



nº 7

abril de 2011

ISSN: 1699-4949

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

*Cédille, 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 de la Embajada de Francia en España.

*Cédille* 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 de al menos dos especialistas en la materia (*double-blind peer-review*) 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 se ajusten al ámbito de la revista o que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en su web.

En la actualidad *Cédille* se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada 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 *Open Science Directory*, en *Scopus*, en *EBSCO*, en *Regesta Imperii*, en el *Ranking of Excellence in Research for Australia*, en *MIAR* y en *SCImago Journal & Country Rank*. Asimismo, *Cédille* 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 *Cédille, revista de estudios franceses* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación de los textos y su alojamiento en otros portales web con el fin de garantizar su preservación y una mayor difusión. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los artículos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores o del editor para publicarlos en cualquier otro soporte, así como para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

**CONSEJO EDITORIAL**

**Director**

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

**Consejo de Redacción**

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 Paris-Sorbonne, Paris IV)

André Thibault (Université Paris-Sorbonne, Paris IV)

Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida)

Mercè Tricás Preckler (Universitat Pompeu Fabra)

Alicia Yllera Fernández (UNED)

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
ARTÍCULOS	
<b>Ernest Pépin</b>	9
Édouard Glissant: une âme inquiète du monde! <i>Pour Édouard Glissant</i> [poème]	
<b>M<sup>a</sup> Luisa Bernabé Gil</b>	18
<i>La Quarantaine</i> de J.M.G. Le Clézio: procedimientos narrativos	
<b>Carles Besa</b>	32
El entierro de Manon: liturgia y necrofilia	
<b>Begoña Capllonch</b>	44
Las palabras transparentes: un análisis en torno a la posible iconicidad del lenguaje poético en Francis Ponge	
<b>María Isabel Corbí Sáez</b>	75
La relación literaria de Ramón Gómez de la Serna y de Valery Larbaud. Contribución a un nuevo acercamiento según los epistolarios de algu- nos de los «Potassons»	
<b>Montserrat Cunillera Domènech</b>	96
El tratamiento de las portadas y las contraportadas en la traducción de un premio Goncourt	
<b>Iván Delgado Pugés &amp; Tanagua Barceló Martínez</b>	116
El proceso de documentación en el aula de traducción económica (francés-español): recopilación de recursos electrónicos sobre el mundo de la empresa	
<b>Juan Manuel Ibeas</b>	137
Rococó: <i>ut pictura poesis</i>	
<b>Salah J. Khan</b>	157
L'opposition ville-campagne au contact de l'hybridité dans <i>Lélia</i> de George Sand	

<b>Marina López Martínez</b>	174
La literatura de lo irreparable y su ideología	
<b>Beatriz Mangada Cañas</b>	190
Dai Sijie: écrire en français pour évoquer dans la distance le pays quitté	
<b>Lucía Montaner Sánchez</b>	204
Los diferentes «tiempos» en <i>Bourrasque</i> de Hélène Lenoir	
<b>Luisa Mora Millán &amp; M. José Alba Reina</b>	218
La categorización <i>adverbonominal</i> . Las estructuras ADV(N) <i>ment vôtre /</i> ADV(N) <i>ly yours</i>	
<b>Françoise Olmo Cazevielle</b>	237
Les unités lexicales issues de troncations dans la langue française de la zootechnie et leur équivalence en espagnol	
<b>Eva Pich</b>	256
Splendeur et décadence: la représentation de la société et de la ville dans <i>Une liaison parisienne</i> de Marie-Claire Blais	
<b>María Teresa Pisa Cañete</b>	272
La construction discursive de l'événement rapporté dans les textes des genres informatifs de la presse française	
<b>M<sup>a</sup> Jesús Salinero Cascante</b>	306
El tema del conflicto masculino-femenino y su resolución en el relato cortés medieval	
<b>NOTAS DE LECTURA</b>	
<b>Manuel Bruña Cuevas</b>	330
Sobre la historia de la traducción en España	
<b>Lourdes Carriedo López</b>	336
Pervivencia y renovación de lo grotesco en la narrativa del siglo XX	
<b>Marie-Claire Durand Guiziou</b>	341
Réception de l'œuvre magistrale de Cervantès en Europe: points de vue descriptif et diachronique de la traduction et étude de la parémie dans deux versions françaises de <i>Don Quichotte</i>	
<b>María Mercedes Enríquez Aranda</b>	347
Sobre el discurso turístico y la traducción	

<b>Juan Herrero Cecilia</b>	350
Thierry Jonquet, maestro de la novela negra	
<b>Ana M<sup>a</sup> Iglesias Botrán</b>	357
Canción protesta actual en Francia	
<b>Jordi Luengo López</b>	360
La <i>Mémoire</i> de Catherine Clément	
<b>NOTICIAS</b>	
<b>José M. Oliver</b>	366
Noticias de la APFUE (publicaciones, tesis doctorales...)	
<b>RELACIÓN DE AUTORES</b>	371

## Presentación

En el transcurso del último año, hemos tenido la oportunidad de comprobar cómo un número cada vez mayor de investigadores presentan sus trabajos para ser publicados en nuestra revista. La confianza que así nos demuestran se ve acompañada, por otro lado, por el reconocimiento que le confieren distintas entidades y organismos que velan por la calidad de las publicaciones científicas. Así, es de destacar que tanto *Scopus* (Elsevier) como *EBSCO* han renovado este año la inclusión de *Çédille* en sus prestigiosas bases de datos. Igualmente se ha de señalar que, en el presente ejercicio, el índice *MIAR* (Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes), que se elabora en el departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Barcelona, sitúa a *Çédille* no solo entre las revistas más visibles del ámbito «Filología» publicadas en España (nº 23 de 255), sino también como el primer título en el campo específico de los estudios franceses en nuestro país. También debemos felicitarnos por la reciente incorporación de la revista a la plataforma *SCImago Journal & Country Rank*, que cuenta con una probada consideración a nivel internacional. Y, por último, mientras escribíamos estas líneas, hemos sabido que la última versión del portal *DICE* (CSIC) ha reclasificado nuestra publicación, asignándole una valoración de la difusión internacional de 12 (sobre 16) y situándola dentro de la categoría A de la Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (Ministerio de Ciencia e Innovación)<sup>1</sup>.

Estamos convencidos de que el hecho de ser una publicación electrónica de acceso abierto y universal ha contribuido de manera importante a que *Çédille* disponga en poco tiempo de una notable proyección internacional y esté bien valorada por parte de la comunidad investigadora. Y aunque nos sentimos muy satisfechos de haber superado los rigurosos –y a veces laboriosos– procesos de selección por parte de esos organismos evaluadores, no perdemos de vista que nuestro objetivo esencial es publicar trabajos de calidad. A ello contribuyen fundamentalmente los autores que

---

<sup>1</sup> Desde la página inicial de nuestra web se puede acceder a la ficha correspondiente a *Çédille* en todas las bases de datos o portales científicos en que se halla incluida o reconocida. En algunos casos (*Scopus*, *EBSCO*, *Ulrich's*) el acceso está condicionado a una suscripción, por lo que la consulta debe hacerse a través de una conexión institucional (red universitaria, biblioteca, etc.), en otros, se debe hacer una búsqueda en el mismo portal

han visto en la revista un medio adecuado para dar a conocer sus investigaciones, a lo que hay que sumar el concurso de un gran número de colegas que generosamente se han brindado a evaluar las propuestas recibidas. Mención aparte merecen los miembros del Consejo de Redacción y del Comité Científico Asesor, que cuidan constantemente del rigor y la calidad de los contenidos que se publican.

En otro orden de cosas, queremos recordar que el pasado otoño vio la luz la primera entrega de *Monografías de Çédille* con el título de *La circulation des discours: médias, mémoire et croyances*, que coordinaron Juan Manuel López Muñoz, Laurence Rosier y Sophie Marnette. Algunos mensajes recibidos y el interés mostrado por varios colegas sobre esta nueva modalidad de publicación bajo el sello editorial de la revista nos llevan a pensar que esta iniciativa ha sido bien acogida. De hecho, ya contamos con propuestas concretas para próximos números y esperamos recibir más.

Por otro lado, cabe apuntar que, como ya anunciábamos en el anterior volumen, se está procediendo a discutir en el seno del Consejo Editorial diversos aspectos sobre el funcionamiento y organización de la revista, lo que podría conllevar cambios más o menos sustanciales. En cuanto culminemos esta fase, daremos a conocer las conclusiones en el portal de *Çédille*.

Por último, queremos agradecer vivamente a Ernest Pépin que nos hiciera llegar –y nos permitiera publicar– ese sensible y hermoso homenaje al recientemente desaparecido Édouard Glissant con el que hemos querido abrir esta séptima entrega de la serie ordinaria de *Çédille*.

*José M. Oliver*



## Édouard Glissant: une âme inquiète du monde!

Ernest Pépin

Écrivain

À l'annonce de la mort d'Édouard Glissant tant d'images me viennent qui témoignent d'un long et fécond compagnonnage. Édouard Glissant en Martinique, fondateur de l'Institut Martiniquais d'Études, auteur du *Discours antillais*, du *Quatrième siècle*, de *Malemort*. Édouard Glissant, Joël Girard et moi dans l'éblouissement de Carifesta à Cuba, rencontrant (grâce à Édouard) des sommités comme Nicolás Guillén, René Depestre et même Fidel Castro! Édouard Glissant à l'Unesco, fier d'avoir fait paraître un numéro du courrier en créole. Édouard Glissant, avec Patrick Chamoiseau, Gérard Delver, à Strasbourg à l'occasion de la rencontre organisée dans le cadre du Parlement des écrivains persécutés (avec comme invités: Salman Rushdie, Tony Morrison!).

Édouard Glissant dans des colloques!

Édouard Glissant au Diamant!

Glissant et le Prix Carbet!

Etc. Etc.

Tant d'images, de moments partagés, d'aventures intellectuelles, de présence au monde qui m'amènent à considérer qu'il demeurera l'un des penseurs fondamentaux du XXI<sup>e</sup> siècle!

Dans le bouillonnement des œuvres poétiques, dramatiques, romanesques, théoriques, il est parfois difficile de suivre les traces de la pensée d'Édouard Glissant. Pourtant, elles nous interpellent comme ce champ d'îles qu'il a voulu ériger en pointe aigue du Tout-Monde. Elargissant sans cesse les cercles concentriques d'une écriture en état d'alerte, il a irrigué un «système» protéiforme d'une rare densité et d'une ardente acuité.

C'est à remonter un long fleuve intranquille qui telle *La Lézarde* nous a précipité dans une poésie ardue et un *discours antillais* exigeant.

---

\* En su convicción de que «la poesía est pour être partagée», Ernest Pépin ha tenido a bien publicar en *Cédille* este pequeño homenaje al poeta martiniqués fallecido el pasado 3 de febrero de 2011.

Il y eut le temps des fondations, le temps de l'antillanité et le temps du Tout-Monde. En fait, un seul et même temps réparti en massifs archipéliques au nom d'une créolisation généreusement renouvelée.

Le temps des fondations, temps poétique par excellence, sondait le *Sel noir* des Indes pour débarrer le *Soleil de la conscience*.

Temps d'une intention poétique obstinée qui, à travers *La Lézarde*, *Monsieur Toussaint*, se déroulait comme une longue spirale miroitante émaillée d'éclats et d'échos du divers (déjà!).

Il voulait saisir, au rebours des lectures coloniales, l'en-dessous de nos réalités pour faire émerger le vrai de nous-mêmes. Le vrai de notre histoire. Le vrai de notre espace-temps. Le vrai de notre rapport au monde.

Tout cela en un déchiffrement mêlé d'intuitions géniales. L'idée centrale étant que le vu est un invu, le su un insu et qu'il fallait retrouver sous les traces le tramé de notre identité opaque et contrariée. Ce commencement de l'œuvre fut en fait un recommencement qui, s'écartant des certitudes antérieures de la négritude, visait à reconstruire l'archéologie de notre allant. L'objectif était de dégager les contours pour révéler une saisie nouvelle de nous-mêmes.

Quand le nous semble incertain, contradictoire, chaotique, il réclame un arpenteur capable de sonder friches et broussailles et soucieux de restituer la mesure de notre démesure. Glissant, d'instinct et d'emblée, fut cet arpenteur là en récusant le folklore du nous sans concession aucune.

Son nous comme ses premières œuvres postule l'écart d'avec les lectures trop transparentes et les évidences trop aveuglantes de la colonialité.

Nous d'un peuple et non d'un département. Nous d'un langage et non d'une langue fétichisée. Nous d'une mémoire et non d'une amnésie.

C'est donc dans cet effort de reconstruction que se sont forgés les outils théoriques propres à fournir les matériaux d'une odyssée intérieure. C'est ce forçément qui donne naissance à l'antillanité.

Le temps de l'antillanité fut aussi celui de l'isolement malgré des convergences venues des autres îles de la Caraïbe. Edward Kamau Brathwaite, Derek Walcott et quelques autres dont le mérite étaient de rapatrier le débat en faisant de la Caraïbe elle-même la source de sa propre pensée.

Le *Discours Antillais* est venu à point nommé pour dévoiler nos détours, nos délires, nos traces, notre indémêlable va-et-vient entre pays rêvé et pays réel. Davantage encore, il épousait, dans son énonciation, les sinuosités de notre parcours et de notre psyché. C'est une anthropologie innovante de l'inconscient antillais, un parler-déparler de notre «étant». On le sait, Glissant répugnait aux fixités de l'Être et privilégiait la mobilité de «l'étant». Texte fondateur s'il en est, le *Discours Antillais*, déclenchait deux romans majeurs: *Le Quatrième Siècle* et *Malemort*.

Simple illustrations? Que non pas! Création totale armée d'une esthétique qui va de la «vision prophétique du passé» à la «déperdition» annoncée du présent. La figure centrale du nègre-marron y prédomine. Le paysage se fait l'actant de l'histoire tandis que l'oralité s'empare des soubassements de l'écriture. Glissant s'inspirait alors d'une totalité déconstruite qu'il exhume en partant des hauts, en explorant la plaine et en livrant la mémoire latente du paysage.

Totalité qui, elle-même, devient langage, narration élucidante, discours métaphorique et poétique d'un nous objectivé et transcendé. Le philosophe veille sur le romancier qui à son tour veille sur le poète.

Il en est résulté une écriture en rébellion contre l'écriture. Un décousu apparent du dire et une parole-cathédrale, une arborescence stylisée où se dénouent les nodosités d'une histoire quasiment faillie. En ce sens, l'antillanité peut se comprendre comme un pessimisme travaillé par la plus haute des espérances: celle d'une désaliénation absolue qui engage l'acte d'écrire lui-même.

L'arpenteur est également l'architecte tout comme l'architecte se commue en bâtisseur. C'est cette posture qui va engendrer la créolité. C'est-à-dire un enracinement à la mesure du déracinement, un conter qui s'écrit, une substance créole, une domiciliation de l'imaginaire, un détour orchestré de la langue.

Néanmoins Edouard Glissant, devenu «Père» va tout de même reprocher à ses fils un péché d'héritage. Pour lui, la créolité est entachée par la myopie de l'Être. Refusant cette «essence», il largue les amarres et proclame d'abord la créolisation puis le Tout-monde.

Comme toujours, Glissant se place dans l'anticipation, dans la poétique de la relation, dans une totalisation non totalisante du monde. Il a enseigné aux États-Unis. Il a beaucoup voyagé. Il s'est frotté aux grandes pensées de son siècle tout en restant fidèle à Faulkner, à Saint-John Perse, à Segalen, aux présocratiques. Il se sent proche de toutes les langues, solidaire de toutes les identités, partisan de tous les bouturages, partie prenante de toutes les déconstructions des pensées monolithiques et ataviques. Il est devenu le mentor, le penseur, le poteau-mitan. Une vigie!

Et ce qu'il voit, c'est un autre monde en marche vers le chaos-monde. Une Europe dont les concepts ont vieilli. Une migration non pas seulement des hommes mais des cultures. Un impensé de la Relation qui lui impose d'ouvrir le champ des ailleurs et de repenser les vieux repères qui s'effondrent comme des dieux périmés: la nation, la raison, la langue, l'histoire etc.!

Et voilà notre Édouard Glissant reparti dans un autre imaginaire du monde, dans une autre écriture du monde, dans un discours transrelationnel, transfrontière, transhistorique mais toujours éblouissant d'audace au risque d'être parfois incompris. L'incompréhension n'est-elle pas la sanction de toute anticipation?

Les Antilles de l'antillanité n'ont été que le laboratoire d'une pensée qui étend ses «trouvailles» conceptuelles au monde entier. Le monde entier comme diversité chaotique qui défie les logiques sécurisantes d'antan.

Dire le Tout-Monde ce n'était pas pour Glissant obéir aux impostures de la mondialisation. Ce fut, au contraire, substituer au mythe de l'identité immuable, le «tremblement» du monde. Autant dire son caractère imprévisible et imprédictible! Autrement dit sa «mondialité»!

En interrogeant le monde dans son mouvement incessant Glissant nous a appris à renoncer à l'idée d'une unité nivelante et tout compte fait impérialiste.

Il rendait impossible toute assimilation et nous conduisait à privilégier les frottements, les foudroiements, les variations d'une effervescence intellectuelle et culturelle hétérogène. Ce par quoi un français peut être chinois, un chinois caribéen, un caribéen finlandais sans pourtant renoncer à eux-mêmes. Glissant nous a enseigné la plasticité contre la rigidité. Il suffit, aujourd'hui, de regarder, d'écouter, certains jeunes pour comprendre cette autre pensée du monde et de soi. Glissant nous a enseigné que l'identité n'est pas un chapelet que l'on récite mais un risque que l'on affronte avec l'imaginaire du monde. Pas un reniement des autres mais une ouverture aux autres. Perte de soi! crient les nostalgiques de la «pureté». Non répondait Glissant: réorganisation de soi dans l'instabilité créatrice du monde!

Il n'en reste pas moins qu'il nous a légué une pensée habitable pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Tout autre voue les composantes du monde à un affrontement sans fin et sans but. Pensée de l'habiter hors de tout enfermement!

Les œuvres récentes ont consolidé cette pense du Tout-Monde. Les lieux échappent aux carcans nationaux. Les relations transcendent les frontières. Les échanges abolissent les solitudes, entraînant dans leurs sillages l'identité-monde. Une identité sans hiérarchie des cultures, sans impérialisme, sans exclusion ni exclusive, capable d'accepter sans rechigner les formes imprévues de la création de l'homme par l'homme!

Car c'était cela l'enjeu: l'humanisation d'un monde conscient et comptable de sa diversité!

On peut retenir d'une pareille œuvre et d'un pareil questionnement son *indiscipline*.

J'appelle indiscipline le non-respect des théories toutes faites, des écritures immobiles, des esthétiques convenues. On n'a pas assez noté que Glissant se situe dans une pensée de la dissidence ou si l'on préfère de la rupture.

Rupture avec un discours européen et européocentrique.

Rupture avec un discours anticolonialiste figé.

Rupture avec un discours de l'identité prisonnier de l'essentialisme.

Rupture avec l'hégémonie masquée qu'est la mondialisation.

Rupture avec les trous du langage.

Rupture avec la dictature des langues impériales.

Rupture, enfin, avec une certaine conception de la littérature!

Derrière chaque rupture émerge l'adhésion à d'autres valeurs, à d'autres formes du savoir, à d'autres esthétiques de l'écriture, à d'autres fonctions de l'écrivain et de l'humain.

Il ne nous invitait pas à suivre le monde. Il nous invitait à le devancer et à l'attendre là où il n'allait pas! Il nous invitait non pas à écrire mais à produire une œuvre. Il nous invitait non pas à rechercher la transparence mais à respecter les opacités.

À bien regarder, il s'est dressé, tout en solitude, contre le plus mortel des impérialismes: celui d'une pensée mutilée et mutilante du monde. C'est pourquoi il demeurera l'homme des décroissements tout en demeurant fidèle à sa Martinique et à la Caraïbe.

Il avait devant lui l'énorme continent de la négritude, le souverain empire d'une pensée occidentale dont il admirait les contestataires internes (Rimbaud, Breton, Arthaud, Segalen, etc.). Il a choisi, refusant d'être colonisé, de bâtir sa propre cathédrale. Elle fut, pour son honneur, toujours édifiée sur le socle de l'émancipation humaine comme en atteste la création de l'Institut Martiniquais d'Études et de la revue *Acoma*, le dévouement sans faille au Prix Carbet de la Caraïbe, le lancement du Prix Édouard Glissant, la fondation de l'Institut du Tout-Monde, etc.

Peu l'ont vraiment compris! Beaucoup l'ont admiré! Voici venu le temps de le lire!

A moi, écrivain, originaire de la Guadeloupe, il a donné l'amplitude de ses questions, la ferveur et la générosité de ses réponses et l'exigence, hors tout chauvinisme, d'habiter le monde.

Qu'il en soit remercié!

## POUR ÉDOUARD GLISSANT

Tant de paroles offertes aux mains du monde  
Remaillées aux fleuves souterrains  
De grands chaos nous guettaient en bordure de nos îles  
De grands rêves soulevaient nos vagues  
Et enfouissaient les mots sous les sables du monde

Voici que pleurent les filaos  
Nous avons passé le seuil des Indes  
Passé le seuil des syllabes inconsolées  
Car nul n'est à l'abri du silence  
Et la vie est toujours un piège qui recommence  
Et ce que nous habitons c'est la pensée du monde

Ivresse des mots  
Malemort des mots  
Nous sonnerons les pluies métisses  
Nous ameuterons la Lézarde

Car

Nous sommes un peuple de traces prophétiques  
De paroles dénouées  
De paroles volées au mur de l'horizon  
Et le conte en nous a toujours fait sa ronde

Pays fêlé et de mers dilatées aux flancs du monde  
Nous en savons l'usage et le boucan de soleil noir  
Le balan du souffrir  
L'allégresse des argiles  
La roche ingouvernable aux portes des rivières

Pays de sel  
Le poète a jeté les dés des secrets  
Tapissé le gouffre de nos lumières  
Et défroissé les midis de la mer  
Naissance des naissances  
Le poète fait foule  
Et sa mort justifie le soleil des consciences

Chacun inventera ses mots  
Chacun sondera son propre sel  
Allumera  
Sa propre bougie  
Sa propre étoile  
Pour mieux se souvenir que  
Le ciel s'est incliné pour ramasser sa lumière  
Mais il nous appartient  
Son rêve nous appartient

Nous garderons l’empreinte du Prince  
Nous avons rendez-vous avec l’informulable  
Sa parole

Est un siècle

Une jungle en veilleuse  
Ame inquiète du monde  
Un archipel aux yeux d’éclipse  
Sa parole  
Tant de soleils déménagés  
Tant d’océans bouclés aux chevilles des racines  
Tant de villes enjambées  
Tant d’étoiles déterrées

Je parle au nom d’un poète

D’une écriture totale et totalement indélébile

Et je regarde mûrir l’horizon

Et je demande l’hospitalité du Tout-Monde

Et je plante un acomat

Et je ceins le rocher du Diamant

Qui emprunte ton visage à venir

Cette louange couronnée d’oiseaux marins

Ce gardien royal inspiré par tes songes

Et dans ce lieu

Où la pierre se fait flamme

Dans ce lieu de beauté intraitable

Je regarde passer l’âme du monde

La belle parole du monde

**Ernest Pépin**

Faugas le 04 février 2011

*La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio:  
procedimientos narrativos

M<sup>a</sup> Luisa Bernabé Gil

*Universidad de Granada*

lbernabe@ugr.es

**Résumé**

L'analyse des techniques temporelles et narratologiques de *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio dévoile la création de deux univers fictifs confrontés: d'une part, le temps *monumental*, représenté par les figures d'Autorité, d'autre part, le temps mythique et mystique du héros, Léon, qui devient «Autre» et s'identifie au poète Rimbaud. Comme lui, il se métamorphose en personnage «maudit».

**Mots-clé:** analyse temporelle; intertextualité; mythes; légendes; religions.

**Abstract**

In our attempt to analyze the temporal and narrative techniques found in J.M.G. Le Clézio's *La Quarantaine*, we have seen how the writer created two opposite universes. On the one hand, Le Clézio deals with *monumental* time, represented by authoritative figures, and on the other hand, he introduces a time which can be considered mythic as well as mystic: the time experienced by Leon, the main character. Leon becomes "the other" and identifies himself with Rimbaud, the poet. Just like him, he develops into a cursed character.

**Key words:** temporal analysis; intertextuality; myths; legends; religions.



En este trabajo abordaremos la novela *La Quarantaine*<sup>1</sup> (1995) de J.M.G. Le Clézio, Premio Nobel de Literatura 2008, desde una doble perspectiva: por un lado, el análisis de las técnicas temporales nos llevará a confrontar dos universos ficcionales en la narración. Nos basaremos para ello en las teorías narratológicas, fundamentalmente en el estudio de la temporalidad que lleva a cabo Gérard Genette. Por otro lado, se desvela la creación de un universo mítico personal, a través de la presencia del poeta maldito Rimbaud, cuyos versos, citados en intertexto y su función de personaje-actante, son el hilo conductor del relato.

Hemos de señalar, desde el principio, la dificultad de desentrañar la dimensión mítica de esta novela, que reside en gran parte en los procedimientos narrativos utilizados por el escritor y en la presencia de una riquísima red intertextual de citas, alusiones y referencias a la religión hindú; estamos de acuerdo con M. Kouakou (2009: 329-330) cuando afirma:

Un postulat esthétique est bien souvent mis en avant chez Le Clézio dont la dimension mythique de l'œuvre se fonde essentiellement sur un procédé de sublimation et d'idéalisation [...] on ne saurait parler de mythe chez Le Clézio sans se référer à l'idée que la dimension mythique de l'œuvre n'est pas uniquement inhérente à l'évocation des grandes figures de la mythologie grecque. Elle est aussi dans l'appropriation d'un discours aux allures incantatoires qui permet de passer de l'ordinaire à l'extraordinaire, de la simple réalité au magique, au fabuleux [...] le procédé d'écriture devient le principe même de la création mythique<sup>2</sup>.

J.M.G. Le Clézio es un escritor y viajero infatigable, su pluma y sus viajes corren destinos paralelos; fruto de ello es una obra que está constantemente recorrida por el tema del viaje, tema que adquiere dimensiones diferentes desde sus primeros escritos hasta las obras más recientes. En sus primeras obras hay una clara influencia del *Nouveau Roman*, principalmente por el hecho de que el lenguaje es el interés principal del autor, junto a ciertos procedimientos visuales más que lingüísticos; así

<sup>1</sup> Todas las referencias a la novela están extraídas de la edición de Gallimard (Paris, 1995). Se trata de una de las novelas más emblemáticas del autor, en la que cobran especial relieve las palabras pronunciadas por la Academia sueca en el momento de la atribución del Nobel: «l'écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante» (L.S., 2008). El Premio Nobel no sólo reconoce la riqueza de una larga y fecunda trayectoria literaria, sino también su postura solidaria, su compromiso con las sociedades más desfavorecidas, compromiso del escritor que se manifiesta de un modo particular en *La Quarantaine*, mediante la figura del poeta maldito y de sus versos, creando todo un universo mítico y simbólico.

<sup>2</sup> En efecto, aquí el mito se construye sobre *Le Bateau ivre* de Rimbaud y no ya sobre el mito de los argonautas de *Le Chercheur d'or*, ficción autobiográfica sobre la historia familiar que precede a *La Quarantaine*.

sucede, por ejemplo, con *Le Procès-verbal*, novela en la que utiliza el tachado sobre las palabras, y que el narrador interpreta como un sueño que nunca se hará realidad. *Le Livre des fuites*, denominado «roman d'aventures», no es sino la subversión del género de viajes, en donde la ficción alterna con partes tituladas «Autocritique»; los viajes que realiza el protagonista carecen de localización cronológica y espacial. Su escritura transgresora se manifiesta a lo largo de toda su obra; la mezcla de géneros, las voces que se entrecruzan, la tipografía que diferencia unas historias de otras, son algunos de los procedimientos que podemos poner de relieve en obras como *Désert*, *Onithsa*, *La Quarantaine*, entre otras. En este sentido son verdaderamente reveladoras las palabras de C. Cavallero (2009: 145-146):

Comment lire [...] ou pour mieux dire quel texte lire parmi la pluralité des lignes discursives, lorsque interfèrent inopinément le fait divers, le propos symbolique ou d'obédience mythique, le souvenir d'enfance, le motif historique, le politique ? La facture narrative de nombreux textes, par le recours au montage par alternance et l'instabilité induite de l'instance énonciative, semble dès l'abord défier les velléités de parcours linéaire [...] l'éclatement formel sur lequel repose l'architecture de nombreux romans de Le Clézio joue par paradoxe un rôle éminent dans l'esthétisation du propos narratif.

A lo largo de su producción encontramos huellas más o menos explícitas de una larga búsqueda, la de la casa familiar en la isla Mauricio. Esta búsqueda constituye la trama de ciertas ficciones (*Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues*, *La Quarantaine*, *Révolutions*) en las que la utilización de la primera persona y la intención autobiográfica son esenciales, y ello junto al tema del viaje como hilo conductor de la trama que hace que la ficción alcance la dimensión del mito del retorno al origen.

*La Quarantaine* presenta un entramado narrativo bastante complejo. Intentaremos, en primer lugar, desentrañar la estructura de la novela para pasar, en segundo lugar, al análisis narratológico, simbólico y mítico.

Los capítulos 1 y 4 («Le voyageur sans fin» y «Anna») pueden ser considerados como el relato-marco que abre y cierra la novela y que abraza los otros dos capítulos. Se trata del relato homodiegético y ulterior del viaje del narrador (Léon) a la isla Mauricio. Este viaje se inicia en el primer capítulo en el que se presenta el narrador recorriendo las calles de París, al tiempo que rememora su genealogía y el encuentro fortuito de su abuelo Jacques con Rimbaud, «voyageur sans fin» del que toma título el capítulo. Este primer encuentro con Rimbaud se repite obsesivamente; el enigmático *incipit* de la novela presenta la imagen del poeta en el umbral de la puerta del restaurante, imagen que transmitió Jacques y que Léon conserva anclada en su memoria, como una fotografía:

Dans la salle enfumée, éclairée par les quinquets, il est apparu. Il a ouvert la porte, et sa silhouette est restée un instant dans l'encadrement, contre la nuit. Jacques n'avait jamais oublié. Si grand que sa tête touchait presque au chambranle, ses cheveux longs et hirsutes, son visage très clair aux traits enfantins, ses longs bras et ses mains larges, son corps mal à l'aise dans une veste étriquée boutonnée très haut. Surtout, cet air égaré, le regard étroit plein de méchanceté, troublé par l'ivresse (*La Quarantaine*, p. 15)<sup>3</sup>

Rimbaud, el poeta maldito y marginal, se identifica con el destino del antepasado desaparecido (Léon, «le Disparu») y con el propio narrador, este otro «voyageur sans fin» cuyo viaje a Mauricio significa la vuelta al origen.

Desde el principio se establece un juego intertextual, mediante las citas de Rimbaud y de otros poetas malditos: eran los versos que sus abuelos copiaban y recitaban, y que luego su abuela enseñó al propio narrador, versos que inciden en poner de relieve, no sólo la temática del tiempo, sino también la referencia al mar y al viaje que se desarrolla a lo largo de la novela.

