automates intelligents*<sup>3</sup> est un site web qui répand des informations et contient des articles sur Science et Société, en particulier sur des aspects concernant l'intelligence artificielle. Il s'agit d'un site étroitement en rapport à un autre plus ample *Admiroutes Sciences, techniques et démocratie*. Les deux sites enregistrent entre 800 et 1200 visiteurs différents par jour.

À l'origine de sa création, le but était de favoriser l'introduction des TIC dans l'Administration française.

*Admiroutes* annonce et accueille le site *Automates intelligents* et deux types de publications en support papier et en ligne en rapport avec lui, dont, *Europa++*, une revue en coopération avec *Paneurope France*

Les rapports de jumelage et d'inclusion entre ces sites répondent à deux critères: a) le domaine de réflexion et les buts spécifiques de chacun d'eux: la Démocratie et les Nouvelles Technologies dans le cas d'*Admiroutes*, la Science et la Société dans le cas d'*Automates Intelligents*, une Politique Scientifique Européenne en ce qui concerne *Europa ++*; b) les buts communs ou l'idéologie partagée: la diffusion de la connaissance, l'usage d'Internet et des Nouvelles Technologies au service de la démocratie et du développement (Villanueva, Luzón et Madrid, 2008).

Les couleurs bleues de l'interface et le logo créent un effet d'union entre les deux sites. Le logo de la rose des vents qui identifie *Admiroutes* évoque la navigation et rappelle la devise fameuse de l'encyclopédie Larousse «Je sème à tout vent». Il apparaît comme lien générique dans *Automates Intelligents* dont le logo est la tête d'un automate humanoïde. Par ailleurs, *Admiroutes* utilise aussi comme icône un miroir et le site *Automates Intelligents* est annoncé à la page d'*Admiroutes* comme un endroit miroir: «Le site miroir d'*Automates Intelligents* (site de travail et d'archivage)».

---

<sup>3</sup> Pour une description plus ample du site consulter Villanueva, Luzón et Madrid (2008) et Sanz et Villanueva (2009).

Figure 5: Page web *Automates Intelligents*

Comme dans le site en anglais, *Automates Intelligents* présente aussi les traits caractéristiques des cybergenres:

- Multimodalité: *Automates intelligents* dans la presse, radio, télévision, section «à voir», section «à écouter», rubrique «Infoexpress» avec des informations téléchargeables sur MP3, à demande des lecteurs.
- Multigénéricité: des interviews, des archives, des publications mensuelles et l'éditorial avec des textes explicatifs, argumentatifs, injonctifs, définitions de termes, etc. L'on trouve même dans les textes des liens à d'autres articles en ligne sur le même sujet, l'option d'achat de produits (robopolis: <http://www.robopolis.com>) ou l'annonce d'un spectacle de Futuroscope.
- Interactivité: «nous contacter», des liens internes, des liens externes, blogs, abonnement, proposer des manuscrits
- Multilinguisme: *Automates Intelligents* s'enrichit du logiciel *Alexandria* qui permet d'afficher des définitions, des synonymes et des expressions constituées d'un mot tout en faisant un double-cliquez. Une fenêtre déroulante permet aussi d'accéder à la définition du mot dans une autre langue.

La présentation bilingue en français et en anglais d'*Automates Intelligents* dans *Pourquoi ce site ?* Correspond à un «éditorial» d'octobre 2000 de Jean-Paul Baquiast et Christophe Jacquemin, créateurs du site. À partir de cette date, cet éditorial apparaît comme un lien interne générique qui peut être consulté comme présentation du site et de la revue du même nom. Dans cette présentation, les concepteurs font explicite que la création du site *Automates Intelligents* cherche la diffusion de la connaissance, de la vulgarisation entre d'amples secteurs du public et l'utilisation des recours

d'Internet pour faciliter la publication de travaux et l'interaction entre les scientifiques et le grand public.

Selon l'éditorial de Baquias et de Jacquemin, *Automates Intelligents* espère contribuer à la divulgation de la connaissance, depuis une perspective interdisciplinaire. On se présente comme un site français avec une vocation plurilingue et européenne. Il fait explicite une conception philosophique et politique qui parie pour la diffusion et la démocratisation de la connaissance, et c'est pourquoi il veut animer l'interactivité avec les lecteurs.

Le graphe du site *Automates Intelligents* présente une structure stable indépendamment de la date de visite. La représentation à travers les graphes peut contribuer à contraster la correspondance entre les buts et la philosophie de ce site et son architecture en termes de flux d'information.

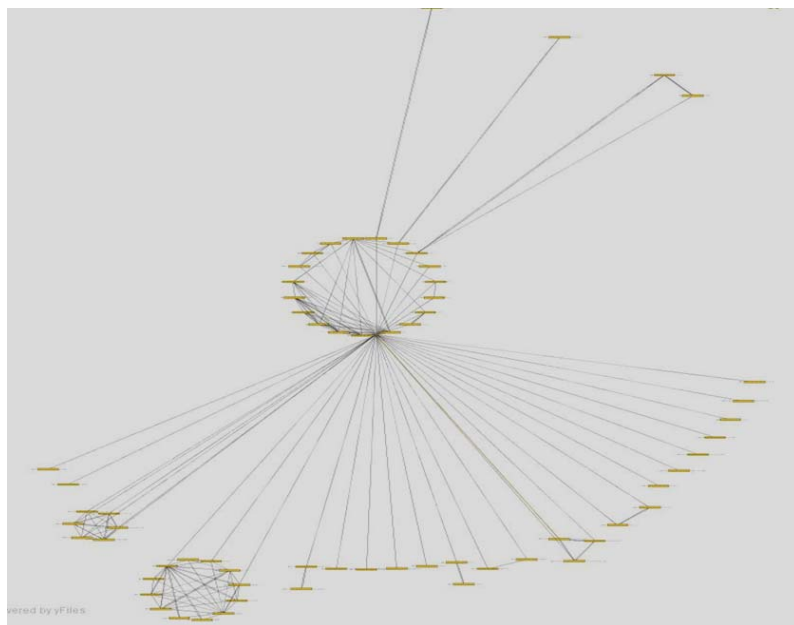


Figure 6: Structure interne du site *Automates Intelligents*

En effet, dans ce graphe, trois sections clairement délimitées peuvent être distinguées:

- la partie supérieure reflète l'orientation du site qui met en rapport science, technologies, société et démocratie (liens «Labo», «visites» et «démocratie»);
- la partie centrale du graphe correspond à un noyau dans lequel se réunissent des fonctions de gestion du site, des fonctions de diffusion de l'information et des fonctions d'aide;
- la partie inférieure du graphe regroupe le recueil de livres et la section «Échanges» qui est une revue authentique en ligne, et par ailleurs, pré-

sente les articles récents qui passeront aux archives d' «Actualité» et de «Labo».

Les aspects interactifs et les liens externes sont présents dans les trois sections du graphe: section supérieure: «Visite»; section centrale: «aide» et «contact»; section inférieure: «Échanges» et «Liens»; la relation interne entre la section centrale et l'inférieure est complexe et interactive, sa distribution met en relief la relation entre les opérations d'échange, d'information, de diffusion, d'archives et prépublication. Cela explique le fait que les concepteurs du site parlent de lui comme «magazine», comme «revue on line», comme «site miroir de travail et d'archives» qui a pour «carrière/pépinière de chercheurs» la revue électronique mensuelle *La Revue*, publiée dans *Admiroutes*.

La section supérieure droite communique les pages relatives aux parties suivantes du menu: «Labo», «Visite» et «Démocratie». Dans la section centrale, les liens sont mis en rapport en formant une espèce d'écheveau qui représente l'une des zones les plus denses du graphe; de même deux autres se trouvent dans la partie inférieure.

Dans la carte conceptuelle ci-dessous nous signalons les types de liens et leurs rapports qui relèvent des différents niveaux déjà décrits: le niveau 1 correspond au site *Admiroutes* et le niveau 2 correspond à *Automates Intelligents*.

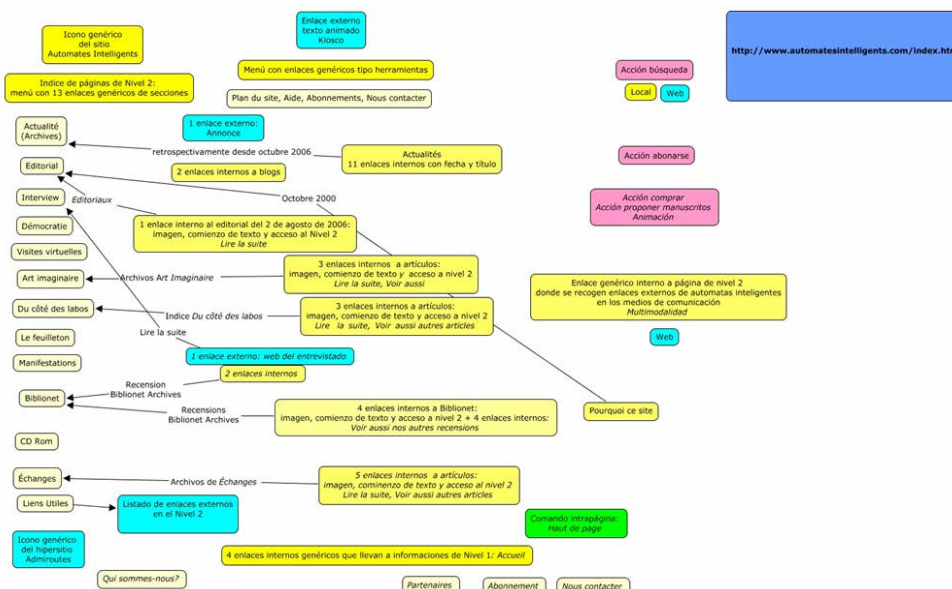


Figure 7: Carte conceptuelle du site *Automates Intelligents*

Le format de toutes les pages des deux sites oblige à utiliser l'ascenseur droit, cela justifie l'onglet permanent qui renvoie à «haut de page» (marqué en vert).

Les informations apparaissent sous forme de liste suivies d'un lien qui permet de «lire la suite». De par le reste nous gardons le même code de couleurs que dans l'analyse précédente. Les liens marqués en rose indiquent les possibilités d'interagir



avec le site. Les liens internes du site (en jaune) offrent la possibilité de choisir l'information selon les critères de «titre» et «date», ils apparaissent tant dans la partie centrale comme dans le menu gauche avec un ordre différent, ils fonctionnent comme de véritables charnières. Le nombre de liens internes entre les informations et les articles est très élevé non seulement à cause des liens entre les archives et les index, mais par l'existence de liens qui inte-relationnent des contenus: *Voir aussi autres articles*, *Voir aussi nos autres recensions* (dans la section *Bibliothèque*), *Suite des Actualités*, *Toutes les Actualités*. En bleu clair nous représentons les liens externes. L'accès aux annonces et aux informations montre que l'importance des liens externes découle de la dynamique d'information vulgarisante du site: il renvoie à des versions des articles dans d'autres lieux, d'autres langues, l'on fait des compilations de sites, certains liens accèdent à des pages personnelles, à des revues, des journaux, etc. ils (elles) se réalisent des notices, des enchaînements sont donnés aux pages Web personnelles, aux revues, aux maisons d'édition, aux journaux, etc. Tout cela ouvre à la multigénéricité et au multilinguisme.

De ce point de vue, l'intégration dans le site du logiciel *Alexandria*, cité précédemment, semble tout à fait cohérente. La déclaration de principes de l'éditorial entraîne l'enjeu de vouloir rapprocher la langue française à d'autres lecteurs. *Alexandria* facilite la traduction de termes en 22 langues.

Voyons un exemple de fonctionnement: sur une page d'*Automates Intelligents*, nous avons cliqué deux fois sur le mot «relayer» et une fenêtre s'ouvre avec la traduction; en plus, au cas où pour un espagnol, la conjugaison de ce verbe pourrait sembler compliquée, *Alexandria* nous fournit même la conjugaison, des dérivés du mot, des locutions, s'il y en a, et un dictionnaire analogique.

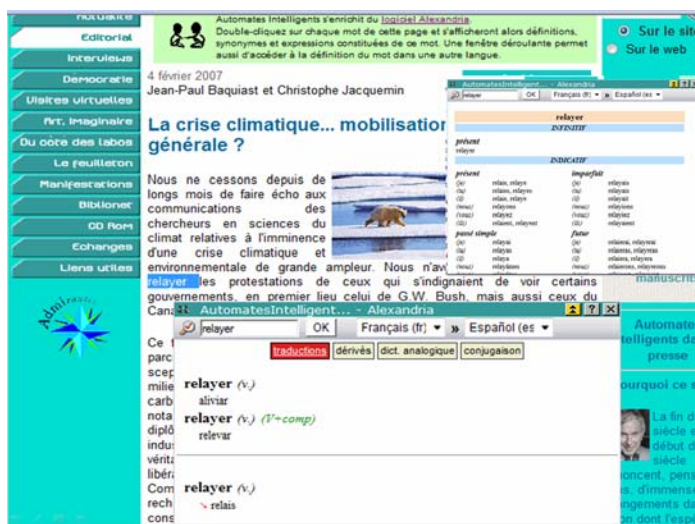


Figure 8: Aide contextuelle du logiciel *Alexandria*



Si l'on accède directement au site d'*Alexandria*, d'autres compléments linguistiques sont offerts aux lecteurs: une bibliothèque en ligne, un dictionnaire en ligne, la représentation graphique des synonymes en utilisant un système de cartes conceptuelles semblable à celui que nous avons utilisé.

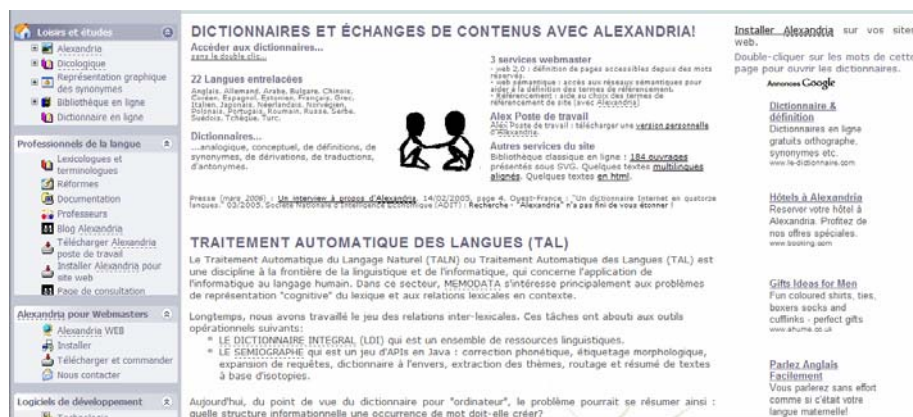


Figure 9: Interface du site *Alexandria*

*Alexandria* représente à la fois une nouvelle génération de dictionnaires et un vrai commencement pour le web sémantique. Selon ses concepteurs c'est le «Couteau suisse» des dictionnaires, un dictionnaire multifonction qui offre à ses visiteurs l'ouverture contextuelle des informations linguistiques propres aux langues du document ou à la langue choisie par le visiteur. Alexandria est un logiciel créé par MEMODATA, une société d'ingénierie linguistique spécialisée en dictionnaires, synonymes, bilignes, etc. qui s'intéresse principalement aux problèmes de représentation «cognitive» du lexique et aux relations lexicales en contexte. MEMODATA qui a été créée en 1989, a lancé en février 2005 *Alexandria* qui se veut comme une proposition globale d'amélioration du web en remplaçant le paradigme «Rechercher de l'Information» par celui de «Comprendre l'Information pour la Trouver» (<http://www.memodata.com>).

Une dernière phrase de J.-P. Basquiat, président d'*Admiroutes* dans sa déclaration d'objectifs en 2000 (<http://www.admiroutes.asso.fr/gestion/objectif.htm>) manifeste explicitement le pari pour le plurilinguisme qui imprègne tout le site:

Un dernier mot: je vais personnellement essayer de présenter mes articles les plus courts tant en anglais qu'en français. Mon anglais est pauvre, mais je suppose qu'il reste compréhensible. Je regrette de ne pouvoir faire la même chose en allemand ou dans les langues latines. Si vous-mêmes souhaitez envoyer pour publication des articles ou des mails en anglais, n'hésitez pas. Cela confortera nos prétentions internationales!