En el capítulo 4, Léon relata su estancia en Mauricio, las entrevistas con Anna, su tía, la última descendiente de los Archambau, la visita a la casa soñada que lleva su nombre, «Anna», y el recorrido que realiza el narrador en su búsqueda de aquel tiempo perdido. El final del viaje y del diario que constituye este relato-marco narra el recorrido de Léon por los lugares de Marsella que Rimbaud frecuentó antes de morir, lugar en el que rememora la desaparición de sus antepasados.

El segundo capítulo («L'empoisonneur») constituye una narración heterodiegética (Léon, el narrador, no está presente), se produce un deslizamiento de la focalización hacia Jacques. Se trata del relato del viaje de sus abuelos Jacques, Suzanne y Léon (su tío-abuelo) hacia Mauricio, en 1891. Las expresiones recurrentes «Je pense» o «J'imagine» dejan entrever la imagen del narrador y representan, además, la transición del diario a la ficción novelesca del tercer capítulo. En este breve capítulo se produce el segundo encuentro con Rimbaud, durante la escala en Aden; Rimbaud es «l'empoisonneur», el moribundo que envenena a los perros famélicos que deambulan por Aden. Tras este segundo encuentro, Rimbaud desaparece como actante, pero sigue presente mediante las citas de su poema *Le Bateau ivre*, que Léon y Suzanne recitan en varios lugares del texto<sup>4</sup>:

Elle me regardait. À voix presque basse, elle a dit:  
*Comme je descendais des Fleuves impassibles,*

<sup>3</sup> El encuentro de Jacques con Rimbaud se repite siete veces en este capítulo, en las páginas 18, 20, 21, 23, 27 y 30.

<sup>4</sup> La riquísima red intertextual de citas no sólo se refiere a los versos de Rimbaud, sino a otros poetas, como Baudelaire o Longfellow.

*Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:  
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles  
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs (La Quarantaine, p. 252)<sup>5</sup>.*

En el tercer capítulo, «La quarantaine», el título de la novela repetido aquí representa la novela dentro de la novela, lo que podemos considerar, con Lucien Dällenbach (1977: 121), «une *métalepse* particulière: l'auto-référence de la narration elle-même», una metalepsis que se erige en verdadero relato, dejando en un segundo plano el relato homodiegético primero que le sirve de marco. Consideramos, pues, este capítulo como una *mise en abyme* orientada hacia el pasado diegético. Podemos citar a este respecto, la siguiente afirmación de Alexandra Jeleva (2009: 177), que concluye también: «Cette ambiguïté qui affecte l'instance narrative fonctionne comme une mise en abyme (l'aventure de Léon qui invente l'aventure de Léon)».

Esta novela dentro de la novela equivale a un sueño del narrador primero, y así lo deja entrever: «comme s'il [Léon le Disparu] appartenait à un rêve» (*La Quarantaine*, p. 438), o, quizá, la realización de un sueño, el sueño de identificarse al antepasado y su leyenda: «je suis l'*autre* Léon, celui qui a disparu» (*La Quarantaine*, p. 20). Las dos narraciones homodiegéticas constituyen un diálogo intertextual que se establece entre las diferentes partes del texto. El relato de Léon, «le Disparu» comienza con el desembarco de los pasajeros del *Ava* en la isla Plate por motivos de cuarentena. Se produce, pues, un cambio de voz y focalización. Sin embargo, otras voces se dejan oír a lo largo de este relato, salpicado por las citas del «Journal du botaniste», compañero de viaje que morirá en el islote Gabriel, la voz del narrador heterodiegético (Léon, el descendiente), que interrumpe a veces el hilo del relato para insertar la historia de los orígenes misteriosos de Suryavati, la voz de Jacques, que se oirá por momentos para recordar las historias que se refieren al pasado legendario y mítico en la isla Mauricio, la voz de Suzanne recitando a Baudelaire, Rimbaud y Longfellow. Madeleine Borgomano (2003: 3-5) hace una interesante síntesis de las voces que se entrecruzan a lo largo de toda la narración y llega a la siguiente conclusión:

En les [les voix] faisant alterner et jouer entre elles, l'auteur rejoint la puissance des traditions orales: sa narration se fait l'écho des récits transmis de génération à génération, elle se charge de profondeur temporelle et légendaire. Elle devient aussi une façon de remonter le temps.

---

<sup>5</sup> Son los cuatro primeros versos de *Le Bateau ivre*. Rimbaud se identifica con un barco en medio del océano. El miedo parece apoderarse del poeta; sin embargo, este es incapaz de regresar a puerto y comienza un nuevo itinerario.

Asistimos, pues, a una nueva narración homodiegética de la lenta y progresiva metamorfosis de Léon, que se separará de su hermano Jacques para unirse a Suryavati. Léon descubre su verdadera identidad en el encuentro con el Otro.

En este tercer capítulo, Léon el descendiente inserta una historia fragmentada, la epopeya del viaje de Ananta y Giribala, madre y abuela de Suryavati, desde la India hasta la isla Mauricio. Historia que se presenta con una tipografía diferente, como la gesta de los «hommes bleus» de *Désert*, o la búsqueda que lleva a cabo Geoffroy en *Onitsha*, procedimiento que podemos interpretar siguiendo la tesis de Jeana Jarlsbo (2003: 12), que señala:

[...] la présence de deux récits qui alternent et dont l'un se distingue typographiquement de l'autre par une marge gauche plus large. C'est probablement cette disposition typographique particulière qu'on remarque d'abord pendant la lecture. Nous ne pouvons exclure la possibilité que, par l'emploi de ce procédé typographique, le texte signale la présence de quelques aspects de l'altérité auxquels le lecteur doit prêter attention.

Por otro lado, la imagen del barco a la deriva que aparece a lo largo de este relato, se va diluyendo poco a poco en la figura de la balsa («nous dérivons lentement sur notre radeau de lave» [*La Quarantaine*, p. 404]), hasta desaparecer, como los personajes: « Il me semble que même les mots violents de l'homme d'Aden ont disparu dans le ciel, ils ont été emportés par le vent et perdus dans la mer» (*La Quarantaine*, p. 350), «Ensemble nous glissons sur la mer, vers l'autre bout du temps» (*La Quarantaine*, p. 406). La presencia de Rimbaud interviene, pues, en dos niveles textuales: en primer lugar es un personaje-actante, y, en segundo lugar, su arte es reproducido, recreado en el texto. De esta manera la poesía se convierte en uno de los hilos conductores fundamentales para la interpretación del significado del texto. El poeta se transforma en mito (o anti-mito?<sup>6</sup>), y el antepasado legendario se identifica con él por su carácter rebelde y marginal.

Se trata de una ficción novelesca que finalizará con la desaparición del abuelo desconocido que renunció a sus orígenes familiares para unirse a una misteriosa India, Surya; Léon, «le Disparu», personaje «maldito» cuyo destino corre paralelo al del «poeta maldito»: «C'est que tout se pose ici par référence à Rimbaud, dans la tentative de reconstituer par le voyage de l'écriture une unité perdue où l'on peut voir l'extension d'un programme symboliste» (Câncio Martins, 2000: 163-164).

Utilizando elementos de los libros de viaje, Le Clézio crea un género bastante original. Dichos elementos organizan las macroestructuras de la novela: el aparente

<sup>6</sup> Rimbaud es considerado por sus contemporáneos «un voyou» (un golfo): «Qui est-ce? A demandé Jacques. – Lui? Rien, juste un voyou» (22), «Les rues de Paris, étroites et noires, qui l'expulsent» (*La Quarantaine*, p. 27).

orden cronológico y espacial<sup>7</sup>, el principio *in medias res* y el diario de viaje, se hacen presentes mediante el deseo explícito de fechar los relatos. Sin embargo, el análisis de las microestructuras desvela una particular utilización de las categorías narratológicas y temporales, manifestándose así una subversión del género de viajes, antítesis entre el orden de las macroestructuras y el desorden temporal revelado, fundamentalmente, por la presencia masiva de retrocesos en el tiempo que intentan recuperar el tiempo de origen. Así, constatamos el predominio de analepsis internas homodieéticas repetitivas (en terminología genettiana), mediante las cuales el relato vuelve una y otra vez sobre sus huellas. Es significativo a este respecto señalar las siete veces que se evoca el encuentro con Rimbaud en el primer capítulo; estos «rappels» (Genette, 1972: 95) inciden en localizar el comienzo, el origen, en aquel encuentro que marcará profundamente al narrador. En el tercer capítulo, en el que centraremos nuestra atención, la repetición de los episodios principales (el encuentro con Surya, las pruebas iniciáticas de Léon, entre otros) y de las expresiones que marcan el paso del tiempo, puntuadas por los «coups de sifflet du sirdar», crea un rimo musical.

Nos vamos a centrar, en las páginas que siguen, en el análisis de la frecuencia narrativa y, fundamentalmente en el procedimiento de la repetición de acontecimientos y motivos, que desvelará, además, la función ideológica puesta de manifiesto mediante la confrontación de dos planos temporales. El narrador realiza una crítica a la sociedad occidental y se pone del lado de los más desfavorecidos.

De esta forma, la repetición del encuentro «real» con el poeta y sus versos, se realiza en dos planos temporales diferentes. El primero de ellos es el pasado de Jacques, la rememoración del paraíso de infancia: la mítica casa Anna situada en la isla Mauricio. El segundo es el tiempo de iniciación de Léon en la isla Plate durante la cuarentena que les impide llegar a Mauricio, tiempo en el que los episodios singulares se repiten creando la memoria de Léon, y en el que observamos otras repeticiones<sup>8</sup> de motivos que contribuyen a la configuración de un universo mítico y místico. El pasado de Jacques está formado no sólo por los recuerdos y el sueño de la tierra de origen; además, observamos, igualmente a través de las repeticiones, la presencia del oponente familiar, Alexandre Archambau, el que arruinó a su familia, representante del Orden y la represión en la isla Mauricio, gobernada por un sistema político peculiar: la Sinarquía, en el que los poderosos de la sociedad mauriciana intervienen en el gobierno del Estado, explotando a los inmigrantes, en su mayoría hindúes, en las plantaciones de caña de azúcar.

<sup>7</sup> Manifestado por la inserción de fechas en este tercer capítulo, imitación del «Journal du botaniste».

<sup>8</sup> Utilizamos aquí «repetición» en el sentido genettiano del término: «Raconter n fois ce qui s'est passé une fois [...] le même événement peut être raconté plusieurs fois non seulement avec des variantes stylistiques [...] mais encore avec des variations de «point de vue [...] J'appelle évidemment ce type de récit, où les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événements, récit répétitif» (Genette, 1972:147).

Se establece así una neta oposición entre los dos planos temporales y entre dos universos. Jacques cede y termina por aceptar este mundo autoritario y promotor de la esclavitud, mientras que Léon penetra en un terreno marginal: el mundo de Surya es el de los parias, los últimos en la escala social de los indios. Las repeticiones que se localizan en este segundo plano, en el tiempo místico y mítico, son, por un lado, los acontecimientos que se han desarrollado durante la cuarentena, y, por otro, las experiencias primordiales que Léon vive en el microcosmos de la isla; éstos son los que van configurando su memoria, que se aleja así de las leyendas de Jacques. El sueño de la tierra de origen es, en fin, asociado a este orden social y político, y es sustituido y rechazado por Léon por lo que ello representa; Léon elige la marginalidad y, como Rimbaud, desaparece. De la misma manera van desapareciendo las citas de sus versos, diluyéndose en los diálogos («Nous ne parlons pas. Juste quelques mots, comme une chanson» [*La Quarantaine*, p. 349]).

A partir de aquí, señalaremos un tiempo *monumental*<sup>9</sup> en el que se sitúan las figuras de Autoridad, los oponentes: «je ne peux pas oublier ce qu'on fait les Oligarques, ceux du club de la Synarchie, quand ils ont créé ce camp pour y enfermer les immigrants» (*La Quarantaine*, p. 216). Frente a este tiempo, Léon se rebela, primero con sus idas y venidas hacia el otro lado de la isla, burlando el toque de queda y la frontera imaginaria entre los dos mundos, el de los europeos y el de los inmigrantes indios, y, segundo, identificándose poco a poco con el Otro. Rechazando las figuras de autoridad, reniega de su propio pasado, de su origen, y se convierte en personaje marginal<sup>10</sup>. Distinguiremos, pues, dos planos textuales que configuran la ideología contenida en la narración: la Historia, y la historia individual de Léon.

Las repeticiones de acontecimientos que forman parte de la Historia monumental están siempre asociadas a Jacques; se trata, pues, de repeticiones focalizadas en este personaje, es el que ha vivido el pasado en la tierra de origen y el transmisor de la

---

<sup>9</sup> «Le temps officiel auquel les personnages sont confrontés n'est pas seulement ce temps des horloges, mais tout ce qui a connivence avec lui. Est en concordance avec lui tout ce qui, dans le récit, évoque l'histoire monumentale, pour parler comme Nietzsche [...] Cette histoire monumentale, à son tour, secrète ce que j'oserais appeler un *temps monumental*, dont le temps chronologique n'est que l'expression audible; de ce temps monumental relèvent les figures d'Autorité et de Pouvoir qui constituent le contre-pôle du temps vif [...]» (Ricoeur: 1984:159).

<sup>10</sup> En este sentido, Petr Kylousek (1994:34) observa, en el corpus de novelas de Le Clézio que analiza, la distinción entre dos historias: «[...] cette temporalité narrative reflète une temporalité «thématique»: celle d'une histoire individuelle confrontée à l'Histoire. Alors que la première traduit le désir d'une unité profonde avec l'univers -unité qui est génératrice du bonheur, mais qui ne peut être réalisée que dans la durée, l'Histoire événementielle, notamment représentée par les valeurs de la civilisation et de la société européennes, est vécue comme destructrice, porteuse de discontinuité et partant de non identité et de déchéance».



Historia<sup>11</sup>: el tiempo feliz de la infancia en Anna, el oponente familiar que provocó la ruina y el exilio, y la trágica historia de los inmigrantes que, embarcados en el *Hydaree* en 1856, fueron abandonados en la isla Plate por las autoridades mauricianas<sup>12</sup>.

La infancia y adolescencia de Léon están marcadas por los sueños y las enseñanzas de Jacques, y, de hecho, es lo único que Léon recordará de los largos años de soledad en el internado en el que pasó su infancia, en los que la evasión se efectuó por medio de la ensoñación, doble invitación al viaje mediante los relatos de Jacques y la recitación de los poetas malditos:

Léon avait appris par cœur *Le bateau ivre*, *Voyelles*, *Les assis*, que Jacques avait recopiés pour lui dans ses cahiers d'école. Il rêvait déjà de partir, il savait déjà. (*La Quarantaine*, p. 24)

C'est ici que tout me revient, tout ce que Jacques me disait à Paris, autrefois, et qui est devenu comme ma propre mémoire. La mer au lever du jour, à Anna, l'eau encore froide de la nuit, sur la plage de sable noir. Alors tu nages sous l'eau [...] C'était comme si j'avais vécu tout cela, au temps où mon père et ma mère habitaient encore la maison d'Anna. C'est un rêve ancien, que j'ai fait chaque soir, à Rueil-Malmaison, avant de m'endormir. Avec Jacques, je marche le long du rivage [...] (*La Quarantaine*, p. 93-94).

Al mismo tiempo las repeticiones ponen de relieve los sentimientos de odio hacia aquéllos que propiciaron el exilio. De esta forma, el sueño de la tierra de origen coexiste con este sentimiento de venganza que se asocia, mediante el intertexto, al personaje de Alexandre Dumas (*Le comte de Monte Cristo*):

Je voudrais exercer une vengeance implacable contre ceux qui nous ont exilés. Je voudrais revenir sans qu'ils le sachent, sous un autre nom, avec un autre visage, et briser leur orgueil, faire tomber leurs demeures, leur honneur, comme *Edmond Dantès* (*La Quarantaine*, p. 181) [la cursiva es nuestra].

<sup>11</sup> «Jacques parle de Médine, de la maison d'Anna» (*La Quarantaine*, p. 88); «Je me souviens comme il me racontait quand la fièvre venait, autrefois, à Médine» (*La Quarantaine*, p.110); «C'est Jacques qui m'avait appris leurs noms, c'était comme une litanie que je récitais, le soir [...]» (*La Quarantaine*, p. 352); «C'est Jacques qui m'a parlé du millier d'immigrants venus de Calcutta à bord du brick *Hydaree*» (*La Quarantaine*, p. 149).

<sup>12</sup> Las recurrencias de estos motivos se sitúan en las siguientes páginas:

El paraíso perdido y los Patriarcas: 69, 72, 79, 88-90, 93, 94-95, 110, 146, 148, 180, 183, 208, 216, 248, 253-254, 255, 267-268, 350, 352-353, 405.

La historia de los inmigrantes del *Hydaree*: 112, 146, 149, 255.



La historia de los viajeros del *Hydaree*, relatada por Jacques y evocada por Léon<sup>13</sup> no es una simple anécdota, contribuye a la percepción de este tiempo monumental que separa a los protagonistas y añade una función ideológica: «Mais ouvre les yeux! Ce sont eux qui ont tout fait, les Patriarches, ce sont eux qui nous ont abandonnés, comme ils avaient abandonné les passagers de l'*Hydaree*, pendant des mois sur cette île» (*La Quarantaine*, p. 355).

Jacques permanecerá anclado en este pasado, con la falsa ilusión de recuperar su Edén perdido, mientras que Léon consigue liberarse, rompiendo definitivamente las cadenas que le ataban a un pasado legendario pero opresor y dramático:

Je n'ai plus de désir de vengeance. Tout ce qui en moi avait été endurci par les années d'attente, dans le dortoir froid de la pension Le Berre, à Rueil-Malmaison, toute cette cohorte de souvenirs et de mots que je portais comme des pierres, maintenant s'est effacée (*La Quarantaine*, p. 405).

Mediante la repetición de los acontecimientos se crea la memoria de Léon (la historia individual), ya que «Il faut la mémoire de beaucoup d'instantes pour faire un souvenir complet» (Bachelard, 1992: 15), una memoria limitada a este período de cuarentena en la isla Plate<sup>14</sup>. El tema de la muerte y los motivos a él asociados («feu», «cendres», «bûchers» en los rituales de incineración hindúes) están omnipresentes: la muerte simbólica de Léon, el descenso a los infiernos, le permite acceder a otro universo:

[...] le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique, elle amplifie le destin humain; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend l'*appel du bûcher*. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement (Bachelard, 1949:39).

En efecto, el héroe aspira a una huída del tiempo, busca una dimensión nueva a su vida, siente este *appel du bûcher*, esta llamada al cambio, a la renovación interior y exterior. El personaje se metamorfosea tras los sucesivos contactos con las cenizas de las hogueras de incineración: «J'ai un sentiment étrange, quelque chose qui s'est rom-

<sup>13</sup> Repetición de la historia, repetición del viaje y de la cuarentena, con un final dramático.

<sup>14</sup> A continuación indicamos las repeticiones más significativas de episodios singulares:

- la primera noche en la isla: pp. 22, 27, 358, 403.
- la primera aparición de Suryavati: pp. 73-74, 99-100, 141-142, 360.
- el ritual de cenizas: pp. 193, 217.
- Rimbaud: pp. 123-124, 394.
- traslado de los enfermos a Gabriel: pp. 195, 286, 287.
- la rebelión de Uka: pp. 235-240, 393.

pu au fond de moi, qui s'est libéré. Je sens [...] une force nouvelle» (*La Quarantaine*, p. 164). La iniciación que lleva a cabo Léon supone etapas sucesivas: el descubrimiento de un espacio contemplado y percibido como diferente (Otro): Palissades, en el que se ubica un pueblo primitivo, completamente opuesto al espacio de «la quarantaine», donde se sitúan los europeos. Para ello Léon tendrá que efectuar un itinerario reiterativo<sup>15</sup>, ha de atravesar la frontera invisible establecida entre los dos mundos y accederá a otro universo, siguiendo una serie de rituales en los que está presente la muerte simbólica, insinuada por la presencia recurrente de los motivos asociados. El procedimiento de la repetición, por otro lado, forma parte del Régimen Nocturno de imágenes; en palabras de Gilbert Durand (1969: 284):

Enfin un caractère relie fortement le centre et son symbolisme à la grande constellation du *Régime Nocturne*: c'est la *répétition*. L'espace sacré possède ce remarquable pouvoir d'être multiplié indéfiniment. L'histoire des religions insiste à juste titre sur cette facilité de multiplication des «centres» et sur l'ubiquité absolue du sacré: «La notion d'espace sacré implique l'idée de répétition primordiale qui a consacré cet espace en le transfigurant».

En realidad, esta repetición y multiplicación del viaje por mar hacia la tierra prometida se refiere no sólo a los protagonistas, sino a todo un pueblo que se ve abocado a este largo éxodo («Ceux qu'il ne faut pas oublier» [*La Quarantaine*, p. 454]). La repetición de los tiempos fuertes y de los rituales de iniciación, de la muerte insinuada y de la muerte omnipresente, no sólo transforman al protagonista, sino también al espacio insular y de claustración en un espacio sagrado, gigantesco cementerio en el que desaparecieron los inmigrantes, desvelando la función ideológica que intentamos poner de manifiesto.

La repetición de las analogías con el barco o la balsa («comme à la proue d'un bateau»: p. 155; «Il me semble que je suis emporté dans un voyage avec Surya, à bord d'un radeau de Pierre»: p. 156; «Je voulais être comme sur l'étrave d'un navire»: p. 246; «nous dérivons lentement sur notre radeau de lave»: p. 404) evocan el movimiento a la deriva, el destino incierto del poeta maldito y del héroe, y contribuyen también a poner de relieve dicha función ideológica. Sin embargo, una vez liberado de su pasado, Léon es aceptado entre los parias, y penetra en su cultura, sus rituales y sus creencias. El protagonista llegará a identificarse con los «Doms»<sup>16</sup>, servidores de

<sup>15</sup> Cfr. *La Quarantaine*, pp. 65, 67-68, 72, 87, 121.

<sup>16</sup> Los Doms, servidores de las hogueras, que hablan una lengua secreta, la lengua de los ladrones; por analogía, la acción de robar de los Doms podemos asimilarla al robo del fuego por parte de Prometeo: «ils examinent les cendres, dans l'espoir de trouver quelque chose de valeur, une monnaie, un bijou oublié. Ils sont pareils à des vautours» (*La Quarantaine*, p.194), dimensión mítica que se ve avalada

las hogueras, parias sumidos en la pobreza, vagabundos y ladrones (*La Quarantaine*, p. 407):

Je suis attiré par les flammes. J'avance au milieu des bûchers. Je croise les servants, des parias vêtus seulement d'un pagne noir [...]. Mais il n'y a que les parias, des hommes maigres au regard fiévreux, les Doms, les serviteurs des bûchers. Ils s'affairent, ils poussent les braises vers le centre des foyers, ou ils fouillent dans les décombres avec de longues branches calcinées [...] Je suis pareil à eux, avec mes habits déchirés et les pieds nus, mes cheveux gris de cendre, ma figure et mes bras noircis par la suie. Je suis pareil à un Dom, je suis un serviteur des bûchers (*La Quarantaine*, pp.194-195).

La canción de Surya, en la lengua secreta de los ladrones, los Doms, al igual que la ceniza y el fuego, está presente en los rituales y en el proceso de transformación de León<sup>17</sup>. La alusión a la religión hindú está connotada no sólo por los rituales, el mismo nombre del personaje femenino inserta la historia en esta dimensión; según Georges Dumézil (1977: 116) el dios en la India védica es el «padre divino, el Sol, Sūrya», nombre divino que se complementa de la siguiente manera con el fuego:

[...] dans l'Inde védique, le feu était considéré comme un symbole central. Il renvoyait aussi bien à Agni, le dieu du Feu lui-même, qu'à Indra, dieu de la Foudre (*vajra*) et des Éclairs, et à Surya, le Soleil. Il est le grand élément purificateur et c'est sur lui que s'appuient les rituels de sacrifices. Assimilé à la force de l'esprit et à la lumière, il en devient tout naturellement le signifiant majeur de l'illumination que cherche le mystique [...] (*Encyclopédie des symboles*, 1996: 256).

Las repeticiones señaladas crean, además, un ritmo musical en esta novela polifónica, ilustrado asimismo por la anáfora que describe la última noche en la isla Plate, noche mágica que anuncia un cambio fundamental, la desaparición de León y Surya<sup>18</sup>.

El análisis narratológico, simbólico y mítico nos ha llevado a demostrar cómo, a través de la superposición de historias y de planos temporales diferentes, y funda-

por la alusión a Prometeo en la cita en intertexto del poema de Longfellow: «As to Prometheus [...]» (*La Quarantaine*, p.316).

<sup>17</sup> Cfr. canción reproducida (*La Quarantaine*, pp. 163, 348, 362, 406), o insinuada mediante la recurrencia del motivo de su voz o su lengua «chantante» (pp. 143, 242, 270).

<sup>18</sup> «La nuit est venue lentement» (*La Quarantaine*, p. 398), «La nuit est ivre» (p. 400), «C'est une nuit très longue et belle, une nuit sans fin» (p. 402), «La nuit est longue et brillante, pleine de musique et de fumées» (p. 403), entre otras recurrencias.

mentalmente a través del procedimiento de la repetición que contribuye a crear la memoria de Léon, el narrador consigue configurar dos universos confrontados: el primero se refiere a la Historia, mientras que el segundo, vehiculado por la presencia de Rimbaud y mediante la red intertextual de mitos, leyendas y referencias religiosas, convierte la historia del personaje en un mito personal. La iniciación que lleva a cabo el personaje, la muerte simbólica y los espacios opuestos, junto con las analogías del barco y la balsa, evocan el movimiento a la deriva del personaje «maldito».

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston (1992): *L'intuition de l'instant*. París, Stock.
- BACHELARD, Gaston (1949): *La psychanalyse du feu*. París, Gallimard.
- BORGOMANO, Madeleine (2003): «Voix entrecroisées dans les romans de J.M.G. Le Clézio: *Désert, Onitsha, Étoile errante, La Quarantaine*», *Le français dans tous ses états*, 35, [consulta en línea: [http://www.ac\\_montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35b.html](http://www.ac_montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35b.html); 08/05/2003].
- CÂNCIO MARTINS, Maria Lourdes (2000) : «Voyage et magie de la fiction chez Saramago et Le Clézio: *La Quarantaine* et *A Jangada de Pedra*», in M. Alziro Seixo (dir.), *Écriture du voyage et mémoire culturelle*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 161-167.
- CAVALLERO, Claude (2009): *Le Clézio témoin du monde*. Clamecy, Calliopées.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire*. París, Éditions du Seuil.
- DUMEZIL, Georges (1977): *Mito y epopeya*. Barcelona, Seix Barral.
- DURAND, Gilbert (1969): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París, Bordas.
- Encyclopédie des symboles* (1996). Éd. française établie sous la direction de Michel Cazenave, coll. «La Pochothèque» (Le Livre de Poche), Librairie Générale Française, 1996 pour la traduction française et ses compléments. Traduction de l'allemand: F. Périgaut, M. et A. Tondat; relecture du manuscrit: J.-P. de Tonnac; textes complémentaires et réaménagement des articles: M. Cazenave, avec la collaboration de P. Lismonde; texte allemand de Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole* (1989), München, Éd. Knaur Nachf.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. París, Seuil.
- JARLSBO, Jeana (2003): *Écriture et altérité dans trois romans de J.M.G. Le Clézio : Désert, Onitsha et La quarantaine*. Lund, Études romanes de Lund 66.
- JELEVA, Alexandra (2009): «L'aventure de Léon dans *La Quarantaine*», in *Horizons le cléziens, Inter-Lignes*, Actes du colloque de Grenade présentés par M<sup>a</sup> Luisa Bernabé Gil. Toulouse, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 169-177.
- KOUAKOU, Mike (2009): «Écriture et rémanence mythique chez Le Clézio», in *Horizons le cléziens, Inter-Lignes*, Actes du colloque de Grenade présentés par M<sup>a</sup> Luisa Bernabé Gil. Toulouse, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 329-339.

- KYLOUSEK, Petr (1994): «Les temps de J.-M.G. Le Clézio», *Études Romanes de Brno*, XXIV, 19-34.
- LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave (1995): *La Quarantaine*. Paris, Gallimard.
- L.S. (2008): «Le Clézio décroche le prix Nobel de littérature ». *LE FIGARO.fr* [consulta en línea: <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/10/09/03005-20081009ARTFIG00546-le-clezio-prix-nobel-de-litterature-.php>; 9/10/2008].
- RICOEUR, Paul (1984): *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris, Seuil.

## El entierro de Manon: liturgia y necrofilia

Carles Besa

*Universitat Pompeu Fabra*

carles.besa@upf.edu

### Résumé

Cet article analyse le récit de l'enterrement de Manon Lescaut selon deux perspectives apparemment contradictoires. Selon la logique de la raison et de la vertu, la tâche d'enterrer Manon devient pour des Grieux l'occasion d'un dernier service à l'amour, et ceci par le moyen d'un rituel de congé de l'amante suivi d'un désir de renoncement à la vie. Selon la logique de l'inconscient, en revanche, on peut lire les actions de des Grieux vis-à-vis du corps de Manon comme une tentative d'appropriation charnelle. Les deux perspectives sont pourtant complémentaires dans la mesure où, comme le suggère la psychanalyse, le sens latent d'un texte n'est accessible qu'à travers son sens manifeste.

**Mots-clé:** Manon Lescaut; enterrement; sens manifeste; sens latent; nécrophilie.

### Abstract

This essay analyzes the story of the burial of Manon Lescaut from two apparently contradictory perspectives. According to the logic of reason and virtue, for des Grieux Manon's burial becomes a last service to love through a farewell ritual of the beloved followed by a yearning of renunciation to life. According to the logic of the unconscious, however, we can read des Grieux's actions in relation to Manon's body as an attempt at carnal appropriation. Nonetheless, both approaches become complementary since, as psychoanalysis suggests, the latent meaning of a text is only accessible through its manifest meaning.

**Key words:** Manon Lescaut; burial; manifest meaning; latent meaning; necrophilia.

## 0. Introducción

Mi propósito en las páginas que siguen es analizar el relato del entierro de Manon<sup>1</sup> bajo la doble perspectiva de su sentido manifiesto, por una parte, y su sentido latente, por otra, para mostrar que ambos sentidos son inseparables en la medida en que el primero sirve para camuflar y revelar a la vez el segundo, según la dialéctica freudiana entre sentido manifiesto y sentido latente (o, si se prefiere, la lógica lacaniana entre *signification* y *signifiance*). En efecto, en su nivel más superficial o denotativo, el episodio del entierro de Manon se puede leer como una ceremonia de sepultura seguida de un intento de renuncia a la vida por parte de des Grieux, quien quiere primero despedir a Manon para seguidamente despedirse también él de la vida. Sin embargo, tras las acciones y pensamientos de des Grieux al enterrar a Manon no es difícil entrever un acto de amor con connotaciones menos trascendentes y generosas, en el que se funden y confunden Tánatos y Eros, la pulsión autodestructiva (el deseo de morir de des Grieux) y la pulsión libidinal (su deseo de posesión sexual de Manon).