#### 4. Conclusions de cette analyse

*Automates Intelligents* présente une structure rhizome de l'hypertexte à travers d'une structure de miroirs qui correspond aux deux buts basiques de l'endroit: a) la

vulgarisation des informations apparues dans d'autres sites web; b) l'apparition des articles dans les différentes phases du processus d'élaboration.

Les reflets multiples des informations présentées dans le site donnent comme résultat une présence importante des phénomènes d'intertextualité et d'intergénéricité, ainsi qu'une abondance de liens internes qui renvoient aux aspects de l'information dans d'autres documents du site et de liens externes, qui correspondent bien aux sources originales, bien à des documents complémentaires sur le sujet «pour en savoir plus». *Automates Intelligents* présente une intention médiatrice car ses concepteurs essaient de répandre des travaux dans d'autres langues et de traduire les travaux en langues différentes.

La volonté plurilingue déclarée dans l'éditorial se manifeste dans le plurilinguisme du site et renforce l'effet miroir.

Ces descriptions nous montrent l'existence de différents degrés de complexité dans les structures des conceptions des pages web. Cette complexité doit être prise en compte lors de la navigation à travers le site, et en conséquence lors de la conception des tâches pédagogiques proposées aux étudiants de langues.

Il devient nécessaire de former à des stratégies dérivées de cette nouvelle littérature qui faciliteraient l'autonomie du nouveau lecteur-auteur (*wreader*).

L'analyse pré-pédagogique que nous avons réalisée nous mène à conclure que la spécificité des cybergenres apporte de nouvelles perspectives pour le développement d'une compétence intégrée lecto-scripturale et multisémiotique (*wreading*) et en conséquence l'approche pédagogique qu'il faudrait en réaliser entraîne la création de tâches d'apprentissage favorisant le développement des savoir-faire propres des la multi-littératie digitale (multimodalité, multigénéricité, transgénéricité, interactivité, usage réel, situation d'apprentissage, diversité d'utilisateurs, etc.).

Pour développer certaines compétences nécessaires dans l'ère des cybergenres, nous estimons que l'on peut prendre comme cadre général de départ le schéma de la webquest<sup>4</sup>, tout en introduisant certaines modifications qui permettraient de proposer des cyber tâches (Villanueva, 2008). En effet, d'un point de vue socioconstructiviste et de formation à l'autonomie, il faudrait développer une compétence intégrée de lecture et d'écriture, puisque lire un hypertexte comporte «écrire» un parcours et «écrire» avec des critères hypertextuels c'est imaginer des scénarios de lecture. Pour réaliser une cyber tâche il est nécessaire de développer des savoir-faire

- a) techniques de gestion et d'élaboration de l'information (identifier l'information pertinente d'un site, la contextualiser selon la tâche et le destinataire et la transmettre, identifier l'information reçue et la garder pour réutilisation).

<sup>4</sup> Créées par Bernie Dodge (cf.: <http://www.webquest.org/index.php>).

- b) linguistiques et sémiotiques (identifier les différentes finalités communicatives des sites web, sensibiliser à la variété linguistique et culturelle, établir des rapports entre les différents codes sémiotiques selon la finalité.
- c) cognitifs (catégoriser des informations, identifier, mettre des étiquettes, regrouper, établir des niveaux de généralité de hiérarchie, des liens, mettre en rapport des informations avec d'autres textes, trouver l'équilibre entre la tendance à la rapidité dérivée de l'usage des TIC et la réflexion nécessaire pour en faire une utilisation significative.
- d) métacognitifs (apprendre à évaluer les modes de navigation et de lecture selon les caractéristiques des pages et des objectifs et tâches à réaliser, identifier et évaluer les rapports entre la forme d'un texte et les possibles destinataires, objectifs et intentions communicatives, évaluer les résultats, transformer un texte.

À partir du schéma des webquest, dans le cadre du projet CIBERTAAAL nous avons élaboré des *cybertâches*<sup>5</sup> pour essayer de développer chez les étudiants les multi-littératies dont nous avons parlé précédemment.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLEN, Michael R. (2003): «This is not a Hypertext, but...: A Set of Lexias on Textuality». *Ctheory*. [Consultation en ligne: [http://ctheory.net/text\\_file.asp?pick=389](http://ctheory.net/text_file.asp?pick=389); 26/01/09].
- ASKEHAVE, Inger & Anne E. NIELSEN (2005): «What are the characteristics of digital genres? Genre theory from a multimodal perspective?», in *Proceedings of the 38<sup>th</sup> Hawaii International Conference on System Sciences, (HICSS'05)*. Big Island, Hawaii. [Consultation en ligne: <http://csdl2.computer.org/comp/proceedings/hicss/2005/2268/04-22680098a.pdf>; 17/03/09].
- BACHAND, Denis (2000): «Hybridation et métissage sémiotique. L'adaptation multimédiatique». *Applied Semiotics / Sémiotique appliqué*, 9, 511. [Consultation en ligne: <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No9/DB1.html>; 26/01/09].
- BARTHES, Roland (1970): *S/Z*. Paris, Seuil.
- BERKENKOTTER, Carol & Thomas N. HUCKIN (1995): *Genre Knowledge in Disciplinary Communication: Cognition / Culture / Power*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum.

---

<sup>5</sup> Ces *cybertâches* et quelques résultats sur leur application en contexte pédagogique pourront être consultés dans le n° 2 de la revue *CORELL*: <http://www.ucam.edu/languages/corell/Issues.htm>. Des études à propos de la perception des étudiants sur les cybertâches sont en cours de réalisation et/ou publication, cf. Luzón, Ruiz et Villanueva (2008).

- BERNIER, Gina (1998): *Des cadavres exquis aux paradis virtuels: jeux et enjeux de la littérature sur support informatique*, Mémoire de maîtrise, Université de Laval, Laval. [Consultation en ligne: <http://membre.megaquebec.net/gulliver/cadavres.html>; 14/12/2004].
- CROWSTON, Kevin & Marie WILLIAMS (1997): «Reproduced and emergent genres of communication on the World-Wide Web», in *Proceedings of the 30<sup>th</sup> Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS '97)*, in *The Information Society, an International Journal*, 16, (2000). Indiana, Taylor & Francis, 201–215. [Consultation en ligne: <http://hyperion.math.upatras.gr/commorg/webgenres.html> ; 18/03/09].
- CROWSTON, Kevin & Marie WILLIAMS (1999): «The Effects of Linking on Genres of Web Documents», in *Proceedings of the 32<sup>th</sup> Hawaii International Conference on System Sciences, (HICSS '99)*. Maui, Hawaii.
- KRESS, Gunther & Theo VAN LEEUWEN (1996): *Reading Images: the Grammar of Visual Desig.* Londres, Routledge.
- KWASNIK, Barbara H. & Kevin CROWSTON (2005): «Genre of digital documents. Introduction to the Special Issue». *Information, Technology & People*, 18 (2), 76-88. [Consultation en ligne: <http://www.emeraldinsight.com/itp.htm>; 26/01/09].
- LANDOW, George P. (1992): *Hypertext. The convergence of contemporary critical theory and technology.* Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press.
- LEMKE, Jay L. (2003): «Multimedia genres and traversals», in E. Ventola, P. Muntigl, & H. Gruber (eds.), *Approaches to Genre*, special issue of *Folia Linguistica*, 39 (1-2), 2005. 45-56. [Consultation en ligne: <http://www-personal.umich.edu/~jaylemke/papers/IPrA%20Toronto%20Genres%20Paper.htm>; 18/03/09].
- LUZÓN, María José, María Noelia RUIZ-MADRID & María Luisa VILLANUEVA (2008): «Students' Perceptions of Language Learning Webtasks to Develop Electronic Literacy». *III International Conference on «Human and Material Resources in Foreign Language Learning»*. Murcia, Universidad Católica San Antonio de Murcia.
- ORLIKOWSKI, Wanda J. & Joanne YATES (1994): «Genre repertoire: the structuring of communicative practices in organizations». *Administrative Science Quarterly*, 39 (4), 542-574. [Consultation en ligne: <http://ccs.mit.edu/papers/CCSWP166.html>; 26/01/09].
- SANTINI, Marina (2006): «Interpreting Genre Evolution on the Web: Preliminary Results» *Actes de l'atelier New text. Wikis and blogs and other dynamic text sources.* Trento. [Consultation en ligne: [http://www.sics.se/jussi/newtext/working\\_notes/06\\_santini.pdf](http://www.sics.se/jussi/newtext/working_notes/06_santini.pdf); 26/01/09].
- SANZ, Mercedes & María Luisa VILLANUEVA (à paraître 2009): «Critical Approach to Multiliteracy: Automates Intelligents». *CORELL: Computer Resources for Language Learning*. [Consultation en ligne: <http://www.ucam.edu/languages/corell/Issues.htm>; 26/01/09].
- SHEPHERD, Michael et Carolyn R. WATTERS (1998): «The evolution of cybergenres». *Proceedings of the 31<sup>th</sup> Annual Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS '98)*. Kohala Coast, Hawaii, vol. II: 97-109.

- SWALES, John (1990): *Genre Analysis*. Cambridge, Cambridge University Press.
- THOMAS, Angela A. (2005): *Positioning the Reader: The affordances of digital fiction. Reading the Past, Writing the Future*. Brisbane, Queensland Council for Adult Literacy Inc, 24-33.
- VILLANUEVA, María Luisa (2008): «Tâches et cybergenres: une perspective actionnelle», in E. Rossen (coord.), *La perspective actionnelle et l'approche par les tâches en classe de langue: Le Français dans le Monde, Recherches et Applications*, 45, 72-81.
- VILLANUEVA, María Luisa, María José LUZON & María Noelia RUIZ-MADRID (2008): «Understanding digital genres as semiotic artefacts: Meaning and cognition beyond standardised genres». *Computers and Composition Online Journal*. Fall Issue. [Consultation en ligne: <http://www.bgsu.edu/cconline/DigitalGenres>; 26/01/09].

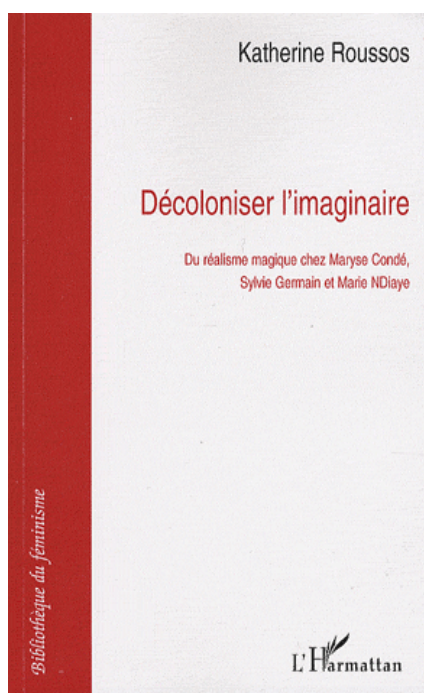
## Nuevos avatares de una categoría: el realismo mágico\*

Francisco Aiello

*Universidad Nacional de Mar del Plata*

*Comité Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Argentina*

franciscoaiello@hotmail.com



Para presentar un comentario acerca del libro de Katherine Roussos *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye* es conveniente detenerse en un dato editorial que, en esta oportunidad, resulta por demás elocuente con respecto a la perspectiva del trabajo. La inclusión de este estudio en la colección «Bibliothèque du féminisme» de la editorial francesa L'Harmattan se explica porque propone un recorrido por la obra narrativa de tres escritoras contemporáneas indagando los argumentos para identificar y recortar distintas problemáticas que conciernen al lugar conflictivo de las mujeres ancladas en zonas de opresión por diferentes tradiciones y prejuicios, respecto de los cuales se busca la descolonización sugerida en el título.

Como también adelanta el título, el criterio para la conformación de un corpus con textos de Maryse Condé, Sylvie Germain y Marie NDiaye apela a un sintagma que vio la luz en el siglo XX en Alemania y cuyo desarrollo en América Latina fue

---

\* A propósito de la obra de Catherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye* (París, L'Harmattan, col. Bibliothèque du féminisme, 2007; 258 páginas, ISBN: 978-2-296-04224-7).



objeto de vastas teorizaciones y arduos debates: el realismo mágico. Cabe recordar rápidamente que esta expresión fue acuñada por el crítico de artes plásticas Franz Roh en 1925 con el propósito de caracterizar a ciertos pintores alemanes. Si algunas décadas más tarde –en 1958– este mismo crítico dejaba de lado este término para emplear el de «nueva objetividad», su uso se trasladó al campo literario, en el que ya Enrique Andernon Imbert (1976: 18) advirtiera su abuso. Katherine Roussos es consciente de esta vaguedad conceptual cuando alerta: «Il n'existe pas de définition univoque du réalisme magique, car elle courrait le risque d'imposer à une tendance multiculturelle et innovante les particularités d'un seule contexte». Sin embargo, subraya una marca distintiva de lo que ella considera realismo mágico en tanto género literario: la subversión al orden establecido. A partir de esta posición, emprende un rastreo que transita por los cuentos de hadas, los mitos y lo fantástico, recogiendo de cada una de estas expresiones literarias aspectos reconocibles en el realismo mágico.

En el trazado de este panorama donde surge el realismo mágico latinoamericano, el trabajo de Roussos ostenta ciertas consideraciones que merecen algunos reparos, en tanto resulta confusa su asociación directa entre el nacimiento del realismo mágico en el continente y el libro de Jorge Luis Borges *Historia universal de la infamia*. Por otro lado, su afirmación «Les sœurs Ocampo, Sylvina et Victoria, dominant respectivement dans la création et dans la théorie littéraire» (p. 29) es completamente desacertada. En primer lugar, aun cuando Silvina Ocampo reciba la atención de renombrados críticos argentinos como Enrique Pezzoni o José Amícola, de ninguna manera es atinado hablar de un lugar dominante en el campo cultural de su país. Asimismo, relacionar a Victoria Ocampo con la teoría literaria solo es posible para quien ignora su obra, cuyo tramo más representativo está conformado por los diez tomos de *Testimonios* y por su *Autobiografía* en seis volúmenes.

Ahora bien, estos reparos no buscan morigerar lo central del libro que, finalmente, no tiene por objeto la literatura latinoamericana, sino la francesa. Efectivamente, las tres autoras seleccionadas tienen nacionalidad francesa, aunque cabe recordar la particularidad de Maryse Condé, quien nació en el departamento ultramarino de la Guadalupe, en el Caribe. Esta condición, que conlleva un imaginario y una serie de núcleos de densidad simbólica –según la terminología de Ana Pizarro (2002)– como el pasado esclavo, es adecuadamente considerada por Roussos a la hora de analizar los textos de Condé.

El análisis que se brinda de los textos es casi exclusivamente temático, de modo que las observaciones sobre aspectos formales o técnicas narrativas resultan desatendidas, a menos que se tornen imprescindibles para la claridad expositiva. A título ilustrativo, puede observarse el movimiento general que realiza el texto en el capítulo «Celles qui mettent au monde», el cual consiste en el desplazamiento de un planteo general acerca de una problemática extra-literaria –que concierne a lo femenino– hacia ciertos nudos argumentales donde se advierte la presencia de tal problemática.



En este capítulo, la autora denuncia la noción estrecha de «mujer» que pone el foco en su capacidad de ser madre. Acompaña sus reflexiones con la descripción de la incidencia de esta noción en la sociedad contemporánea, para lo cual se apoya tanto en reflexiones teóricas elaboradas por la feminista Monique Wittig como en diversas estadísticas actuales. De allí pasa a la exposición de su lectura del corpus literario, el cual le permite sostener que las tres escritoras buscan desmontar «le suprême et sacré dogme de l'amour maternel» (p. 95). Sobrevuela distintos relatos focalizando en el tema de la maternidad y observa, por ejemplo, a propósito de *La Belle Créole* (de Condé) «une association existe entre les figures maternelles et la terre natale» (p. 99), o bien: «Chez NDiaye, en revanche, les mères souffrent de dilemmes plus prosaïques tels que ceux posés par la carrière ou la famille, les autres ou soi-même» (p. 100). Estas interpretaciones van convenientemente justificadas con citas elocuentes o con pertinentes reseñas argumentales.

El modo de trabajo descrito es el que se sigue a lo largo del libro. La misma perspectiva permite abordar la cuestión de las brujas en el corpus –antecedido por un interesante recorrido histórico que se remonta hasta la Edad Media–, los vínculos maritales, distintas formas de vivir la sexualidad, entre otros temas.

La lectura del corpus narrativo va dando lugar, asimismo, a una suerte de escritura militante, puesto que el análisis sobre los distintos temas atendidos no se limita a reflexionar sobre lo literario, sino que Roussos intercala también consideraciones sobre las problemáticas de las mujeres. Abundan las interrogaciones retóricas que tienden a incitar la participación de los lectores en el debate intelectual, alcanzando por momentos planteos sagaces y estimulantes, como el que cierra la segunda parte del libro: «La banalisation de l'acte sexuel à notre époque, dans la fiction et dans la vie, ne fait-elle pas de nous tous des voyeurs plus ou moins consentants?» (p. 166). De esta manera, no parece arriesgado señalar que el trabajo crítico de Roussos consiste en explotar la literatura como un campo fructífero para pensar la realidad social; en este caso, el lugar de las mujeres contemporáneas.

Para terminar, es importante destacar que, además de las novelistas del título, el libro traza constantemente relaciones con muchos otros escritores de diversas nacionalidades, entre quienes se destacan nombres de mujeres (como la mexicana Laura Esquivel o la chilena Isabel Allende), pero también hay comentarios a partir de textos de varones, tal es el caso del martiniqueño Patrick Chamoiseau o el canadiense Robert Kroetsch. La noción poco precisa de realismo mágico que maneja Roussos habilita la inclusión de propuestas literarias tan disímiles. Esta recurrente bifurcación atenta en parte contra la claridad de la exposición, pero también contribuye sin duda a un mérito que comporta este libro, aun cuando no parezca ser perseguido por la autora. El planteo teórico de numerosos conflictos propios de las mujeres contemporáneas y el amplio espectro de escrituras indagadas participan en la conformación de una obra crítica que sin duda puede resultar sumamente útil como un ingreso tanto a aspectos

críticos del feminismo como a tendencias de la literatura reciente. Claro que esto no supone considerar el libro de Roussos como un mero manual, sino como una fuente de interrogantes, asuntos y autores muy sugerente para ulteriores investigaciones.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON IMBERT, Enrique (1976): «El “realismo mágico” en la ficción hispanoamericana», in E. Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila, 7-15.

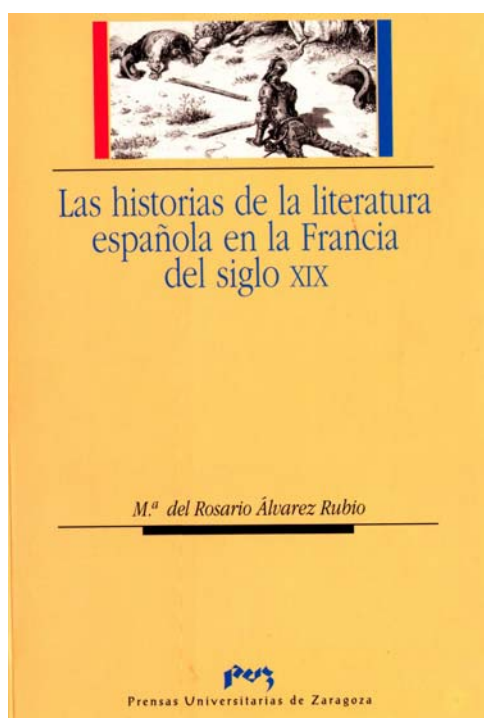
PIZARRO, Ana (2002): «El archipiélago de fronteras externas», in A. Pizarro (comp.), *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy*. Santiago de Chile, Universidad de Santiago, 15-31.

## Miradas de la Francia decimonónica hacia las letras españolas\*

Lidia Anoll

*Universitat de Barcelona*

anoll@ub.edu



La lectura de *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX*, de M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez Rubio, tiene todo el sabor de una de aquellas clases magistrales en las que, tras una investigación rigurosa, el profesor aportaba una información riquísima que culminaba en una exposición clara, bien argumentada que constituía un deleite para sus alumnos. Aquí, la exposición clara y bien argumentada se completa con numerosísimas notas a las que el lector no puede dejar de acudir, puesto que no solo ilustran cuanto se dice en el texto sino que constituyen una fuente de información extraordinaria. No en balde, Antonio Fernández Insuela dirige, en el prólogo de la obra, unos muy merecidos elogios a la que fue su alumna, al tiempo que da cuenta de su doble formación

en filología hispánica y filología francesa, lo cual le permite llevar a cabo ese trabajo que entra plenamente en el ámbito de la literatura comparada. La rigurosa evaluación de su contenido nos facilita ya algunos apuntes introductorios. Los «Preliminares» que siguen, obra de Álvarez Rubio, dan testimonio de su filiación universitaria: pro-

---

\* A propósito de la obra de M<sup>a</sup> del Rosario Álvarez Rubio, *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007; 398 páginas, ISBN: 978-84-7733-949-6).

pósito, enfoque diacrónico, jalones del examen diacrónico, selección de textos para dar cuenta del panorama general sobre los juicios que suscita la literatura española durante el período previo a su estudio, utilidad de los cortes diacrónicos que lleva a cabo para una mejor apreciación de los fenómenos estudiados, etc. Al igual que el prologuista, anuncia algunos aspectos que facilitan la introducción a una materia muy densa.

El cuerpo del trabajo se distribuye en dos partes. La primera, «La literatura española en Francia entre la rehabilitación y el prejuicio» aborda temas como: la «Apertura del canon occidental», «Redescubrimientos de la literatura española» y «La traducciones en la revalorización de la literatura española». La segunda, «Contribuciones a la historia de la literatura española en Francia» es aquella en que se efectúan los cortes diacrónicos que Álvarez Rubio anunciaba en los preliminares. Mediante estudios, historias, cursos magistrales, artículos se da cuenta de los estudiosos, los compiladores, los artífices o los impulsores de su difusión.

Una conclusión rigurosa cierra ese trabajo que va seguido de una bibliografía exhaustiva, de gran utilidad para todos aquellos que deseen profundizar en el tema, o que quieran recabar información sobre algún aspecto de los allí tratados.

Interesante el capítulo titulado «Apertura del canon» con el que se abre la obra, puesto que nos pone en guardia sobre el interés hacia España demostrado por Francia. Se trata, siempre, de algo puntual, de algún aspecto concreto, como la boga romántica de lo español, la importancia concedida a los personajes del romancero y de las crónicas, a las obras de teatro del Siglo de Oro, etc. Imbuida de la importancia que le otorgara el Clasicismo, Francia continúa viviendo de su herencia y muestra cierta indiferencia hacia el país vecino. No menos interesante es el capítulo consagrado al redescubrimiento de la literatura española en la segunda mitad del siglo XVIII. Curiosamente, al tiempo que se observan, por parte de Francia, numerosos indicios de una gran curiosidad por las letras españolas, los enciclopedistas demuestran su indiferencia y contribuyen a su descrédito. En ese contexto se comprende que la tentativa de La Dixmerie, por novedosa y osada, no tuviera continuidad alguna. La recepción de la literatura española –afirma Álvarez– vence paulatinamente las reticencias de Francia, incluyendo noticias, reseñas y traducciones en la prensa periódica de mediados de siglo. Los eruditos españoles se fraguan, de este modo, un lugar dentro de la literatura francesa del siglo XIX. Como apuntaron Delisle o Lefevre, las traducciones contribuyen no solamente a la difusión de un género y sus reescrituras, sino también de una poética y una ideología. Sin embargo, el hecho de que la mayoría de lectores no pueda leer las obras en la lengua original fomenta las adaptaciones al gusto francés. Aunque la posición de ciertas «eminencias», como La Harpe, no sea muy halagadora, no faltaron iniciativas para llevar a la escena francesa alguna que otra obra del barroco español. La exaltación caballeresca y la galantería amorosa, propias del género novelís-

tico, fueron muy apreciados durante el Siglo de las Luces antes de la exaltación romántica y hasta bien entrado el siglo XIX. El romancero, a su vez, fue uno de los pilares fundamentales de la reivindicación de la originalidad literaria española.

En la segunda parte, Álvarez Rubio hace una exposición muy detallada de las distintas contribuciones al conocimiento de la literatura española en Francia: estudios, historias, cursos magistrales, artículos, antologías, manuales, etc. Después de un capítulo introductorio –cuya síntesis el lector aprecia mucho mejor después de haber leído los capítulos siguientes acotados por las obras y juicios de un solo autor– la autora procede a la descripción de la obra de un precursor, Malmontais, *Essai sur la littérature espagnole*, «recorrido cronológico comentado por las escuelas, estilos y autores dignos de mención» (p. 103), para continuar con la de los tres nombres que constituyen la tríada difusora de la primera década del siglo XIX: Bouterwek, Schlegel y Sismondi.

En cuanto a Bouterwek, se concede especial atención al tercer tomo de su inmensa obra, *Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, consagrada a la literatura española que, en traducción francesa de Mme Steck, contribuyó a la difusión de esta literatura entre los estudiosos y los emigrados españoles establecidos en Inglaterra o Francia, así como de los españoles residentes en su país, durante la última etapa del reinado de Fernando VII. «Esta primera historia autónoma de la literatura española, desde el nuevo y pujante centro intelectual europeo [Alemania], promueve su rehabilitación general sancionando su carácter distintivo –más nacional que cualquier otra literatura europea– aceptado paulatinamente por los críticos franceses» (p. 154). El prólogo, de Philippe-Albert Stapfe, refleja, con cierta prudencia, la actitud de Bouterwek que difiere de los postulados del postclasicismo aún reinante, y sirve de piedra de toque para evaluar su recepción en Francia.

*Cours de littérature dramatique* de Schlegel, en traducción de Mme Necker de Saussure, recopila las lecciones magistrales sobre el género dramático que dictó en Viena en 1808. Presenta sucintamente las circunstancias históricas que dieron forma al carácter español inclinado a lo maravilloso, al igual que su producción literaria. Su crítica, más virulenta que de la Bouterwek, se opone a la ideología de los neoclásicos empeñados en imponer el modelo francés y el mensaje moral y didáctico. Gracias a la interpretación de Schlegel, las dramaturgias españolas e inglesas regresan con honores al centro del canon europeo. Asimismo el consejo de Schlegel a sus compatriotas (adopción de las formas de las literaturas extranjeras pero no del fondo, en el cual debe verse el carácter propio de cada nación), fue divulgado en numerosos manuales e historias a partir de mediados de siglo y en reseñas francesas y españolas.

En 1813, aparece la traducción de *De la littérature du Midi de l'Europe*, que recopila las trece lecciones dedicadas a la literatura española en el curso público que

Sismondi diera en Ginebra, entre 1811-1812. Va dirigido a «un auditorio mundano con el que el autor comparte su formación en la estética clásica del siglo XVIII y proclama la primacía de lo bello, la verdad, la imitación de la naturaleza y el buen gusto junto a una reivindicada sensibilidad» (p. 170). Incorpora minuciosas noticias biográficas, nuevos pasajes y adopta el método comparativo. Condena la represión del despotismo político y la poderosa influencia del clero. Si, por una parte, acepta la singularidad de la nacionalidad literaria española, por otra, no le reconoce la calidad que otorga a la francesa por haber bebido a las fuentes clásicas. La difusión de esta visión tendrá serias repercusiones, ya que será el punto de partida de varios críticos generalistas de fines de siglo.

Numerosos estudios, recopilaciones, cursos generales y artículos que, por lo controvertido de la época, se ocupan más de civilización que de literatura, vienen a sumarse, durante la década de los treinta, a las traducciones, artículos generales y reseñas ya existentes. Las aportaciones de la prensa periódica son muy valiosas: Mérimée, Florán, Louis Viardot, etc., de cuya obra Álvarez Rubio hace una minuciosa descripción, ponen de relieve las discrepancias respecto de aquellos que les precedieron.

Impresos en folletos o insertados en la prensa, los cursos magistrales impartidos desde las recientes cátedras estatales contribuyeron también a la difusión de la literatura española. Se mencionan: Philarète Chasles, cuyos artículos se recogieron en *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*; Quinet, que predicó sus cursos en el Collège de France, del cual sería destituido por sus ataques a la Compañía de Jesús y a la política gubernamental; Damas-Hinard, que ocupó el puesto de Quinet tras su destitución, y que se limitó a difundir nociones generales ya aceptadas. Completan la difusión numerosos resúmenes editados en la prensa, así como algunos manuales divulgadores entre los que se destaca el *Atlas historique et chronologique des littératures anciennes et modernes des sciences et des beaux-arts*, coordinado por Adrien Jarry de Mancy. En esa época en que el comparatismo empieza a prosperar, la *Historia comparada de las literaturas españolas y francesa*, de Adolphe-Louis de Puibusque, merece mención especial. Sin embargo, la publicación del siglo XIX que reúne prácticamente todos los sufragios de la crítica –según palabras de Álvarez Rubio– es la documentada *History of Spanish Literature* del americano George Ticknor, aunque no gozó del favor de algunos de sus contemporáneos. Juez severo de su obra, Mérimée la resumió, finalmente, como: «catálogo excelente, útil para las bibliotecas por su meticulosidad, sus abundantes análisis y traducciones fieles y elegantes, antes que una verdadera historia literaria» (p. 261).

La premisa mayor de los manuales y las historias franceses de ese período es la identificación de la nacionalidad literaria y política. Los estudiosos de la literatura no separan sus comentarios literarios de las reflexiones sobre la vida política. En ese con-

contexto, Eugène Baret publica la primera *Histoire de la littérature espagnole depuis ses origines les plus reculées jusqu'à nos jours*. Comparte la idea de que lo mejor de la producción española pertenece al pasado, a una época muy concreta, aunque diga, con otros, que confía en la renovación contemporánea. En 1876 se publica *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne*, obra de Gustave-Nicolas Hubbard, que contrasta enormemente con la de Baret, puesto que su autor la enfoca en el presente y hace de la materia contemporánea su principal objeto de análisis. El recorrido que lleva a cabo sobre el siglo XIX llega jalonado por los principales hechos político-sociales, mediante los cuales Hubbard analiza las transformaciones de la sociedad española a la luz de los avances revolucionarios. Aparecen nombres –Larra, Espronceda, Gil y Zárate, Bretón de los Herreros, Fernán Caballero, Trueba, Bécquer, etc.– que, según su criterio, no se evaluaron convenientemente en las obras que le precedieron. La divulgación en Francia de un extenso corpus de autores contemporáneos será una de las mayores aportaciones de Hubbard a la historia literaria.

Al tiempo que se efectúa el lento proceso de especialización impulsado por Paul Meyer o Gaston Paris, cuyo testimonio recogen para el hispanismo naciente Morel-Fatio o E. Mérimée, se elaboran colecciones de historias de la literatura europea que mantienen la aspiración taxonómica y totalizadora de la etapa anterior. Destacan la de Alfred Bougeault, *Histoire des littératures étrangères* y la de Jacques-Auguste Demogeot, *Histoire des littératures étrangères dans leurs rapports avec le développement de la littérature française*.

Una parte dedicada a las antologías, cuya valiosa contribución a la canonización de obras y autores es bien conocida de todos los docentes, pone punto final a esa vastísima exposición. Introducidas sutilmente en las historias de la literatura del siglo XIX, en los relatos de viajes o en algunos artículos literarios, se encuentran también en colecciones creadas ex profeso para divulgar la literatura entre un público medianamente culto. Entre las antologías españolas más consultadas en Francia durante la primera mitad del siglo XIX se citan la selección teatral de García de la Huerta, el *Parnaso español* de López Sedano y la colección patrocinada por Ramón Fernández. Adentrándose ya en el siglo XIX, las analectas de Quintana, del P. Mendíbil y M. Silvela o la de Marchena. En las décadas siguientes destaca la labor difusora de Eugenio de Ochoa en la *Colección de los mejores autores españoles* iniciada por Baudry en 1838. Durante los años treinta y cuarenta, uno de los florilegios más difundido es *L'Espagne poétique*, de Juan María Maury, emigrado de la primera oleada, que se ocupó de hacer sobresalir ciertos nombres olvidados, entre ellos el de Jovellanos. Victor Rendu publica una antología de pasajes literarios españoles en prosa y en verso, *Leçons espagnoles de littérature et de morale*, a imagen del compendio educativo de Noël y De la Place, panorama histórico literario basado en las opiniones entonces autorizadas. En 1845 aparece el *Tableau de la littérature espagnole*, de Francisco Piferrer (uno de los bastio-

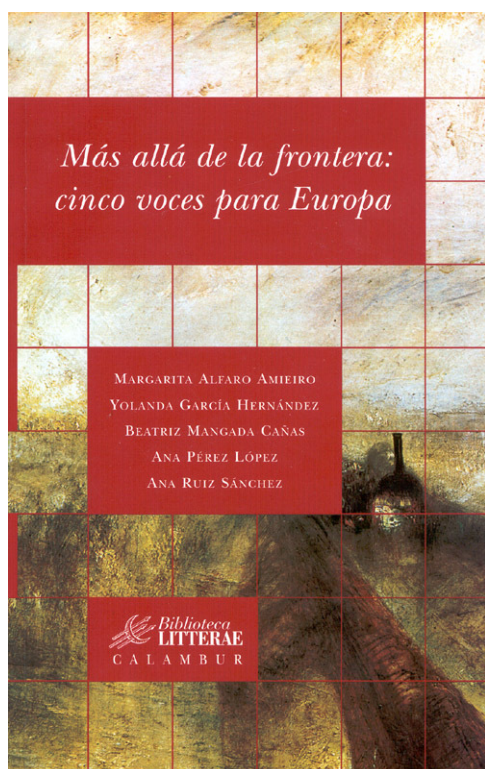


nes del hispanismo francés institucionalizado décadas más tarde), que incluye diversos fragmentos originales escogidos de entre los mejores autores españoles, con un criterio eminentemente historicista.