Cito a continuación el texto:

Je demeurai plus de vingt-quatre heures la bouche attachée sur le visage et sur les mains de ma chère Manon. Mon dessein était d'y mourir; mais je fis réflexion, au commencement du second jour, que son corps serait exposé, après mon trépas, à devenir la pâture des bêtes sauvages. Je formai la résolution de l'enterrer et d'attendre la mort sur sa fosse. J'étais déjà si proche de ma fin, par l'affaiblissement que le jeûne et la douleur m'avaient causé, que j'eus besoin de quantité d'efforts pour me tenir debout. Je fus obligé de recourir aux liqueurs que j'avais apportées. Elles me rendirent autant de force qu'il en fallait pour le triste office que j'allais exécuter. Il ne m'était pas difficile d'ouvrir la terre, dans le lieu où je me trouvais. C'était une campagne couverte de sable. Je rompis mon épée, pour m'en servir à creuser, mais j'en tirai moins de secours que de mes mains. J'ouvris une large fosse. J'y plaçai l'idole de mon cœur, après avoir pris soin de l'envelopper de tous mes habits, pour empêcher le sable de la toucher. Je ne la mis dans cet état qu'après l'avoir embrassée mille fois, avec toute l'ardeur du plus parfait amour. Je m'assis encore près d'elle. Je la considérai longtemps. Je ne pouvais me résoudre à fermer la fosse. Enfin, mes forces recommençant à s'affaiblir, et craignant d'en manquer tout à fait avant la fin de mon entreprise, j'ensevelis pour toujours dans le sein de la terre ce qu'elle avait porté de plus

---

<sup>1</sup> Agradezco a Marta Tirado, Júlia Fontana y Mariana Montoya sus observaciones sobre el pasaje objeto de este artículo.

parfait et de plus aimable. 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. Ce qui vous paraîtra difficile à croire, c'est que, pendant tout l'exercice de ce lugubre ministère, il ne sortit point une larme de mes yeux ni un soupir de ma bouche. La consternation profonde où j'étais et le dessein déterminé de mourir avaient coupé le cours à toutes les expressions du désespoir et de la douleur. Aussi, ne demurai-je pas longtemps dans la posture où j'étais sur la fosse, sans perdre le peu de connaissance et de sentiment qui me restait (Prévoist, 1965: 200-201).

### 1. El entierro como ritual de despedida y renuncia a la vida

La ceremonia de sepultura del cuerpo de Manon consiste en un ritual funerario –quizás el más importante de los ritos de paso por su finalidad de canalizar o sublimar el dolor de la pérdida– que reactualiza ciertas prácticas primitivas de homenaje e idolatría a los muertos. Naturalmente, en la medida en que lo funerario está relacionado tanto con lo antropológico como con lo religioso (y más en el caso que nos ocupa, habida cuenta de los contenidos moralizadores del relato), estas prácticas ponen al descubierto contenidos en los que no es fácil discriminar lo profano de lo sagrado. Nos fijaremos, en particular, en cinco de estas prácticas, especialmente apropiadas en el escenario americano (despoblado y desértico) en el que se ubica el episodio.

Siguiendo el orden en el que aparecen en el texto, la primera de ellas es el ayuno (7)<sup>2</sup>, que no es tan solo una privación involuntaria de alimentos (es el sentido literal del término en el fragmento, puesto que Manon y des Grieux han huido sin víveres de Nueva Orleans), sino también un uso común en los rituales de entierro, es decir, una privación *voluntaria* por motivos ascéticos o religiosos. Piénsese, sin ir más lejos, en el ayuno eucarístico o privación de alimentos *sólidos* durante las horas que preceden a la comunión, o en el ayuno de Jesucristo en el desierto (Matías, 4, 1-4), que recupera la experiencia del Monte Sinaí (*Éxodo*, 34, 28); recordemos asimismo que el ayuno, en la cultura popular, es una costumbre auxiliar del duelo<sup>3</sup>. Similarmente, la ingesta de alcohol (los «liqueurs» de 9) es muy habitual en los rituales fune-

<sup>2</sup> Las cifras entre paréntesis corresponden a las líneas en que se hallan las palabras y expresiones que cito del texto reproducido en la Introducción.

<sup>3</sup> Así, de la mano de Karl Abraham, Alfonso M. di Nola (1995: 139) señala que «la ripugnanza verso l'assunzione di cibo contiene la rappresentazione della propria morte, come se dopo la morte dell'oggetto amato la propria vita avesse perduto la sua attrattiva. L'effetto di shock della perdita viene compensato mediante il processo inconscio dell'introduzione dell'oggetto perduto». Análogamente, la ausencia en des Grieux de manifestaciones externas de desespero y dolor (falta de suspiros y lágrimas al final del texto) remite al deber cristiano de control y moderación en el duelo (ver, del mismo ensayo, el apartado «Il controllo del pianto nel Cristianesimo», pp. 69-74).



rarios primitivos (lo que convertiría a des Grieux en un nuevo chamán). En tercer lugar, el hecho de que des Grieux decida abrir la fosa «dans le lieu où [il] [se] trouva[it]» (12) y que lo haga con las manos (y no con su espada) revelaría no solo la identificación de los vivos con los muertos propia de muchas sociedades arcaicas, sino también el primitivismo (en el sentido de «pureza») del amor de des Grieux por Manon<sup>4</sup>. La cuarta práctica a tener en cuenta es el acto de des Grieux de cubrir con su propia ropa el cuerpo de Manon –el cual se convierte inmediatamente en «l'idole» (15) de su corazón–, que hay que entender, también, como manifestación de un ejercicio funerario: se da aquí un proceso de *momificación* de Manon por parte de des Grieux, quien quisiera conjurar la corruptibilidad del cuerpo de su amada, el cual debe ser alejado no solo de los animales del entorno (para ese fin no sería necesario enterrarlo *y también vestirlo*), sino también de la profanación de la tierra, mundana por definición. Des Grieux no parece tolerar que el cuerpo que fuera corrupto en vida lo sea también después de muerto, por lo que lo protege con una especie de «sábana sagrada» (como el sudario en el que fuera envuelto Jesucristo antes de recibir sepultura). Finalmente, el hecho de que des Grieux conciba el entierro de Manon como un retorno de su cuerpo a la tierra (22-23) subraya, por una parte, el sentido primitivo de la sepultura al que me he referido más arriba –contenido con el que se han relacionado hasta el momento las tierras americanas–, y, por otra, el amor de des Grieux y Manon, ahora más «puro» que nunca; hay que destacar el carácter polisémico de «porter»: Manon *vivió* en la tierra, pero también *surgió* de ella. En el texto, la tierra (12, 23) es blanda y fácil de cavar, lo que la asimila a la arena (13), es decir, al *polvo* y a la *ceniza*, símbolos a la vez de muerte y renacimiento. El uso del léxico contribuye a leer el ritual en clave religiosa: así, des Grieux se refiere a su tarea, antes de su ejecución, como un «office» (11), y, al terminarla, como un «ministère» (28), lo que da a las acciones que la componen el sentido de etapas de una ceremonia sagrada, y, de paso, *bloquea* en sus fronteras externas la significación profana o incluso sacrílega que se pueda entrever en ella.

<sup>4</sup> En efecto, el abandono de la espada (*rota* inútilmente para cavar la fosa) puede interpretarse simbólicamente como la renuncia a los valores sociales y religiosos que des Grieux había abrazado hasta entonces: su posición y ascendencia noble, su deber y su «imagen». En este sentido, la sustitución de la espada por las manos sería el resultado de un proceso deliberado de despojamiento por parte de des Grieux (similar a su decisión de desprenderse de su propia ropa para proteger el cuerpo de Manon); las manos representarían los nuevos valores que asume el caballero, relacionados con la corporeidad y la carnalidad. Asimismo, se notará el intenso «trabajo» al que se libran las manos de des Grieux en este pasaje (casi todas las acciones del texto son protagonizadas o procuradas por ellas). En el *Dictionnaire du corps* (Marzano, 2007: 535-539), Isabelle Létourneau dedica a la mano un interesantísimo artículo en el que recuerda que ya Aristóteles consideraba la mano como «instrumento de los instrumentos» (en la misma línea, Hegel la define como un «instrumento absoluto», el «artesano animado» de la fortuna del hombre), cuya ambivalencia, dice Valéry, radica en el hecho de que procede de la naturaleza para oponerse a ella.

En cuanto al deseo de des Grieux de renuncia a la vida con el que empieza y termina el texto (2-3 y 30-31), hay que vincularlo con la aspiración mimética y la lógica de la equivalencia que subyacen a la relación que mantiene con Manon desde el inicio del relato, y que han sido magníficamente puestas de relieve por Naomi Segal (1986) en su revulsivo ensayo. En el entierro de Manon el «juego de dobles» presente en toda la obra llega a su expresión más elaborada. Así, el intento de suicidio de des Grieux manifestaría su fascinación al verse reflejado en Manon, pero dicha fascinación no vendría dada por el hecho de que des Grieux se haya enamorado de su propio reflejo (Narciso), sino porque quiere *vivir y sentir* a través de su amada: des Grieux no se enamora de una imagen de sí mismo, sino que es su amor lo que lo lleva a duplicarse en Manon. Ella es su doble por la pasión que comparten. Son «almas gemelas», aunque Manon no se revela como reflejo de des Grieux de la misma forma en que él —con plena conciencia o no— es reflejo de ella. En la escena del entierro, des Grieux no será ya una imagen duplicada de Manon, sino que querrá *ser ella misma* al enfrentarse a su propia muerte. Des Grieux yace sobre la fosa dentro de la cual ha alojado a Manon (22-24) como un hombre ante un espejo: es como el cadáver de Manon, pero en la superficie (su parte visible: la imagen de des Grieux encima de la fosa debe ser visualizada a través de un eje de simetría). Y, como si ya estuviera muerto, no llora ni suspira (28-29, 31-32), pues ha perdido la noción de sí mismo en Manon<sup>5</sup>. Des Grieux no muere físicamente, pero al haber muerto Manon, en su duplicidad, es como si también él hubiera muerto: la única forma de unirse a ella (y de apropiársela absolutamente) es convirtiéndose en cadáver, en un reflejo perfecto del cuerpo sin vida de Manon. Como dice Jacques Proust (1980: 123), des Grieux entierra a su «*double narcissique*». Podría decirse incluso que, de la misma forma que vistiendo el cadáver de Manon des Grieux lo convierte en un un cuerpo —un ser vivo o un simulacro de ser vivo—, desnudando su propio cuerpo lo convierte en un cadáver o un simulacro de cadáver. Claro que, contrariamente a Manon, que parece morir voluntariamente (no se nos da ninguna causa explícita de su muerte, lo que hace pensar en un suicidio), des Grieux opta finalmente por vivir (no ha conseguido unirse a Manon en la muerte, sino que se ha separado de ella a través de la vida). Podemos preguntarnos por qué. Si sus creencias religiosas le impiden suicidarse, ¿cómo es que ni tan siquiera lo lamenta? Su actitud es en todo caso mucho menos firme que su intención: su falta de voluntad le impide ser amo de su destino y controlar su propio ciclo vital (sí en cambio parece hacerlo Manon).

---

<sup>5</sup> Al comentar esta escena, Leslie W. Rabine (1981: 72) sugiere que los vocablos referidos a la tierra y los vocablos referidos al cuerpo de des Grieux son intercambiables (metáforas recíprocas): «The hero envelops Manon's corpse in the earth and also in his own clothing; she is buried in the 'bosom' of the earth and also in his own bosom. With her burial, he turns away from the world to *her image within him*» (la cursiva es mía).

Una de las claves del fragmento es precisamente el vínculo que presenta entre la *muerte en vida* de des Grieux y la *vida inmortal* a la que accede Manon: en efecto, simbólicamente es él y no ella quien muere, como subraya el texto en varias ocasiones («mourir» y «mort» son vocablos siempre en relación con des Grieux, estratégicamente situados, además, al inicio y al final del párrafo, en 3, 6, 27 y 31). La muerte de Manon, en cambio, es sistemáticamente silenciada, lo que no sorprende si tenemos en cuenta la reserva y contención con que, dos párrafos anteriores, es relatado su fallecimiento (por medio de circunlocuciones que lo ocultan y lo reprimen): «la fin de ses malheurs», «Je la perdis», «elle expirait», «ce fatal et déplorable événement»... Es sabido que la muerte configura auténticas divinidades: al morir, Manon se convierte en un auténtico ídolo, porque accede a una identidad hagiográfica, en una insólita mezcla de virginidad mártir y belleza carnal. Así se explica que en el fragmento encontremos, referidas a Manon, fórmulas vacías de descripción que sirven para «invisibilizarla»: «ma chère Manon» (2), «l'idole de mon cœur» (15), o «ce qu'elle [la terre] avait porté de plus parfait et de plus aimable» (23-24). La referencia a su cuerpo (4) – eufemismo ambivalente y tranquilizante de *cadáver* por medio del cual se sustituye a la cosa por un ser (Thomas, 1989: 80)<sup>6</sup>– no consigue eliminar la indeterminación y la abstracción en que se sitúa Manon.

De hecho, la progresión en cuanto a la forma en que des Grieux se refiere a Manon en este fragmento sintetiza la transformación que experimenta Manon a lo largo de toda la obra: de Amiens, donde des Grieux, después del «coup de foudre» inicial, conoce su nombre («Mademoiselle Manon Lescaut»), hasta América, donde su amor deviene más tierno y espiritual. Es una evolución que va de lo concreto a lo abstracto, en el sentido de que Manon empieza siendo un objeto para acabar convirtiéndose en una presencia incorpórea: de «Manon» a «l'idole de mon cœur» y «ce qu'elle [la terre] avait porté de plus parfait et de plus aimable», sin olvidar la etapa intermedia situada en París y sus alrededores, en la que la relación entre des Grieux y Manon es más carnal, lo que se evidencia en el texto mediante el sintagma «son corps», metonimia de Manon.

En definitiva el patetismo de la escena (la cual, no sin razón, ha tentado a tantos ilustradores) viene en gran medida realzado por la convergencia que se da en ella entre des Grieux y el lector en relación con la imagen de Manon<sup>7</sup>. Ahora ya no sospe-

<sup>6</sup> El vocablo «cadáver» provoca tanta resistencia que incluso lo omite Robert Sabatier en su *Dictionnaire de la mort*. Afortunadamente, esta negligencia ha sido reparada en el *Dictionnaire de la mort* dirigido por Philippe di Folco (2010).

<sup>7</sup> Es sabido que el *pathos* es un recurso retórico gracias al cual el emisor persuade y conmueve (e incluso manipula) al receptor (Aristóteles, 1990: 95-96). Cabe sin embargo recordar que Aristóteles, inmediatamente antes de tratar de «Las pasiones en el oyente», examina el «Carácter del orador» (quien debe ser «digno de fe»). Bice Mortara Garavelli (1991: 29-30) precisa, a este respecto, que «[el] desarrollo psicológico de la retórica [...] se basa en las cualidades que confieren credibilidad –y, por tanto, poder persuasivo– al orador (la prudencia, la virtud y la benevolencia) y procura al autor [Aristóteles] la oca-

chamos de ella, podemos sufrir tanto como su enamorado y compartir su *pathos* sin recelo alguno, pues Manon ya no es peligrosa (como tampoco lo es Albertine, para Marcel, cuando duerme tendida a su lado, en una prefiguración de su muerte)<sup>8</sup>. Cuatro recursos retóricos formalizan dicho *pathos*. En primer lugar, las hipérbolas con las que des Grieux glorifica su propio comportamiento: por ejemplo, la temporalidad enfática de «Je demeurai plus de vingt-quatre heures la bouche attachée sur le visage et sur les mains de ma chère Manon» (1-2) –una jornada es precisamente la unidad de tiempo de la tragedia clásica–, o la ampulosidad de la expresión «après l'avoir embrassée mille fois, avec toute l'ardeur du plus parfait amour» (18-19). En segundo lugar, las miniseuencias descriptivas con que des Grieux detalla cada uno de sus movimientos, lo que las asemeja a las didascalias de un texto dramático: «Je m'assis encore près d'elle» (19), «Je me couchai ensuite sur la fosse, le visage tourné vers le sable, et fermant les yeux» (24-25). En tercer lugar, el apóstrofe en discurso narrativizado «J'invoquais le secours du Ciel» (26), situado antes del cuarto y último recurso: la apelación al narratario (a partir de «Ce qui vous paraîtra difficile à croire...», 27), el cual, en su función de oyente del relato de des Grieux, actúa como imagen y delegado del lector virtual –aquí des Grieux explica no ya sus acciones sino su estado emocional (la imposibilidad del llanto y el lamento como consecuencia de su voluntad de morir), con la finalidad de despertar nuestra compasión.

## 2. El entierro como acto necrófilo

Desde su inicio, el texto nos invita a rastrear en él las huellas del acto necrófilo, al ubicar el sintagma nominal «chère Manon» (plasmación del Eros) y el verbo «mourir» (Tánatos) en las primeras líneas, sintagma y verbo separados tan solo por el «dessein» (de morir), que no hace sino confirmar el carácter indisoluble de ambas pulsiones (no es difícil advertir, tras la contigüidad metonímica, un fenómeno de condensación metafórica)<sup>9</sup>. La primera proposición es paradigmática de todo el texto, en la medida en que deja traslucir el deseo de des Grieux de permanecer («demeurai», verbo que reaparece en 32) unido para siempre al cuerpo de su amada, y ello por medio de los labios, lo que subraya el carácter carnal del episodio. Destaca el hecho de que la boca de des Grieux esté indistintamente (simultáneamente) sobre la cara y las manos de Manon. La selección de estas dos partes del cuerpo muestra, por denega-

---

sión para realizar un breve tratado acerca de las pasiones». En cuanto a lo patético como categoría estética y su relación con los sentimientos de lo trágico y lo sublime, remito a Soriau (1990: voces «Pathétique» y «Pathos»).

<sup>8</sup> Véase, en *La Prisonnière*, el texto «Étendue de la tête aux pieds sur mon lit [...] Je m'étais embarqué dans le sommeil d'Albertine» (Proust, 1987-1989: 578-580).

<sup>9</sup> Evidentemente, hay que entender «y» (3) como un pronombre adverbial que sustituye «sur le visage et sur les mains» (1-2) de Manon, y no, como sugiere la traducción en castellano («allí»), como un anafórico de la «vaste plaine» («amplia llanura»), ubicada cuatro párrafos antes. Hubiera sido sin duda más apropiado «así»: lo que importa aquí es el cómo, no el dónde.

ción, su estado cadavérico –de Manon, en efecto, el caballero solo recuerda su rostro y sus manos (las partes más visibles y externas)–; y pone de relieve, además, el carácter incompleto de su retrato a lo largo de toda la obra, elección estilística con que Prévost pretende convertir a Manon en un personaje atemporal (un mito), pero que indica, a su vez, la predisposición de des Grieux a ignorarla como persona autónoma.

La línea interpretativa trazada por las dos primeras frases del fragmento permite ya leer el ritual del entierro como un ejercicio *consecutivo* al anhelo de des Grieux de morir con Manon, lo que no hace más que revelar la verdad inconsciente del texto. Es muy sintomática, en este sentido, la aparición de «je fis réflexion» (3) después del adversativo «mais», pues manifiesta la intromisión de la voluntad y la conciencia, y por lo tanto la represión del propósito originario. La razón que da des Grieux como causa de la necesidad de enterrar a Manon –la exposición de su cuerpo a las «bêtes sauvages» (5)– no es más que una sobrejustificación que no consigue velar su proyecto inconfesado de poseer a Manon por última vez. De acuerdo con esta hipótesis, veremos en las fieras no ya (o no solo) una referencia contextual al mundo salvaje de la América precolonizada, sino una representación de la irracionalidad, y más concretamente de los *humanos* que podrían tener comercio carnal con Manon<sup>10</sup>.

A la luz de todo lo dicho, comprenderemos perfectamente que el deseo de des Grieux de morir *con* Manon sea también (sobre todo) un deseo de morir *en* ella, o, para ser más exactos, *encima* de ella –o de su *fosa*, que por contigüidad metonímica representa a Manon. La reiteración de complementos circunstanciales introducidos por la preposición «sur» –complementos referidos a las diferentes posturas del cuerpo de des Grieux– confirma esta hipótesis: «la bouche attachée *sur* le visage et *sur* les mains de ma chère Manon» (1-2), «Je formai la résolution [...] d’attendre la mort *sur* sa fosse» (5-6), «Je me couchai ensuite *sur* la fosse» (24) y «Aussi, ne demeurai-je pas longtemps dans la posture où j’étais *sur* la fosse» (32-33). Cabe notar, además, la posición de «sur sa fosse» y «sur la fosse» al inicio y al final del fragmento, posición que dota ambos sintagmas de mayor carga semántica. Obviamente, el hecho de que «sur la [o sa] fosse» venga precedido, al principio del párrafo, por «sur le visage et sur les mains de Manon» permite pensar que el lexema «fosse» *vale* por Manon, y que, por lo tanto, como decía, viene a ser una especie de sustituto que la oculta y la revela al mismo tiempo. La fosa se convierte pues en un lecho nupcial y funerario: la proposición de las líneas 24-27 («Je me couchai [...] sur la fosse, le visage tourné vers le sable, [...] et j’attendis la mort avec impatience») manifiesta que des Grieux quiere morir (pulsión de muerte) poseyendo a Manon (pulsión de vida)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Podría incluso establecerse un paralelismo entre el motivo de los animales salvajes y Synnelet, de quien des Grieux pretendía «proteger» a Manon.

<sup>11</sup> En cuanto al verbo «me couchai» (24), la traducción en castellano («me tendí») parece resistirse a la idea de concebir la fosa como lecho. Si seguimos la lógica del inconsciente que estructura el fragmento –lógica en absoluto contraria a la corrección lingüística, todo lo contrario–, optaremos por «me acos-

Continuando en la misma línea, parece legítimo interpretar de otro modo algunos de los motivos que hemos visto en la primera parte de este análisis como componentes de un ritual funerario. Así, el ayuno quizás no sea tan solo un adyuvante de un rito de paso o del mismo duelo, sino *también* una alusión inconsciente a la concupiscencia de des Grieux (una alusión, pues, que debemos leer por inversión, ya que es bien sabido que es esta una de las leyes del psicoanálisis), quien no en vano da libre curso a su oralidad sexual uniendo su *boca* al rostro y manos de Manon y fantaseando que el cuerpo de esta será *devorado* por las fieras. Análogamente, el alcohol quizás no sea tan solo el auxiliar de una ceremonia mortuoria, sino *también* un excitante (¿un desinhibidor?). Finalmente, la ropa con que des Grieux envuelve a Manon no solo haría las veces de sudario, sino que, en calidad de parte y extensión de su propietario (es su «piel» externa), lo representa y lo sustituye –podríamos pues decir que el continente (la ropa) expresa el contenido (el cuerpo). Naturalmente, revestir a Manon después de haberla despojado de su propia ropa (pues en ningún lugar se nos dice que Manon estuviera desnuda) suscita la ambigüedad de los contenidos asociados al motivo del velo, cuya función –designar ocultando– es la de interponerse entre el objeto y la pulsión para refrenar y a la vez avivar el deseo.

Mención aparte merece el simbolismo de la arena, elemento que domina claramente el paisaje. Por su sentido manifiesto, como hemos visto anteriormente, la arena reúne los significados de la muerte y el renacimiento, pero este sentido *encripta* otro contenido que tiene que ver con su *plasticidad*, característica que justamente pone de relieve el propio des Grieux al establecer (12-14) una relación de consecuencia entre el hecho de que la tierra sea como la arena y la facilidad con la que se puede *abrir*. Que *ouvrir* esconde *couvrir* lo sugieren el verbo «creuser» (14) y la fosa *abierta* (15), encima de la cual *se acuesta* des Grieux poco después (25), y con el rostro «tourné vers le sable» (y no hacia el cielo). La última proposición del texto (32-34) expresa la culminación del acto necrófilo: el desmayo (contenido manifiesto) recubre la «petite mort» (contenido latente); o dicho de otro modo: la abolición de las tensiones de la vida (muerte simbólica) camufla la suspensión provisional del deseo (orgasmo). Raymond Picard (Prévost, 1965: CXIV) ve en este desmayo una anomalía psicológica<sup>12</sup>... Jacques Proust (1980: 122, n. 20) protesta con razón (aunque sin entrar

---

té». La interacción entre ceremonia nupcial y ceremonia funeraria (tan presente en autores como Shakespeare o Racine, y más tarde entre los románticos) es el tema del estimulante ensayo de Rush Rehm (1996), dedicado a obras de Esquilo (*Agamenón*), Sófocles (*Antígona*, *Las Traquinias*) y Eurípides (*Alcestris*, *Medea*, *Las troyanas*).

<sup>12</sup> También Jean Balcou (2002: 61) reclusa ante el sentido latente al considerar que el cadáver de Manon «n'aura plus que la pureté de 'l'idole', ne sera plus que le symbole réel de ce que la terre eut 'de plus parfait et de plus aimable', y que el mismo Cielo invocado por des Grieux «a permis un 'sommeil tranquille'». Para no sucumbir a una lectura edulcorada de *Manon Lescaut* deberíamos tener siempre presente la prodigiosa mala fe de des Grieux y dudar sistemáticamente de un relato «aussi orienté» y «aussi perversi» (Creignou, 1975: 182).



en detalles) que «Le recours à la physiologie rend mieux compte des faits». Como precisa muy bien Thomas (1980: 169), «el necrófilo procede por muerto interpuesto y el cadáver cumple la función de objeto-sustituto de su narcisismo: cualquiera que sea el papel que se le hace representar, el placer que obtiene procede de su onanismo». Se comprende ahora, también, por qué des Grieux declina cerrar los ojos a Manon y llama «fosa» a la «tumba»: el necrófilo se niega al trabajo del duelo, trabajo que, nueve meses después de la pérdida (y a pesar de los indicios de que hemos hablado en la primera parte de este artículo), sigue des Grieux sin hacer realmente –por eso cree la muerte viva.

Siguiendo en esta misma línea interpretativa, pero situándonos en un plano más general, no parece casual que los diccionarios de símbolos vinculen la arena con la figura de la matriz. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1982) dicen de la arena que es «facile à pénétrer et plastique», y que «il [le sable] épouse les formes qui se moulent en lui», por lo que es un símbolo de la matriz: «Le plaisir que l'on éprouve à marcher sur le sable, à s'étendre sur lui, à s'enfoncer dans sa masse souple [...] s'apparente inconsciemment au *regressus ad uterum* des psychanalystes». Evidentemente, sería demasiado fácil ver en «Manon» un simple trasunto de la «Maman» de des Grieux. Una aplicación mecánica de la psicocrítica llegaría probablemente a la conclusión de que el nombre «Manon» es un lapsus de Prévost –quien, según parece, estaba obsesionado por la problemática incestuosa (el doble recuerdo de la madre y la hermana muertas)<sup>13</sup>. Sin embargo, no deberíamos olvidar que des Grieux es huérfano, y no parece demasiado atrevido interpretar su simbiosis con Manon como la forma que adopta en su caso el deseo de retorno a la unidad primordial con la madre.

Las conclusiones que extraen Freud y Lacan, respectivamente, del juego del *fort-da* y del estadio del espejo proyectan un poco más de luz sobre este deseo. Recordemos que Freud habla, al inicio del segundo capítulo de *Más allá del principio del placer*, de cómo el niño, por medio del juego consistente en alejar («fort», «lejos» en alemán) y acercar («da», «cerca») los objetos que tiene a su disposición, simboliza la ausencia y la presencia de la madre, y que gracias a este juego acabará *dominando* la falta del objeto perdido (la madre, e incluso él mismo, pues de ser objeto de la madre y parte del cuerpo de la madre, pasa a ubicarse como objeto perdido)<sup>14</sup>. Este primer juego de un niño de un año y medio (en realidad se trata de uno de los nietos del

<sup>13</sup> A esta problemática se refieren, entre otros, Jacques Proust (1980: 124) y Kristin Ross (1983: 202), pero es sobre todo Naomi Segal (1986: 264-272) quien ha profundizado en la idea de que *Manon Lescaut* se articula en base a «le non de la mère»: el monólogo de des Grieux sería una venganza de Manon por su independencia, vivida por des Grieux como un rechazo.

<sup>14</sup> «La interpretación del juego [...] quedaba así facilitada. Hallábase el mismo en conexión con la más importante función de cultura del niño, esto es, con la renuncia a la pulsión (renuncia a la satisfacción de la pulsión) por él llevada a cabo al permitir sin resistencia alguna la marcha de la madre.» (Freud, 1993: 281).

propio Freud) puede ser relacionado con el estadio del espejo, expresión con la que Lacan nombra la etapa en la que el niño, entre los seis y los dieciocho meses, *reconoce* su imagen, aunque este reconocimiento sea puramente imaginario, y, por tanto, alienante, de la misma forma que las imágenes que nos proporciona el espejo son en muchos aspectos idénticas a los objetos representados, pero también, en gran medida, ilusorias (una representación puede ser *exacta* sin ser *fiel*)<sup>15</sup>. Esta etapa es fundamental en la constitución del Yo, porque significa el paso del autoerotismo (y las fantasías del cuerpo fragmentado que le son propias) al narcisismo (la asunción de una imagen íntegra de sí mismo).

Aplicando estos instrumentos de análisis al «caso» que nos ocupa, podríamos decir que des Grieux no parece haber asumido las consecuencias que se derivan, en el ámbito de la estructuración de la personalidad, de las «experiencias primordiales» del juego del *fort-da* y del estadio del espejo: se ha quedado en una fase anterior, una fase psicológicamente poco evolucionada. Recuérdese, a este respecto, la agitación compulsiva que, a lo largo de todo el relato, provoca en des Grieux la más mínima separación de Manon, cuya autonomía le produce auténtica angustia, síntoma inequívoco de su dependencia, su «falta de ser» (ansiedad típica de la etapa previa al *fort-da* y al estadio del espejo). Des Grieux no existe sino en la medida en que existe Manon, como un niño solo es en la medida en que tiene a su madre junto a sí. Su simbiosis con Manon es la forma que adopta en su caso el deseo de retorno a la unidad primordial con la madre. Es esta fantasía de *regressus ad uterum* que evocan Chevalier y Gheerbrandt al hablar de la arena como matriz lo que pone al descubierto nuestro pasaje con la asociación entre la muerte y el nacimiento, presente en la mayoría de las mitologías tradicionales. Porque, en efecto, el cuerpo desnudo (sin ropa) de des Grieux lo retrotrae al nacimiento, es decir, a la angustia de la separación, traumatismo identificado en el inconsciente con la angustia de la muerte. Por eso la muerte, como ausencia total de tensión, sería la realización del deseo infantil de regresión al vientre materno. Quizás por eso, también, hay quien piensa que si el orgasmo es una «pequeña muerte», solo en la muerte real y efectiva puede hallar uno la plena satisfacción de sus deseos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

<sup>15</sup> «Le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation –et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmés qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, –et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout sont développement mental» (Lacan, 1966: 94-95).



- ARISTÓTELES (1990): *Retórica*. Edición de Antonio Tovar. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- BALCOU, Jean (2002): «Déconstruction religieuse et reconstruction romanesque dans *Manon Lescaut*: la voie blasphématoire du chevalier des Grieux», in Jacques Wagner (ed.), *Roman et religion en France (1713-1866)*. París, Champion, 55-63.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1982): *Dictionnaire des symboles*. París, Robert Laffont y Jupiter.
- CREIGNOU, Pierre (1975): «La mauvaise foi dans *Manon Lescaut*». *Europe*, 549-550, 175-189.
- DI FOLCO, Philippe (dir.) (2010): *Dictionnaire de la mort*. París, Larousse.
- DI NOLA, Alfonso Maria (1995): *La morte trionfata. Antropologia del lutto*. Roma, Newton Compton editori.
- FREUD, Sigmund (1993): *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Ediciones Altaya.
- LACAN, Jacques (1966): «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», in *Écrits I*. París, Seuil, 89-97.
- MARZANO, Michela [dir.] (2007): *Dictionnaire du corps*. París, PUF.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1991): *Manual de retórica*. Madrid, Gredos.
- PREVOST, Abbé (1965): *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Edición de F. Deloffre y R. Picard. París, Classiques Garnier-Bordas.
- PREVOST, Abbé (1984): *Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*. Edición de Javier del Prado. Madrid, Cátedra.
- PROUST, Jacques (1980): «Le corps de Manon», in *L'objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Ginebra, Droz, 107-126.
- PROUST, Marcel (1987-1989): *À la recherche du temps perdu*, Vol. III. París, Gallimard (Pléiade).
- RABINE, Leslie W. (1981): «Histoy, Ideology, and Feminity in *Manon Lescaut*». *Standford French Review*, 5, 65-83.
- REM, Rush (1994): *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton, Princeton University Press.
- ROSS, Kristin (1983): «The Narrative of Fascination: Pathos and Repetition in *Manon Lescaut*». *The Eighteenth Century*, XXIV-3, 199-210.
- SABATIER, Robert (1967): *Dictionnaire de la mort*. París, Albin Michel
- SEGAL, Naomi (1986): *The unintended reader. Feminism and «Manon Lescaut»*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SORIAU, Étienne (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. París, PUF.
- THOMAS, Louis-Vincent (1980): *El cadáver. De la biología a la antropología*. México, Fondo de Cultura Económica.

## Las palabras transparentes: un análisis en torno a la posible iconicidad del lenguaje poético en Francis Ponge

Begoña Capllonch

*Universitat Pompeu Fabra*

begona.capllonch@upf.edu

### Résumé

Le propos de cet article est d'examiner les différentes modalités d'iconicité verbale explorées par Francis Ponge. Cette prétention de l'auteur de conférer à la langue le pouvoir de refléter les objets désignés nous mènera aussi à explorer les possibilités du signe linguistique de se comporter comme une icône. Nous nous demanderons enfin si une telle propriété ne serait pas, plutôt, l'une des virtualités sémantiques du langage poétique; dans le cas de Francis Ponge du moins, cette transparence attribuée aux mots ferait partie de la rhétorique elle-même de sa création poétique.

**Mots clé:** Ponge; signe motivé; iconicité; pictogramme; calligramme génétique.

### Abstract

The purpose of this article is to examine the different modalities of iconicity put into practice by Francis Ponge in order to make his verbal expressions reflect the objects they designate. Thus, we analyze to what extent the linguistic sign could act as an icon or it would rather constitute an instance of the semantic virtualities brought forth by the poetic language, given that –as far as Ponge is concerned– the transparency conferred to words is, in essence, part of the rhetoric itself of his poetic creation.

**Key words:** Ponge; motivated sign; iconicity; pictogram; genetic calligram.

L'idée n'est plus exprimable. – La vision est tout.  
Francis Ponge, *Pratiques d'écriture*

## 0. Introducción. El universo visible de Francis Ponge

El título de la obra fundamental de Francis Ponge, *Le Parti pris des choses* (1942), sintetizaba con absoluta conformidad el principio por el que se regía su producción poética, pues a lo largo de toda su trayectoria, el autor no expresó sino su deseo de rehuir las ideas para consagrarse a las cosas. Por esta razón, a menudo fue considerado como un poeta fenomenológico, y Sartre, uno de los primeros en reseñar *Le Parti pris*, juzgó que la poética pongeana no suponía sino un tácito compromiso con la divisa de Husserl: *An die Sache selbst* ['hacia las cosas mismas']. No obstante, y aunque el mismo Ponge (1967: 200) calificó su poemario de «dictionnaire phénoménologique», cabe precisar que no lo hizo con la intención de adscribirse a la fenomenología ni a cualquier otra corriente de pensamiento, pues siempre vindicando la condición artística –pero en el sentido de arte como *techné*– de su quehacer poético (verdadera *poiesis*, como veremos), se mostró refractario tanto a la filosofía como al intelectualismo en general; y ello pese al continuo asedio de cariz filosófico al que, sobre todo tras la reseña de Sartre, su obra se veía sometida<sup>1</sup>:

En général on a donné de mon œuvre et de moi-même des explications d'ordre plutôt philosophiques (métaphysiques), et non tellement esthétiques ou à proprement parler littéraires (techniques) [...]. Rien de plus étonnant (pour moi) que ce goût pour moi des philosophes: car vraiment je ne suis pas intelligent, les idées ne sont pas mon fait (Ponge, 1971a: 16).

Así pues, el adjetivo *phénoménologique* señalado por Ponge debería entenderse, más propiamente, como *phénoménal*, es decir, como relativo al término griego *phainómenon* ('lo que aparece', 'que es perceptible'), pero sin connotaciones de orden

---

<sup>1</sup> De hecho, no hubiera sido pertinente establecer una analogía entre la *epojé* o reducción fenomenológica husserliana y la poética de Ponge, dado que, si bien a partir de la *suspensión del juicio* postulada por el fenomenólogo los objetos serían aprehendidos en toda su esencia, en el caso de Ponge se trataría, por el contrario, de una *activación del juicio* hacia las cosas, porque el poeta nunca consideró que las percepciones pudieran verse abstraídas del bagaje experiencial del individuo perceptor. Ciertamente, Ponge declaró que Husserl había sido el «plus grand philosophe du siècle» (Ponge, 2002: 676), pero nada había leído de él cuando redactó *Le Parti pris*. En verdad, Ponge no leyó a Husserl hasta 1965, y sólo de un modo fragmentario y a partir de traducciones francesas. Conocía, no obstante, la divisa «allons aux choses» –quizás gracias al artículo de Sartre–, porque la incluyó en un texto de 1951 sobre Giacometti («Joca seria») en donde ya señalaba la distancia que le separaba tanto del fenomenólogo como de los existencialistas: «Il y a ceux qui envisagent d'abord l'individu [...]: Sartre, Camus [...]; ceux qui s'écrient en chœur: allons aux choses (Husserl) [...]. Et puis il y a ceux qui plongent vraiment dans le monde, dans la nature, dans la terre: moi d'abord» (Ponge, 2002: 616).

ideológico, pues aunque para el poeta la concepción de *phénomène* podría coincidir con la de la terminología kantiana, tampoco sería adecuado establecer aquí una identificación en virtud de que nunca la opuso al *noúmenon* o *cosa-en-sí*. Lo que a Ponge le interesaba era la evidencia de las impresiones sensibles con relación a los objetos del mundo cuya percepción experimentaba, puesto que esas sensaciones supondrían, en definitiva, la confirmación empírica de la inapelable existencia de tales objetos:

les idées me déçoivent [...]. Les objets, les paysages, les événements, les personnes du monde extérieur me donnent beaucoup d'agrément au contraire [...] leur présence [des choses], leur évidence concrètes, leur épaisseur, leurs trois dimensions, leur côté palpable, indubitable, leur existence dont je suis beaucoup plus certain que de la mienne propre [...] tout cela est ma seule raison d'être (Ponge, 1971a: 12-13).

Esta premisa condicionó toda su labor poética, así que la finalidad de su obra fue la de establecer *descriptions-définitions* de *objets* (Ponge, 1971a: 18) pero que nunca deberían entenderse como entidades intelectivas, sino como indefectiblemente sujetas a la percepción sensorial –lo que corroboraría su realidad física<sup>2</sup>. Ponge, por consiguiente, optó por los objetos más simples y comunes de la vida cotidiana, por los seres naturales de los reinos mineral, vegetal y animal, y por los cuatro elementos de la filosofía natural antigua, dado que su *parti pris* incardinaba también una especie de *cosmogonie* (Ponge, 1967: 200). Pero atendiendo a lo más destacado por los cinco sentidos –como los alimentos o la flora más fragante–, privilegió siempre el universo

---

<sup>2</sup> En cuanto a la noción de *chose* u *objet* –pues Ponge no establece distinción alguna entre ambos designativos–, el poeta hablaba a menudo de la importancia de su *densité* y de su *compacité*, pero estas características no deberían entenderse en su sentido específico, pues la solidez de un objeto, para Ponge, no respondería al hecho de que tuviese una estructura molecular o iónica reticulada, sino a que aceptara una adscripción figurativa. Así pues, las *choses* pongeanas tanto podrían ser entidades sólidas como líquidas, puesto que éstas también pueden describirse mediante formas concretas: el mar, por ejemplo, se revelaba ante Ponge como «une chose simple qui se répète flot par flot» (Ponge, 1967: 58); y las gotas de lluvia, como «un grain de blé», «un pois», o «une bille» (*ibid.*, 31). Asimismo, aunque sus objetos podían ser tanto entes inanimados como seres vivos, la aparición de los humanos será casi excepcional en su producción, dado que el mismo Ponge precisó que prefería «les plantes et les arbres aux animaux et aux êtres humains parce que ceux-là avaient trouvé leur place définitive dans la nature, tandis que ceux-ci passaient leur vie dans l'inquiétude, à courir, comme en un slalom, à la recherche du lieu de leur repos définitif» (Ivask, 1986: 286). En *Le Parti pris*, por ejemplo, hallamos, ciertamente, un poema dedicado a una *jeune mère* –un homenaje a su esposa, que acababa de dar a luz a la que sería su primera y única hija–, pero esta *mère* no será tratada sino como una forma, como si se nos refiriese el perfil de una imagen pictórica; y aunque también aparece el individuo en «Le Gymnaste», estará representado como un autómatas, como una figura que, como anotó Sandras (1995: 170), apuntaría ya a una representación estereotipada que podría recordarnos a las imágenes de los gimnastas del Douanier Rousseau o a las del cine mudo.

visible, «l'ensemble des choses que je vois ou que je conçois pour la vue» (Ponge, 1967: 115), puesto que su mirada se impuso como el dispositivo verificador de lo real. En consecuencia, cualquier objeto podía poblar sus versos, pero siempre y cuando fuese «résistant aux yeux par une forme aux contours définis» (Ponge, 1999: 246). Y en lo que concierne a las abstracciones, que proclamó desear que fueran «intérieurement minées» (Ponge, 1967: 128), en los pocos casos en los que las abordó fue para transformarlas en manifestaciones fenoménicas, por lo que las dotaba de un revestimiento sensible; y de ahí que en su texto «De l'infini», por ejemplo, el infinito aparezca descrito como el último límite visible que podría captar el ojo humano, pues Ponge habría convertido esa dimensión inconmensurable en una realidad visible y fluctuante en función de la capacidad ocular del perceptor, y de las circunstancias de la percepción: «Qu'est-ce donc que l'infini? Pratiquement c'est tout simplement l'horizon. Plus ou moins proche selon la qualité de la vue. Beaucoup plus proche pour le myope» (Ponge, 1971a: 182-183). No obstante, este tipo de descripción no sería el característico de Ponge, puesto que lo que perseguía es que las mismas expresiones descriptoras *mostraran* la realidad descrita –motivo por el que la representación icónica había de resolverse como la óptima.

Así pues, veamos, en primer lugar, qué disciplinas inspiraron al poeta en tanto que posibles reflectoras de lo visible, para analizar a continuación los diferentes procedimientos que adoptó para llevar a cabo su cometido; aunque, en verdad, y en lo tocante a la descripción lingüística de objetos físicos propiamente dichos, sólo cabría hablar con pertinencia de ilusión efrástica, pues la lengua, en suma, no copia o registra, sino que representa unos objetos que, además, no son ya los de la realidad empírica, sino el producto de nuestro proceso cognitivo de conceptualización. Pero veamos cómo la *poiesis* de Ponge trató precisamente de viabilizar la ilusión óptica mediante la cual sus palabras transparentarían, ya que no el universo conceptualizado, sí el que su mirada legitimaba como fidedigno. Y ello mediante reflexiones metapoéticas, artificios tipográficos, caligramas genéticos, procedimientos mimográficos y mimofónicos, y metáforas de imagen tal y como examinamos en las siguientes páginas.

### 1. Los inspiradores del *parti pris* pongeano: de la botánica a la pintura

Con independencia del fuerte influjo que, con respecto a la concepción del lenguaje, ejerció J. Paulhan en la primera etapa de la actividad poética de Ponge, los grandes inspiradores de lo que podríamos llamar su *parti pris* «des yeux» fueron, según el mismo poeta le refirió a Sollers (1970: 128-129), los antiguos naturalistas, geógrafos y botánicos, pues era a ellos a quienes consideraba como los mejores escritores de todos los tiempos por haber convertido el mundo visible en el campo del conocimiento humano. Y es que, efectivamente, la antigua historia natural no radicaba sino en

la nomination du visible. De là son apparente simplicité, et cette allure qui de loin paraît naïve tant elle est simple et imposée par l'évidence des choses. On a l'impression qu'avec Tournefort, avec Linné ou Buffon, on s'est enfin mis à dire ce qui de tout temps avait été visible, mais était demeuré muet devant une sorte de distraction invincible des regards (Foucault, 1966: 144).

Al botánico Tournefort, lo citó Ponge (1999: 632) en «Des cristaux naturels», una especie de divertimento en prosa –casi una *fantasía* en el sentido musical del término– que escribió a propósito de la naturaleza de los minerales, a los que daba una fisonomía que podríamos identificar como fractal<sup>3</sup>. Asimismo, y en un contexto en donde precisamente defendía la importancia de la justeza de las palabras, hizo mención explícita del biólogo Buffon juzgándolo mejor poeta que los mismos poetas (Spada 1988: 30); y en cuanto al naturalista Linné, al que citó en «L'Œillet» (Ponge, 1952: 47), le sirvió como modelo para su catalogación de *choses*, pues cabe recordar que Linné estableció las bases de la taxonomía moderna al elaborar una clasificación de los animales y vegetales que, mediante un sistema de nomenclatura binominal de origen latino, los describía a través del género y de un epíteto específico; y de ahí que Ponge definiera las cosas a través de lo que él denominó la *qualité différentielle* de cada objeto, y que obtenía mediante un rasgo común a dos o más entidades que iba luego desbrozando hasta coseguir la característica o grupo de características específicas del objeto en cuestión, dado que juzgaba que, con el fin de «saisir la qualité d'une chose», era necesario «la faire apparaître par comparaison, par eliminations successives» (Hubier, 1993: 32). Pero la cuestión es que, si el principio de su poética era el de «rendre présent, par le langage, un objet absent» (Lévy, 1993: 85), eso implicaba que en su imaginario lingüístico las palabras debían *transparentar*, de algún modo, las cosas designadas.

Ciertamente, en el ámbito de las lenguas indoeuropeas, la función signica siempre ha estado relacionada con la metáfora de la visibilidad, porque las raíces

---

<sup>3</sup> Cabe recordar aquí que Ponge, con el fin de defender una nueva retórica cuyas figuras pudieran describir fehacientemente las fluctuaciones e irregularidades de lo real, estableció una analogía entre las figuras retóricas tradicionales y las desfasadas de la antigua geometría euclidiana (Sollers, 1970: 95), puesto que sus nuevas figuras podrían entonces asimilarse a las de una geometría no euclidiana como, por ejemplo, la fractal, que es la que puede aplicarse «aux formes irrégulières de la nature complexe» (Chirollet, 2002: 103). De hecho, muchas de las entidades sujetas a ser descritas mediante el parámetro fractal, por cuanto «sont affectées d'innombrables zones d'irrégularité en fonction des niveaux d'observation auxquelles on les soumet» (Chirollet, 2002: 107), coinciden con las *choses* por las que optó Ponge, tal y como se advierte en la siguiente lista en donde se registran las más características: «La structure des nuages en mouvement, la forme des montagnes, l'organisation d'un ciel étoilé, l'univers infini des galaxies, [...] une simple feuille de châtaignier, un morceau de rocher, un fragment de métal ou une cellule biologique» (*ibid.*).

etimológicas de las palabras que significan ‘signo’ no aluden sino al campo de la visión: a la circunstancia de mostrar o de descubrirle a un espectador las cosas, o bien a la de orientar hacia ellas su mirada (Bühler, 1967: 80). Pero como señaló Récanati, lo connatural a la esencia del signo lingüístico es su posición paradójica entre la transparencia y la opacidad, puesto que aunque sea la ausencia del objeto la que justifica la presencia del signo, esta presencia no podría llegar nunca a anular dicho objeto:

Il faut que le signe soit présent (pour représenter la chose signifiée); mais s’il est trop présent, il finit par cacher la chose qu’il est censé dévoiler. Pour accéder à la chose signifiée, on doit certes passer par le signe, mais on ne doit surtout pas s’y arrêter. [...] Le signe possède un double caractère, il est opaque et transparent, il découvre et cache à la fois la chose signifiée (Récanati, 1979: 17).

Con todo, lo que precisaba Récanati (1979: 85) es que un signo, lógicamente, «fait toujours autre chose que représenter un objet: il exprime un sens», así que lo que pretendía ilustrar mediante su imagen de la paradoja lumínica era que los signos habrían de ser, en definitiva, lo suficientemente transparentes como para reflejar los *significados* de las cosas –que no las cosas mismas designadas. Pero el propósito de Ponge era justamente el inverso, porque como trataba de revelarnos el mundo directamente a través de la palabra, lo que pretendía era que los mismos vocablos reflejaran sus objetos de designación –que no los conceptos con los que los asociaríamos; y por este motivo ensayó procedimientos de iconicidad, dado que sólo así sus expresiones mostrarían los referentes de una realidad que el poeta únicamente concebía en tanto que universo identificable a partir de rasgos visuales –y por la misma razón adoptó un tipo de discurso de cariz descriptivo, pues era el que tradicionalmente se vinculaba al ejercicio de la hipotiposis<sup>4</sup>. En consecuencia, a Ponge había de interesarle más la dimensión escrita y matérica del lenguaje que su proyección oral, así que también en el mundo del arte halló a sus inspiradores, puesto que consideraba que el lenguaje era como una materia con la que poder mostrar y modelar las cosas de la realidad extralingüística al igual que obraban los artistas plásticos con sus respectivos materiales de producción:

---

<sup>4</sup> Recordemos cómo definía Antoine Albalat la *description* en *L’Art d’écrire enseigné en vingt leçons* (1899), uno de los manuales clásicos que circulaban en Francia a principios del s. XX: «*La description est la peinture animée des objets. Elle n’énumère pas, elle fait plus qu’indiquer: elle peint. [...] La description est un tableau qui rend les choses matérielles visibles. En un mot, le but de la description est de donner l’illusion de la vie. [...] Comme elle est l’art d’animer les objets inanimés, il s’ensuit que la description est presque toujours une peinture matérielle. [...] Donner l’illusion de la vie par l’image sensible et le détail matériel, voilà le but de la description*» (Hamon, 1991: 57).



A partir du moment où l'on considère les mots (et les expressions verbales) comme une matière, il est très agréable de s'en occuper. Tout autant qu'il peut l'être pour un peintre de s'occuper des couleurs et des formes (Ponge, 1984: 89).

Huelga recordar que algunas de las obras de Ponge, así como muchos de sus textos, orbitaron en torno a diferentes artistas y a sus creaciones, pero lo cierto es que, en verdad, estas cuestiones no eran sino asideros a partir de los que el autor reflexionaba sobre su propia actividad poética; y en cualquier caso, aunque siempre sintió una mayor afinidad con pintores y escultores que con los mismos poetas, precisamente con su concepción matérica del lenguaje no hacía sino restituirle a la poesía su verdadero sentido etimológico, pues su cometido no se resolvía entonces sino como el del genuino *hacedor* o *creador* (gr. *poiētēs*)<sup>5</sup>.

Pero con independencia de estas consideraciones, en lo que quizás cabría hacer hincapié es que esa afinidad con el mundo artístico se materializaba de un modo mucho más explícito al ser muchos de sus textos ilustrados por artistas, pues esas imágenes suponían, para Ponge, no un mero añadido estético a sus composiciones, sino una apuesta por el acercamiento entre el objeto y su descripción lingüística. Además, los mismos artistas se mostraban afectos a la obra de Ponge, por lo que el poeta se envanecía de que «les plus grands peintres de l'époque, Picasso, Braque, Fautrier, Dubuffet» admiraran sus poemas en tanto que «ils étaient soumis à la *vision*», y porque «auraient pu aussi bien être des tableaux que des textes» (Sollers, 1970: 89)<sup>6</sup>. Braque, que quizás fue el artista con quien Ponge congenió de una

<sup>5</sup> De hecho, la misma heterogeneidad formal de sus textos –que incorporaban desde reflexiones metapoéticas hasta listados de voces con su respectiva definición extraída del diccionario *Littré*– no haría sino corroborar esta afirmación, y de ahí que Lavorel (1986: 54) señalara cómo, en efecto, la obra de Ponge nos muestra siempre «tantôt la poïésis, tantôt le poïème, le poème et sa fabrique».

<sup>6</sup> Como se advierte, y salvo Dubuffet –a quien Ponge admiraba por su concepción de *art brut* (es decir, por un arte de manchas que ponía de relieve la cualidad matérica de la pintura)–, los artistas que mencionaba Ponge fueron todos afectos al cubismo, pues la idea del poeta de reproducir una realidad de *contours définis* contribuyó al hecho de que se sintiera vinculado a una estética *figural* de formas concretas. Por lo tanto, Ponge nunca podría haberse sentido vinculado a los pintores impresionistas –precisamente, los dedicados a los fenómenos–, porque, salvo excepciones como en el caso de Degas, la técnica de los impresionistas, basada en superposiciones de pinceladas cortas, no buscaba sino *desmaterializar* la realidad al objeto de sugerir la evanescencia de las impresiones percibidas. Ponge, como anotábamos, también quiso mostrar la cualidad evanescente de las cosas, pero una desmaterialización estilística equiparable a la de los impresionistas habría ido en contra de su propia definición de *objeto* en tanto que entidad sólida y perfectamente delineada. En consecuencia, se añadían a sus pintores predilectos Cézanne y algunos hiperrealistas de la escuela flamenca; y especialmente, se sintió atraído por la densidad volumétrica de los grandes creadores de naturalezas muertas como Chardin, dado que los objetos que éste representaba revelan una corporeidad que logra trascender la bidimensionalidad propia del medio pictórico. De hecho, el mismo Ponge se calificaba de «peintre de natures mortes» (Koster, 1983: 102), aunque ya Zeltner-Neukomm lo había tildado así en



manera más profunda, diseñó las cubiertas de la primera edición de *Proèmes* y de la de *Le Peintre à l'étude* (ambas publicadas por la *Nouvelle Revue Française* en 1948); y asimismo, ilustró con aguafuertes el breve *Cinq sapates* (París, Imprimerie Tournon, 1950). Pero el listado de colaboraciones con artistas es considerable, pues muchos de los textos que integraban los poemarios de Ponge se habían publicado ya previamente de una forma aislada y con ilustraciones de diversa naturaleza. Los casos que hemos contabilizado son los siguientes: *Matière et mémoire ou les lithographies à l'école* (París, Fernand Mourlot, 1945) se publicó con litografías de Jean Dubuffet. *La Crevette dans tous ses états* (París, Vrille, 1948), con grabados al buril de Gérard Vulliamy. *Le Verre d'Eau* (París, Galerie Louise Leiris, 1949), con litografías de Eugène de Kermadec. *L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique* (París, Aubier, 1952), con aguafuertes de André Beaudin. *Le Léopard* (París, Jeanne Bucher, 1953), con aguafuertes de Jean Signovert; y *Le Soleil placé en abîme* (Bourg-la-Reine, Dominique Viglino, 1954), también con aguafuertes, pero esta vez de Jacques Hérold. *La Fenêtre* (París, John Devoluy, 1955) se estampó con puntas secas de Pierre Charbonnier. *L'asparagus* (Lausanne, Mermod, 1963), con litografías de Jean Fautrier. De *L'Araignée* se realizó, en 1965, una particular *édition bibliophilique* con gouaches en color y grabados de Albert Ayme; y el último libro de Ponge, *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (1984), incluye dibujos de François Rouan. No obstante, algunos textos híbridos no llegaron a publicarse; y tenemos constancia de que, por lo menos, existía una impresión de *L'abrégé de l'aventure organique suivi du développement d'un détail de celle-ci* (1976) que se acompañó de unas litografías de Roger Dérioux. Y asimismo, cabría añadir que algunos escritos de Ponge se adaptaron para catálogos de exposiciones como el caso de *À la rêveuse matière*, que se publicó en Lausana (Éditions du Verseau, 1963) a propósito de la exposición *Vues sur la matière* que, celebrada en la galería Bonnier, mostraba dibujos de Albert-Edgar Yersin y fotografías de Henriette Grindat.

Lo que inferimos, pues, es que la imagen física de los objetos no suponía, para Ponge, sino una prolongación de su pensamiento poético sobre las cosas, por lo que las diferentes formas de semejanza que ensayó entre una *chose* y el texto que la describiría no podrían soslayar esa pertinaz concepción iconográfica que tenía de la representación. Su concepción del mundo como universo visible, además, no sólo condicionó su concepto del lenguaje, sino el del mismo hecho literario, pues para el poeta no cabía duda de que la literatura «passe (entre et sorte) de plus en plus par les yeux. Elle sort de nous par la plume (ou la machine à écrire): devant nos yeux. Elle entre en nous également par les yeux» (Ponge, 1971a: 214). Y como el valor que le concedía al registro escrito de la lengua también propició que diera relevancia a las

---

1956, en un artículo justamente titulado «Un poète de natures mortes» (*Nouvelle Revue Française*, 45, 422-425).

posibilidades tipográficas de la letra impresa, ni siquiera podía concebir su actividad poética sin que previamente se le aparecieran en la imaginación los posibles textos ya inscritos en una página, así que declaró no sentirse satisfecho de la redacción de «la moindre phrase» hasta que «*chacun, tour à tour, des mots qui la composent n'ait été, imaginativement, par moi mis en italiques, comme pour fixer l'attention sur lui, pour braquer sur lui le regard*» (Ponge, 2002: 1321).

Así pues, en el próximo apartado describiremos la capacidad figurativa que el poeta asignaba a las letras del alfabeto, y la importancia que otorgó a la tipografía y a las posibilidades de la disposición del texto en la página, puesto que, como anotó Beugnot (1989: 48-49), «l'invention poétique de Ponge ne joue pas seulement avec la recherche lexicale ou phrastique, mais aussi avec l'aménagement spatial du texte alors même qu'il se situe en dehors de toute prosodie». Y por esta razón también analizaremos lo que la crítica ha denominado el *caligrama genético* de Ponge, es decir, un caligrama del que no quedarían rastros en el texto impreso, pero que podía observarse en los manuscritos, puesto que el poeta ya intentaba, desde las primeras tentativas de creación textual, establecer semejanzas entre el objeto y su descripción lingüística mediante diferentes signos y diagramas; lo que explicaría que, en el caso de su producción poética, advirtiéramos cómo «Le manuscrit et ses états multiples donnent accès non seulement au ductus de l'écriture, mais à une physiologie du trait où se troublent ses frontières avec le dessin» (Beugnot, 1989: 48-49). Por lo tanto, y a tenor de esta última consideración, cabría dilucidar si estaríamos hablando entonces de una legítima iconicidad lingüística, o bien simplemente de semejanzas icónicas virtuales o simbólicas, así que debatiremos la cuestión tras examinar cada uno de los procedimientos con los que Ponge trató de visibilizar las cosas a través de las palabras.

## 2. Las formas de iconicidad ensayadas por Ponge: de la tentativa a la figura

En lo que concierne a las relaciones de iconicidad que podrían establecerse entre los signos lingüísticos y la realidad extralingüística, lo primero que cabe precisar es que, como adelantábamos, no son ya sino de naturaleza simbólica, porque como señalaba Eco (1985: 328), el signo icónico no tiene las mismas propiedades físicas que el objeto al que representa; en todo caso, *suscita* una estructura perceptiva análoga a la del objeto que pretende emular. De hecho, incluso los juicios de semejanza se formulan a partir de unos criterios establecidos de manera convencional, porque representar icónicamente un objeto implica transcribir, mediante algún artificio, las propiedades culturales que le atribuimos, es decir, aquellas que nos permiten reconocerlo y que son, en realidad, más lo que *sabemos* de ese objeto que lo que *percibimos* de él (Eco, *ibid.*, 345). Efectivamente, la actividad de la percepción no se desarrolla como un mero registro de lo captado por la retina, pues depende de un proceso dinámico no reducible a la inmediatez de una sensación, ya que la imagen retinal de un objeto cualquiera viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que

el individuo receptor habría tenido de aquella clase de objetos a lo largo de su vida. Así pues, la información registrada no sólo dependería de las inferencias deducibles de una impresión puntual, sino también de lo que se denomina un proceso de *inducciones perceptuales* y que abarcaría todas estas interpolaciones que tienen que ver con el conocimiento previamente adquirido por el individuo respecto del objeto en cuestión. En consecuencia, la percepción visual realiza, desde la perspectiva sensorial, lo que en el ámbito del raciocinio entendemos por comprensión, y por eso podríamos decir que *ver* es una manera de *comprender* (Arnheim, 1985: 62). Por lo tanto, y aunque el propósito de Ponge era el de elaborar unos *objetos verbales* equiparables a los de la realidad empírica –dado que juzgaba que «On peut faire dans le monde du langage quelque chose qui soit homologue» (Ponge, 2002: 1432)–, ese propósito no se traducirá, en ocasiones, sino en el mero relato de una tentativa de equiparación, pues algunos de sus textos se constituirán como reflexiones metapoéticas relativas a cómo podría alcanzarse ese objetivo.