Los límites impuestos a una reseña, por una parte, y, por otra, la riqueza informativa de la obra que nos ocupa, nos impiden dar cuenta, como quisiéramos, de la lectura que hemos llevado a cabo. Más que una excusa, es una invitación dirigida al lector para que se aventure por esa jungla de la historia literaria. La exposición detallada, por parte de Álvarez Rubio, de cada una de las obras citadas merece nuestra más sincera consideración. Solo así se comprenden los factores que han configurado nuestro haber literario, el porqué de la ausencia de ciertos autores, de la repetición de ciertos tópicos de los que parece imposible librarnos, de aquello que, a nuestro juicio, constituye un error, de aquellos aspectos «olvidados», etc. Vemos como se avanza y se retrocede en el mundo de las ideas según la ideología personal, la sensibilidad, los objetivos o los intereses de quienes hacen la historia. Es cierto que no es nada nuevo, pero la importancia no reside en la novedad, sino en el gran trabajo efectuado por la autora para darnos cuenta de ello y facilitarnos un valioso material de difícil acceso. Y en este sentido van mis elogios y mi más sincera felicitación.

## Desterritorialización y creación literaria\*

Violeta M<sup>a</sup> Baena Gallé  
*Universidad Pablo de Olavide*  
vmbaegal@upo.es



*Más allá de la frontera: cinco voces para Europa* traza el recorrido de dos autoras y tres autores que han elegido una lengua no materna –el francés o el alemán– como lengua de escritura.

El estudio comienza con una presentación a cargo de Tomás Albadalejo, en la que aparece una interesante reflexión sobre el viaje, la literatura y el desplazamiento. También se observa cómo este desplazamiento, comprendido en su sentido más amplio, que abarca desde la traducción hasta la concepción de géneros literarios, formas y temas, se entiende como una manera más en la que se manifiesta este devenir entre culturas y literaturas. En esta reflexión no están ausentes los autores y autoras que se han desplazado desde sus lugares de origen hasta llegar a una cultura nueva que

adoptan, con mayor o menor dificultad, hasta el punto de asumir su lengua como medio de comunicación, en una escritura que bebe de ambas fuentes de inspiración.

---

\* A propósito de la obra de Margarita Alfaro Amieiro, Yolanda García Hernández, Beatriz Mangada Cañas, Ana Pérez López y Ana Ruiz Sánchez, *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa* (Madrid, Calambur, col. Biblioteca *Litterae*, nº 13, 2007; 170 páginas, ISBN: 978-84-8359-003-4).

En el primer capítulo («Escribir en la frontera. Exilio y escritura en la trilogía de Agota Kristof: *Le Grand Cahier*, *La preuve*, *Le troisième mensonge*»), Margarita Alfaro Amieiro se centra en la figura de esta escritora de origen húngaro que se desplaza a Suiza para huir de las consecuencias de la invasión soviética de su país. Su recorrido existencial está íntimamente unido a su voz en la escritura, de forma que esta le sirve para denunciar el desgarró tan profundo que le supuso el exilio. La autora de este estudio consigue transmitir de forma clara y contundente cómo Agota Kristof, heredera de cierta tradición literaria eslava y testigo de una nueva concepción cultural europea, evoluciona hasta llegar a dominar el género de la novela. Tras un exhaustivo y sistemático estudio de su trilogía, en la que la subjetividad y la objetividad están en continua lucha dialéctica, Margarita Alfaro nos presenta cómo la autora consigue transmitir su preocupación por el acto de escritura, acto que tiene un evidente carácter catártico, y cómo esta concepción se transforma de una novela a otra. Finalmente, el acto de escritura se refleja en varios ámbitos, que no están exentos de una dimensión tanto simbólica como ideológica: verdad–mentira, subjetividad–alteridad, memoria–olvido y nostalgia–vida–muerte.

El siguiente capítulo («Irena Brežná: compromiso político y producción literaria»), elaborado por Yolanda García Hernández, reflexiona sobre la producción literaria de Irena Brežná, autora de origen eslovaco y afincada en Suiza, que elige el alemán como lengua vehicular para transmitir su experiencia vital. Con solo dieciocho años de edad, esta autora y su madre abandonan su ciudad, Bratislava (actual capital de Eslovaquia), en busca de un futuro mejor lejos de los difíciles momentos de opresión y violencia que atravesó Hungría tras la invasión soviética y posterior revolución social. A su llegada a Suiza no conocía ninguna de las lenguas oficiales, pero al poco tiempo consiguió estudiar en la universidad y el alemán se convierte en su principal arma de denuncia política y social, siendo considerada la inmersión en esta nueva lengua como un renacer a la vida. Tras una primera etapa periodística se centra en la escritura narrativa, de gran calidad lingüística, situando sus narraciones en espacios y personajes propios de Europa del Este con el objetivo de denunciar la guerra, los sistemas políticos que llevaron a su país al caos y otras formas de alienación de las libertades individuales.

El tercer autor representado es François Cheng, escritor de origen chino que ha llegado incluso a ser elegido académico de la lengua francesa. Beatriz Mangada Cañas nos ofrece un exhaustivo e interesante estudio («Recrear desde el exilio. La evocación del país natal en *La Voz de Tianyi* de François Cheng») sobre la trayectoria de este autor, centrándose en la novela *La Voz de Tianyi*. Tras un breve recorrido biográfico, esencial para comprender la proyección y el significado de su obra, nos adentramos en el entretejido de esta novela cuya última lectura radica en una búsqueda existencial y espiritual del misterio del destino. Dividida en cuatro partes, y con unas

claras referencias autobiográficas, el autor recrea finamente el país de origen, sus paisajes, el arte de la caligrafía, entre otros, incidiendo en la singularidad de la identidad de una cultura milenaria. Pero toda la obra de François Cheng está impregnada de su visión cultural, filosófica y existencial, siendo el resultado de la proyección de su propia identidad en el acto de escritura.

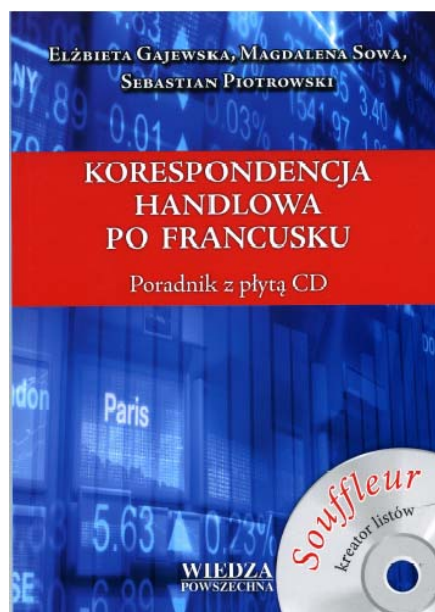
Ana Pérez López es la autora del cuarto capítulo («Heinrich Mann: un exilio alemán»), centrado en la figura de Heinrich Mann y la identidad transnacional que forja durante su exilio en Francia y, posteriormente, en Estados Unidos. El estudio comienza con una reflexión previa en la que se analizan no solo las consecuencias negativas y frustrantes de la huída de la patria (con el consiguiente sentimiento de desterritorialización que ello conlleva), sino también el carácter positivo, aunque impuesto, por lo que respecta al contacto entre culturas que el exilio propicia, hasta el punto de que se convierte para muchos de los escritores en espacio de encuentro. Posteriormente, la autora se adentra en la figura de este escritor y en las experiencias de desterritorialización vividas (Italia –donde se inicia su capacidad creadora–, Francia –época de afirmación de identidad, que no es vivida por Heinrich Mann como un verdadero exilio– y Estados Unidos –donde el sentimiento del exilio es evidente y no hay lugar a asimilación ninguna–).

Por último, la figura de Jorge Semprún cuenta con un espacio propio que corre a cargo de Ana Ruiz Sánchez («Jorge Semprún o la memoria encarnada»). En este caso, la elección de la lengua francesa como lengua de escritura es el resultado de una nueva percepción de la realidad del autor, manifestada en el seno de la cultura francesa, y especialmente transmitida en su obra *Adiós luz de veranos...* (1998). La obra de este escritor está fuertemente marcada por experiencias vitales cruciales (el exilio en Francia, la estancia en un campo de concentración alemán, la actividad política, entre otros). Tras una serie de episodios de adolescencia, Semprún toma la determinación de ahondar en la nueva cultura hasta llegar a apropiársela por completo para poder pasar desapercibido en la vida cotidiana. Esta apropiación está proyectada en tres direcciones diferentes: la topografía de la ciudad de París, la hipercorrección fonética y la literatura francesa. A pesar de esta consciente aculturación, Semprún no abandona la lengua materna consiguiendo que ambas tradiciones estén en continua dialéctica en su obra.

En conjunto, se trata de un volumen que arroja una visión muy interesante de las diversas experiencias vitales del proceso de desterritorialización que ha sufrido una serie de escritores y las consecuencias que esta circunstancia ha dejado en sus respectivas obras. El trabajo destaca por el rigor que las autoras han mostrado en el análisis de las situaciones descritas y por la homogeneidad en los estudios presentados.

*Avec nos cordiales salutations: un manuel de correspondance commerciale française édité en Pologne\**

Danielle Dubroca Galin  
*Universidad de Salamanca*  
danielle@usal.es



Le livre d'Elżbieta Gajewska, Magdalena Sowa et Sebastian Piotrowski s'inscrit dans la ligne de publications consacrées à la correspondance commerciale. Ce n'est pas un genre nouveau mais l'évolution des modalités d'expression dans ce domaine justifie pleinement qu'on revienne à la tâche avec des œuvres de facture plus moderne. Les auteurs sont des professeurs de l'enseignement supérieur qui ont à leur actif des publications universitaires sur la communication professionnelle, tant pour le polonais que pour le français : il s'agit, par conséquent, d'un groupe de travail expérimenté et fiable.

Vendu avec un CD intitulé *Souffleur*, ce livre comporte un sous-titre, *Poradnik*, qui signifie à la fois «manuel», «guide» et «mode

d'utilisation»<sup>1</sup>. Il se veut donc utile.

\* À propos de l'œuvre d'Elżbieta Gajewska, Magdalena Sowa et Sebastian Piotrowski, *Korespondencja handlowa po francusku. Poradnik z płytą CD* (Varsovie, Éditions Wiedza Powszechna, 2008. ISBN: 978-83-214-1385-3).

<sup>1</sup> Merci à Natalia Likus, étudiante polonaise de Mulhouse – Université de Haute Alsace (programmes européens de mobilité Salamanca/Mulhouse) pour la lecture des textes écrits en polonais.

Comment ce livre se situe-t-il dans l'enseignement, en particulier de ce qu'il est convenu d'appeler «Langues de spécialité», et pour ce qui nous concerne, «Français des affaires»? Dans les pays francophones, l'apprentissage du français commercial et de la correspondance d'entreprise se fait surtout dans les écoles spécialisées de secrétariat et rarement dans l'enseignement supérieur. Et surtout, on se forme au coup par coup, une fois embauché dans une société, chacune ayant ses habitudes en matière de courrier commercial. Il en va de même dans tous les pays. À l'étranger, dans les établissements spécialisés dans la gestion des entreprises, les affaires ou l'économie, l'enseignement de toutes les langues étrangères se faisait traditionnellement à partir de la lettre commerciale, exercice redouté des étudiants. Pour le français, nous nous rappelons tous le *Mauger bleu*, cheval de bataille de nombreux enseignants, publié chez Larousse en 1975. Peu à peu, à la lumière de l'approche communicative et des réflexions sur le discours, cette panacée fut, Dieu merci, reléguée comme méthode d'enseignement des langues de spécialité.

Mais faut-il pour autant faire une croix sur la correspondance commerciale? En aucun cas puisque l'on continue à écrire des lettres dans le monde de l'entreprise et que seul l'écrit fait foi. Ce livre est donc courageux, comme tous ceux de sa catégorie publiés ces dernières années, car il risque bien de ne pas être acheté en masse comme manuel d'étude par des classes entières, mais d'être conservé soigneusement sous le coude par des utilisateurs épars. Par les temps qui courent, on ne peut qu'être reconnaissant aux auteurs, et surtout à l'éditeur, d'avoir produit un livre de ce genre et, qui plus est, relatif à la langue française car, malheureusement, en Pologne comme partout ailleurs, le français a cessé d'être la première langue étrangère des personnes cultivées.

Le principe de ce livre est celui que l'on connaît depuis 1998, lorsqu'Aline Nishimata publiait son petit fascicule de 80 pages *Les formules types du courrier d'entreprise* (Gualino, Paris, 1998), lui-même ébauché bien avant par Teresa Sada Lezzi en annexe à son manuel *Cours de Français commercial* (Zinachelli, Bologne, 1990).

En quoi consiste ce principe? En remontant aux expériences de la grammaire distributionnelle, faite de petites boîtes placées en construction arborée qui finissaient par donner un certain nombre de phrases acceptables, on avait pensé tirer parti de la phraséologie de la correspondance commerciale en découpant les phrases les plus fréquentes en segments, en repérant ceux qui fonctionnaient de la même manière et en les interchangeant de façon à faire varier le sens tout en maintenant une forme linguistique correcte. C'est donc ce procédé qui a été repris dans ce livre à l'intention des Polonais qui veulent pratiquer la correspondance commerciale en français.

Ce livre, qu'apporte-t-il de neuf? D'abord une combinaison linguistique qui, sauf erreur ou omission, n'existait pas sur le marché. Dorénavant, bien des possibilités de ce genre vont s'ouvrir avec l'Europe à 25 et plus, lesquelles permettront peut-être



enfin de sortir du «tout en anglais» car, quitte à ne pas écrire une langue commerciale parfaite (les anglophones natifs se désolent de voir leur langue si maltraitée dans sa modalité communicative et, même si c'est inavouable aux étudiants, les gens d'affaires ne s'offusquent jamais d'une syntaxe approximative), autant échanger le courrier dans la langue de l'un des deux correspondants. En effet, rappelons ici que la compréhension de l'autre n'est jamais aussi assurée que lorsque chacun s'exprime dans sa langue. Ce livre peut donc servir à apprendre à rédiger au mieux des lettres commerciales en français mais aussi à comprendre le jargon commercial à la française sans s'en étonner.

Prendre le travail d'autrui et revenir dessus ne signifie pas plagier: en effet, ce livre offre un stock linguistique sous forme de segments interchangeables beaucoup plus abondant que ses prédécesseurs et chaque utilisateur, à condition d'avoir un niveau suffisant en langue française, peut choisir ce qui convient le mieux à chaque situation. Et toutes les combinaisons fonctionnent parfaitement.

Chaque partie du livre correspond à une phase de la relation commerciale courante, avec une brève (trop?) description de la situation de communication, et une mise en contexte juridico-commercial. Ensuite apparaît une petite liste de mots supposés d'un usage fréquent dans ce contexte et quelques (trop rares?) modèles de lettres en français. Les en-têtes ont été supprimés puisque le premier chapitre donne la norme AFNOR ainsi que des indications utiles d'ordre général.