En el texto «Le Beurre», por ejemplo, el mismo sujeto lírico irá revelando cómo el escrito debería tener las *mismas* características que la mantequilla a la vez que iría estableciéndose, presumiblemente, una homología entre la consistencia untuosa del alimento y la progresión demorada de las reflexiones del discurso, pues el objetivo de Ponge era que las propiedades gustativas de la mantequilla se transfiriesen al estilo de la expresión verbal en virtud de que el paladar participa tanto en la articulación del lenguaje como en el sentido del gusto:

Du beurre, dont je suis tout prêt à dire qu'il ne s'agit là de rien d'important, [...] il faut que j'en fasse bien une tartine.<sup>7</sup> [...] Il s'agit d'un solide peu consistant et cependant assez consistant; comme, aussi, d'assez bonne saveur. Attention! Il faut donc que le présent texte s'en tienne à une logique et à une saveur du même ordre... [...]. Le beurre change profondément de consistance et, plus largement encore, d'expression, d'expression de sa consistance, selon que la température se modifie; fondant ou durcissant pour un degré à peine [...]. Tout aussi naturellement, va-t-il fondre bientôt dans la bouche. Il y fond de plus belle, à vrai dire, ayant été, d'ailleurs, fait pour ça; imprégnant dès lors notre pain, imprégnant tout autre aliment

---

<sup>7</sup> La expresión *En faire une tartine* tendría aquí absoluta pertinencia en tanto que, como señala el diccionario Littré, «*tartine* appartient à l'argot des journalistes pour désigner un "long article considéré surtout comme farci de lieux communs, et n'apprenant rien au lecteur"». Y como precisan Beugnot, Farasse y Melançon en la edición de «La Pléiade» de donde reproducimos el texto, aquí cabría advertir «que l'écriture patine dans les répétitions pour mimer le mouvement de va-et-vient du couteau» (Ponge, 2002: 1695-1696). Así pues, se observa que no es solamente el objeto *mantequilla* lo que el texto trata de emular, sino la circunstancia pragmática asociada al objeto, es decir, al acto cotidiano de untar con un cuchillo la mantequilla.

de son mariage avec la salive; imprégnant du même coup nos paroles, car c'est alors, que, le goût et l'odeur spécifiques du laitage se répandant dans l'arrière-bouche vont jusqu'à gagner, non loin du cervelet, dans l'arrière-gorge, le siège secret des formulations (Ponge, 2002: 1198-1199).

Pero aún más notorio sería el caso del texto *La Seine*, con la circunstancia desfavorable para el poeta de que, en esa ocasión, se trataba de dar forma a un cuerpo líquido, pues si bien cualquier escrito debía mostrar «des caractères qui le rendent *très proche de la chose signifiée*», Ponge juzgaba que precisamente «l'adéquation d'un écrit aux objets extérieurs *liquides* est [...] pour ainsi dire fatale», dado que sería muy dificultoso lograr que un texto tuviera «toutes les qualités analogues à celles des liquides» (Ponge, 1999: 251). Consecuentemente, y al objeto de emular la fluidez del río, quiso redactar *La Seine* «dans une forme intermédiaire entre le poème en prose et le discours» (*ibid.*, 252) para que su texto se manifestara en tanto que «*discours liquide fluent*» (*ibid.*, 254); pero el escrito se revelará, de nuevo, como una reflexión metapoética en la que aparecerán planteadas una serie de cuestiones en torno a cómo sería posible plasmar verbalmente las propiedades físicas del Sena (sobre el modo en que podría ilustrarse la profundidad del agua, cómo disponer tipográficamente la diferencia entre el lecho y sus márgenes, etc.); cuestiones a las que no se dará respuesta, pero que, al final del texto, habrán conformado un *discurso* cuyos meandros se asimilarían a los del río, porque para el poeta se trataba, en definitiva, de confundir el mundo físico con el lingüístico: «Allons, pétrissons à nouveau ensemble ces notions de fleuve et de livre! Voyons comment les faire pénétrer l'une en l'autre! Confondons [...] la Seine et le livre qu'elle doit devenir!» (*ibid.*, 263). Como se constata, sin embargo, tampoco aquí se habría establecido una semejanza fundamentada en una correlación entre los signos verbales y los rasgos de identificación visual de la entidad descrita, así que no podríamos hablar con pertinencia de iconicidad en ninguno de los dos ejemplos aducidos, sino del establecimiento de algunas relaciones de orden simbólico entre el lenguaje y la realidad: en el poema dedicado a «Le Beurre», entre las oscilaciones del discurso relativo a la mantequilla y la untosidad de ésta; y en el texto *La Seine*, entre la fluidez del escrito y la del río en cuestión. Por este motivo, Gleize y Veck (1979: 33) no dudaban en señalar que, en muchas ocasiones, se daría en Ponge más *illusion imitative* que *illusion représentative*; pero ello sucedía porque, para el poeta, cada objeto impondría su propia *forma* y su propia *retórica*<sup>8</sup>, por lo que las relaciones de

<sup>8</sup> Así lo declaró en distintos momentos de su trayectoria: «toutefois chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière. Plus de sonnets, d'odes, d'épigrammes: la forme même du poème est en quelque sorte déterminée par son sujet» (Ponge, 1971a: 37). «Chaque objet correspond à un art poétique, donc à un style et peut faire l'objet d'un poème, avec une rhétorique particulière.

semejanza entre la *chose* y su texto habrían también de adecuarse a la idiosincrasia de cada objeto –y en este caso, las propiedades de las entidades descritas no podían traducirse, para Ponge, de otro modo que mediante la mencionada *alusión imitativa*, puesto que ni el agua ni la manteca se caracterizan por poseer una forma específica. Pero la fisonomía de otros muchos objetos sí reclamaba un acotamiento formal, así que Ponge ensayó también un tipo de procedimientos que podríamos llamar de carácter pictórico y que resultarían más efectivos en lo que concierne al establecimiento de relaciones de sesgo icónico entre el objeto y su descripción lingüística. Veamos, pues, cuáles eran y cómo los dispuso.

### 2.1 Artificios tipográficos. El caligrama genético

Desde el inicio de su actividad poética, Ponge le concedió mucha importancia a la impresión tipográfica del texto en tanto que posible suscitadora de la figura del objeto descrito, así que con la finalidad de conseguir que el poema fuese «en quelque sorte déterminé par son sujet», declaró haber utilizado, en alguna ocasión, «certains artifices de l'ordre typographique» (Ponge, 1971a: 37). Pero su concepto de la tipografía entroncaba, más bien, con su idea del lenguaje entendido como ente matérico, como realidad física cuya imagen podría proyectarse, en efecto, a través de una impresión gráfica:

Pratiquement, les notions de littérature et de typographie à présent se recouvrent (non du tout, évidemment, que toute typographie soit littérature: mais l'inverse, oui, c'est très sûr). [...] [II] n'y a œuvre valable que l'auteur ne soit doué d'une égale sensibilité à ce dont il parle et au moyen d'expression qu'il emploie [...], je crois aussi que dans notre sensibilité actuelle entrent de plus en plus en composition –avec les qualités sonores– celles qui tiennent à l'apparence ou à la figure des mots. [...] [II] s'agit là d'une imprégnation de la sensibilité par la figure *typographique* du mot (Ponge, 1971a: 222).

Asimismo, a lo largo de todas sus notas puede advertirse que Ponge hacía consideraciones acerca de cómo usaban los artificios tipográficos diversos poetas: manifestó, por ejemplo, que admiraba la *mise en page* de André du Buchet, de quien explicaba que su «originalité se manifeste visiblement (et même, comme on dit, saute aux yeux) dans la disposition des mots ou suites de mots sur la page», o bien se refería a la disposición que él denominaba *en archipel* de Hölderlin, o a la de Mallarmé *en constellation* (Ponge, 2002: 1320). Pero lo que más apreciaba era la pertinencia semántica que algunos autores –como el mismo Mallarmé, Apollinaire o los dadaístas– habían otorgado a la tipografía, así que aconsejaba «à chacun d'en passer

---

C'est une rhétorique par objet. La rhétorique du coquillage et la façon d'en parler ne sont pas la même que pour parler de la figue ou de la guêpe ou de l'œillet» (Dahlin, 1980: 274).

par là» (Ponge, 1971a: 223-224). Así pues, en su caso cabría destacar, por ejemplo, el empleo significativo de la distribución de párrafos que llevó a cabo en su texto «L’Huître», cuya estructura tripartita habría sido inducida, tal y como el propio Ponge le refirió a Sollers, por la fisonomía de la ostra: el primer párrafo del poema, el más extenso, nos conduciría al cuerpo entero del molusco; el segundo, a su interior comestible; y el tercero –únicamente de una línea y media–, a la perla que, presumiblemente, se hallaría en su interior:

Le premier [paragraphe] décrit l’huître close [...] Le second, l’intérieur de l’huître et le troisième, [...] la perle qu’on y trouve parfois; beaucoup plus court, évidemment, le troisième, parce que la perle est proportionnellement beaucoup moins importante, du point de vue du volume [...] que l’huître elle-même. Donc, la division en trois paragraphes est déjà adéquate, si vous voulez, à l’objet (Sollers, 1970: 108).

Y si señaláramos que las premisas del *parti pris* pongeano coincidían, en muchos aspectos, con la taxonomía de animales y vegetales establecida por Linné, precisamente el objetivo de este naturalista había sido el de elaborar verdaderos caligramas botánicos cuya estructura podría identificarse con la que acabamos de examinar del texto de Ponge, puesto que Linné, en realidad,

voulait que l’ordre de la description, sa répartition en paragraphes, et jusqu’à ses modules typographiques reproduisent la figure de la plante elle-même. Que le texte, dans ses variables de forme, de disposition et de quantité, ait une structure végétale [...]. Il faudrait qu’on sépare la description en autant d’alinéas qu’il existe de parties dans la plante, qu’on imprime en gros caractères ce qui concerne les parties principales, en petites lettres, l’analyse des *parties de parties*. [...] Transposée dans le langage, la plante vient s’y graver, et, sous les yeux du lecteur, elle recompose sa pure forme (Foucault, 1966: 147-148).

Ciertamente, la constante preocupación de Ponge por el rastro físico de la letra impresa testimoniaba la importancia que le daba «à la dimension visuelle, picturale de l’imprimé; les jeux de caractères ainsi que les variations de taille ou de fontes génèrent une grande diversité d’artifices typographiques» (Martel, 1998: 70); y, en efecto, muchos de sus textos aglutinarán variadas fuentes. Ponge empleará, sobre todo, la letra versal y la versalita combinada con la romanilla, pero en algún caso hallaremos otras peculiaridades: en «L’Araignée», por ejemplo, además del juego entre mayúsculas y minúsculas, se advertirá que justo en la mitad de la composición aparece un párrafo en columna centrada íntegramente constituido por hexasílabos, pues su finalidad sería la de emular el paso acompasado del artrópodo; y es que no



será excepcional que algunos de los pasajes de los textos en prosa de Ponge aparezcan metrificados –lo que Aron (1980: 41) denominó el *mètre latent* de Ponge–, pues también la longitud de la línea de escritura podría evocar, para el poeta, algún aspecto de la figura del objeto. Pero como se infiere de estos ejemplos, no podríamos afirmar que los textos de Ponge adoptan una imagen propiamente caligramática; y el mismo autor precisó que se trataba de algo mucho más discreto: «pas grand-chose de commun entre cela et les calligrammes (Apollinaire): il s’agit d’une forme beaucoup plus cachée» (Ponge, 1971a: 37)<sup>9</sup>. Con todo, lo interesante es que, si bien en sus impresos la disposición tipográfica de los textos no respondía a la de los caligramas, sus borradores manuscritos sí revelan, en muchos casos, las huellas de una tendencia verdaderamente caligramática, pues tal y como lo declaró Martel a lo largo de su análisis de los manuscritos pongeanos, parece que esta propensión caligramática intervenía de algún modo en el proceso de la creación de sus *objets verbales*:

Le recours aux calligrammes typographiques permet d’établir des rapports mimétiques étroits entre la définition-description des objets et leur représentation visuelle; par ailleurs, [...] les dossiers révèlent que bien avant l’étape de la publication, la dimension visuelle du texte, sa figure picturale, intervient directement dans l’invention. Bien qu’ils restent le plus souvent confinés aux archives, ces calligrammes exercent une évidente fonction heuristique au sein de l’écriture; catalyseurs génétiques, ils cristallisent ou contiennent le flot verbal ou encore ils prennent le relais de la recherche rythmique et sémantique (Martel, 1998: 80).

Se trataría, pues, de *calligrammes génétiques* en tanto que, confinados entre los testimonios que conformaban el *avant-texte* de una obra, y sin ser ya visibles en los textos impresos, habrían contribuido a la génesis de los poemas como *noyaux générateurs* de la actividad creadora:

Les dessins, calligrammes et essais de disposition typographique ou strophique qui jalonnent les dossiers révèlent qu’en dehors des considérations d’ordre éditorial et bien avant l’étape de

---

<sup>9</sup> Volvería a insistir en esa discreción en su uso de los artificios de la *mise en page* en el Colloque de Cerisy: «on avait beaucoup usé de ces artifices, la mise en page, des calligrammes, etc. [...]. Alors je pense que maintenant, tout ça, je suis partisan qu’on le refasse, je ne suis pas contre, mais je pense que, dans mes textes, tout cela [...] c’est plus discret [...]». Je pense que ce doit être un peu caché» (Bonnesf y Oster, 1977: 424). Con todo, deberíamos señalar que cuando se publicó por vez primera su texto relativo a la araña, *L’Araignée publiée à l’intérieur de son appareil critique* (1952), sí podríamos hablar de una imagen propiamente caligramática, pues la disposición fragmentada que en la página impresa mostraba el texto reproducía la dispersión de los insectos en el aire, o bien ya atrapados en la tela del arácnido. Sin embargo, cuando el poema se incluyó en *Pièces* (1961), no mostró ya ese carácter caligramático.

l'impression, c'est au niveau même de la recherche scripturale que la figure du texte intervient. [...] Un état calligraphié peut ainsi être suivi de nombreuses réécritures (manuscrites ou dactylographiées) qui permettent à Ponge, tel le sculpteur, de retourner *en plein dans le truc* et de relancer sa recherche sur de nouvelles voies (Martel, 1998: 72).

El mismo Ponge había declarado, además, que escribía muy lentamente y de forma discontinua porque necesitaba tiempo «pour en tracer l'image à l'encre» (Ponge, 2005: 61), pues no podemos olvidar la consciencia plástica que tenía de los objetos a tenor de haber conceptualizado el mundo de la experiencia como dimensión figural, y gracias, en parte, a la influencia de la pintura cubista y a la de la concepción volumétrica que de la imagen mostraban los grandes autores de naturalezas muertas. Por lo tanto, cuando se hallaba en l'état de describir algún objeto, no acudía directamente à la machine, sino que realizaba una especie de garabatos que, en cierto modo, le permitían acercarse a la forma del objeto mismo; y así lo precisó reiteradamente sobre todo a propósito de la génesis de «Le Galet»:

quand je suis vraiment dans l'état –dans une espèce d'état second, n'est-ce pas– où j'essaye de faire passer par un signe graphique, par le graphisme des lettres, ou des espaces entre les lettres, des choses comme cela, enfin, ce qui vient de mon inconscient, si vous voulez en un sens, ce qui vient du fond de moi, à propos d'un objet, [...] à ce moment-là, très souvent, la forme même de mon écriture est en forme de –je ne dis pas qu'elle soit en forme de figue pour *La Figue*, mais je me rappelle *Le Galet*, par exemple, mes premières notes sur *Le Galet*, c'étaient de grands signes ronds, c'étaient des lettres manuscrites et c'était comme ça. Il y avait, il y a comme un désir de revenir à une espèce de pictogramme (Ristat, 1997: 281-2).

[...] j'écris très rarement directement à la machine à écrire, j'inscris, très souvent dans la force même de l'objet en question –par exemple, je me souviens de la première écriture du *Galet*: c'étaient de grandes lettres rondes ou ovales-, c'est instinctif, c'est une espèce de... la forme même de mon écriture... quand je parle d'une rhétorique par objet, c'est vraiment la trace humaine à bout de bras [...] mon émotion fait que je me jette sur le papier et que j'écris, j'inscris l'objet (Spada, 1988: 32).

Como señaló Martel, en muchos de los manuscritos pongeanos, como en el caso de los relativos a «L'Appareil du téléphone» o a los de «La Fenêtre», se advierten rasgos caligramáticos de esta naturaleza; y los borradores de *La Seine* muestran claramente cuatro caligramas en forma de remolinos que emularían el *incessant*



*tourbillon de l'eau*; pero especialmente interesantes resultan los caligramas genéticos que aparecen en los borradores de «Le Cheval» y de «La Guêpe», puesto que en ellos el poeta habría tratado de plasmar la *imagen* del movimiento:

Les pré-originales des textes comme «Le Cheval» et «La Guêpe» révèlent une évidente *volonté d'imitation logique* des objets; sur les plans de la disposition, de la typographie et de la structure, ces textes évoquent [...] le mouvement du cheval et de la guêpe. [...] L'accumulation régulière de courts paragraphes et la scansion du texte reproduisent le galop du cheval ou encore c'est la succession erratique des fragments textuels qui évoque le vol tout en zigzag de la guêpe (Martel, 1998: 71).

En otros casos, como en los manuscritos del ciclo de «Le Soleil placé en abîme», se observarían ya no rasgos caligramáticos, sino, propiamente, dibujos; aunque, de igual modo, desempeñarían una «fonction heuristique manifeste au sein de l'avancée scripturale» (Martel, 1998: 76), dado que funcionarían tanto como suscitadores de la memoria relativa a la experiencia del objeto, como instigadores del desencadenamiento de los procesos analógicos a través de los que Ponge trataba de averiguar sus *qualités différentielles*.

Pero la cuestión es que tampoco el caligrama genético se revelaría entonces como un verdadero signo icónico relativo a la *chose* descrita, así que deberíamos atender a otras de las relaciones de semejanza que estableció Ponge entre la realidad y el lenguaje; y una de las más características fue la que dispuso entre un objeto y las letras de su apelativo, pues el fundamento lingüístico pongeano se inspiraba en el principio naturalista del *Crátilo* platónico, es decir, en la idea de que las cosas han de parecerse a sus respectivos nombres en virtud de una natural correspondencia entre el universo descriptible y el nombrado (Ponge, 1971b: 22). Y de hecho, la preferencia de Ponge por la pintura cubista en tanto que reflectora de una realidad concebida a modo de figuras concretas yuxtapuestas –es decir, no como un *continuum*– también engazaría con su concepción cratiliana del lenguaje, dado que atribuir a la realidad ese carácter discontinuo a partir de una serie de formas cuyo contorno aparecería perfectamente delineado propiciaría esa ilusoria correspondencia entre las palabras designadoras y las cosas designadas; como si cada objeto pudiera identificarse, en suma, con el vocablo o la expresión que lo define: imitando la palabra la forma de su objeto (mimografía), o bien imitando su sonido (mimofonía). Veámoslo a continuación.

## 2.2 Mimografía y mimofonía

Así como la particularidad del caligrama genético impedía calificarlo de icónico, algunas de las formas de las letras del alfabeto, al poder adoptar los rasgos de identificación visual de ciertas *choses*, sí podrían actuar como signos icónicos, por lo que el cratilismo pongeano hallaba, precisamente mediante el recurso de la

iconicidad, la manera óptima para que una expresión verbal pudiera encarnar su objeto de representación. Un caso muy ilustrativo sería el del texto relativo a «Le Verre d'Eau», sintagma que, según Ponge, era ya «en quelque façon adéquate à l'objet qu'il désigne»:

Commençant par un V, finissant par un U, les deux seules lettres en forme de vase ou verre. Par ailleurs, j'aime assez que dans le VERRE, après la forme (donnée par le V), soit donnée la matière par les deux syllabes ER RE, parfaitement symétriques comme si, placées de part et d'autre de la paroi du verre, l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur, elles se reflétaient l'une en l'autre. [...] Enfin, quant à la consonne utilisée, le R, le roulement produit par son redoublement est excellent aussi, car il semble qu'il suffirait de prononcer très fort ou très intensément le mot VERRE en présence de l'objet qu'il désigne pour que, la matière de l'objet violemment secouée par les vibrations de la voix prononçant son nom, l'objet lui-même vole en éclats (ce qui rendrait bien compte d'une des principales propriétés du verre: sa fragilité) (Ponge, 1971a: 131).

Sin embargo, y como puede constatar, la única relación propiamente icónica que podríamos apreciar sería la establecida entre las formas de las letras «U» y «V», y la figura del objeto *vaso*, porque el resto de semejanzas no tendría ningún fundamento semiológico (ni de carácter icónico ni de ningún otro tipo). Además, como precisamente las características del objeto que el texto pone de relieve –y que son las propiedades que comúnmente atribuimos a cualquier objeto de vidrio– son abstractas, aunque Ponge les daba una contextualización pragmática a fin de dotarlas de concreción, no habría posibilidad de establecer semejanzas de carácter icónico. Así pues, la *transparencia* del objeto que Ponge hacía deducible a partir del hecho de que las letras «ER» serían el reflejo de «RE» (un pseudo palíndromo que, en el caso de añadir una V, daría nombre al objeto), y la *fragilidad* que se infiere de la presumible rotura del vaso que podría acontecer a causa de las ondas sonoras que habrían sido provocadas por la pronunciación de su nombre (toda una acrobacia del ingenio pongeano para justificar el vínculo entre la *chose* y su apelativo) son relaciones de semejanza que se fundamentan en circunstancias anecdóticas a propósito del manejo del objeto, por lo que nos recordarían, más propiamente, a las fantasiosas motivaciones semánticas que estableció san Isidoro con sus etimologías. Pero en cualquier caso, lo que cabría destacar es que, como señaló Giordan (1976: 487), Ponge privilegió siempre «les signifiants graphiques et typographiques sur les signifiants phoniques», motivo por el que, en sus textos, hallaríamos no lo que Genette denominó *mimophonies* (*mimésis phonique*), es decir, la imitación del objeto a partir de la fonética de su apelativo, sino, más bien, lo que denominó *mimographies*

(*mimésis graphique*), es decir, la imitación del objeto a partir de la forma de la escritura de su nombre (Genette, 1976: 77 y ss.), porque en Ponge, en efecto, «toute la mimésis verbale semble réfugiée dans le graphisme: déplacement sans surprise chez un écrivain typiquement *visuel* et d'esthétique toute picturale» (Genette, 1976: 434).<sup>10</sup> Por lo tanto, y pese a que el simbolismo fonético era uno de los argumentos en los que se apoyaba la tesis cratílana, en Ponge apenas hallaremos mimofonías, pues si la percepción visual del objeto era el fundamento de su poética, de igual modo el poeta procuraría no que el sonido de las expresiones designadoras justificasen sus respectivos objetos, sino que fuera la imagen escrita de esas expresiones la que los emulase, motivo por el que en su obra se advertirá menos la «onomatopée (qui imite la chose)» que el «mimologisme qui imite le mot» (Allen, 1977: 241).

Así pues, y en lo que concierne a la funcionalidad ilustrativa de las letras del alfabeto, veremos a lo largo de los textos de Ponge otros casos de iconicidad como el apuntado en «Le Verre d'Eau» que sí tenía pertinencia: en el poema «Les Olives», por ejemplo, se nos indicará que lo más importante de las aceitunas («venons-en au principal») sería «la proximité d'*olive* et d'*ovale*» (Ponge, 2003: 96), pero no porque la palabra *ovale* sea un anagrama casi perfecto de *olive* —pues también los procedimientos que Sollers denominó de *anagrammatisation* fueron muy comunes en Ponge<sup>11</sup>—, sino porque la inicial de ambos vocablos reflejaría la dimensión extralingüística al plasmarse la forma ovoidal de las aceitunas mediante la redondez de la letra «O»<sup>12</sup>. Asimismo, el poeta celebraba que la inicial del término *abricot* fuese

<sup>10</sup> En este aspecto, Ponge se sintió muy influido por los *Idéogrammes occidentaux* (1926) de Claudel, dado que, en la mayoría de los casos, no eran sino pictogramas. Efectivamente, y como anotó Genette, «on ne trouvera [...] pour ainsi dire aucune fantaisie mimétique inspirée par la réalité phonique du langage. Le jeu claudélien porte essentiellement sur l'écriture» (Genette, 1976: 434); y de ahí que Ponge se interesara tanto por Claudel, dado que éste siempre se interesó por la dimensión gráfica del lenguaje con relación a la realidad descrita: «Entre le signe graphique et la chose signifiée, il y a un rapport. [...] Tout aussi bien que le chinois, l'écriture occidentale a par elle-même un *sens*. Et *sens* d'autant mieux que, tandis que le caractère chinois est immobile, notre mot marche» (Claudel, 1965: 91-92).

<sup>11</sup> Como argumentó el crítico, no hubiera podido ser de otro modo, dado que este tipo de procedimientos constituirían «en même temps la description de l'objet auquel ils se rapportent, mais aussi... l'inscription du mot qui les signe, qui les couvre comme titre et qui se démultiplie incessamment à travers le texte lui-même» (Sollers, 1970: 107).

<sup>12</sup> En sus cuadernos de notas, Ponge insistirá en la recreación de la forma ovalada de la aceituna (Ponge, 2005: 305), y lo cierto es que siempre dio una especial importancia a las formas circulares y ovoidales, posiblemente por la transferencia de la imagen del globo terrestre a la del *monde décrit*: «O Monde! Monde ovale et merveilleux! Machine ovale! O l'œuf du ciel!» (Ponge, 1965: 74). Muchos de los objetos de su repertorio tendrán, en efecto, esta fisonomía; y en el caso de no tenerla, Ponge procurará atribuírsela: en consecuencia, la *niebla* no sólo será *le brouillard*, sino *une sphère de brouillard* (Ponge, 1967: 45); y de la *flor* de «Le Magnolia» (Ponge, 2003: 50-51), el poeta destacó el instante en que la yema brotaría, lo que le permitió referir que el objeto en cuestión tendría la forma de una burbuja, de «une bulle formée lentement dans un sirop» (y la aparición del término *sirope* se justificaría

una «a» por lo idóneo de la semejanza con su objeto, así que apuntó, en el mismo texto «L'abricot», que trataría de arreglárselas «pour que l'a du caractère choisi ressemble autant que possible à mon fruit» (Ponge, 1971a: 223). De «La Cruche» (Ponge, 2003: 92-94), el poeta resaltará que en mitad de la palabra se abre una «U» que representaría el vacío del interior del cántaro, por lo que el objeto aparecerá definido como «un creux entouré d'une terre fragile» (y no en vano el término *creux* puede relacionarse, fonéticamente, con el designador *cruche*). En cuanto a los pinos, Ponge pondrá de relieve su verticalidad, puesto que, propiamente, juzgaba que el árbol «c'est un I» (Ponge, 1952: 91). En «Le Gymnaste» (Ponge, 1967: 65), indicaba cómo la grafía «G» se revelaría como un rostro de perfil: «Comme son G l'indique, le gymnaste porte le bouc et la moustache». Y la inicial de la palabra *table* del texto dedicado a tal objeto designaría, para el poeta, la *chose* pictográficamente (Ponge, 2002: 935). Ponge, además, desglosaba el término en los segmentos «T» y «able», y como esta última forma coincide con el morfema derivativo *-able*, precisó que la *Table* sería, rigurosa y naturalmente, un 'soporte', porque el elemento «able» se *apoyaría* en la columna «T» en virtud de que, según *Littré*, dicho sufijo indica «ce qui est digne de recevoir l'action exprimée par le radical»<sup>13</sup>. También en el poema «Escargots» podríamos observar una especie de pictograma a partir de la expresión inglesa con la que Ponge denotaba el desplazamiento acompasado de los caracoles: «Les escargots aiment la terre... *Go on*, ils avancent» (Ponge, 1967: 51): la grafía «Go» representaría el caparazón espiraliforme del gasterópodo, y la prolongación rectilínea del vocablo «on», el cuerpo blando del animal. Y en «Notes prises pour un oiseau», un texto escrito a propósito de una pintura de Ebiche (Formentelli, 1981: 179), del término *OISEAU*, que aparece en el texto en letras mayúsculas, y muy interesante para el poeta por ser una voz que aglutina todas las vocales, destacaría Ponge que hubiera sido más pertinente que la única consonante de la palabra fuera una «L» (de «l'aile») o bien una «V» («des ailes déployées»), aunque la «S» tampoco le resultaba del

---

en tanto que, como señaló el mismo poeta, cabría advertir «la couleur caramélisée des feuilles de cet arbre»). Asimismo, hallaremos en sus textos constantes referencias a *le boucle* y a menudo relacionadas con el lenguaje: «les significations [...] y étant bouclées à double tour» (Ponge, 1971a: 197); «O draperies des mots, parterres de voyelles colorées, décors des lignes, [...] boucles superbes des consonnes» (Ponge, 1967: 127); y por esta razón, Farasse apuntará la pertinencia etimológica –tan característica de los juegos verbales pongeanos– del término, dado que al derivar *boucle* de *boca* podría justificarse la imagen del bucle asociada al lenguaje: «Boucle: lat. *buccula*, dim. de *bucca*, bouche» (Farasse, 1996: 135-136).

<sup>13</sup> Así lo argumentó en una de sus entrevistas: «dans *La Table* il s'agit d'un suffixe, *able*. Là c'est le suffixe qui est significatif. Dans ce texte sur la table (sur l'objet de la table), je dis que c'est seulement le suffixe *able* qui signifie la possibilité d'être. [...] Alors, la table serait le suffixe *able* appuyé, adossé au *t* qui es le pictogramme de la table. [...] En même temps, ce *t*, c'est le *tau* des Egyptiens, la marque de la prédestination dans la langue égyptienne» (Dahlin, 1980: 276).

todo inadecuada al parecerse «au profil de l’oiseau au repos» (Ponge, 1952: 27)<sup>14</sup>. En último término, también las letras de algunos antropónimos se identificaban con *choses* en el imaginario de Ponge, así que observaba, en la inicial de *Braque*, por ejemplo, la forma de la guitarra que suele aparecer en las pinturas del artista; y la «Q», con «son manche», le recordaba *irrésistiblement* a «une casserole de terre, une cuiller à pot, un miroir à la main, etc.» (Ponge, 2002: 128); aunque, en esta ocasión, ninguna de las entidades proyectadas se relacionaría con el ámbito del artista Braque.

En cuanto a las mimofonías o semejanzas de orden fonético, serán, como adelantábamos, mucho menos frecuentes en Ponge. No obstante, podríamos hallar algunos ejemplos de onomatopeya como en el caso del poema dedicado a «La Chèvre», en donde el sonido relativo a la vocal «è» nos remite al balido del animal; y el contexto fonético que dispuso el poeta reforzaba este efecto, pues a propósito de las *chèvres*, el texto predica que «belles, bêtes, bêlent» (Ponge, 2003: 181). Asimismo, y en lo que concierne a la *cruche* antes mencionada, el sonido de la vocal «u» –situada, además, en el centro del vocablo– ilustraría, para Ponge, la resonancia del hueco del cántaro; y en el mismo texto se nos indica que ninguna otra palabra podría *sonar* «comme cruche» (Ponge, 2003: 92-93). Y de igual modo, la abundancia de sibilantes de las voces que conforman el texto «L’Araignée» tiene por finalidad imitar el sordo chasquido de la saliva del arácnido-poeta<sup>15</sup>.

Con todo, la mayoría de los efectos mimofónicos que dispuso Ponge tendría un carácter mixto, superando así lo propiamente fonético: en «Le Fauteuil», por ejemplo, el poeta anotará que «la voix s’enfonce dans *faute* et se relève et se feuillette dans *teuil*» (Ponge, 2002: 1387), y ello porque el sonido velar posterior relativo a la

<sup>14</sup> En este caso, además, podríamos detectar la huella de uno de los *idéogrammes* de Claudel; concretamente, del dedicado al término *vol*: «“v” les deux ailes de l’oiseau, “o” le cercle qu’il décrit, “l” l’oiseau qui va et revient» (Claudel, 1965: 86). No obstante, y como recordaba Genette (1976: 387), ya el texto de Hugo *Voyage de Genève à Aix* habría tratado las posibilidades de figuración de las letras del alfabeto; y de hecho, algunas de las figuras que señaló podrían correlacionarse con las de Ponge, pues también para Hugo, por ejemplo, la «Y» se identificaría con un árbol; la «U», con la urna, lo que nos conduciría a la *cruche* pongeana; y en cuanto a la «V», ilustraba, para Hugo, un vaso como también para Ponge.

<sup>15</sup> Lo analiza con extremo detalle Campos en el contexto de su traducción portuguesa del poema, donde indica que Ponge, mediante «l’effet de sifflement» del fonema /s/ del inicio del poema («*Sans doute le sais-je bien*»), y de la sibilante «palatalisée ou chuintante» del pronombre personal de primera persona pospuesto al verbo, «cherche à accentuer, au moyen d’une figure phonique de projection iconique, l’égouttement du filet de salive (bave) qui engendre la toile et le discours (rhétorique) de l’araignée-poète» (Campos, 1999: 46). Además, si, como señalaba Ponge en el poema, «[l’araignée] n’a les pattes si distantes, si distinctes –la démarche si délicate– qu’afin de pouvoir ensuite arpenter cette toile –parcourir en tous sens son ouvrage de bave» (Ponge, 2003: 109), precisaba Campos cómo la aliteración generada por la dental /d/ (*distantes, distinctes, démarche, délicate*) enfatizaría esa progresión constante del paso del arácnido, ese *arpenter* y *parcourir en tous sens* en el polisémico sentido de ‘en todas direcciones y en todos los sentidos’, es decir, ponderando todos los significados de cada palabra.

grafía «au» del denominativo, tras hundirse en la cavidad fonadora, se adelantaría en seguida hacia la articulación anterior relativa al sonido de la grafía «eui», por lo que, simbólicamente, parecería expulsada por la tracción de la líquida con la que la palabra culmina, es decir, como si el sonido hubiera recibido el impulso del supuesto muelle que constituiría el armazón del sofá. Y por otra parte, el verbo *feuilleter*, cuya función parece ser la de actuar como tránsito fonético –no en vano comparte consonantes tanto con el segmento previo *faute* como con el subsiguiente *teuil*–, no sólo contiene la «ll» que nos remite a la *mollesse* del objeto, sino que nos invita a reconstruir un contexto extralingüístico, pues de inmediato asociamos la actividad de *feuilleter* con la del lugar doméstico en donde se llevaría a cabo, es decir, en un sofá. Finalmente, tampoco el simbolismo fonético de «L'Anthracite» (Ponge, 2003: 64) se limitará al ámbito de los sonidos, pues siendo la antracita un carbón mineral *brillante*, el poeta señalaba que tal característica podría advertirse en el brillo de «la troisième syllabe» de la palabra; aunque, como es evidente, esa *luz* habría sido transferida por la consideración simbólica del rasgo distintivo de la «i» en tanto que vocal anterior alta. Por lo tanto, el poeta apuntaba que el rasgo de la brillantez sería tan identificable «à la vue comme à la prononciation»; y además, la claridad podría verse intensificada, según Ponge, por el hecho de ser muda la última sílaba del término.

Pero el modo más común con el que, acústicamente, el poeta trataba de vincular un objeto a su apelativo era el de incorporar, en el texto concerniente a dicho objeto, vocablos que contuvieran los mismos fonemas que el denominativo con el fin de que estas resonancias ecoicas nos acercaran al objeto en cuestión; así que, con respecto al mencionado *fauteuil*, Ponge recurrirá al *accueil* y al *recueil* en virtud de que «Le fauteuil accueille et recueille les forces physiques» (Ponge, 2002: 1387); y el sonido del vuelo frenético de «La Guêpe», que irá propagándose a través del desarrollo del texto mediante voces que integran los grupos consonánticos «nt» o «nd», acabará por desvelar la característica principal que Ponge trataba de plasmar del insecto, ya que, «dès lors», advertiríamos que la avispa es «brûlante ou piquante» (Ponge, 1952: 15), es decir, como si sus características pudieran derivar del zumbido de sus alas imitado por las consonantes del texto.

Ciertamente, estas características mimofónicas escaparían ya de la definición genuina del icono en tanto que signo que representa a su objeto mediante una semejanza de tipo visual (*eikon*, 'imagen'), aunque, de hecho, la naturaleza de la imagen poética diluye ya los límites de la tradicional caracterización de una representación visual vinculándola, más bien, a una representación intelectual, por lo que quizás cabría matizar que no es el lenguaje pongeano el que no responde a las exigencias de la figuración icónica, sino la definición de icono la que, en el ámbito lingüístico –y, especialmente, en la tesitura de la dicción poética–, debería perfilarse. En una tipología de los signos como la estipulada por Peirce, por ejemplo, el campo del *icono* comprendería diversos tipos de relaciones semiológicas basados en la



semejanza, y si bien las imágenes materiales propiamente dichas constituirían *una* de las posibilidades del signo icónico, los *diagramas* y las *metáforas* también formarían parte de esta clasificación, dado que el vínculo entre representante y representado, o bien respondería al establecimiento de algún lazo analógico entre las relaciones de las partes de uno y otro, o bien al de alguna forma de paralelismo (Peirce, 1978: 149), puesto que, para Peirce, entre un signo icónico y el objeto que representa no es necesaria relación dinámica alguna, es decir: «il se trouve simplement que ses qualités ressemblent à celles de cet objet, et provoquent des sensations analogues dans l'esprit pour lequel elle est une ressemblance» (Peirce, 1978: 165). Pero lo que cabe precisar es que, tal y como lo refiere la lingüística cognitiva, uno de los tipos de metáfora mediante el que conceptualizamos la realidad es el denominado, precisamente, de las *metáforas de imagen*, puesto que, al fundamentarse el proceso metafórico en una traslación de propiedades de una entidad a otra, bien podrían ser estas propiedades de carácter visual, por lo que la metáfora se cimentaría en una semejanza de naturaleza icónica aunque su explicitación formal no fuera la propia del signo icónico al revelarse dicha imagen en tanto que concepto lingüístico –y de ahí que advirtiéramos que lo pertinente en este ámbito sería el hecho de reconsiderar el alcance semántico de la *imagen poética*. Pero veamos primero cómo tramaba Ponge las citadas metáforas de imagen.

### 2.3 Sobre las metáforas de imagen

Como argumenta la lingüística cognitiva, precisamente mediante la proyección de patrones de semejanza operamos nuestra conceptualización del mundo, así que el mecanismo que articula la elaboración de metáforas no es sólo un recurso estilístico, sino un procedimiento de tipo gnoseológico que nos permite, por ejemplo, procesar ciertas entidades abstractas a partir de elementos concretos de nuestra experiencia. Así pues, el tipo de metáforas denominadas *de imagen* (Cuenca y Hilferty 1999: 104) llevaría este nombre porque, a partir de una semejanza verdaderamente fundamentada en una impresión sensorial –y, en concreto, visual–, las nuevas expresiones resultantes revelarían la proyección de la estructura perceptual de una realidad conocida (la que constituiría el *dominio origen*) hacia otra (la identificada como el *dominio destino*). Y este procedimiento, muy fructífero para la formación de nuevo vocabulario, sería también muy frecuente en el ámbito poético, dado que el proceso metafórico se lleva a cabo, la mayoría de las veces, con el fin de conceptualizar la dimensión inédita que habría sido precisamente concebida mediante el acto de la creación poética; o bien, como en el caso de Ponge, para redefinir la realidad experimentada al objeto de desconventionalizarla. En consecuencia, las numerosas metáforas de imagen que se advierten en la poesía pongeana no harían sino modelar entidades perfectamente conocidas mediante la estructura formal de otras igualmente comunes, pues de este modo trataba Ponge de otorgarle, a la

realidad cotidiana, un revestimiento matérico que la haría más identificable por su fisonomía que por los conceptos fosilizados con los que la conocemos. Por consiguiente, una *barca* aparecerá definida, por ejemplo, como «une cuiller sans manche» (Ponge, 2003: 45); una *nuez*, como «deux lobes de petite cervelle» (Ponge, 2005: 265); y los *caracoles*, como «globes d'yeux» (Ponge, 1967: 53). Y si cada objeto podría tomar la figura de otro en función de las circunstancias en las que fuese percibido, podría aparecer bajo distintas formas y tonos, así que veremos cómo los peces, observados aisladamente, serán «flèches» envueltas de carne (Ponge, 2005: 351-352), pero siendo en cambio un *banco de peces* «mille tronçons de rail sous la locomotive», o bien «mille barres ou signes de l'alphabet morse télégraphique» (Ponge, 2003: 97). Y también en «Le Fauteuil» puede advertirse una metáfora de imagen, pues Ponge anota que «Le fauteuil est une {nourrice | mère assise} qui a deux bras et quatre pieds» (Ponge, 2002: 1387). La nueva imagen modelada como dominio destino expresará, lógicamente, sus particulares connotaciones, pero cabe recordar que en el proceso traslaticio intervienen no sólo los rasgos de cariz visual que habrían suscitado la creación metafórica, sino también la información connotada que derivaría de la entidad del destino origen. En el caso del ejemplo del *caracol* que aparece bajo la forma del *globo ocular* esta circunstancia se advierte muy claramente, puesto que se deduce una analogía entre las secreciones de los gasterópodos y las de la glándula lacrimal humana; y además, otro de los rasgos que había escogido Ponge para componer su metáfora habría sido uno no visualmente perceptible, dado que, como explicita el autor en el texto mismo, deseaba transferir a los caracoles la *vulnérabilité* del órgano de la visión. Pero la cuestión es que, aunque todo escrito pongeano trataba de ser un *homólogo* de su respectivo objeto, la imagen verbal no dejaría de ser, como lo es toda écfrasis, en definitiva, una representación ilusoria del objeto que describe, porque el texto, más que traducir pictóricamente el objeto, lo substituye por un texto (Riffaterre, 1994: 227). Como ya anotó Ricœur reproduciendo unas palabras de Paul Henle, «“s'il y a un élément iconique dans la métaphore, il est également clair que l'icône n'est pas présentée, mais est simplement décrite”», puesto que, obviamente, «rien n'est montré en images sensorielles; tout arrive dans le langage» (Ricœur, 1975: 240). Así pues, el objetivo de las descripciones de lo visible no podría ser sino que la expresión verbal hiciese las veces de una impresión sensorial, por lo que podríamos hablar entonces de una *iconicité du sens* en virtud de «la fusion du sens avec un flot d'images évoquées ou excitées», es decir, propiamente, del «déploiement iconique du sens dans l'imaginaire» (Ricœur, 1975: 267). Por lo tanto, la cuestión no es que el poema pudiera asociarse con imágenes de cualquier tipo, sino que proyectase *ciertas* imágenes produciéndose así el «control de l'image par le sens; en d'autres termes... un imaginaire impliqué dans le langage lui-même» (*ibid.*, 268). Y un ejemplo muy diáfano lo ilustraría el texto «La Cigarette» (Ponge, 1967:40): en este poema, Ponge expresa que el extremo encendido del



cigarrillo, «*bouton embrasé*», va «desquamant en pellicules argentées», por lo que la imagen asociada al objeto se vincularía aquí al ámbito semántico de la epidermis apuntado por el texto. El sentido que da *Le Littré* del lema *desquamation* bajo la acotación de *terme de médecine* (y tomamos esta referencia en tanto que fue el diccionario *Littré*, como se sabe, el instrumento fundamental de la poética pongeana), es que se trata de un proceso que justo tendría lugar *après la rougeole*, afección que, en efecto, provoca la aparición de *boutons*, así que la *cigarette* pongeana plasmaría, en consecuencia, la pertinente imagen «d'un bouton embrasé qui desquame»<sup>16</sup>. Y de ahí que estas metáforas fuesen tan recurrentes en la obra de Ponge, puesto que si su anhelo era el de *refaire le monde* desde su óptica particular, los objetos podrían encarnar las específicas imágenes que serían proyectadas por la nueva definición que el poeta les habría atribuido, y que nunca sería fija ni unívoca, porque ya hemos visto cómo una misma realidad podría ser delineada mediante diversas figuras en función de las fluctuaciones de las impresiones sensibles. Sin embargo, así habría de ser, pues si la poética pongeana pretendía dar cuenta del objeto como fenómeno, no podría sino manifestarse a través de este tipo de virtualidad icónica, dado que si todo objeto responde a la caracterización que se deduce de la impresión sensible que lo registra, ésta es, por lógica, variable y pasajera; y la imagen fija que nos transmite un poema visual tradicional, en cambio, no es ya sino falaz y, además, coercitiva respecto de la imagen real del objeto representado, porque como señaló Peignot (1993: 44-45), «on peut très logiquement soutenir que l'image du poème visuel, dans la mesure où elle limite celle que le texte suggère, le trahit».

Como apuntábamos, pues, las *metáforas de imagen* reflejarían la proyección de las cualidades perceptuales de unas entidades a otras; pero huelga precisar que la transferencia se habría establecido *entre las realidades designadas*, que no *entre los elementos designadores*. En efecto, todos los procedimientos de motivación ensayados por Ponge trataban no de vincular un significante a su significado, sino a la realidad designada, puesto que justo eran los conceptos ya fosilizados relativos a las cosas los que Ponge juzgaba falaces respecto de lo real fenoménico. De hecho, ya Todorov había propuesto, para el lenguaje de la poesía, las denominaciones de *symbolisant* y *symbolisé* en lugar de las de *signifiant* y *signifié*, puesto que, si bien la relación entre un significante y su significado, dentro del sistema de la lengua, sería necesaria pero inmotivada, la relación entre una entidad verbal simbolizante y su respectivo

<sup>16</sup> De hecho, con mucha frecuencia Ponge adopta la figuración de ampollas o llagas, y sobre todo con respecto a las flores o frutos; y así, en «Faune et Flore» mencionará, a propósito de los árboles, «ces ampoules ou [...] bombes lumineuses et parfumées, qu'on appelle leurs fleurs, et qui sont sans doute des plaies» (Ponge, 1967: 82); y en «Végétation» aludirá a las «ampoules» que los árboles «portent avec une rougissante affectation» (el enrojecimiento derivado de la virulencia virulencia de la llaga) y «que l'on appelle leurs fruits» (Ponge, 1967: 91); y también en «Le Lilas» hablará de las «manifestations végétales, florales» en tanto que «déballage de boutons, de varices, d'hémorroïdes» (Ponge, 2003: 117).

simbolizado extralingüístico habría de ser, por el contrario, no necesaria pero motivada para que resultase poéticamente plausible:

La relation entre un signifiant et un signifié est *nécessaire* mais obligatoirement immotivée [...]. En revanche... la relation entre symbolisant et symbolisé est non *nécessaire* (ou «arbitraire») car le symbolisant comme le symbolisé peuvent exister en dehors de cette relation; pour cette raison même, la relation ne peut être que *motivée*, car autrement rien ne nous pousserait à l'établir. [...] [La] relation de signification implique l'immotivation; en revanche *tous* les symboles sont motivés (Todorov, 1979: 20).

Por consiguiente, podríamos identificar esta *symbolisation* con todos los procesos de motivación signica llevados a cabo por Ponge y cuya finalidad habría sido la de mostrar –que no la de significar– las nuevas figuras del universo visible que trataba de referirnos; pues todo, según el poeta, radicaba en ese inédito modelado de lo real, en esas «*figures* qui permettent de se voir et de se comprendre dans le monde: les *figures* à proprement parler (non les idées)» (Sollers, 1970: 98). Por lo tanto, *symbolisant* y *symbolisé* se corresponderían, respectivamente, con un *figurans* y su *figuratum* en virtud de que una figura es, en definitiva, una proyección del objeto descrito; aquella que, como los signos icónicos, exhibe su objeto de representación sin necesidad de ser interpretada<sup>17</sup>. Y podríamos apelar incluso a la teoría de la figura del *Tractatus* de Wittgenstein para refrendar la efectividad del icono como figura respecto de su representado, pues siendo toda figura un modelo de realidad, cada una de ellas debe compartir forma lógica con aquello que representa (Wittgenstein, 2003: 120-121). Así pues, el propósito de Ponge de *changer le monde* para mostrárnoslo, paradójicamente, tal y como en verdad se manifiesta como escurridiza dimensión de fenómenos, habría sido el de *plasmear unas nuevas figuras* a fin de que nos transparentaran esa precaria realidad fluctuante. Pero lo que cabría discernir ahora es hasta qué punto podemos hablar, propiamente, de una efectiva figuración verbal icónica, o bien de una retórica suscitadora de simbolismo icónico; asunto que deslindaremos a modo de conclusión y justo cotejando nuestra tesis con algunas de las que ha aducido la crítica pongeana en torno a la paradójica posición del poeta ante la cuestión de la imagen, pues siendo Ponge un autor tan explícitamente afecto a la representación iconográfica de las cosas, no lo demostró sino abismándose en la profundidad del lenguaje. Y así lo expresaba su tan repetido adagio: “PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS” (Ponge, 1971a: 20).

<sup>17</sup> Como apuntaba Du Marsais (1977: 11), el término *figura* debería entenderse «lui-même dans un sens figuré. C'est une métaphore. *Figure*, dans le sens propre, est la forme extérieure d'un corps».

### 3. Conclusión: la iconicidad como hipotiposis semántica

Como hemos ido examinando a lo largo de estas páginas, la poética pongeana estableció un sistema de diferentes procedimientos de semejanza por los que intentaba factibilizar un vínculo de motivación entre las palabras y la realidad designada; y como su concepción del mundo era la de un universo visible, los rasgos de similitud que trataba de explicitar habían de ser los manifestados por una representación icónica. No obstante, ya afirmábamos que el signo verbal no puede ser sino ilusoriamente icónico, puesto que en nada podría parecerse un significante o imagen acústica no sólo a la entidad inteligible –que no sensible– de un significado, sino a la entidad extralingüística a la que refiere. Y como mostrábamos, algunas de las semejanzas que Ponge trató de establecer entre el objeto y su descripción verbal no acababan resolviéndose, en muchos casos, sino en una declaración de intenciones. Por esta razón, y pese al claro anhelo iconográfico del poeta, una parte de la crítica ha calificado a Ponge precisamente de iconoclasta. Según Gleize (2004: 117), por ejemplo, Ponge no escribió sino «contre les images (c'est un des plus actifs iconoclastes qui soient)»; y también Beugnot (1990: 65) había puesto énfasis en que el poeta no habría perseguido «aucunement par voie d'ekphrasis ou d'hypotypose, à placer l'œuvre sous les yeux avec des mots, à éveiller une représentation visuelle», sino «plutôt une lecture des intentions de l'artiste et de la loi de constitution de son œuvre». Asimismo, ya en vida del autor la crítica había destacado este mismo hecho; y como señaló Walther (1967: 83) desde *Tel Quel*, los textos de Ponge habrían explicitado muy claramente «l'intention apophantique en lieu et place de l'intention imageante», porque, como argumentaba,

On a toujours l'impression que, malgré ses profonds rapports visuels et intellectuels avec la peinture, il [Ponge] retire à ses phrases et à leurs relations la possibilité d'une formation d'images, pour ne pas laisser leur caractère apophantique se dissoudre dans l'imaginaire.

Casi una década más tarde, también Giordan (1976: 487) señalaba que Ponge era un «poète du visuel», es decir, no un poeta *visual*, sino un poeta *de lo visual*, porque pese a que el mundo que trataba de referirnos sería el presumiblemente percibido por la mirada, nunca quiso representarlo mediante las convenciones por las que, habitualmente, reconocemos la imagen de ciertos objetos; y tampoco sus modelos pictóricos se habrían convertido en verdaderos referentes en lo que concierne a la descripción de los objetos, porque lo que Ponge nos propone, en efecto,

c'est le paradoxe d'une écriture de l'image sans imagination, qui contournera presque tous les objets proposés au regard dans le tableau pour plonger dans l'intimité d'une pratique. D'où la difficulté de l'analyser, puisque l'évidence [...] y est refusée. Pas de *doublets* de Braque ou de Chardin. Refus des

*vestigia*. Ponge ne re-peindra ni ses choses, ni celles des peintres. [...] Pas de mise en rapport de la cruche de Ponge et de celle (en grès vert), resplendissante de reflets qu'à peinte Chardin. Nulle chaise de mots pour l'opposer à celle de Braque (Formentelli, 1981: 185).

Pero así debía ser en tanto que el *parti pris des choses* pongeano no implicaba sino un *compte tenu des mots*, es decir, una apuesta por la capacidad figurativa del lenguaje pero desde los mismos recursos que nos ofrecen los signos lingüísticos; y es por esto por lo que, a partir de las modalidades de representación examinadas, podríamos postular que el lenguaje poético pongeano habría sabido modular una efectiva *iconicidad lingüística* al manifestar una *iconicité du sens* a partir de la cual en el poema se produciría ese «control de l'image par le sens» del que hablaba Ricœur (1973: 268). En consecuencia, estaríamos de acuerdo con la tesis de Kingma-Eijgendaal y Smith (2004: 24) en lo que concierne a que el término *évidence* que Ponge solía usar para definir *certaines effets* de su poesía sí podría equipararse a la hipotiposis clásica, aunque llevada a cabo mediante recursos no tradicionales. La diferencia, pues, radicaría en la técnica, en los procedimientos a través de los que el poeta habría delineado la formulación de las imágenes, puesto que la tan mencionada *rhétorique par objet* de Ponge perseguía, de hecho,

le même but que l'hypotypose: la description cherche à mimer l'objet, –mimétisme propre à toute *évidentia*, à toute hypotypose [...]. L'idéal pongien de la représentation directe, voire visuelle de l'objet, ne diffère de la vieille hypotypose que par les moyens employés pour le réaliser: si l'hypotypose classique impose à l'objet décrit une grille préexistante, formée par l'imitation des grands auteurs et les prescriptions des théoriciens, chez Ponge c'est la variation qui compte: «point de règles à cela: puisque justement elles changent (selon chaque sujet)» (Kingma-Eijgendaal y Smith, 2004: 24-25).

Lo que cabría no olvidar es que el supuesto estilo mimético de una descripción verbal, es decir, el ilustrado tradicionalmente por la hipotiposis clásica nada tendría que ver, en definitiva, con lo real, sino con la serie de convenciones por las que juzgamos realista una representación. Como había apuntado Barthes en su ya clásico artículo «L'effet de réel» (1968), «le récit plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes» (Barthes, 1982: 89), y justo lo que habría intentado Ponge era soslayar las convenciones de la representación realista con el fin de devolverle, al espurio realismo, algo de la tan difusa y fluctuante realidad. Y de ahí que pudiéramos hablar de la legítima iconicidad verbal de la poética pongeana, puesto que habría conseguido, en suma, una cabal hipotiposis ilusoria. Mediante una serie de procedimientos lingüísticos, suscitó un efecto semántico que habría

factibilizado las relaciones de semejanza entre las palabras y las cosas, dado que logró simular que esas relaciones concernían al mismo funcionamiento de la lengua. Por consiguiente, esa *rhétorique de l'objet* de la que hizo gala el poeta se revelaría, más que como una

pratique des tropes, comme une sémiotique, dont la volonté d'adapter le plus possible le poème par la réalité sémantique à l'objet qu'il définit, qu'il décrit, se joue et se déjoue tout au long de l'œuvre (Hubier, 1993: 31).

Así pues, si bien uno de los tópicos más reiterados con respecto al lenguaje poético ha sido siempre el de su opacidad, justo la creación de Ponge habría estribado en el hecho de otorgarle a las palabras la suficiente transparencia como para que pudieran reflejar, en el contexto de sus poemas, la figura de las realidades descritas. Los signos, pues, sólo serían opacos con relación a la realidad convencionalizada, porque con relación al mundo visible y fluctuante de los fenómenos, se habrían convertido, gracias al efectismo de una ilusoria iconicidad semántica elevada a procedimiento semiótico, en una pantalla transparente que habría operado como espejo reflector. Ponge, además, no habría podido ser más perspicuo, puesto que la raíz originaria del vocablo *fenómeno* no nos remite ya sino a la *transparencia*: desandando el recorrido de su evolución etimológica, el término al que llegamos es el de la *diafanidad*. Por consiguiente, la verdadera *poiesis* de Ponge no sólo habría consistido en ilustrar un *parti pris des choses*, sino en haber literalizado la metáfora de la visibilidad del signo; lo que lo convertiría, más que en un autor consagrado a las cosas, en un verdadero poeta de los fenómenos, es decir: en un hacedor de transparencias.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Suzanne (1977): «Le mot certes... écrit Ponge», in Ph. Bonnefis y P. Oster (dir.), *Ponge inventeur et classique. Colloque de Cerisy*. París, Union Générale d'Éditions, 221-256.
- ARNHEIM, Rudolf (1985): *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Traducción de María Luisa Balseiro. Madrid, Alianza.
- ARON, Thomas (1980): *L'objet du texte et le texte-objet. «La chèvre» de Francis Ponge*. París, Éditions Français Réunis.
- BARTHES, Roland (1982): «L'effet de réel», in VVAA, *Littérature et réalité*. París, Seuil, 81-90.
- BEUGNOT, Bernard (1989): «Dispositio et dispositifs: l'invention poétique dans *La Figue (sèche)*». *Urgences*, 24, 43-51.
- BEUGNOT, Bernard (1990): *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*. París, PUF.

- BONNEFIS, Philippe y Pierre OSTER (dirs.) (1977): *Ponge inventeur et classique. Colloque de Cerisy*. París, Union générale d'Éditions.
- BRAQUE, Georges (1952): *Le Jour et la Nuit. Cahiers 1917-1952*. París, Gallimard.
- BÜHLER, Karl (1967): *Teoría del lenguaje*. Traducción de Julián Marías. Madrid, Revista de Occidente.
- CAMPOS, Haroldo de (1999): «Francis Ponge: la Rhétorique de *L'Araignée*», in M. Peterson (coord.), *Œuvres et Critiques*, 24/2, 45-57.
- CHIROLLET, Jean-Claude (2002): «L'approche de l'art d'un point de vue fractaliste», *Tangence*, 69, 103-132.
- CLAUDEL, Paul (1965): *Œuvres en prose*. Edición de Jacques Petit y Charles Galpérine, prefacio de Gaëtan Picon. París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- CUENCA, Maria Josep y Joseph HILFERTY (1999): *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona, Ariel.
- DAHLIN, Loïs (1980): «Entretien avec Francis Ponge: ses rapports avec Camus, Sartre et d'autres». *The French Review*, LIII/2, 271-281.
- DU MARSAIS, César Chesneau (1977): *Traité des tropes*. París, Le Nouveau Commerce.
- ECO, Umberto (1985): *Tratado de semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Lumen.
- FARASSE, Gérard (1996): *L'âne musicien. Sur Francis Ponge*. París, Gallimard.
- FORMENTELLI, Eliane (1981): «Ponge-Peinture», in Ph. Bonnefis y P. Reboul (comp.), *Des mots et des couleurs. Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 173-220.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. París, Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1976): *Mimologiques. Voyage en Cratylé*. París, Seuil.
- GIORDAN, Claudine (1976): «Ponge et la nomination». *Poétique*, 28, 484-495.
- GLEIZE, Jean-Marie/VECK, Bernard (1979): *Francis Ponge*. París, Larousse.
- GLEIZE, Jean-Marie (2004): «Écrire contre», in J.-M. Gleize (dir.), *Ponge, résolument*. Lyon, ENS Éditions, 117-124.
- HAMON, Philippe (1991): *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*. París, Macula.
- HUBIER, Sébastien (1993): «Rhétorique et poésie chez Francis Ponge». *L'Information Littéraire*, 45/3, 29-34.
- IVASK, Ivar (1986): «Notes pour un *Francis Ponge à Norman*», in *Cahier de L'Herne*, 51 (J.-M. Gleize, dir., *Francis Ponge*), 278-286.
- KINGMA-EIJGENDAAL, Tineke y Paul J. SMITH (2004): *Francis Ponge. Lectures et méthodes*. Amsterdam - Nueva York, Rodopi.
- KOSTER, Serge (1983): *Francis Ponge*. París, Henri Veyrier.
- LAVOREL, Guy (1986): *Francis Ponge*. Lyon, La Manufacture.



- LÉVY, Sydney (1993): «Mutisme pongien et chose mallarméenne». *Dalhousie French Studies*, 25, 79-88.
- MARTEL, Jacinthe (1998): «Artiste en prose: le calligramme, catalyseur génétique». *Genesis*, 12, 67-80.
- PEIGNOT, Jérôme (1993): *Typoésie*. Paris, Imprimerie Nationale.
- PEIRCE, Charles S. (1978): *Écrits sur le signe*. Compilados, traducidos y comentados por Gérard Deledalle. Paris, Seuil.
- PONGE, Francis (1952): *La Rage de l'expression*. Lausana, Mermod.
- PONGE, Francis (1965): *Pour un Malherbe*. Paris, Gallimard.
- PONGE, Francis (1967): *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*. Paris, Gallimard.
- PONGE, Francis (1971a): *Méthodes*. Paris, Gallimard.
- PONGE, Francis (1971b): *La Fabrique du Pré*. Ginebra, Skira.
- PONGE, Francis (1984): *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*. Paris, Hermann.
- PONGE, Francis (1999): *Œuvres complètes*, vol. I. Edición dirigida por Bernard Beugnot con la colaboración de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Melançon y Bernard Veck. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- PONGE, Francis (2002): *Œuvres complètes*, vol. II. Edición dirigida por Bernard Beugnot con la colaboración de Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Melançon, Philippe Met y Bernard Veck. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- PONGE, Francis (2003): *Pièces*. Paris, Gallimard.
- PONGE, Francis (2005): *Pages d'Atelier 1917-1982*. Edición y presentación de B. Beugnot. Paris, Gallimard.
- RÉCANATI, François (1979): *La transparence et l'énonciation*. Paris, Seuil.
- RICCEUR, Paul (1975): *La Métaphore vive*. Paris, Seuil.
- RIFFATERRE, Michael (1994): «L'illusion d'ekphrasis», in G. Mathieu-Castellani (dir.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Vincennes, PUV, 211-229.
- RISTAT, Jean (1997): «L'Art de la figue», in F. Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Paris, Flammarion, 273-294.
- SANDRAS, Michel (1995): *Lire le poème en prose*. Paris, Dunod.
- SOLLERS, Philippe (1970): *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris, Gallimard/Seuil.
- SPADA, Marcel (1988): «Une parole à l'état naissant». *Magazine littéraire*, 260, 26-33.
- TODOROV, Tzvetan (1979): «Synecdoques», in VVAA, *Sémantique de la poésie*. Paris, Seuil, 7-26.
- WALTHER, Elisabeth (1967): «Caractéristiques sémantiques dans l'œuvre de Francis Ponge». *Tel Quel*, [s/n], 81-84.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2003): *Tractatus logico-philosophicus*. Traducción, introducción y notas de Luis M. Valdés Villanueva. Madrid, Tecnos.