La présentation du volume est claire, aérée et rend plus accessible un domaine pas spécialement attrayant de prime abord. D'autres qualités sont à relever: pas de coquilles choquantes, un bon français, soigneusement relu et corrigé. Le livre est crédible et, sans entrer dans des situations commerciales trop spécialisées (courrier avec les banques, le fisc, etc.), il présente une bonne masse de ressources qui devraient permettre de rédiger un courrier d'entreprise très honorable.

Un chapitre est consacré au courriel, phénomène incontournable de nos jours. Mais ne nous leurrions pas: de même que le commerce en ligne n'est une modalité du commerce de toujours, le courriel est une simple variante du courrier conventionnel. Certes, on fait plus simple et plus rapide, mais la lettre-message doit toujours respecter les règles des C: concise, concrète et courte, mais aussi correcte, complète, circonspecte, courtoise et cohérente.

Les chapitres sur la communication interne de l'entreprise et le C.V. assorti de la lettre de motivation seront sans doute très appréciés des étudiants.

Mais malgré les qualités et le sérieux de cet ouvrage, on se pose la même question qu'il y a vingt ans. L'infinie variété de la correspondance commerciale peut-elle être enfermée dans ces petites cases? Les nuances qu'offrent les ressources de toute langue naturelle pour aboutir à l'expression parfaite de la pensée, même dans les affaires, supportent-elles l'étroitesse de ces classifications, de ces sages répertoires, en particulier pour la lettre de réclamation ou pour la lettre de rappel?



En refermant le volume, on peut se demander aussi quel est le public visé. S'il s'agit d'étudiants, ce livre leur servira de point de départ pour un travail mécanique de rédaction à partir d'une consigne. Leur suffira-t-il de coller les morceaux ensemble pour avoir une bonne note? C'est là que le professeur aura un rôle à jouer pour la perception des implicites dans des tournures apparemment équivalentes, car il est à craindre que, comme pour les mémoires de traduction, il faille bricoler la production finale, pour apporter le détail qui évitera, par exemple, que le destinataire ne se fâche trop. Si la langue du commerce est censée être neutre, elle n'est pas pour autant aseptique; et elle est contextualisée: c'est la leçon que l'on retire de la fréquentation des entreprises. En outre, doit-on présupposer que les étudiants connaissent toutes les ressources de leur propre langue en matière de correspondance commerciale? L'apprentissage dans une langue étrangère peut se révéler un excellent prétexte pour asseoir des connaissances pour le domaine dans la langue maternelle.

Et s'il s'agit de professionnels du commerce international, il leur faudra disposer d'un très bon niveau de français général car ils n'y trouveront pas de repères en polonais. Or, il semble que le but de ce livre est que son utilisateur puisse travailler sans dictionnaire bilingue. Il est donc un peu dommage que la langue polonaise n'y soit pas plus présente. Et d'ailleurs, les langues vivantes ont tout intérêt à s'entre-aider. Le livre aurait donc peut-être gagné à être un peu plus bilingue, en mettant en relief cette phraséologie qui fonctionne de chaque côté, en miroir.

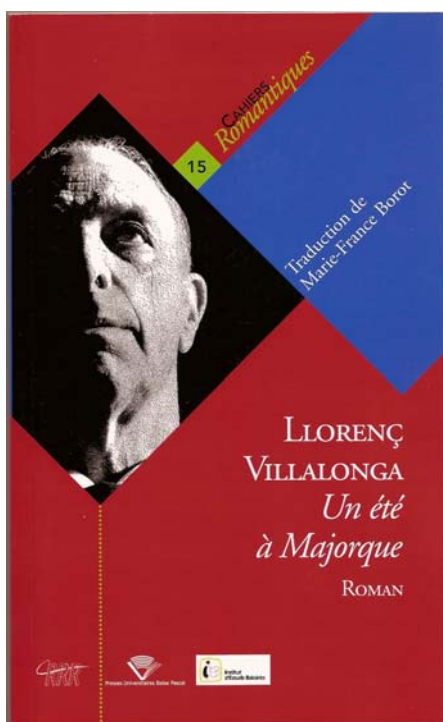
Et puisque la Pologne est entrée de plain-pied dans l'Union européenne et que, de très longue date, elle maintient des liens culturels forts avec la France, tout laisse penser que les relations commerciales entre les deux pays iront en augmentant et que cet ouvrage se révélera un auxiliaire précieux pour les acteurs du commerce extérieur avec la France et les pays francophones. Ce livre, excellent, riche et sérieux, est le bienvenu et on ne peut que lui souhaiter longue vie.

## El eco mallorquín de George Sand\*

M. Carme Figuerola

*Universitat de Lleida*

cfiguerola@filcef.udl.cat



En su densa correspondencia George Sand deja constancia de los sentimientos encontrados que provocó su visita a la isla de Mallorca. En marzo de 1839 la resume a su gran amigo François Rollinat en los términos siguientes: «Me voici de retour en France après le plus malheureux essai de voyage qui se puisse imaginer. Après mille peines et de grandes dépenses, nous étions parvenus à nous établir à Majorque, pays magnifique, mais inhospitalier par excellence» (Sand, 2004: 326). Las esperanzas de curación para su amado Chopin se han desvanecido entre los muros de la sobria cartuja de Valldemossa, cuyo encanto natural había fascinado a ambos artistas, pese a no revelarse el más adecuado para la salud del pianista ni para el alma de su compañera. De la isla le duelen aspectos múltiples: desde los mosquitos hasta la falta de higiene, sin olvidar la cría de cerdos o la «horrible» comida que los insulares cocinaban en un aceite rancio. Tampoco los habitantes del lugar gozan en demasía de su admiración, puesto que la escritora siente en sus comportamientos e ideas el atraso de un

---

\* A propósito de la obra de Llorenç Villalonga, *Un été à Majorque*. Roman traduit et présenté par Marie-France Borot (Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. «Cahiers romantiques» nº 15, 2008; 274 páginas, ISBN: 978-2-84516-390-4).

país donde se le censura su libertad tras habérsela ganado a pulso: «Moi, je passe pour vouée au diable, parce que je ne vais ni [à] la messe, ni au bal, et que je vis seule au fonds de ma montagne, enseignant à mes enfants *la clef des participes* et autres gracieusetés», confiesa en otra de sus misivas<sup>1</sup>. El episodio trasciende el ámbito privado e íntimo del epistolario y deja su huella en la escritura sandiana dando lugar al famoso *Un hiver à Majorque*, que todavía hoy luce no solo en las estanterías de librerías sino también en las de tenderetes turísticos. Por añadidura, es posible rastrear las manifestaciones de esa impronta en otros pasajes de su *corpus* literario, como ya demostró Àngels Santa (2004).

Esa viajera impenitente poco podía imaginarse que, casi dos siglos después, su persona y su vivencia seguirían despertando interés entre los descendientes de aquellos mallorquines. Ajena ya a las contingencias espaciales, Sand prosigue su periplo en la isla bajo diversas formas. Probablemente el asombro de la artista se acrecentaría al observar el tono que estas adoptan, mucho más afín al homenaje que no a las críticas.

Por una parte el ámbito académico de la Universitat de les Illes Balears ha contribuido a recrear la presencia de la escritora mediante la celebración en 2005 de un congreso que reunió a varios especialistas de los estudios sandianos<sup>2</sup>. Por otra, el mundo literario rompe también su indiferencia: autores como Gabriel Janer Manilla (2002) o Miquel López Crespí (2004) han proseguido el diálogo con la huésped de otros tiempos. Pero quien fue pionero en aceptar el reto fue Llorenç Villalonga, un escritor de trayectoria complicada, sin duda debido a su propia personalidad, pero también a causa del complejo enmarañado histórico que le tocó vivir.

En 1975 Villalonga publica *Un estiu a Mallorca*. De las tres etapas en que habitualmente los críticos han organizado su biografía, este relato se sitúa en la última de ellas, cuando por fin el escritor ha obtenido un cierto reconocimiento público. De hecho, junto a *Andrea Victrix*, este libro cierra el campo de sus producciones narrativas. Sin embargo, en ambos libros la temática que se aborda no es nueva, sino que había sido explorada en trabajos anteriores. La reelaboración de sus obras constituye una característica constante de la escritura de este mallorquín. Juan Oleza (1996) advierte en esa ansia de reconstrucción una sintonía con los artistas contemporáneos, deseosos de proporcionar una obra abierta, inacabada. Además, el hecho de que fuera el mismo Villalonga quien tradujera sus libros unas veces al castellano y otras al catalán, no dejaba de propiciar que en más de vez reflexionara y retomara una misma temática. Por lo que a *Un estiu a Mallorca* se refiere, el autor retoma una de sus piezas teatrales de 1935, *Silvia Ocampo*, publicada primero en catalán y de la cual el propio escritor elabora una versión castellana en 1966.

<sup>1</sup> Carta a Alexis Pouradier-Duteil del 20 de enero de 1839 (Sand, 2004: 322).

<sup>2</sup> El congreso se celebró del 17 al 19 de marzo de 2005 bajo el título de *George Sand: L'illa i la dama de Nohant*; fue organizado por el Estudi General Lul·lià, la Universitat de les Illes Balears y la Universitat de Barcelona y coordinado por Carlota Vicens Pujol.

Hasta aquí poco se adivina de la relación que une el texto de nuestro contemporáneo con el de la antepasada Sand. Para dar respuesta al respecto, cabría considerar un triple haz de elementos. A primera vista, la trama guarda una cierta similitud con el episodio vivido por la escritora francesa: una extravagante poetisa sudamericana, divorciada, llega a la isla para pasar el verano. Poco a poco su esplendor vence las reticencias de ese mundo retrógrado y decadente en que se enclaustran los habitantes autóctonos hasta conquistar a uno de ellos, Antoni, un joven un tanto primitivo e hijo –para mayor desconcierto– de una familia acomodada. Aunque Villalonga se inspire de su propia relación con la poetisa cubana Emilia Bernal, el paralelismo con la estancia de George Sand no pasa desapercibido. Ese eco adquiere mayores repercusiones al ser amplificado a nivel formal: un título que el escritor imagina para el presente relato consiste en *Rosa i gris*, lo cual evoca de modo manifiesto *Rose et Blanche* la novela mediante la cual Sand debuta en el mundo literario de la mano del entonces su amante, Jules Sandeau. Finalmente Villalonga mantiene la proximidad intertextual con Sand en el título definitivo al evocar con claridad el de su antecesora mediante el cambio de un único detalle como es la estación.

A lo anterior se añade el hecho de que el discurso narrativo del escritor mallorquín reproduce a su antojo fragmentos de *Un hiver à Majorque*. Unas veces los pasajes aparecen bien delimitados a modo de epígrafes y con la voluntad de recordar las impresiones de la artista en la isla de la Calma. En otras, el autor se permite mayores licencias y sitúa en el corazón del texto pasajes escritos por Sand que él remodela a su voluntad.

Puesto que en 1938, fecha en la cual se sitúa la trama del mallorquín, la fortuna literaria de Sand ha emprendido ya la vía legendaria, era prácticamente obligado que la obra del autor mallorquín alcanzara un cierto eco más allá de los Pirineos: tardó una década en ser publicada una versión francesa en la editorial Verdier. En la actualidad esa edición había dejado de estar disponible para el público. Por ese motivo hay que felicitar la iniciativa de Simone Bernard-Griffiths y Christian Croisille que han decidido incluir en su colección *Cahiers Romantiques* una nueva traducción de la obra. No se podía haber elegido mejor paratexto: si ya habíamos mencionado la presencia de un diálogo polifónico entre los textos de Sand y Villalonga, este prosigue en el hecho de que la colección cuenta con varios números dedicados a la escritora francesa.

El volumen posee además la virtud de acompañar al texto con un prólogo exquisito que corre a cargo de Marie-France Borot, también responsable de la traducción de la novela. Tras situar la obra en su contexto, Borot hace especial hincapié en la intertextualidad de Villalonga enriqueciendo su análisis con una óptica psicoanalítica que nos revela a un Villalonga en liza con el problema de la alteridad.

Asimismo se agradecen las múltiples notas que acompañan a la versión traducida y que instruyen al lector sobre aspectos relacionados con la trama de la novela,

como es el trasfondo histórico español, algunos usos de la escritura del mallorquín, el referente real de ciertos personajes, sin descuidar las precisiones en torno a la trayectoria intelectual de Sand. Esa conjunción de saberes que aúna la traductora es la que sin duda nos permite franquear el puente entre dos individualidades, entre dos modos de vida, entre dos culturas... para descubrir, una vez más, que tras el propio rostro el espejo acostumbra a devolvernos la imagen del otro.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

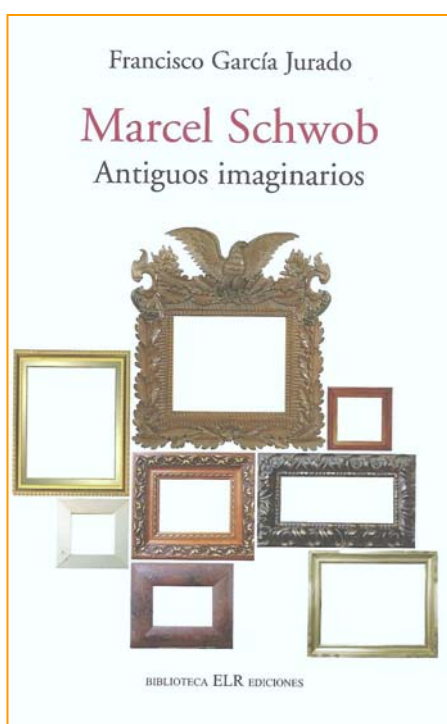
- JANER MANILA, Gabriel (2002): *George. El perfum dels cedres*. Barcelona, Columna.
- LÓPEZ CRESPI, Miquel (2004a): *Corambé. El dietari de George Sand*. Lleida, Pagès Editors.
- LÓPEZ CRESPI, Miquel (2004b): *El darrer hivern de Chopin i George Sand*. Barcelona, Proa.
- OLEZA, Juan (1996): «Llorenç Villalonga: un mapa de narracions», in Llorenç Villalonga, *Relats*. Alzira, Edicions Bromera, 1-67.
- SAND, George (2004): *Lettres d'une vie*. París, Gallimard.
- SANTA, Àngels (2004): «La estancia en Mallorca de George Sand y *Spiridion*», in Carlota Vicens (ed.), *George Sand 1804-200., L'Île et la dame de Nohant*. Barcelona, PPU, 61-73.

## De los antiguos imaginarios de Marcel Schwob\*

María José Hernández Guerrero

*Universidad de Málaga*

mjhernandez@uma.es



El caso de Marcel Schwob (1867-1905) resulta paradójico. A finales del siglo XIX era uno de los baluartes de la literatura francesa, figura habitual en todas las reuniones literarias y artísticas, con una carrera de las más seguidas, hasta que su muerte prematura relegó su obra a un relativo olvido. Sin embargo, sigue despertando inusitado interés entre ciertos lectores, y manteniendo a lo largo de los años su estatus de escritor para iniciados o, podríamos afirmar incluso, de escritor para escritores.

*Marcel Schwob. Antiguos imaginarios*, ensayo de Francisco García Jurado, lo devuelve de nuevo a la actualidad a través de una lectura muy personal de su obra, solo posible gracias a la visión erudita de este profesor de la Universidad Complutense de Madrid, especialista en literatura comparada y profundo conocedor de

la literatura grecolatina. Su trabajo, como ningún otro hasta la fecha, consigue emplar la obra de Marcel Schwob en la encrucijada de la literatura universal mostrando como su producción –reescritura de literaturas antiguas y modernas– sigue resonando a su vez en otros escritores, en un *continuum* literario de insospechado alcance.

---

\* A propósito de la obra de Francisco García Jurado, *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios* (Madrid, Biblioteca ELR Ediciones, 2008; 176 páginas, ISBN: 978-84-87607-26-4).

En Marcel Schwob, la creación nace de la erudición. Para él, todo había sido ya escrito, y él lo había leído. Esa abundancia de lecturas, de todas las épocas y civilizaciones, junto con sus trabajos de investigación en el ámbito histórico y de la filología, emerge en su producción literaria de una manera consciente, en una labor de reescritura sin la cual –pensaba– la literatura no podría subsistir. Sus relatos poseen una fuerte dimensión poética por su brevedad, por su autonomía y por ser lugar de encuentro de temas, de mitos, de lugares comunes de la literatura que se integran en su universo de creación y se unen a su particular inspiración, a su sensibilidad de artista, para dar paso a una obra singular. La escritura, pues, nace íntimamente unida a la lectura. Acontecimientos, crónicas, memorias, correspondencia..., su gusto por las obras oscuras le proporciona la fuente sugestiva que propicia la invención. Los manuscritos que utiliza en su producción literaria sufren una metamorfosis en su mente creadora. Los documentos antiguos –lo real– sirven para dar rienda a lo irreal y esa frenética actividad de reescritura acaba por integrar el pasado de la literatura, incluso el más remoto, en los desarrollos más avanzados de la misma.

El estudio de García Jurado, como él mismo señala, no pretende acotar la producción literaria de Schwob en torno a los poetas de la Antigüedad, sino adoptar un particular punto de mira que le permite hacer un original recorrido por una obra viva, que sigue siendo patrimonio de los mejores lectores. Ese recorrido nos conduce por episodios puntuales de la producción schwobiana –la vida de Séptima o de Clodia, la recreación de los mimiambos de Herodas, el relato de las vírgenes milesias...–, momentos que se desgranán en detalle con una superabundancia de referencias antiguas y modernas que contextualizan los mitos y abren los ojos a una realidad apenas intuida y, en muchas ocasiones, desconocida. Pero el recorrido no se detiene ahí y continúa por la pervivencia actual del escritor francés a través del género de la «biografía imaginaria» y su influencia en la literatura moderna, tomando como punto de partida la archiconocida simetría entre Schwob y Borges –mucho del actual crédito del primero procede de su discípulo argentino–, para apuntar a otros casos menos conocidos, por no decir inexplorados, como el de los escritores franceses Pierre Michon y Gérard Macé, el mexicano Juan José Arreola<sup>1</sup>, el argentino Marco Denevi, el catalán Joan Perucho o el italiano Antonio Tabucchi.

Con todo, el gran atractivo de este ensayo reside, a nuestro parecer, en la acertada combinación de la referencia puntual y erudita con una amplia muestra de lecturas intertextuales, suscitadas por la obra del escritor francés, que permiten al lector acceder con amenidad a todas las evocaciones schwobianas y las implicaciones literarias que ofrece este volumen. Así, por ejemplo, no es extraño encontrar, junto a los

---

<sup>1</sup> Precisamente acaba de ver la luz una nueva publicación periódica, *Cahiers Marcel Schwob*, cuyo primer número (2008) pretende acentuar la dimensión intertextual del escritor francés. Incluye un dossier sobre la proyección de Schwob y Villon entre los escritores latinoamericanos, con un estudio sobre *Epitafio*, breve biografía poética de Juan José Arreola.



incontables fragmentos de Schwob que lo jalonan, otros textos dispares con los que se establecen lazos de sentido, de forma, de continuidad... Los *Mimos* dan pie a la reproducción de un poema de Cavafis, la vida de Clodia se acompaña con versos de Catulo, se reproduce la *tabella* en latín que inspiró a Schwob la vida de Séptima o un fragmento de gran afinidad de «La bella dama Egeria» de Joan Perucho. Un sinfín de alusiones metaliterarias, intercaladas a lo largo de la obra, acercan al lector ese universo único y perenne de la reescritura, en una especie de diálogo simultáneo de todas las obras de la historia en todas las lenguas posibles.

Un aspecto que salta a simple vista desde las primeras páginas de esta hermosa y cuidada edición es la voluntad de su autor de establecer un paralelismo entre pintura y literatura, como manifestaciones íntimamente unidas y dependientes. De ahí la multitud de ilustraciones que encontramos esparcidas en estas páginas: un grabado de Flaxman, una ilustración del pintor japonés Hokusai y, especialmente, una serie de cuadros de Gustave Moreau (1826-1898), sus representaciones imaginarias de los poetas de la Antigüedad, que García Jurado reproduce en momentos escogidos de su estudio, estableciendo una relación entre los antiguos imaginarios de ambos artistas. Así, por ejemplo, el cuadro *Mesalina se ofrece a un joven marinero del Tíber* sirve de ilustración a la «Vida de Clodia, matrona impúdica»; *Ulises y las sirenas* se ofrece como contrapunto al relato «Las milesias»... Pintura y literatura se conjugan en entregas de diferente naturaleza; sin embargo, la edición conjunta parece transferirles una novedosa dimensión mediante la cual su verdadero significado se amplifica al formar parte de la totalidad.

Hay mucho de antiguos imaginarios en este ensayo, pero tras la lectura de los nueve capítulos que lo integran se impone una sola evidencia: la permanencia de Schwob en el imaginario contemporáneo. Cierra el volumen un apartado final que ofrece un estudio bibliográfico sobre Schwob de gran utilidad para el lector interesado, con un listado de su obra, además de las traducciones que de la misma se han hecho al castellano. Igualmente, un escueto epígrafe informa sobre los estudios de Schwob en España<sup>2</sup>.

En *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios* se detallan, pues, con erudición algunas fuentes schwobianas y se dibuja con nitidez el gusto indisimulado de este escritor por las obras oscuras, desde textos clásicos hasta antiguos legajos medievales. Sin embargo, la principal virtud de este ensayo no es su voluntad de señalar de manera minuciosa las fuentes de donde bebe este escritor francés, algo que, por otro lado, ya en

---

<sup>2</sup> En lo que respecta a las traducciones al español, cabría añadir una última publicación no incluida en la lista facilitada por el autor, posiblemente por la proximidad en la fecha de edición de ambas obras. Se trata de *Mundos terribles. Relatos y crónicas inéditos* (Sevilla, El olivo azul, 2007), recopilación de doce relatos, nueve crónicas y los fragmentos de «Poupa», un manuscrito inacabado, en traducción de Eric Jalain. Además, la escasa bibliografía sobre Marcel Schwob en español puede completarse con la disponible en francés, cada vez más abundante; esta se puede consultar en la página web creada por la Société Marcel Schwob: <http://www.marcel-schwob.org>.

vida del autor intuyeron sus seguidores y no ha dejado de señalarse posteriormente por parte de la crítica<sup>3</sup>, sino mostrar la actualidad de Schwob a través de unas lecturas cruzadas únicas y muy personales, fruto de la visión panorámica y profunda de García Jurado. Su gran aportación es una lectura renovada de las obras de Schwob, a quien presenta como caja de resonancia de las literaturas del mundo.

---

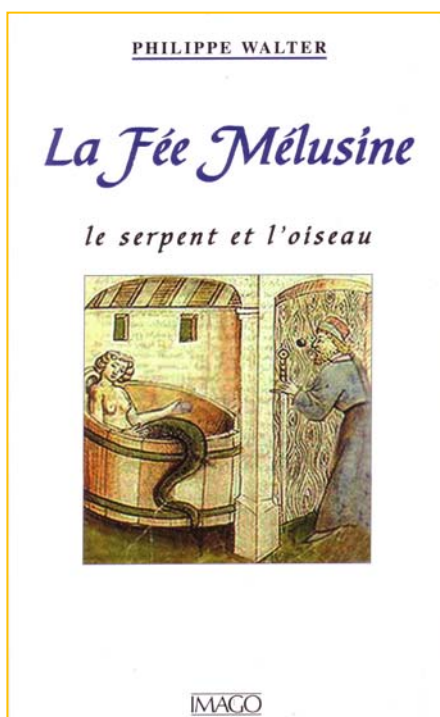
<sup>3</sup> Algunas de las más recientes aportaciones en este sentido se encuentran en una recopilación de trabajos titulada *Retours à Marcel Schwob: d'un siècle à l'autre, 1905-2005* (Christian Berg *et al.*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007).

## La serpente universelle\*

Carlos Pérez Varela

*Universidade de Santiago de Compostela*

perez.varela@usc.es



L'évidence admise que la pensée mythique est un phénomène universel, et qu'il est possible de retrouver, parmi les époques et les civilisations, des récits et des êtres dont les ressemblances ne peuvent que nous admirer, la voie de la mythologie comparée s'avère attirante aux yeux du spécialiste du récit surnaturel, qu'il soit médiéval ou moderne.

Pendant une partie de chasse, le jeune chevalier Raymondin provoque la mort de son oncle le Comte de Poitiers. Fuyant la scène, il erre dans la forêt de Colombiers, se laissant mener de son cheval. Passant devant la fontaine de Sé il ne s'aperçoit même pas de la présence de trois baigneuses. L'une d'elles, Mélusine, s'adresse à lui par son nom: «Je te connais, Raymondin, et je sais que tu as tué ton seigneur par erreur; suis mes conseils et tu seras le plus

grand seigneur au monde». Pour cela faire, il devra l'épouser, sous une seule condition (l'interdit): il ne la cherchera jamais le samedi, ni demandera à savoir où elle est. Raymondin accepte, et jure. Il devient aussitôt le seigneur de Lusignan. Au long

---

\* À propos de l'œuvre de Philippe Walter, *La fée Mélusine, le serpent et l'oiseau* (Paris, Imago, 2008; 254 pages, ISBN: 978-2-84952-057-4).

d'une dizaine d'années Mélusine donnera à la maison de Lusignan dix fils, dont les futurs rois du Chypre et de l'Arménie, et bâtira dix châteaux.

Huit ans seulement séparent la composition des deux romans français de Mélusine, la femme-serpent: la *Mélusine* de Jean d'Arras, offerte au duc de Berry en 1393, premièrement; puis *Le roman de Mélusine ou histoire de Lusignan*, de Cou-drette, daté de 1401.

Harf-Lancner (1984: 9) a établi de manière précise les traits distinctifs du projet narratif *récit mélusinien*: «un être surnaturel s'éprend d'un être humain, le suit dans le monde des mortels et l'épouse en lui imposant le respect d'un interdit. Il regagne l'autre monde après la transgression du pacte, laissant une descendance». Cet auteur distingue deux types de projets narratifs ou histoires: les *histoires mélusiniennes* et les *histoires morganiennes*. Dans l'histoire morganienne, «un être surnaturel s'éprend d'un être humain et l'entraîne dans l'autre monde. Le retour du mortel parmi les siens est lié au respect d'un interdit dont la transgression provoque la mort du héros ou sa disparition définitive dans l'autre monde. Cette union demeure stérile» (Harf-Lancner, 1984: 10). Dans le conte mélusinien, par contre, un être surnaturel s'éprend d'un être humain, le suit dans le monde des mortels et l'épouse en lui imposant le respect d'un interdit. Il regagne l'autre monde après la transgression du pacte, laissant une descendance (Harf-Lancner, 1984: 9).

De la même manière que la *gens* Julia disait être la descendante de Vénus, de nombreuses familles nobles se sont servies de ce canevas pour la construction des narrations fondatrices de leur lignage. Ces histoires, récits, ou même romans, ont été à l'époque des instruments destinés à la légitimation de leur pouvoir. Face au *récit mélusinien*, le *récit morganien* serait caractérisé par la stérilité de l'union du mortel avec la créature surnaturelle:

On observe alors qu'au terme de son destin «mélusinien» (qu'il meure ou non), le mortel revient, non pas nécessairement à son lieu de départ mais, semble-t-il, aux dispositions initiales qu'il connaissait à l'initiale du récit (Vincensini, 1996: 145).

Pour Vincensini le motif de la rencontre féerique structure une forme narrative qu'il appelle *récit mélusinien*. Il s'agit d'une séquence narrative constituée par quatre événements –rencontre, interdiction, transgression, perte– qui configure la rencontre féerique comme rencontre manquée. Vincensini (1996: 145) conclut qu'au terme de son destin «mélusinien» (qu'il meure ou non), le mortel revient, non pas nécessairement à son lieu de départ mais, semble-t-il, aux dispositions initiales qu'il connaissait à l'initiale du récit.

Mais, d'après Harf-Lancner (1984: 160), Mélusine «refusera jusqu'à la fin la nature féerique qui l'emportera pourtant en elle sur la nature humaine, n'ayant d'autre idéal que de vivre et de mourir en *femme naturelle*. Cette attitude est en con-

contradiction frappante avec l'idée directrice du roman: auréoler les Lusignan du prestige d'une origine supra-humaine».

Le mythe celtique de l'anguille sacrée, si proche de la femme poisson ou serpent, serait-il à l'origine de cette sirène fondatrice de tout un lignage? Philippe Walter (2008: 68) nous parle du Poitou comme un «royaume de l'anguille»:

À Marennnes et à Rochefort, on désigne sous le nom de *margains* ou *morgains* des anguilles au ventre blanc que l'on faisait griller sur des braises. Ce nom rappelle-t-il seulement par hasard celui de la fée Morgain *alias* Morgane?

Une histoire assez proche est connue en Galice, comme le raconte le *Livro das Linhagens* (Mattoso, 1980: 169): l'arrière grand-mère à l'origine de la famille Mariño était une sirène, démunie de voix, que Froiaz, le premier comte, retrouva sur la plage. Elle sera baptisée Mariña, et deviendra l'épouse du seigneur, et la mère de son fils. Deux poètes du XIII<sup>e</sup> siècle feraient partie de leur descendance (Martin et Pero Eans Mariño).

L'ouvrage de Walter nous montre comment, dans la structure du récit mythique, des motifs différents peuvent avoir des fonctions équivalentes. Mélusine nous apparaît comme la femme-poisson (en tant qu'anguille créatrice, mais aussi en tant que sirène), la femme-serpent (Raymondin la traite de *serpente* provoquant sa fuite), la femme-oiseau finalement (le serpent-ailé qui choisit de disparaître dans les airs).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- HARF-LANCNER, Laurence (1984): *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine: la naissance des fées*. Paris, Honoré Champion.
- MATTOSO, José [ed.] (1980): *Livro de Linhagens do conde D. Pedro*. Edição crítica. Lisboa, Académia das Ciências de Lisboa, (coll. *Portugaliae Monumenta Historica* vol. II 1/2).
- VINCENSINI, Jean-Jacques (1996): *Pensée mythique et narrations médiévales*. Paris, Champion.

### § Próximos congresos y encuentros científicos patrocinados o promovidos por miembros de la APFUE

- Premier Colloque International INDICES: *L'hybridation dans les littératures indocéaniques*  
Universitat Autònoma de Barcelona, 23-25 de abril de 2009  
<http://hipatia.uab.cat/indicities/publiques/indicitiesfre.asp>.
- XVIII Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española *Négociations d'Identités et Lieux de Rencontres*  
Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 6-9 de mayo de 2009  
<http://congresoapfue09.uji.es>.
- Coloquio Internacional *Las relaciones entre las literaturas ibéricas*.  
Barcelona, 18-20 de junio de 2009.  
[http://webpages.ull.es/users/joliver/APFFUE/RELIBE\\_2009.pdf](http://webpages.ull.es/users/joliver/APFFUE/RELIBE_2009.pdf).
- Colloque International *Portés par l'air du temps: la vie et les voyages du capitaine Baudin*  
Bruselas, 2-5 de septiembre de 2009  
<http://www.ulb.ac.be/sciences/biomar/colloque>.
- XII Congrès International sur l'Analyse du Dialogue: *Polyphonie et Intertextualité dans le Dialogue*  
Barcelona, 15-18 de septiembre de 2009  
[http://www.upf.edu/dtf/activita/IADA2009/fr/index\\_fr.html](http://www.upf.edu/dtf/activita/IADA2009/fr/index_fr.html).
- II Congreso Luso-Español de Estudios Francófonos (CLEEF02)  
Universitat de Barcelona, 21-23 de octubre de 2009  
<http://webpages.ull.es/users/joliver/APFFUE/CLEEF02.htm>.
- Coloquio Internacional *Actualidad del XVIII francés: presencias, lecturas, reescrituras*  
Universidad de Alicante, 4-6 de noviembre de 2009  
[http://webpages.ull.es/users/joliver/APFFUE/Actualidad\\_del\\_XVIII\\_Appel.pdf](http://webpages.ull.es/users/joliver/APFFUE/Actualidad_del_XVIII_Appel.pdf).

- Colloque International *La lettre au corps. Lectures de «Suppôts et Supplications» d'Antonin Artaud*  
Universitat Autònoma de Barcelona, 18-20 de junio de 2009  
<http://www.fabula.org/actualites/article23222.php>.
- Coloquio internacional *Marcadores del discurso en las lenguas románicas: un enfoque contrastivo*  
Universidad Complutense de Madrid, 5-7 de mayo de 2010.  
<http://webpages.ull.es/users/joliver/APFFUE/coloquioMarcadores.htm>.
- *Deuxième Congrès Mondial de Linguistique Française (CMLF2010)*  
Nueva Orleans (EE.UU.), 12-15 de julio de 2010.  
<http://www.ilf.cnrs.fr>.