## La relación literaria de Ramón Gómez de la Serna y de Valery Larbaud. Contribución a un nuevo acercamiento según los epistolarios de algunos de los «Potassons»

María Isabel Corbí Sáez

*Universidad de Alicante*  
maribel.corbi@ua.es

### Résumé

Il est fort bien connu que Ramón Gómez de la Serna a atteint sa diffusion internationale grâce aux efforts de son premier critique et traducteur français. Valery Larbaud, avec un grand enthousiasme et un grand dévouement, aidé par sa vision européiste et internationale de la littérature, guidé par une perspicacité sans égale, sut alors dénicher dans les *Greguerías* une qualité littéraire et des aspects novateurs qu'il voulut partager avec ses amis écrivains et intellectuels, de même qu'avec un lectorat français, impulsant donc en France une campagne publicitaire et de diffusion de l'œuvre de l'écrivain madrilène. Voici une page de la littérature comparée qui a été parfois interprétée de façon partielle ou même erronée, puisque bien souvent on n'a bien voulu voir que le froid intérêt de Ramón Gómez de la Serna envers son mécène français. Du fait que la correspondance de Valery Larbaud à l'amphytrion du Pombo a été égarée et que l'on ne dispose que des

### Abstract

It is a well known fact that Ramon Gómez de la Serna reached his international dimension with the help of his first critic and translator. Valery Larbaud with a great enthusiasm and devotion, helped by his European and international vision of literature, and guided by his literary shrewdness –unreached by anyone else by those times–, could discern in the *Greguerías* a quality and features of innovation which he soon wanted to share with his friends, scholars and French readers. So he launched a campaign of promotion and diffusion of the Madrid writer's work in France. A page of comparative literature which has often been interpreted with a certain lack and confusion since it has only been considered from the self interest of the Pombo host in regard of his French patron. Due to the fact that Valery Larbaud's letters to Gómez de la Serna have been lost in most cases and that we basically have the Madrid writer's, our paper aims at giving new insights to the literary friendship of both authors from

---

\* Artículo recibido el 20/01/2011, evaluado el 7/03/2011, aceptado el 23/03/2011.

lettres de l'auteur espagnol, notre article prétend contribuer à offrir de nouvelles leurs sur la relation littéraire de ces deux hommes à partir de la correspondance de certains « Potassons »...

**Palabras clave:** Ramón Gómez de la Serna; Valery Larbaud; relation littéraire; Potassons.

some of the «Potassons»'letters...

**Key words:** Ramón Gómez de la Serna; Valery Larbaud; literary friendship; Potassons.

Al leer el admirable homenaje realizado a Valery Larbaud tras su fallecimiento en 1957 por la insigne revista *La Nouvelle Revue Française*<sup>1</sup>, una de las contribuciones no deja de chocar al lector conocedor del contexto del París de entre-dos-guerras y de las relaciones socioliterarias que marcaron una de las épocas más ricas en los intercambios entre literaturas de lenguas y culturas diferentes. Mathilde Pomès, recordando los fructuosos años al lado del «Maestro don Valerio», su entusiasmo y su dedicación a Ramón Gómez de la Serna, compartidos también por ella misma a tenor de su correspondencia con el propio Larbaud<sup>2</sup> (entre otros), llegaría a verter claramente y por escrito descalificaciones un tanto sorprendentes<sup>3</sup>.

Resulta comprensible que esta reconocida y aplaudida hispanista pretenda con toda justicia ensalzar y poner de manifiesto qué límites podían alcanzar el noble mecenazgo del maestro, su entrega incondicional y su defensa de los escritores que consideró portadores de innovaciones enriquecedoras de una literatura europea y universal. Ahora bien, al mencionar el desafortunado episodio del circo<sup>4</sup> en el espacio del

<sup>1</sup> Entendemos que este homenaje fue en su día de especial interés porque de los muchos participantes hubo algunos que ofrecieron unos testimonios directos que permitieron situar a Valery Larbaud en su época y empezar a restituirle un lugar de primer orden en el contexto del París de la Belle Époque y de la búsqueda de modernidad.

<sup>2</sup> La correspondencia de Valery Larbaud con Matilde Pomès depositada en Les Fonds patrimoniaux Valery Larbaud (Vichy) fue editada por Béatrice Mousli en *Les cahiers des Amis de Valery Larbaud* (nº 30-31, 1992-1993).

<sup>3</sup> «Je ne voulais pas lui dire qu'il prenait pour son cher Ramón –dont le talent a tourné court, n'ayant su ni s'élargir ni se renouveler– une peine superflue. J'étais sûre que le précieux manuscrit ne lui serait qu'embarras et ne verrait point l'Espagne. Et ce fut vrai: Gómez de la Serna en fit cadeau à l'un de ceux qui l'avaient escorté au cirque. Larbaud en fut-il informé? Je l'ignore. Peut-être l'absence, dans son journal, de toute allusion à ce séjour, voire par la suite, à Ramón lui-même, est-elle une de ces réponses sous la forme évasive et pudique qui lui était familière». (Pomès, 1957: 532).

<sup>4</sup> Valery Larbaud en ocasión del homenaje ofrecido a Ramón Gómez de la Serna en París en diciembre de 1926 realizó personalmente la encuadernación del manuscrito de la traducción de *Échantillons* y se lo entregó a su amigo, siendo este gesto una muestra más de su admiración y de su estima.

homenaje a Valery Larbaud, y verter las desacertadas palabras, el lugar en que deja a Ramón Gómez de la Serna es, por el contrario, bastante desolador. Pues, además de caer en los tópicos que rodearon al escritor durante toda su trayectoria, aporta un juicio de valor negativo acerca de la calidad de la obra ramoniana e infravalora lo que vendría a definirse como el «ramonismo», ignorando frontalmente la valoración de gran parte de la crítica respecto del anfitrión de la celeberrima cripta del Pombo; un autor aplaudido y celebrado ya por la década de los cincuenta por su vastísima obra<sup>5</sup>. Posiblemente, Mathilde Pomès, apadrinada en su día por «don Valerio»<sup>6</sup>, hablara desde el recuerdo y la inmensa tristeza de la pérdida del querido escritor, crítico y traductor que se esforzó durante toda su trayectoria por descubrir talentos y apoyar su consagración. Una consagración y un reconocimiento que Valery Larbaud no pudo presenciar en su justa medida para su propia obra de creación, al ser tempranamente golpeado por la enfermedad, haber sido privado del uso de la palabra y haber caído en un silencio de más de veinte años.

No entraremos a juzgar los tópicos e incluso prejuicios que siguieron a Ramón Gómez de la Serna a lo largo de su trayectoria y que Valery Larbaud supo dignamente ignorar, demostrando una vez más su perspicacia y destacada capacidad para valorar la calidad estético-literaria de las obras al margen de otras cuestiones. Nuestro interés y empeño en conocer más detenidamente la relación entre estos dos escritores parte de nuestra voluntad por ayudar a romper definitivamente con la idea falseada de una amistad interesada por parte de Ramón Gómez de la Serna perpetuada por un sector de la crítica<sup>7</sup>. Efectivamente, el diario de Valery Larbaud podría aportar cierta luz y, sin embargo, guarda muchos silencios, tal como lo señala la que sería la primera traductora al francés de las *Greguerías* junto con su «maestro». Ahora

---

<sup>5</sup> Aprovechamos este espacio para indicar que en 1957 –año del homenaje a Valery Larbaud–, Ramón Gómez de la Serna está en vida todavía y, sin lugar a dudas, leería los textos de este número de *La Nouvelle Revue Française*. Por tanto, expresamos nuestra sorpresa ante el atrevimiento de esta reconocida hispanista, sobre todo teniendo en cuenta la indiscutible admiración sentida hacia el autor de las *Greguerías* en la época de intensa colaboración con Valery Larbaud.

<sup>6</sup> Denominación frecuente utilizada en la correspondencia por Mathilde Pomès para dirigirse a Valery Larbaud.

<sup>7</sup> Podemos constatar que buena parte de la crítica allende nuestras fronteras ha seguido durante tiempo de un modo u otro esta idea de frío interés por parte de Ramón Gómez de la Serna en relación a Valery Larbaud. Anne Poylo quien, habiendo constatado la «impertinencia» (Poylo, 1986: 70) de Mathilde Pomès, se lanza al estudio de las relaciones de Larbaud con los autores españoles, también caería en cierto modo en una valoración «tendenciosa» de la amistad literaria entre el creador de las *Greguerías* y su mecenas francés. Ahora bien, debemos señalar que Béatrice Mousli (1999: 242) en su «Ramón et Valerio» analizando la campaña de promoción y de difusión llevada a cabo por Valery Larbaud ya alude a la expresión de la simpatía y de un agradecimiento sincero del escritor madrileño a Valery Larbaud en «unas cartas llenas de afecto».

bien, lo que no expresa la «devotísima alumna»<sup>8</sup> es que el diario no solo es silencioso respecto de Ramón Gómez de la Serna sino también de muchos otros escritores y, es más, de casi toda una década puesto que salta de 1921 a 1930. Una década muy densa y rica en acontecimientos literarios de gran alcance en el devenir de la literatura universal. Recordemos tan solo la aventura del *Ulises* de James Joyce en Francia en la que Valery Larbaud desempeñó un papel determinante; un papel de primerísimo orden y del que también, al menos en su diario, se perdió el rastro. En relación a Gómez de la Serna, entendiendo que este largo silencio puede significar algo diferente a lo señalado en su día por Mathilde Pomès, y teniendo en cuenta que solo se dispone de las cartas del creador de las *Greguerías* a su mecenas francés<sup>9</sup>, nos ha parecido, por tanto, de gran interés adentrarnos en la correspondencia de Valery Larbaud con sus amigos y, concretamente, con aquellos más cercanos a la «rue de l'Odéon». Por cuestiones de afinidades en la concepción de la literatura, y animados en su gran mayoría por el espíritu de vanguardia, lo que no aparece en su diario puede perfectamente emerger directamente de la lectura de las epístolas intercambiadas o entre líneas, considerando la señalada timidez y la ejemplar discreción del «petit père Larbaud» en términos de André Gide.

Si recordamos el ambiente de confraternización literaria y artística que se vivió en el París de la Belle Époque y tenemos en cuenta la búsqueda de renovación y de modernidad ansiada por los literatos agrupados en torno a la Rive Gauche, acogidos en las célebres librerías «La Maison des Amis des Livres» y «Shakespeare and Company» dirigidas por extraordinarias mujeres adelantadas a su tiempo –Adrienne Monnier y Sylvia Beach–, y capitaneadas por Valery Larbaud<sup>10</sup>, podemos intuir que la relación epistolar de algunos miembros definidos por Léon-Paul Fargue como los «Potassons» (Fargue, 1922: 22) puede aportar cierta luz a la amistad literaria de los autores que ocupan nuestro estudio y, así, ayudar a romper con la idea falseada que comentábamos líneas arriba. Antes de adentrarnos en el análisis de dicha correspondencia en busca de las reflexiones esclarecedoras, recordaremos cómo se gesta la pasión en Valery Larbaud por las letras españolas e hispanoamericanas y cómo su visión comparatista y universalista de la literatura le hace apostar por escritores noveles por-

<sup>8</sup> Denominación utilizada por Mathilde Pomès en la correspondencia con Valery Larbaud.

<sup>9</sup> No se disponen más que de unas cuantas postales de Valery Larbaud a Ramón Gómez de la Serna depositadas en la Biblioteca Nacional de España. Documentos que no son de gran ayuda para nuestro propósito.

<sup>10</sup> Desde que Valery Larbaud, en 1919 a su regreso a Francia, conociera a ambas mujeres los proyectos relacionados con autores franceses o extranjeros florecieron. Ocupó un lugar de primer orden en el espacio artístico literario de la calle del Odeón. Tal como puede comprobarse en la correspondencia intercambiada con sus dos amigas libreras, Larbaud es, además de escritor de referencia, un crítico y un traductor de renombre así como un consejero para el funcionamiento de las dos librerías de vanguardia (Corbí, 1999: 90).

tadores de innovaciones independientemente de sus lenguas y de sus culturas de origen.

Cosmopolita impenitente desde temprana edad, primero acompañado por su madre y, después por cuenta propia, Valery Larbaud viaja a tierras españolas y, guiado por su inveterado hedonismo, aprende a saborear la cultura apasionándose por nuestra lengua que fue realmente, tal como lo confiesa él mismo en su diario (Larbaud, 1955: 94), el primer idioma extranjero hablado en sus años de internado. Resulta interesante destacar que el celebrado creador del primer heterónimo de la literatura universal según Octavio Paz fue de los pocos, por aquel entonces, en defender la visión de una España moderna alejada de los clichés e imágenes falseadas, fruto del exotismo romántico todavía fuertemente presentes en el imaginario colectivo por aquella época en muchos de los países al norte de los Pirineos. Si, efectivamente, pronto se entusiasma por una España que no es la que pintan las «aterradoras» guías turísticas<sup>11</sup>, sus visitas cada vez más largas traen consigo la lectura de algunas obras de la literatura clásica española y de otras tantas más cercanas al modernismo. Ahora bien, será durante su larga estancia en Alicante cuando Valery Larbaud empiece a sentirse mucho más cómodo en la lengua<sup>12</sup>, goce de los encuentros con la pequeña elite intelectual alicantina primero y, más tarde la madrileña, disfrute de lecturas de autores contemporáneos, descubriendo algunos de los que marcarían su futuro más inmediato y su regreso a Francia al finalizar la Gran Guerra.

Una vez más el «vicio impune de la lectura»<sup>13</sup> le llevaría al irrefrenable deseo de querer compartir con sus amigos sus pesquisas a través de artículos críticos y de sus traducciones. No vamos a detenernos en abordar sus años de sosegada y fructuosa estancia en Alicante o sus viajes a Madrid, pues ha sido ya realizado por algunos críticos como George Jean-Aubry (1949), Anne Poylo (1985), Ángeles Sirvent (1995 y 2005) entre otros, más bien queremos reparar en el entusiasmo inicial que suscita el encuentro con escritores como Ramón Gómez de la Serna y Gabriel Miró durante el «refugio alicantino» y la inmediata planificación por parte de Valery Larbaud para hacer descubrir en Francia a estos dos escritores. Si bien Gabriel Miró, a quien no

<sup>11</sup> Valery Larbaud (1955: 112-113) narra sus primeros viajes a España y la percepción de la imagen de nuestro país creada por las guías turísticas, una imagen que como él comenta muy a menudo no se correspondía con la realidad.

<sup>12</sup> Tal como se desprende de su diario Valery Larbaud pasa unos años muy a gusto en nuestra ciudad residiendo como huésped en familias alicantinas y conviviendo con la pequeña elite intelectual. Es durante la estancia de más de cuatro años en nuestra ciudad cuando consigue un admirable dominio de nuestro idioma.

<sup>13</sup> Aludimos, asimismo, a su texto «Ce vice impuni, la lecture», publicado en el primer número de la revista *Commerce* (1924) donde narra el despertar de su vocación de crítico y de traductor y su visión comparatista y universalista de la literatura. Dicho texto se incluiría como prefacio a *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais* (París, Messein, 1925).

conocería personalmente hasta 1923, gozaba ya de cierto reconocimiento por parte de los intelectuales españoles, como bien es sabido, no puede decirse lo mismo para el caso de Ramón Gómez de la Serna, a quien conocería personalmente en el Pombo aprovechando uno de sus viajes a la Biblioteca Nacional de Madrid por el asunto de Samuel Butler<sup>14</sup>. Pues, el autor de las *Greguerías* no contaba todavía en 1918 con gran número de fieles seguidores, y Valery Larbaud con valentía y ahínco supo apostar por el escritor madrileño e impulsar en Francia, incluso ya desde España, una campaña de presentación y de difusión internacional que le ocuparía varios años.

Desde la primerísima selección de «greguerías», traducidas y recogidas con el mismo título de *Greguerías* (Gómez de la Serna, 1918), enviadas a la revista *Hispania* que dirigía Ventura García Calderón, a la publicación de *Échantillons* en colaboración con Mathilde Pomès (Gómez de la Serna, 1923), pasando por todas las gestiones realizadas en editoriales para posibilitar la traducción de sus obras, llegando a mediar incluso para la obtención del suculento contrato para Gómez de la Serna en las ediciones Du Sagittaire, Valery Larbaud, tal como lo recuerda François Laurent (1995: 143), es un auténtico «agente moral» de las letras contemporáneas españolas; y añadiremos del autor de las *Greguerías* en especial. Para medir el esfuerzo y la entrega de Valery Larbaud en esta empresa podemos recordar, por ejemplo, que el círculo hispanista parisino era bastante reducido por aquel entonces y que sus amigos de *La Nouvelle Revue Française* no prestaban demasiado interés al ámbito español. Si, efectivamente, Gaston Gallimard<sup>15</sup> en 1917 (Larbaud, 1955: 58) parece haberle expresado cierto interés en adquirir los derechos de traducción de *Las figuras de la pasión* de Miró, el interés del editor por «conquistar España» fue más bien en el sentido contrario, es decir el de difundir por tierras españolas traducciones de autores franceses, quienes sí que tenían un público receptor asegurado en la elite intelectual. En Francia, por el contrario, el posible lectorado de autores españoles e hispanoamericanos estaba todavía por consolidarse. Y adelantamos que tan solo se consiguió a partir de la

<sup>14</sup> Valery Larbaud, durante su estancia en Alicante, tradujo al francés las obras completas de Samuel Butler. Sus desplazamientos a Madrid respondían a la necesidad de consultar los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>15</sup> Gaston Gallimard es quien posee los derechos de muchos libros de los autores franceses cercanos a *La Nouvelle Revue Française* y de la editorial Gallimard. A tenor del diario de Larbaud durante el periodo alicantino, y a tenor de las traducciones publicadas de Larbaud, entendemos que el interés real que muestra este editor hacia España es el de abrirse un campo para las traducciones de las obras de creación de sus amigos franceses sobre los cuales tiene los derechos adquiridos. *Semaine sainte* de Gabriel Miró sería publicada mucho más tarde en 1925 en la editorial Du Sagittaire y no en Gallimard. Interesa destacar, además, cómo Gaston Gallimard intenta convencer a Larbaud al principio de su estancia en Alicante para que se vaya de España y se marche a Estados Unidos donde «sí que podría ganar más dinero con sus conferencias, artículos...» (Larbaud, 1955: 132). Hay que decir que Gaston Gallimard es uno de aquellos que recordaban constantemente a Valery Larbaud que debía dedicarse más a su obra de creación.

creación de las ediciones Du Sagittaire y del papel de consejero y de mediador desempeñado por Valery Larbaud quien, además de recomendar a consagrados traductores del español al francés, a menudo gestionó las autorizaciones para la traducción de las obras de sus amigos, entre otros múltiples asuntos. Como es habitual en él, junto con todo esto debemos considerar el número nada desdeñable de conferencias, artículos, prólogos<sup>16</sup> realizados para dar a conocer a sus «venerados» escritores en términos de Anne Poylo (1975: 229).

En relación con Gómez de la Serna, a quien llegó a considerar como a un «genio», de quien quiso adjudicarse con innegable justicia el mérito de haberlo descubierto en Francia y por el que se empeñó, asimismo, en mantener con gran celo su condición de primer crítico y de traductor<sup>17</sup>, la cosa fue incluso más lejos evidentemente. La campaña llevada a cabo para la difusión de Ramón Gómez de la Serna es conocida, así como el honorable legado Iarbaudiano a la causa del creador de las «greguerías» fuera de nuestras fronteras<sup>18</sup>. Ahora bien, si de esta amistad literaria se ha comentado muy a menudo e injustamente, a nuestro entender, el frío interés por parte del anfitrión del Pombo para asegurarse su difusión internacional, llegando Anne Poylo a mencionar sorprendentemente incluso ciertas «reservas» (Poylo, 1978: 189) por parte de Gómez de la Serna, también debemos decir que Valery Larbaud fue quien se lanzó a ella y la cultivó una vez más por el placer y el entusiasmo que experimentaba al descubrir escritores portadores de «riquísimas promesas»... Lo hizo con muchos otros: James Joyce es un colosal ejemplo, como bien es sabido.

Antes de adentrarnos en la correspondencia de algunos de los «Potassons» con el fin de responder al propósito que hemos planteado en este artículo, entendemos que es necesario ver cómo Ramón Gómez de la Serna vive esta amistad literaria. La lectura de sus cartas inéditas, consultadas en Les Fonds patrimoniaux Valery Larbaud de Vichy nos descubre a un escritor español absolutamente hechizado por el maestro Don Valerio. Nos cuesta asumir «las reservas» de las que habla Anne Poylo porque de la inmensa mayoría de las epístolas se desprende admiración, agradecimiento, hasta incluso humildad en la medida en que el creador de las «greguerías» muy a menudo se

<sup>16</sup> En relación con Ramón Gómez de la Serna pueden contarse nueve estudios específicos además de las traducciones.

<sup>17</sup> «[...] j'apprends qu'on va traduire et publier (à la Sirène, je crois) le dernier RGS: *El Doctor inverosímil*. Je me demande ce que M<sup>lle</sup> Pomès fiche, autour du monde: nous allons être devancés». «Carta a Adrienne Monnier del 11 de julio de 1921 (Valery Larbaud, 1991: 56). En la correspondencia con Mathilde Pomès puede leerse «[...] n'oublions pas que nous sommes les deux gouverneurs chargés de prendre possession de Paris au nom du Roy de Castille, notre Seigneur don Ramon II [...]», carta del 23 de marzo de 1922, consultada en Les Fonds patrimoniaux Valery Larbaud de Vichy.

<sup>18</sup> Recordamos el número de trabajos dedicados a la causa del creador de las «greguerías», cf. nota 19.



encomienda al consejo de Valery Larbaud<sup>19</sup>. Es más, podemos observar que a veces Ramón Gómez de la Serna se queja de que su mecenas francés tarda en contestarle o bien no contesta, suponiéndole en alguna de sus estancias en el extranjero. Por otro lado, si bien es cierto que el escritor madrileño en la primera parte de los años veinte solo escribió un pequeño artículo sobre el celebrado autor de *Fermina Márquez* publicado primero parcialmente en *El liberal* y en *La tribuna* y, posteriormente, traducido al francés para el número de *Intentions* de 1922 en homenaje a su mecenas, no hay que olvidar, sin embargo, que organiza el banquete en el Pombo en abril de 1923 para el creador del célebre personaje de Barnabooth y lo que, a nuestro entender, es quizá más importante, es que le abre las puertas de la sociedad literaria portuguesa... Recordemos el banquete de honor ofrecido a Larbaud en Lisboa en febrero de 1926, donde Gómez de la Serna junto con otros escritores portugueses le ofrecen un discurso de reconocimiento y de agradecimiento por su vocación y dedicación a las letras europeas tanto en la vertiente creadora como en la de crítico y de traductor. Un sonado banquete *in situ* que sería narrado por Valery Larbaud en *La lettre de Lisbonne* y que resonó también muy alto en las filas de los «Potassons»<sup>20</sup>. Negar el interés por parte de Ramón Gómez de la Serna sería absurdo evidentemente, ahora bien lo que

---

<sup>19</sup> En este sentido podemos citar, por ejemplo, una carta donde Ramón Gómez de la Serna le pide a su mecenas, crítico y traductor la opinión acerca de la calidad literaria de *El Doctor inverosímil*, afirmando que «confía en su opinión» (carta con la signatura 418, consultada en Les Fonds patrimoniaux Valery Larbaud, Vichy), o en otra donde le dice «[...] les miro a ustedes desde mi soledad con los ojos dilatados de agradecimiento [...] todo lo mío le pertenece como a mí» (carta con la signatura 420, consultada en Les Fonds patrimoniaux Valery Larbaud, Vichy)... Estas cartas se enmarcan en la época en que Ramón Gómez de la Serna ha publicado ya el *Doctor inverosímil* en España. Valery Larbaud con Mathilde Pomès está de lleno con la traducción de *Échantillons* y buscando editor para la publicación de dicho texto. Debemos señalar que gran parte de la dificultad para editar la correspondencia de Ramón Gómez de la Serna proviene del hecho de que la inmensa mayoría de las cartas no viene fechada.

<sup>20</sup> Tal como podemos comprobar en las cartas y postales enviadas por Valery Larbaud a Adrienne Monnier en su estancia en Lisboa, los amigos de la calle del Odeón estaban muy al tanto de la acogida recibida por Valery Larbaud y del banquete de homenaje que le ofrecieron los «amigos lisboetas». Valery Larbaud, además, envía a Adrienne Monnier la «Lettre de Lisbonne» para que la publique en *Le Navire d'Argent*. En dicho texto nuestro autor confiesa que en su estancia en Portugal se benefició de la «simpatía, la consideración tan estimulantes del círculo de escritores lisboetas» que gravitaban alrededor de Ramón Gómez de la Serna. Sin duda alguna, rinde homenaje al escritor madrileño cuando dice: «[...] Ramón Gómez de la Serna a improvisé son discours en espagnol, et nous avons entendu ainsi quelques pages d'excellent Ramón, ornées de greguerías de la plus belle eau. Ramón, en dehors de son œuvre, dans la vie sociale, est un centre de sympathie et un agent de liaison intellectuelle. Sa présence en Portugal, cette demi-naturalisation portugaise qu'a été son installation à Estoril, a réalisé le vieux rêve de l'Union Ibérique. Il a vu la plupart des jeunes écrivains et peintres portugais s'assembler autour de lui, spontanément. Et c'est, je crois bien, en grande partie à lui, que nous devons (nous, nos amis, les revues auxquelles nous collaborons) cette attention et cette sympathie, si encourageantes». «Lettre de Lisbonne» (Larbaud, 1991: 268).

tampoco debe negarse es que la estima y el agradecimiento, así como la admiración hacia su primer traductor francés y crítico, fueron en nuestra opinión sinceros y perduraron durante largo tiempo puesto que, tal como puede comprobarse en Les Fonds patrimoniaux Valery Larbaud, el escritor francés recibió, incluso en sus años de profundo silencio, los libros que Ramón Gómez de la Serna le enviaba, todos ellos con bellas y amistosas dedicatorias firmadas de su puño y letra. Unas dedicatorias que desvelan inequívocamente un gran aprecio y una admiración certera<sup>21</sup>. Como veremos más adelante, es cierto que a finales de la década de los 20 hay un distanciamiento y las cartas son más espaciadas. Ahora bien, en nuestra opinión, debemos entender que viene motivado por cuestiones múltiples que no solo atañen a Ramón Gómez de la Serna sino más bien a su mecenas, crítico y traductor. Resulta tan difícil como osado valorar hasta qué punto el asunto del manuscrito de la traducción, mencionado al inicio de nuestro artículo, fuera o no del agrado de Larbaud. Sin embargo, en relación al montaje circense de la conferencia de Ramón Gómez de la Serna en París en diciembre de 1926, organizada por los amigos directores de la *Revue Européenne*, podemos atrevernos a afirmar sin temor a equivocarnos que el carácter estrafalario de dicho acto no correspondería ni al estilo ni a la personalidad de Larbaud. Aunque, tampoco sabemos si su negativa a asistir fue realmente motivada por esto, o simplemente por «no restarle protagonismo al escritor madrileño»<sup>22</sup>. Las explicaciones del distanciamiento y de los silencios basadas en estos argumentos son excesivamente simplificadoras además de que empañan a todas luces una amistad literaria. Y desde luego, en nuestra opinión, no rinden cuentas de uno de los momentos más intensos y «duraderos del gran libro del comparatismo» en términos de Anne Poylo (1980: 217).

<sup>21</sup> Aprovechamos para señalar que Ramón Gómez de la Serna envió casi todos sus libros a Valery Larbaud, incluyendo su *Automoribundia* (1948), cuando el escritor francés llevaba ya unos trece años enfermo y privado del habla. Dichos libros están catalogados en Les Fonds patrimoniaux Valery Larbaud y en ellos pueden leerse todas las dedicatorias escritas por el autor de las *Greguerías*. El hecho de que el escritor madrileño, afincado en Buenos Aires desde mediados de la década de los 30, siguiera enviando los libros a Valery Larbaud, nos parece asimismo una muestra más del grado de admiración, de afecto y de respeto sentidos hacia su mecenas francés. Aprovechamos este espacio para mencionar el interesante y valiosísimo trabajo que hace Rose Duroux con la catalogación del «domaine español» de la biblioteca de Valery Larbaud en Les Fonds patrimoniaux de Vichy (France), una catalogación precedida de un estudio que publica en el número 36 de *Cahiers des Amis de Valery Larbaud* (Duroux, 1999).

<sup>22</sup> Tal como puede deducirse de la carta del 13 de diciembre de 1926 de Jean Cassou a Valery Larbaud, éste último está muy al tanto de la preparación del homenaje a Ramón Gómez de la Serna previsto para finales de diciembre de 1926 y no quiere quitarle el protagonismo merecido a su amigo. Pues, Cassou acepta la recomendación del mecenas de que no hubiese ni siquiera un presidente del Banquete de honor. «Je cède à vos raisons [...] Pas de président, ni de discours. Simplement les amis de Ramón offriront le Banquet». Carta del 13 de diciembre de 1926 y «nota» sin fecha consultadas en los Fondos Valery Larbaud (Vichy). Entendemos que este «pneumatique» se envió inmediatamente después de la carta del día 13 de diciembre.

Hablar de la correspondencia de los «Potassons» nos lleva a situarnos en el marco de la «calle del Odeón» y en la década de los años 20. Los «Potassons», como adelantábamos anteriormente, fueron los amigos intelectuales y artistas que se agrupaban en torno a las dos librerías. No todos los abonados merecían el honorable apelativo, solo aquellos pocos que gozaban de estrechos lazos de amistad unidos alrededor de Adrienne Monnier y de Silvia Beach. A pesar de sus constantes viajes, Valery Larbaud fue uno de ellos, por su carácter, su talante, su entusiasmo y, sobre todo, por su calidad de comisario de las letras europeas. Muy a menudo era él quien aconsejaba sobre importantes adquisiciones para las dos librerías, estimulaba muchas de las actividades y veladas literarias, hasta incluso las conferencias tan sonadas como las que dio sobre Samuel Butler, sobre James Joyce, animando asimismo a muchos colegas a participar como conferenciantes... Si, efectivamente, el contacto directo con Adrienne Monnier y Silvia Beach acontecería en uno de sus regresos de España a la capital francesa en 1919, año a partir del cual se inicia su correspondencia con estas dos amigas, la que mantuvo con Léon-Paul Fargue, André Gide y Marcel Ray se inicia anteriormente. Este interesante hecho nos sirve para poder contrastar el eco que tienen sus descubrimientos en tierras españolas en las epístolas intercambiadas con sus amigos escritores franceses durante su estancia en nuestro país y antes de regresar.

En relación a su venerado amigo y autor del *Tancredi*, las cartas son escasísimas y en ellas no aparecen comentarios o mención alguna de autores españoles en el periodo que nos ocupa. Solo se trata reiteradamente de un posible viaje<sup>23</sup> de Fargue a España que no culminaría finalmente. En el caso de André Gide, la cosa cambia un poco ya que se aborda en alguna ocasión la cuestión de la literatura española contemporánea. Si las cartas abordan a menudo las gestiones que Larbaud está llevando a cabo sobre la traducción de la *Porte étroite* por Enrique Diez Canedo, contratos con editoriales... en ellas también es cuestión puntualmente de los escritores que el admirado autor de *Fermina Márquez* comenta haber descubierto. Debemos señalar que André Gide, tras confesar que no ha tocado casi nada a la literatura española<sup>24</sup>, le expresa dudas sobre la calidad literaria de la obra de Gabriel Miró llegando a decirle «[...] no será que le otorgas demasiado valor a su estilo» (1989: 179)<sup>25</sup>. Parece ser que el «maestro»<sup>26</sup> no se deja llevar por el entusiasmo del pupilo en relación al autor de

<sup>23</sup> El tema del viaje de Léon-Paul Fargue a España aparece ya en la carta del 27 de noviembre de 1916 cuando Larbaud acaba de llegar a Alicante para su estancia de 4 años. (Larbaud, 1971 : 212).