## § Nuevas publicaciones de miembros de la APFUE\*

- ARAGÓN Marina, Mercedes EURRUTIA, Montserrat PLANELLES y Fernande RUIZ: *Diccionario de términos del turismo Francés-Español / Español-Francés*. Barcelona: Ariel, 2009. ISBN: 978-84-344-3639.
- ARREGUI, Natalia & Carmen ALBERDI (eds.): *La traducción literaria: arte, seducción y censura*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008. CD-rom. ISBN: 978-84-338-4880-2.
- AUBIN, Sophie (coord.): *Synergies Espagne, n° 1: Musiques, langues, cultures et didactique pour l'apprentissage de la compréhension humaine*. Sylvains Les Moulins, GERFLINT, 2008. ISSN: 1961-9359.
- BANGO DE LA CAMPA, Flor M<sup>a</sup>, Antonio NIEMBRO PRIETO y Emma ÁLVAREZ PRENDES (eds.): *Intertexto y Polifonía. Estudios en homenaje a M<sup>a</sup> Aurora Aragón*. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2008. 2 vols. ISBN: 978-84-8317-696-2.
- BONNET, Dominique: *Jean Giono y «Platero y yo». Un guión para el cine*. Huelva: Grupo de Investigación Jacobo del Barco (Hum 766) y Fundación Juan Ramón Jiménez, 2008. ISBN: 978-84-612-4595-6.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel & Carmen RAMÍREZ GÓMEZ (eds.): *Estudios de Filología Francesa en Homenaje a la Profesora Emilia Alonso*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2009. ISBN: 978-84-472-1143-2.

---

\* No se incluyen artículos de revista ni capítulos de libro.



- CAMPA, Àngels & Lorraine BAQUÉ (eds.): *Diversité linguistique et interculturelité. Repères & Applications (VI)*. Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008. CD-rom. ISBN: no consta.
- CARRIEDO, Lourdes: «*Esperando a Godot*» de Samuel Beckett. Madrid, Editorial Síntesis, 2007. ISBN: 978-84-975647-6-2.
- CARRIEDO, Lourdes, M<sup>a</sup> Luisa GUERRERO, C. MÉNDEZ & F. VERICAT (eds.): *A vueltas con Beckett. Aproximaciones críticas en su centenario*. Madrid, Ediciones La Discreta, 2009. ISBN: 978-84-96322-29-5.
- CLÉMENT, Michèle & Janine INCARDONA (eds.): *L'émergence littéraire des femmes à Lyon, à la Renaissance (1520-1560)*. Saint-Étienne, Publications de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne (coll. L'École du genre), 2008. ISBN: 978-2-86272-472-0.
- CÓMITRE NARVÁEZ, Isabel: *Traducción audiovisual y publicidad. Estrategias y técnicas traslativas*. Málaga, Libros ENCASA ediciones y publicaciones, 2008. ISBN: 987-84-5674-48-7.
- DIDEROT, Denis: *El hijo natural y Conversaciones sobre el Hijo natural*. Introducción y traducción de Francisco Lafarga. Madrid, Asociación de Directores de Escena («Literatura dramática, 75»), 2008. ISBN: 978-84-95576-91-0.
- DURAS, Marguerite: *El marinero de Gibraltar*. Traducción y prólogo de Lola Bermúdez Medina. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2008. ISBN: 978-84-936648-0-0.
- Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, nº 18: *Les sentiers du parfum*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008. ISSN: 0214-9850.
- FUMAROLI, Marc: *Las abejas y las arañas. La querrela de los Antiguos y los Modernos*. Traducción de Caridad Martínez. Barcelona: Acantilado, 2008. ISBN: 978-84-96834-44-6.
- GIDE, André: *Ferdinand*. Traducción y prólogo de Lydia Vázquez, ilustraciones de Ricardo Fumanal. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2008. ISBN: 978-84-93518-58-5.
- GINÉ, Marta (ed.): *Francia mira la Guerra de la Independencia. La guerra en la literatura francesa del siglo XIX*. Lleida, Milenium (col. Ensayo, nº 33), 2008. ISBN: 978-84-9743-256-6.
- GINÉ, Marta (ed.): *La guerre d'Indépendance espagnole dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle. L'épisode napoléonien chez Balzac, Stendhal, Hugo...* París, L'Harmattan, 2008. ISBN: 978-2-296-07605-1.

- GUBERINA, Petar: *Retrospección*. Edición en español y prólogo de Julio Murillo Puyal. Mons, Centre International de Phonétique Appliquée, 2009. ISBN: 978-2-87325-042-3.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José & Salvador PEÑA MARTÍN (eds.): *La traducción, factor de cambio*. Berna, Peter Lang, 2008. ISBN: 978-3-03911-595-2.
- HERRERO CECILIA Juan y Montserrat MORALES PECO (eds.): *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (col. «Estudios, 115»), 2008. ISBN: 978-84-8427-613-5.
- LABERGE, Marc: *La sopa de l'àvia i altres contes del Quebec*. Presentació y traducció de Lídia Anoll. Barcelona, Laie edicions, 2008. ISBN: no consta.
- LAFARGA, Francisco: *Traductores y prologuistas de Victor Hugo en España (1834-1930). Antología de un discurso crítico*. Barcelona, PPU, 2008. ISBN: 978-84-477-1002-7.
- LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE (dirs.): *BITRES. Biblioteca de traducciones españolas*. <http://www.cervantesvirtual.com/portal/bitres>. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- LENOIR JAMELOT, Françoise J.: *Stéréotypes et archétypes de l'altérité dans l'œuvre romanesque de Stendhal*. París, L'Harmattan, 2009. ISBN: 978-2-296-08119-2.
- LÉPINETTE, Brigitte & Brisa GOMEZ ÁNGEL (eds.): *Linguistique plurielle. Actas del 7º Coloquio de Lingüística Francesa*. Valencia, Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 2008. CD-rom. ISBN: 978-84-8363-308-3.
- Lieux magiques, magie des lieux. Mélanges offerts à Claude Foucart*. Etudes réunies et présentées par Simone Bernard-Griffiths et Àngels Santa. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (coll. Révolutions et Romantismes, nº 11), 2008. ISBN: 978-2-84516-357-7.
- Logosphère. Revue d'Études Linguistiques et Littéraires*, nº 4: *Voix / Voies méditerranéennes*. Granada, Universidad de Granada. ISSN: 1698-8981.
- LÓPEZ-SANTIAGO, Mercedes & Joan COMPANYY-RICO (eds.): *Apprendre, enseigner, évaluer dans le Cadre européen commun. Actas del XIX Curso de Formación Pedagógica*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 2008. CD-Rom. ISBN: 978-84-8363-280-2.
- MOKEDDEM, Malika, *Els meus homes*. Pròleg i notes d'Àngels Santa, traducció de Ramon Usall Salvia. Lleida, Pagès Editors (col.l. Lo Marraco Blau, nº 25), 2008. ISBN: 978-84-9779-672-9.

- NIZAN, Paul: *De la España ensoñada a la España republicana. Artículos*. Edición de Àngels Santa, prólogo de Anne Mathieu, traducción de Ramon Usall Salvia, cronología y epílogo de Àngels Santa y Ramon Usall Salvia. Lleida, Editorial Milenio (col. Ensayo, nº 31), 2008. ISBN: 978-84-9743-250-4.
- NODIER, Charles: *La Fada de les Engrunes*. Traducció de Anna-Maria Corredor Plaja. Barcelona: Edicions de 1984 (col. Mirmanda), 2008. ISBN: 978-84-92440-10-8
- ONFRAY, Michel: *El cristianisme hedonista*. Traducció de Anna-Maria Corredor Plaja. Barcelona: Edicions de 1984 (col. Assaig), 2008. ISBN: 978-84-92440-09-2.
- ONFRAY, Michel: *Els llibertins barrocs*. Traducció de Anna-Maria Corredor Plaja. Barcelona: Edicions de 1984 (col. Assaig), 2009. ISBN: 978-84-92440-19-1.
- ONFRAY, Michel: *Les savieses de l'antiguitat*. Traducció de Anna-Maria Corredor Plaja. Barcelona: Edicions de 1984 (col. Assaig), 2008. ISBN: 978-84-92440-009.
- PADILLA GARCÍA, Magdalena: *Autobiografía y ensayo en Georges Bernanos. Una lectura de «Los grandes cementerios bajo la luna»*. Murcia, Universidad Católica San Antonio de Murcia (col. Monografías de Ciencias Sociales y de la Comunicación), 2008. ISBN: 978-84-96353-74-5.
- RABELAIS, François: *Tercer libro de Pantagruel*. Introducción, texto y notas de Alicia Yllera. Madrid, Cátedra (col. Letras Universales), 2009. ISBN: 978-84-376-2530-0.
- SALINERO CASCANTE, M<sup>a</sup> Jesús (coord.): *En torno a Julio Verne. Aproximaciones diversas a los Viajes Extraordinarios. Autour de Jules Verne. Approches diverses des voyages extraordinaires*. La Rioja, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja (col. Biblioteca de Investigación, nº 51), 2007. ISBN: 978-84-96487-29-1.
- SANTA, Àngels (ed.): *De Nizan à Sartre. Philosophie et narration*. Lleida, Universitat de Lleida & Pagès Editors (col.l. El Fil d'Ariadna, nº 49), 2008. ISBN: 978-84-9779-709-2.
- SANTA Àngels y Cristina SOLÉ (eds.), *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas*. Lleida, APFUE y Departamento de Filología clásica, francesa e hispánica de la Universidad de Lleida, 2009. ISBN: 978-84612-9667-5.
- SEGARRA, Marta (ed.): *Le Désir et ses interprétations*. París, L'Improviste, 2008. ISBN: 978-2-913764-37-8.
- SEGARRA, Marta: *Traces du désir*. París, Campagne Première (coll. En question), 2008. ISBN: 978-29-1578-944-7.

- SINGER, Christiane: *Últims fragments d'un llarg viatge*. Pròleg d'Àngels Santa, traducció i notes d'Àngels Santa i Ramon Usall Salvia. Lleida, Pagès Editors (col·l. Lo Marraco Blau, nº 21), 2007. ISBN: 978-84-9779-564-7.
- SINGER, Christiane: *Només allò que crema (Seul ce qui brûle)*. Traducció de Lídia Anoll. Lleida, Pagès editors (col·l. Lo Marraco Blau, sèrie blau), 2008. ISBN: 978-84-9779-605-7.
- STENDHAL: *Recuerdos de egotismo*. Traducción y prólogo de Juan Bravo Castillo. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2008. ISBN-13: 978-84-9351-859-2.
- SUÁREZ GÓMEZ, Gonzalo: *La enseñanza del francés en España hasta 1850. ¿Con qué libros aprendían francés los españoles?* Edición, presentación y notas de Juan F. García Bascuñana y Esther Juan Oliva. Barcelona, PPU, 2008. ISBN: 978-84-477-1017-1.
- SUSO LÓPEZ, Javier y M<sup>a</sup> Eugenia FERNÁNDEZ FRAILE: *Repertorio de manuales para la enseñanza del francés en España (siglo XX). Con qué libros los españoles hemos aprendido francés en el siglo XX*. Granada, Ed. Comares (col. Interlingua), 2008. ISBN: 978-84-9836-452-1.
- TORRES, Màrius: *La Dernière rose. Anthologie poétique*. Édition, traduction et introduction de Marta Giné et Norberto Gimelfarb. París, L'Harmattan (col. Poètes des cinq continents, nº 454), 2008. 125 pp.; ISBN: 978-2-296-05302-1.
- TORRES MONREAL, Francisco: *Diez poetas canadienses: Quebec*. Traducción, selección, edición y traducción. Zaragoza: Libros del Innombrable (col. Golpe de dados, 70), 2008. ISBN: 978-84-95399-92-2.
- VÁZQUEZ, Lydia & Antonio ALTARRIBA: *La paradoja del libertino. Sobre «Las amistades peligrosas» y otras perversas relaciones dieciochescas*. Madrid, Liceus (col. Literaturas extranjerías, 1), 2008. ISBN: 978-84-9822-78-95.
- VÁZQUEZ, Lydia (éd.): *Marivaux moderne et libertin*, in *Revue des Sciences Humaines*, nº 291/3, 2008. ISBN: 978-29-1376-1384.
- VILLANUEVA ALFONSO, María-Luisa (dir./ed.): *La Méditerranée et la culture du dialogue. Lieux de rencontre et de mémoire des Européens. El Mediterráneo y la cultura del diálogo. Lugares de encuentro y de memoria de los europeos*. Bruselas, Peter Lang (col. «Euroclio. Études et Documents», 42), 2008. ISBN: 978-90-5201-425-8.
- ZOLA, Émile: *París*. Traducción de Julio Gómez de la Serna, prólogo de Juan Bravo Castillo. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2008. ISBN: 978-84-9351-85-7-8.

## § Tesis realizadas o dirigidas por miembros de la APFUE

José Manuel CRUZ RODRÍGUEZ: *Antillanité et Créolité en Martinique: la construction de l'identité par la nomination et par les repères spatio-temporels dans les romans «La Case du commandeur» d'Édouard Glissant et «Commandeur du sucre» de Raphaël Confiant*. Director: Patrick Charaudeau. Université Paris Nord – Paris XIII, 22 de mayo de 2008.

Anabel GONZÁLEZ MOYA: *Agnès Jaoui: un ejemplo contemporáneo de intertextualidad cinematográfica y teatral*. Director: Julio Leal Duarte. Universitat de València, 24 de mayo de 2008.

Julia PINILLA MARTÍNEZ: *La traducción técnica y científica en España durante el siglo XVIII. Estudio traductológico de la obra en español de H. L. Duhamel du Monceau (1700-1782)*. Directora: Brigitte Lépinette Lepers. Universitat de València, 16 de julio de 2008.

Pedro Salvador MÉNDEZ ROBLES: *La articulación de lo fantástico en el relato corto balzaquiano*. Directora: Concepción Palacios Bernal. Universidad de Murcia, 18 de septiembre de 2008.

María José SUEZA ESPEJO: *París, itinerario artístico en la obra de Enrique Gómez Carrillo*. Directora: Encarnación Medina Arjona. Universidad de Jaén, 11 de diciembre de 2008.

Laurence BOUDART: *Ils lisaient la patrie. La formation de l'identité nationale à travers les livres de lecture de l'école primaire belge (1842-1939)*. Director: Alberto Supiot Ripoll. Universidad de Valladolid, 8 de enero de 2009.

En el nº 5 de *Çédille* han participado:

- ❖ **Irene AGUILÀ SOLANA** es doctora en Filología Francesa por la Universidad de Zaragoza (1990) con la tesis *Temas y formas dramáticas en el «Théâtre de la Foire» francés del siglo XVIII*. Sus estudios se centran en la literatura francesa del siglo XVIII y se hallan recogidos en varias publicaciones de España, Francia, Canadá e Italia. Entre sus líneas de investigación se encuentran los relatos de viajes, los autores libertinos, así como el cuento y la narrativa breve. Desde 1992 desempeña su labor docente como Profesora Titular de Universidad del departamento de Filología Francesa en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza.
- ❖ **Francisco AIELLO** es profesor y licenciado en Letras, títulos que obtuvo en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Realizó su monografía de graduación con la Lic<sup>a</sup> Cristina Piña como tutora, ocupándose de algunos vínculos intertextuales entre Victor Hugo y el argentino Domingo Faustino Sarmiento. Tras su reescritura, una parte de esa monografía apareció en el nº 4 de *Çédille*. Actualmente lleva adelante sus estudios doctorales bajo la dirección de la Dra. Aymar de Llano en la misma universidad, con un proyecto de tesis acerca de la actual narrativa antillana de expresión francesa. Ha presentado avances parciales de su investigación en congresos de su país y de Chile mediante comunicaciones acerca de Patrick Chamoiseau, Maryse Condé y Yannick Lahens.
- ❖ **Carmen ALBERDI URQUIZU** es licenciada en Filología Francesa y en Traducción (francés). Su investigación se articula en torno a dos ejes centrales: el análisis de la interacción y la incidencia de los principios conversacionales (cooperación, pertinencia, cortesía, alternancia) en la gestión de las relaciones interpersonales, aplicado a corpus de diálogos de ficción, tema sobre el que versa la tesis doctoral que está redactando; y aspectos relacionados con la traducción (traducción y censura editorial, traducción e imaginario, etc.). Es miembro del grupo de investigación de la Junta de Andalucía «Lingüística, Estilística y Computación» (HUM 354). Funcionaria de carrera en el cuerpo docente de



Profesores de Enseñanza Secundaria, en la actualidad es profesora asociada del Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Granada.

- ❖ **Lidia ANOLL** ha sido Profesora Titular de Universidad en el departamento de Filología Románica (sección Francés) de la Universidad de Barcelona, donde continúa como Profesora Emérita. A lo largo de su dilatada vida académica ha impartido clases de Literatura francesa y de Literatura de Quebec. Cuenta en su haber un centenar de trabajos relacionados con las literaturas a las que consagró su docencia, así como estudios de traducción y recepción literaria, prólogos y reseñas. Ha traducido al catalán a autores franceses como Lacordaire, Lamennais, Yourcenar, Singer, al belga Maeterlinck y a los quebequeses Jean-Paul Filion, Anne Hébert y Marc Laberge. Actualmente está traduciendo *Égalité des hommes et des femmes* de Marie de Gournay. Es miembro del grupo de investigación TRELIT (Traducción y recepción literaria). Habiendo consagrado su tesis doctoral a la recepción de Balzac en España, prosigue el estudio de su presencia en España en el seno de dicho grupo de investigación, así como a través de los datos que recopila como corresponsal en España de *L'Année balzacienne*.
- ❖ **Marie-Ange BUGNOT** es licenciada en Filología Francesa por la Universidad de Granada y en Filología Inglesa por la Universidad de Málaga, así como doctora en Filología. En la actualidad es Profesora Asociada en el departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana de la Universidad de Málaga, donde además imparte docencia en el máster oficial en «Estudios ingleses y comunicación multilingüe e intercultural». Trabaja también como traductora *freelance*. Sus principales líneas de investigación comprenden el análisis discursivo, con especial atención al discurso turístico, la fraseología en la literatura de viajes y la literatura francófona contemporánea. Es miembro del grupo de investigación de la Junta de Andalucía «Traductología e Interculturalidad» (HUM 412).
- ❖ **Ana CARRANZA CASTEJÓN** es licenciada en Filología Francesa (2003) por la Universidad de Sevilla. Su investigación se centra en el estudio lexicográfico contrastivo francés-español del campo semántico de la indumentaria en el siglo XVII. En la actualidad es Profesora Ayudante del departamento de Filología Moderna de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- ❖ **Inmaculada DÍAZ NARBONA** es Profesora Titular de Universidad en el departamento de Filología Francesa e Inglesa de la Universidad de Cádiz, donde desarrolla tareas docentes e investigadoras sobre las literaturas africanas escritas en lengua francesa. Entre sus trabajos destacan *Los cuentos de Birago Diop: entre la tradición africana y la escritura* (1989); *Al Sur del Sáhara* (1999); *Las africanas cuentan* (2002); *Otras mujeres, otras literaturas* (2005, con Asunción



Aragón); *L'autobiographie dans l'espace francophone, II: L'Afrique* (2006); *Literaturas del África subsahariana y del océano Índico* (2007); *Un nuevo modelo de mujeres africanas. El proyecto educativo colonial en el África Occidental Francesa* (2007, con José I. Rivas); *España/Marruecos. Miradas cruzadas* (2008, con Claudine Lécrivain), así como una serie de artículos y capítulos de libros en distintas publicaciones españolas, canadienses, alemanas, francesas e inglesas. Igualmente ha participado en coloquios nacionales e internacionales relativos a estos temas, y ha impartido conferencias en diferentes lugares de España, Francia y Senegal. Desde su fundación en 1992, codirige la revista *Francofonía* que edita la Universidad de Cádiz

- ❖ **Carme FIGUEROLA.** En la actualidad es Profesora Titular de Universidad en la Facultad de Letras de la Universidad de Lleida. En 1999 se doctoró en Filología Francesa por esa misma universidad (mención de doctorado europeo) con una tesis sobre las ideas expresadas en la obra ensayística del escritor Jean-Richard Bloch, que fue posteriormente publicada con el título de *Jean-Richard Bloch: Pensamiento y creación*. Su actividad investigadora comprende el campo de la lengua y la literatura francesas contemporáneas. Se ha ocupado de intelectuales pertenecientes al período de entreguerras, como Roger Martin du Gard, Georges Duhamel, Eugène Dabit o Paul Nizan. Un segundo foco de interés le ha permitido dedicarse a aspectos de recepción literaria y cultural en el ámbito franco-catalano-español. En esta senda ha realizado estudios sobre traducciones de obras francesas publicadas en la Península, así como sobre la influencia que algunos escritores franceses han ejercido sobre sus homólogos españoles (Narcís Oller, Pérez Galdós, Pardo Bazán). Un tercer eje de su investigación lo constituye el fenómeno de la literatura popular, donde se ha centrado en escritores como Jules Verne o Michel Zévaco. Es autora también de diversos artículos sobre literatura femenina, entre los que destacan los referidos a George Sand o a Malika Mokeddem.
- ❖ **Amelia GAMONEDA LANZA** es Profesora Titular de Universidad del departamento de Filología Francesa de la Universidad de Salamanca. Ejerce la crítica literaria en *Revista de Libros* desde hace diez años y es autora, entre otros, de los estudios *Marguerite Duras. La textura del deseo* (1995) y *Merodeos. Narrativa francesa actual* (2007). Sus trabajos se centran en la narrativa y la poética actuales así como en la teoría literaria. Ha traducido a Mallarmé, Cioran, Le Men y Ancet.
- ❖ **Mar GARCIA** es Profesora Titular de Universidad en la Universitat Autònoma de Barcelona, donde enseña literaturas y cines francófonos. En 2001, se doctoró con una tesis sobre la emergencia del espacio autobiográfico en la obra fragmentaria de Julien Gracq. Ha publicado numerosos trabajos sobre autores

francófonos contemporáneos centrándose en el estudio de la ficción como forma de conocimiento y de etiquetas genéricas como la autoficción, la etnoficción o lo fantástico. Co-directora de LITPOST (Grupo de investigación sobre literaturas y otras artes emergentes y postcoloniales), desarrolla actualmente su investigación en el área indoceánica. Desde una perspectiva comparatista y basándose en los trabajos de Bourdieu, estudia corpus literarios, cinematográficos y críticos en lenguas inglesa, francesa, portuguesa y criolla, en un intento de superar las compartimentaciones académicas actuales y de superar los límites de los estudios postcoloniales más ortodoxos. En este campo, ha estudiado las obras de Abdourahman Waberi, Amal Sewtohul y Ananda Devi, sobre quien prepara un libro. Sus últimas investigaciones se centran en el estudio de la fabricación de autenticidad y de las formas límite que adoptan el exotismo literario y cinematográfico en la era de la globalización económica y cultural.

- ❖ **Olaya GONZÁLEZ DOPAZO** es licenciada en Filología Francesa (2001) y en Filología Románica (2001) por la Universidad de Oviedo. Su investigación se centra en la literatura quebequesa del siglo XX, y más concretamente en la obra de Gabrielle Roy, así como en las nociones de identidad y alteridad en dicha literatura, tema sobre el que versa la tesis doctoral que está redactando. En la actualidad es Profesora Ayudante del departamento de Filología Anglo-germánica y Francesa de la Universidad de Oviedo.
- ❖ **Ioana GRUIA** es licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (2001) y en Filología Hispánica (2002) por la Universidad de Granada. Defendió su tesis doctoral (mención de doctorado europeo) en esta misma universidad en febrero de 2008 con el título de *Escribir el tiempo. Huellas de T.S. Eliot en Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente*, bajo la dirección de Antonio Sánchez Trigueros y Luís García Montero. Ha realizado diversas estancias en centros de investigación de Estados Unidos, Argentina y Francia. Es autora de varios artículos, principalmente sobre poesía española contemporánea, publicados en revistas españolas, argentinas y rumanas. En la actualidad es becaria postdoctoral en la Université de Paris IV Sorbonne.
- ❖ **María José HERNÁNDEZ GUERRERO** es licenciada en Filología Románica (sección francés) y doctora en Filología. En la actualidad es Profesora Titular de Universidad del departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga, donde además imparte docencia en el máster oficial en «Traducción, mediación cultural e interpretación». Sus principales líneas de investigación comprenden la literatura del siglo XIX, con especial atención a la figura de Marcel Schwob, la traducción literaria, los estudios descriptivos de traducciones y la traducción periodística. Es miembro del grupo de investigación de la Junta de Andalucía «Traductología e Interculturalidad» (HUM 412)

y del Consejo Asesor de *Monografías de Traducción e Interpretación*, revista del departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Alicante.

- ❖ **Claudine LÉCRIVAIN**, doctora en Filología Románica (1992), es Profesora Titular de Universidad del departamento de Filología Francesa e Inglesa de la Universidad de Cádiz. Su docencia e investigación versan sobre la traducción. Ha publicado en revistas españolas, francesas, canadiense y húngara y tiene varias traducciones publicadas en España. Ha participado en diversos proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Ciencia y Tecnología así como por la AECID. Ha realizado varias estancias de docencia e investigación en centros universitarios de Francia, Hungría, Argentina, Turquía y Rusia.
- ❖ **Azucena MACHO VARGAS** es doctora en Filología Francesa y profesora de la Universidad de Zaragoza. Su investigación se centra fundamentalmente en la literatura francesa del siglo XX, en particular del periodo de entreguerras, así como en algunos autores francófonos. Es autora de artículos sobre Albert Cohen, Emmanuel Bove, Albert Memmi y André Beucler que han visto la luz en publicaciones nacionales e internacionales.
- ❖ **M<sup>a</sup> del Pilar MENDOZA RAMOS** es Profesora Titular de Universidad en el departamento de Filología Francesa y Románica de la Universidad de La Laguna. Sus principales líneas de investigación comprenden el análisis del discurso y la comunicación no verbal en la literatura medieval francesa, así como la relación texto-imagen en el *Roman de la Rose*. Actualmente es miembro del equipo de investigación ICOROSE que trabaja en el proyecto titulado *La recepción europea del Roman de la Rose en el siglo XV a través de los manuscritos iluminados* (HUM2007-60299/FILO).
- ❖ **Elena MESEGUER PAÑOS** es licenciada en Filología Francesa (2004) por la Universidad de Murcia. Sus principales intereses investigadores se centran en la literatura del siglo XX y, de manera más particular, en las relaciones entre literatura y filosofía en la novela. En este ámbito se enmarca la tesis doctoral que está redactando sobre el tema de la libertad en la obra de Jean-Marie Gustave Le Clézio. En la actualidad es Profesora Ayudante del departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe de la Universidad de Murcia.
- ❖ **Carlos PÉREZ VARELA** es profesor de francés medieval, de historia del francés y de traducción técnica en la Universidad de Santiago de Compostela. Como investigador se ha interesado por la crítica y edición de textos medievales, así como por las relaciones entre literaturas. Traductor de Pierre Bourdieu en lengua gallega, así como de poesía francesa reciente, trabaja también sobre docencia virtual y nuevas posibilidades de las TIC. Ha sido investigador en el Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de la Université de

Poitiers y es miembro del Centre d'Études du Moyen Âge de la Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

- ❖ **Eva PICH PONCE** es licenciada en Filología Francesa y en Filología Inglesa por la Universidad de Valencia. En 2006 recibió el Tercer Premio Nacional en estudios de Filología Inglesa y en 2007 el Segundo Premio Nacional en estudios de Filología Francesa, ambos otorgados por el Ministerio de Educación y Ciencia. Sus principales intereses investigadores se centran en la literatura quebequesa del siglo XX y XXI. En la actualidad es becaria FPU en el departamento de Filología Francesa e Italiana de la Universidad de Valencia y redacta una tesis doctoral sobre la obra de Marie-Claire Blais. Es autora de varios artículos publicados en España, Francia e Inglaterra y ha realizado diversas estancias de investigación en París y en Montreal.
- ❖ **María Teresa RAMOS GÓMEZ**, doctora en Filología Francesa y licenciada en Filología Hispánica, es Profesora Titular de Universidad del departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid desde 1986. Sus estudios se centran en la literatura francesa del siglo XVIII, con especial dedicación a la obra de Marivaux, la narrativa breve del XVIII y el relato fantástico. Es miembro de la Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII y de la Société Internationale pour l'Étude des Femmes de l'Ancien Régime.
- ❖ **Enrique SÁNCHEZ COSTA** es licenciado en Humanidades (itinerario de Literatura) por la Universitat Pompeu Fabra (2007) y máster en Literatura Comparada por la Universitat Autònoma de Barcelona (2008). Sus intereses investigadores atienden especialmente a las literaturas francesa, española e inglesa desde una perspectiva comparatista. Actualmente realiza su tesis doctoral sobre la obra crítica y ensayística de Antonio Marichalar.
- ❖ **Mercedes SANZ GIL** es licenciada en Filología Francesa y en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia y doctora por la Universitat Jaume I, donde trabaja como Profesora Contratada Doctora. Forma parte del Grupo de Investigación y Aplicaciones Pedagógicas en Lenguas (GIAPEL) desde 2000. Su investigación principal se centra en la aplicación de las Tecnologías de la Información y la Comunicación en el aprendizaje de lenguas, y en concreto en el aprendizaje del FLE. Asimismo se interesa en temas relacionados con la enseñanza-aprendizaje de lenguas en contextos plurilingües y multiculturales. Coordina, junto con María Luisa Villanueva, el Máster Oficial «Formación en Comunicación Intercultural y en Enseñanza de Lenguas» de la Universitat Jaume I.
- ❖ **María José SUEZA ESPEJO** es licenciada en Filología Francesa (1991) y en Filología Románica (1993) por la Universidad de Granada y doctora por la

Universidad de Jaén (2008) con la tesis titulada *París, itinerario artístico en la obra de Enrique Gómez Carrillo*. Desde 1995 ejerció como profesora agregada de Francés de Enseñanza Secundaria y desde 2005 es profesora del área de Filología Francesa del departamento de Lenguas y Culturas Mediterráneas de la Universidad de Jaén y miembro del grupo de investigación de la Junta de Andalucía «Fondo Cultural Francés de la Provincia de Jaén» (HUM 755). Sus líneas de investigación se centran fundamentalmente en la didáctica de la lengua francesa, la literatura francófona del siglo XX y los estudios de género.

- ❖ **Mario TOMÉ**, doctor en Filología Francesa, es Profesor Titular de Universidad del departamento de Filología Moderna de la Universidad de León. Director de proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (*Flenet: Français Langue étrangère et Internet*) y por la Junta de Castilla y León (*Campus Virtuel FLE*) y coordinador de grupos de trabajo y experiencias educativas sobre la aplicación de las TIC a la enseñanza del FLE, como la comunidad investigadora y académica *Flenet RedIRIS* o la red social *Campus FLE Education*.
- ❖ **Carlota VICENS PUJOL** es licenciada en Filología Románica (Francés) por la Universidad de Barcelona (1990) y en Lettres Modernes (mention Français Langue Étrangère) por la Université Paul Valéry de Montpellier (1990). En 2000 se doctoró en Filología Románica por la Universitat de Barcelona con una tesis sobre *Citadelle* de Antoine de Saint-Exupéry. Desde 2002 es Profesora Titular de Escuela Universitaria en la Universidad de las Islas Baleares. Ha participado en diversos proyectos de investigación, centrando sus estudios y publicaciones en la literatura francesa de los siglos XIX y XX desde un punto de vista comparado y mitocrítico. Es miembro asociado del Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique de la Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand. Es investigadora principal del grupo RELATMIT, que se dedica al estudio del relato de viajes y del mito insular en las literaturas francesa, española, portuguesa y alemana.
- ❖ **María Luisa VILLANUEVA ALFONSO**, licenciada en Filosofía y doctora en Filología Francesa, es Profesora Titular de Universidad en la Universitat Jaume I, desde donde dirige el grupo multilingüe e interuniversitario GIAPPEL desde 1992. Sus preferencias investigadoras conciernen a temas relacionados con el análisis del discurso, la autonomía y la enseñanza-aprendizaje de lenguas y culturas, y de manera más particular a la importancia del desarrollo de la autonomía y del pensamiento crítico en la era de las TIC. Sus publicaciones abarcan estudios sobre el papel de la ideología en la construcción de modelos sociodiscursivos, así como reflexiones sobre los desafíos de la construcción de una competencia plurilingüe y de mediación intercultural.