<sup>24</sup> «[...] Avec quelle impatience j'attends vos *Enfantines!* Oui certes je lirai les pages de Miró que vous me tendez. Jusqu'à présent je n'ai pas beaucoup mordu à la cuisine espagnole, mais enfin si vous m'y poussez... [...]» Carta de André Gide a Valery Larbaud (Gide, 1989: 177).

<sup>25</sup> Carta de André Gide a Valery Larbaud del 23 de febrero de 1918 (1989: 179). Es nuestra traducción.

<sup>26</sup> Para Valery Larbaud, André Gide es su maestro. Menor que éste de más de una década, cuando intenta hacerse un hueco en la Rive Gauche se dirige a él con admiración y veneración buscando la

*Semana santa*. Y en el caso de Ramón Gómez de la Serna resulta más evidente quizá, puesto que cuando le habla de su «valía» (Larbaud, 1989: 182)<sup>27</sup>, el destinatario no se digna en preguntarle al respecto. Silencio que encontramos también cuando Larbaud le comenta la alegría que expresan los amigos escritores españoles ante la inminente reapertura de la «simpática NRF» (1989:182)<sup>28</sup>. Más tarde, al comunicarle la llegada de Ramón Gómez de la Serna a París para septiembre de 1921, haciéndole de nuevo la pregunta «quieres conocerle» (1989: 195)<sup>29</sup>, sorprende observar cómo todavía sigue con su mutismo. Retomando sus propias palabras, André Gide no había «mordido» a la literatura española ni la «mordería» de la misma manera que no lo hizo con la literatura irlandesa y, en particular, con la de James Joyce<sup>30</sup>. Queda claro que Valery Larbaud para la campaña que decide llevar a cabo en relación a Ramón Gómez de la Serna no tiene el apoyo ni de André Gide ni tampoco de los de la NRF puesto que éste sería, como bien es sabido, una de las voces directoras de dicha revista. Además, podemos añadir que pensamos, sin temor a equivocarnos, que «el celebrado crítico y traductor» es muy consciente de ello. Pues, en las ocasiones en que en dicha correspondencia trata del ámbito español, suele contener con toda evidencia el ímpetu que muestra con otros «Potassons», como puede corroborarse en las cartas que intercambia con Adrienne Monnier.

En éstas puede observarse que se aborda la cuestión de Ramón Gómez de la Serna prácticamente desde el principio de su correspondencia. Pues, la primera carta que menciona al autor de las *Greguerías* viene fechada del 18 de agosto de 1919 y lo que, si cabe, resulta más pertinente para nuestra reflexión es que hace referencia al «placer seguro» que va a experimentar la propietaria de la «Maison des Amis des Livres» con la lectura de las *Criailleries* (Larbaud, 1991: 11)<sup>31</sup>. Queda claro que el asunto

---

opinión y el consejo del reconocido «letrado». Carta de Valery Larbaud a André Gide del 23 de abril 1905 (Larbaud, 1989: 32).

<sup>27</sup> Carta de Valery Larbaud a André Gide del 28 de febrero de 1919.

<sup>28</sup> Carta de Valery Larbaud a André Gide del 1 de marzo de 1919.

<sup>29</sup> Carta de Valery Larbaud a André Gide del 8 de agosto de 1921.

<sup>30</sup> André Gide quiso ignorar la campaña llevada a cabo por Valery Larbaud para promocionar en tierras galas el *Ulises* de James Joyce. Pues, para él la técnica del monólogo interior había sido ya practicada por Dostoievsky y, por tanto, llegó a considerar al escritor irlandés como un impostor. Son sonadas las conferencias que dio en el Vieux Colombier sobre este asunto, unas conferencias que serían recogidas en su *Dostoievsky par André Gide. Articles et causeries* (GIDE, 1923). Asimismo debemos señalar que la relación de André Gide y de Valery Larbaud sufre un altibajo bastante evidente en el periodo que duró la campaña para la edición del *Ulises*, un altibajo que queda reflejado claramente con la ausencia de intercambio epistolar en el periodo de 1921 a 1923.

<sup>31</sup> Carta de Valery Larbaud a Adrienne Monnier del 18 de agosto de 1919. Recordamos a nuestros lectores que *Criailleries* es el primer título propuesto por Valery Larbaud para su traducción de las *Greguerías*. No fue considerado para la publicación en la revista *Hispania* pero sí que lo escogió para distinguir la parte de su traducción de la Mathilde Pomès en *Échantillons* (Grasset, 1923).

de Gómez de la Serna concierne también a Adrienne Monnier, puesto que en diciembre de 1920 le informa «[...] de que acaba de recibir una nota de Mathilde Pomès que se encuentra en Madrid» (1991: 34)<sup>32</sup>. Si, muy a menudo durante sus ausencias de París la librería le sirve, efectivamente, como intermediaria para la comunicación de asuntos en curso con muchos amigos comunes, siendo uno de ellos los temas relacionados con Mathilde Pomès y Ramón Gómez de la Serna, es también la persona a quien Larbaud expresa directa y abiertamente su admiración hacia el creador de las *Greguerías*. Una admiración incuestionable si tenemos en cuenta en qué rango le sitúa: segundo después de James Joyce y antes de Marcel Proust en cuestiones de modernidad (Larbaud, 1991: 44)<sup>33</sup>:

[...] C'est très épatant, et vraiment je classerais les écrivains modernes —à part les poètes et ceux dont l'œuvre est achevée, ainsi: 1<sup>o</sup> James Joyce ; 2<sup>o</sup> Ramón Gómez de la Serna; 3<sup>o</sup> Marcel Proust. Proust est le moins «vierge folle» des trois, c'est pour cela que je le mets troisième, mais après lui rien n'arrive aussi haut et tout haut, et tout est sage, bien sage.

Un sentimiento que seguirá confesando a menudo, como por ejemplo en la postal enviada a su amiga librería desde Madrid, donde más allá del humor evidente buscado con el rango otorgado a «Don Ramon I<sup>o</sup>» (1991: 119)<sup>34</sup>, se propone desvelar, a nuestro entender, la primacía del escritor español en las letras europeas. Una admiración y reconocimiento sentidos por Valery Larbaud que tiene respuesta similar por parte de Gómez de la Serna a juzgar por la acogida en el Pombo y el discurso que le ofrece a su mecenas en 1923. Una acogida y un discurso que éste último se apresurara a comunicar<sup>35</sup> por carta a Adrienne Monnier. Ni qué decir tiene que las epístolas de ésta última al admirado mecenas constituirían un testimonio fehaciente que nos permitiría evaluar hasta qué punto la admiración hacia Gómez de la Serna era compartida. Lamentando evidentemente su pérdida o su destrucción<sup>36</sup>, y siendo conscien-

<sup>32</sup> Carta de Valery Larbaud a Adrienne Monnier del 26 de diciembre de 1920.

<sup>33</sup> Carta de Valery Larbaud a Adrienne Monnier del 29 de mayo de 1921.

<sup>34</sup> Carta de Valery Larbaud a Adrienne Monnier del 03 de abril de 1923.

<sup>35</sup> En la carta fechada del día 9 de abril de 1923, Larbaud envía el extenso y laudatorio folleto de invitación redactado por Ramón Gómez de la Serna. (1991: 121). Más adelante, ya durante su estancia en Barcelona en ocasión de otra conferencia impartida en el Instituto francés de la ciudad condal Larbaud le envía otra carta diciéndole que la acogida que le han otorgado los literatos españoles y catalanes ha sido «magnífica, amistosa, afectuosa, y desde luego inmerecida [sic]» y que ya le contaría en detalle su estancia. Carta de Valery Larbaud a Adrienne Monnier del 23 de abril de 1923 (Larbaud, 1991: 122).

<sup>36</sup> Les Fonds patrimoniaux Valery Larbaud no disponen de las cartas de Adrienne Monnier a Valery Larbaud y la edición de Maurice Sallet (IMEC, 1991) no recoge ninguna de ellas. No resulta demasiado osado pensar que Valery Larbaud las destruyera teniendo en cuenta que la propietaria de «La Maison des Amis des Livres» fue, como lo ha subrayado a menudo la crítica, quien provocara la riña y el distanciamiento con su gran amigo Léon-Paul Fargue.

te del gran interés de sus contenidos de cara a nuestras reflexiones, no por ello podemos dejar de argumentar que dudamos que el solicitado crítico y traductor se dirigiera así a su interlocutora de no haber visto en ella una receptividad. Nos cuesta creer que Adrienne Monnier no compartiera su opinión respecto de las «greguerías», tal como lo han indicado algunos críticos rotundamente. Comparando con otras cartas enviadas a amigos diferentes, por el tono y las palabras que le dirige a su amiga de la calle de l'Odéon, se desprende que Larbaud ha encontrado en ella a una persona con quien compartir su entusiasmo y sus ideas acerca de la valía y de la influencia del escritor español, tal como puede verificarse claramente en el fragmento que sigue:

J'ai reçu une lettre de RAMON. J'espère que vous l'avez déjà vu. Il est bon qu'il sente l'admiration qu'on a pour lui à Paris. Comme vous partagez avec moi cette admiration, je ne doute pas que vous la lui aurez fait sentir. J'espère aussi que le banquet au Pen Club aura été très chaud. J'ai écrit une lettre d'éloges à Ramón; je veux dire que j'ai essayé de résumer ce qu'on pense de lui en France, et que depuis le XVIIe siècle il est le seul écrivain espagnol qui ait influencé notre littérature. Mais vous lui aurez déjà dit tout cela mieux que moi [...] (Valery Larbaud, 1991: 124, carta del 6 de junio de 1923).

Posiblemente, la condición de Adrienne Monnier como «abadesa»<sup>37</sup> de las letras francesas, además de su situación en pleno centro de la vanguardia, no le permitieran aplaudir abiertamente y proclamar a los *cuatro vientos* su admiración hacia el escritor español. Ahora bien, tenemos claro que al menos con Valery Larbaud hay un «terrain d'entente»<sup>38</sup>. Si, efectivamente, los asuntos de Ramón Gómez de la Serna ya no son tema de las cartas intercambiadas a partir de principios de 1927, debemos asimismo recordar que las cosas están cambiando y que no se respiran los mismos aires de concordia que antes. Resulta importante destacar que el ambiente de confraternización por estas fechas ha sufrido duros golpes y que la desconfianza muy a menudo planea entre los miembros de la calle del Odeón, debilitando las posibles campañas y ayudas a amigos escritores venidos de otras tierras. No solo el asunto de James Joyce, como bien es sabido, trajo mucho desgaste. Hubo otras tantas riñas y suspicacias en torno a los «Potassons» como, por ejemplo, el asunto relativo a la revista

<sup>37</sup> Los escritores de la Rive Gauche casi desde el principio de la existencia de «La Maison des Amis des Livres» definieron así a su propietaria (Monnier, 1957: 9).

<sup>38</sup> «Tout ce que vous me dites m'a fait plaisir; et je vous remercie de la part que vous avez prise à la bienvenue de notre grand RAMON. En somme, cela s'est très bien passé. J'ai eu des échos du banquet de Pierre de Lanux et B. Crémieux; mais votre compte rendu était le plus complet et le plus joli. [...] J'ai reçu une gentille lettre de lui (Ramón Gómez de la Serna), et, depuis son retour à Madrid, son dernier livre: "Ramonismo" [...]. Carta de Valery Larbaud a Adrienne Monnier del viernes 22 de junio 1923 (Larbaud, 1991: 128).



*Commerce*<sup>39</sup>. Ciertamente es que la correspondencia de Valery Larbaud a Adrienne Monnier en torno a Ramón Gómez de la Serna es muy frecuente de 1919 a 1926 y que éste último, a partir de 1927, deja ya de ocuparse. Ahora bien, lo que puede comprobarse es que esta observación es válida para muchos otros temas. Se constata que las cartas son cada vez más distanciadas<sup>40</sup> y que los asuntos van limitándose cada vez más a cuestiones pendientes, siendo la revisión de la traducción del *Ulises* al francés la más acuciante<sup>41</sup>. En cuanto a la calle del Odeón y a la relación de Valery Larbaud con la propietaria de «La Maison des Amis des Livres», tampoco debemos olvidar que por esta época los escritores de vanguardia agasajados son los surrealistas y nuestro escritor, crítico y traductor no parece sentirse muy atraído por los intelectuales y artistas afines a los principios defendidos por André Breton, tal como lo señala Jean Louis Vallas (1980: 138)<sup>42</sup>.

Intentar entender qué pudo pasar y evitar caer en las manidas explicaciones basadas en el desencanto sentido por Valery Larbaud ante la constatación de una posible fría utilización por parte de Ramón Gómez de la Serna comentada anteriormente, nos conduce en otras direcciones. Efectivamente, el anfitrión del Pombo ya ha conseguido el éxito en París después de la firma del suculento contrato con las ediciones Du Sagittaire –habiéndole asegurado así, Larbaud, la protección de su obra contra las «vicisitudes editoriales en Francia» (Laurent, 1995: 143), y tras la sonada conferencia en el circo que le valdría muchos lectores adeptos. Las cartas a Valery Larbaud,

---

<sup>39</sup> Nunca se ha sabido con exactitud qué pudo pasar entre determinados «Potassons». A consecuencia de una discordia ligada a la revista *Commerce* (fundada en 1924 por Marguerite de Caetano), algunos amigos –miembros del equipo de dirección como Leon-Paul Fargue– acabaron enemistados con Valery Larbaud. A tenor de la correspondencia de estos miembros, parece ser que Adrienne Monnier estaba en el centro de las desavenencias. Esto, en parte, podría explicar el porqué de la desaparición de las cartas de Adrienne Monnier a Valery Larbaud y de la «pérdida» de los cuadernos que componen el diario de esta época. Cf. el análisis que ofrece Pierre Latirgue en «Au revoir dear Adrienne, Au revoir chère Silvia» que apunta a la culpabilidad de Adrienne Monnier respecto de la enemistad de Fargue con Larbaud. (1995: 133-138).

<sup>40</sup> Queda muy claro en dicha correspondencia que la frecuencia del intercambio de epístolas sufre un retroceso evidente. En la primera época, Larbaud le envía numerosas cartas, postales o notas al mes, reflejando la intensa colaboración, la amistad y la complicidad entre ambos y, sin embargo, en la primera parte de 1927 la media se reduce a una carta al mes, después esta frecuencia aumentaría ligeramente por los temas relacionados con la revisión del *Ulises* con el único propósito de informar de su trabajo a Adrienne Monnier. Nunca más volverían a un intercambio epistolar como en la primera época.

<sup>41</sup> Valery Larbaud, de hecho, tarda más de la cuenta en ponerse a la revisión del texto de James Joyce al francés y esto sería un tema también motivo de suspicacia por parte de Adrienne Monnier.

<sup>42</sup> Valery Larbaud, no solo se siente alejado del grupo por los postulados y planteamientos artísticos surrealistas sino también por el propio estilo de vida con el que se identificaban los jóvenes que gravitaban alrededor de André Breton.



a pesar de ser menos frecuentes a partir de 1927, sin embargo, no desvelan el desinterés señalado por algunos críticos a partir de esta época. Creemos que las explicaciones han de buscarse del lado del mecenas francés.

Debemos reparar en el hecho de que Larbaud, a mediados de la década de los 20, siente ya bastante cansancio en su labor de crítico y de traductor y muy a menudo se desespera con los compromisos que ha ido adquiriendo, múltiples contribuciones a revistas<sup>43</sup>, conferencias... Asimismo, a título de ejemplo, recordemos el caso de la traducción integral al francés del *Ulises* de James Joyce que al final decidiría no emprender para dedicarse tan solo a la revisión definitiva del texto traducido<sup>44</sup>. Arduas y duraderas tareas que le ocupaban mucho tiempo restándole el necesario para dedicarle a su propia obra. Además, debemos señalar que por aquel entonces está de lleno con la campaña de homenaje póstumo dedicada a Ricardo Güiraldes<sup>45</sup>, sin olvidarnos tampoco del interés muy marcado ya por esta época por la literatura latinoamericana.

Ahora bien, entendemos que todos estos argumentos no dan suficiente cuenta del distanciamiento y del silencio de Valery Larbaud. Por ello, entendemos que la correspondencia con Marcel Ray puede ayudarnos a aportar una mayor luz. Es cierto que las cuestiones españolas no presentan gran interés para este amigo, pues el número de cartas que abordan este ámbito es reducidísimo. Además, recordamos a nuestros lectores que este interlocutor –amigo desde la infancia, es quien más le ha reiterado el consejo de que «deje de hacer el benedictino y se dedique a trabajos menos altruistas» (Ray, 1980: 120)<sup>46</sup>. Sin embargo, encontramos en la correspondencia unas reflexiones

---

<sup>43</sup> Si bien en la primera etapa de la trayectoria de Larbaud su dedicación fue frenética combinando su «trabajo material» (crítica y traducción) y su trabajo «vivo» (el de creación), el periodo que se abre con el final de La Gran Guerra sigue este ritmo vertiginoso alcanzando su punto más álgido en los años 1922-1925. Recordamos a nuestros lectores que a partir del año 1923 y hasta 1928 se dedicara también a publicar en la revista argentina *La Nación*, y en algunas ocasiones en varios números en el mismo año. Debemos señalar asimismo sus múltiples compromisos como asesor y como miembro del equipo de dirección en diversas revistas literarias francesas, como es el caso de *Commerce*, *La revue européenne*, entre múltiples otras... La correspondencia mantenida con Adrienne Monnier da fe de los innumerables frentes que Larbaud debe atender, desvelando a menudo mucha angustia por tener que dedicarse exclusivamente a sacar los compromisos adelante y no disponer ni siquiera de tiempo para «llevar al día su correspondencia».

<sup>44</sup> Pues, Valery Larbaud solo traduciría unos pequeños fragmentos del *Ulises* de James Joyce en colaboración con uno de los traductores oficiales Auguste Morel. Dichos fragmentos serían publicados, primero en *Commerce*, Cahier I, verano 1924, y después en *Les Feuilles Libres* 1927, nº 45-46.

<sup>45</sup> Siendo Valery Larbaud, íntimo amigo de Ricardo y de Adelina Güiraldes, fue él quien capitaneó la campaña de homenaje póstumo del escritor argentino a partir de 1927. De acuerdo con la bibliografía de Valery Larbaud publicada por Anne Chevalier pueden contarse en 1928 con 4 publicaciones sobre el autor de *Jamaica* (Chevalier, 1992: 359-361).

<sup>46</sup> Carta de Marcel Ray a Valery Larbaud del 3 de agosto de 1928.

que auguran, en nuestra opinión, qué camino va a seguir el afamado y solicitado mecenas, si no en lo inmediato, sí que poco tiempo más tarde.

Ya por el año 1924 cuando todavía Valery Larbaud está de lleno en las cuestiones de Ramón Gómez de la Serna, Marcel Ray le comunica el envío del manuscrito de un amigo suyo René Bonnefoy (pseudónimo de René Guilleré) diciéndole:

M. René Bonnefoy, à qui je donne ce mot pour vous, me soumet un manuscrit qui, à première vue, me rappelle curieusement la manière de Ramón Gómez de la Serna— dont l’auteur n’a jamais lu une ligne ! Voulez-vous jeter les yeux sur ces aphorismes, et, s’ils vous intéressent comme ils m’ont intéressés, voulez-vous donner conseil à l’auteur et même l’aider à trouver un éditeur, par exemple cette canaille de G.G.? De toutes manières, vous ferez bon accueil à René Bonnefoy qui est un de mes confrères du *Petit journal* et qui est plein de talent (Marcel Ray, 1980: 69-70, carta del 30 de marzo de 1924).

Difícilmente podría comprobarse la afirmación de Marcel Ray del hecho de que René Bonnefoy hubiese leído o no las «greguerías». Sin embargo, interesa destacar de este asunto que, a tenor de la correspondencia intercambiada, Valery Larbaud no responde inmediatamente como lo habría hecho anteriormente. Pues, tardaría casi un año para tomar el tema en mano e idear acciones de presentación y de difusión (1980: 80)<sup>47</sup>, escasísimas por lo demás<sup>48</sup>. Si nos vamos a la correspondencia mantenida con Adrienne Monnier, este hecho no tiene el eco<sup>49</sup> que cabría esperar teniendo en cuenta que se trata de un autor francés que «habría inventado» por su cuenta este género sin pasar por la influencia de Ramón Gómez de la Serna. Efectivamente, la falta de exaltación ante el descubrimiento de Marcel Ray puede llevarnos a pensar que Valery Larbaud no se cree lo que le ha contado el amigo y que, para él, Ramón Gómez de la Serna sigue siendo el único creador del género de las «greguerías», de ahí a que no se apresure a lanzar fervorosamente a René Bonnefoy... Para medir esta posibilidad basta con recordar la actitud y el entusiasmo larbaldiano experimentado no mucho tiempo atrás con el *Ulises* de James Joyce y el entusiasmo comparable para sacar del olvido una pequeña obra del simbolismo francés *Les lauriers sont coupés* de Édouard Dujardin que le sirvió al escritor irlandés de inspiradora para el uso de la

<sup>47</sup> «J’ai vu René Bonnefoy. Il m’a apporté le MS de son roman. Je le lirai “très bientôt” comme dit André Germain. Et un paquet de ses “greguerías” sont en lecture chez la princesse. Je songe à proposer à Bonnefoy de publier ce recueil (*Fragments de miroir*) dans la collection de Royère. Tas de choses à vous dire», Carta de Valery Larbaud a Marcel Ray del 28 de febrero de 1925.

<sup>48</sup> Consultados Les Fonds patrimoniaux Valery Larbaud, consultada l’«Étude chronologique des œuvres publiées de Valery Larbaud» (Chevalier, 1992: 323-387) no hemos encontrado ningún artículo crítico ni prólogo respecto de la obra de René Bonnefoy.

<sup>49</sup> Pues tan solo contamos con una fugaz mención a René Bonnefoy y, desde luego, sin alusión alguna a su texto. Carta de Valery Larbaud a Adrienne Monnier del jueves 3 o 4 [sic] de julio de 1924 (Larbaud, 1991: 172).

técnica del monólogo interior<sup>50</sup>. En esa ocasión, Valery Larbaud no dudó en lanzar inmediatamente una campaña publicitaria para que se le reconociera el mérito a su colega francés y se le restituyera la condición de precursor de dicha práctica narrativa. Entendemos que para el caso de René Bonnefoy, la falta de precipitación puede llevarnos a pensar, al menos, que nuestro crítico no lo ve tan claro como con Édouard Dujardin.

Asimismo, podría esgrimirse que si se cree lo comentado por Marcel Ray no le concede la importancia que cabría para no restarle protagonismo a Ramón Gómez de la Serna, quien a mediados de la década de los años 20 está afianzando su lectorado parisino y su celebridad. En todo caso, esta última consideración puede llevarnos a confirmar, primero, la gran amistad y la admiración de Larbaud hacia el escritor madrileño, puesto que le dejaría consolidar su éxito y, segundo, puede permitirnos asimismo vislumbrar algunas de las razones que provocaron el alejamiento y el distanciamiento progresivo no solo respecto de Ramón Gómez de la Serna sino también respecto de tantos otros, porque Larbaud ya empieza a ser consciente de que tiene que dedicarle mucho más tiempo a su obra personal en lugar de apasionarse desmedidamente ante los descubrimientos de nuevas promesas.

Valery Larbaud, ya entrado en la madurez no solo por cuestiones de edad sino también literaria tiene mayor templanza y la exaltación y la pasión sentidos tiempo atrás por los descubrimientos respecto de las obras portadoras de elementos innovadores se ve notablemente suavizada. Tal como comentábamos anteriormente, hasta finales de 1925 ha ido combinando frenéticamente su producción de crítica literaria de diferentes lenguas y culturas (artículos, prólogos, reseñas, notas, columnas para revistas francesas y extranjeras...) y sus traducciones, con su obra de creación, menor en proporción si comparamos los diferentes ámbitos de producción. Si, en 1926 la inversión todavía no es demasiado evidente puesto que aún contamos 17 títulos pertenecientes a su dedicación como crítico y traductor (viéndose aquí en relación a la época anterior más textos traducidos del italiano al francés), y 4 títulos más de los textos de creación publicados primero en revista que recogería posteriormente en

---

<sup>50</sup> En esta ocasión Valery Larbaud se apresuró en rendir el merecido homenaje a Édouard Dujardin con la dedicatoria de su tercer relato corto *Mon plus secret conseil...* «À Édouard Dujardin auteur de *Les lauriers sont coupés (1887) a quo...* » (LARBAUD, 1923) y entabla una campaña de publicidad de dicha obra con una reedición precedida de un prólogo suyo, un prólogo que publicaría asimismo en *Intentions* (nº 27, 1924). Debemos señalar, además, que de la relación literaria de estos dos autores y de las reflexiones conjuntas acerca del potencial de dicha técnica narrativa de cara a la modernidad, saldría una obra publicada por Edouard Dujardin *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce* (Messein, 1931), donde el pensamiento crítico de Valery Larbaud está muy presente, tal como puede comprobarse en la correspondencia intercambiada entre ambos. Cf. en este aspecto el estudio que llevamos a cabo en nuestra obra *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia* (2006: 143-152).

*Jaune, Bleu, Blanc*, en 1927, en cuanto al primer grupo vemos 12 trabajos, y en cuanto al segundo ya podemos destacar la publicación de 7 textos de creación como *Allen*, la publicación conjunta de *Jaune Bleu, Blanc*<sup>51</sup> y algunos de los que constituirían más tarde *Aux couleurs de Rome*<sup>52</sup> que también verían la luz primero en revistas<sup>53</sup>... La tendencia seguirá este curso aunque reduciendo a veces notablemente el ritmo de trabajo por los problemas de salud que arrastra Larbaud desde temprana edad y que, por esta época, son cada vez más debilitantes<sup>54</sup>, como bien es sabido. No olvidemos tampoco que desde 1927 está combinando todo esto con la revisión a fondo de la traducción al francés del texto de James Joyce. Si, efectivamente, a tenor de la correspondencia con su amigo Marcel Ray<sup>55</sup>, no acabaría publicando la obra que tiene en mente y entre manos desde 1922 y que retomará en 1928, también queda claro, a nuestro entender, que a partir del último tercio de los veinte nuestro escritor es consciente de que tiene que dedicarle más tiempo a su creación y, así, hacerle caso a sus múltiples amigos, que siempre le animaron e instaron a que produjera obras suyas<sup>56</sup>. Asimismo, cabe recordar que la mitad de la década de los 20, como bien es sabido, marca un punto de inflexión en el sueño europeísta iniciado en las primeras vanguardias. Del sueño de ruptura de fronteras propugnada y de la irrupción de una literatura de la modernidad entendida en una dimensión europea y universal, esta época aporta progresivamente nuevos aires de conciliación con una tradición y la recupera-

<sup>51</sup> *Jaune, Bleu, Blanc* sería publicado en 1927 y recoge 18 textos que Valery Larbaud fue creando y publicando en revistas desde 1922, entre 1926 y 1927 saldrían a la luz los 5 últimos creados por nuestro escritor.

<sup>52</sup> *Aux couleurs de Rome* sería publicado en 1938 y recoge 15 textos que fueron, asimismo, primero publicados en revista a partir de 1927. Tanto *Jaune Bleu Blanc* como *Aux couleurs de Rome* son textos líricos cortos que combinan la ficción con la crítica literaria y que también aportan elementos de incontestable modernidad. Por otro lado, hemos de destacar también que en este periodo Larbaud sigue publicando textos que serían recogidos más tarde en su «breviaire» de traductología *Sous l'invocation de Saint Jérôme*

<sup>53</sup> Para realizar esta valoración nos basamos en l'«Étude chronologique des œuvres publiées de Valery Larbaud» (Chevalier, 1992: 353-361).

<sup>54</sup> Particularmente de 1929 a 1931 el ritmo de publicación baja notablemente.

<sup>55</sup> Desde mayo de 1928 la correspondencia de Valery Larbaud con Marcel Ray da cuenta de que nuestro autor está retomando en serio el proyecto de libro ideado desde 1922. Son varias las cartas que aluden a este interés respecto de *Violettes de Parme*. Cf. Las cartas Valery Larbaud a Marcel Ray fechadas del 17 de mayo de 1928, 30 de julio de 1928, 20 de octubre de 1928 (Larbaud, 1980: 116-127).

<sup>56</sup> No solo André Gide, Marcel Ray y otros lo harían sino también Gaston Gallimard con quien tenía el contrato para publicar en su editorial su obra de creación personal. En el caso de André Gide, por ejemplo, cada vez que Larbaud publica una obra de creación, automáticamente le escribe a su amigo para elogiarle y animarle a que siga trabajando. En el periodo del último tercio de la década de los 20 después de la publicación de *Jaune, Bleu, Blanc*, le comunicaría «que está pasando horas exquisitas con la lectura de *Jaune, Bleu, Blanc*». Carta de André Gide a Valery Larbaud del 10 de febrero de 1928 (1989: 212).

ción de un espíritu de síntesis. Cada literatura intenta contribuir a la modernidad recuperando características de su tradición y asimilando elementos de innovación tanto propios como aquellos procedentes de las influencias de otras literaturas. Valery Larbaud, al igual que otros de sus colegas franceses como André Gide con *Los monederos falsos* o Marcel Proust con *En busca del tiempo perdido*, ansia por aportar una obra maestra que definitivamente le termine de consagrar como escritor de la modernidad. *Amantes, felices amantes...*, ya en 1923 con su práctica de la técnica del monólogo interior, le valieron aplausos y aclamaciones generalizadas por parte de sus amigos escritores, así como los fervorosos ánimos para que siguiera aportando a la literatura francesa futuras obras con sello propio.

En conclusión a nuestro propósito que planteábamos al principio de nuestro artículo, a partir de las reflexiones que hemos ido sacando de la lectura y del análisis de las cartas de Valery Larbaud con algunos «Potassons», entendemos que el distanciamiento no solo de Ramón Gómez de la Serna sino respecto de muchos otros debe explicarse por la voluntad del escritor, crítico y traductor cada vez más tenaz de querer dedicarle mayor tiempo a su propia obra. Y no tanto por las supuestas suspicacias ni por el hecho de que Larbaud tomara conciencia de haber sido utilizado fríamente. Si, efectivamente, en el espacio del Odeón, hubo altibajos, alguna manipulación y riñas que pasaron a la historia, no creemos que la relación literaria de nuestros dos escritores sufriera por los motivos referidos por una parte de la crítica. Larbaud con gran entusiasmo, devoción y admiración se propuso lanzar en Francia a Ramón Gómez de la Serna y una vez conseguido y afianzado su objetivo, volcó su esfuerzo en otros asuntos de interés o más imperativos para su trayectoria profesional. El tema de la supresión de casi toda una década en su diario, afectando a otros muchos igualmente, y que Mathilde Pomès utiliza incomprensible e injustamente para desmerecer al escritor madrileño, merecería un estudio particular<sup>57</sup>. Para cerrar estas reflexiones, podemos adelantar que el vacío referido podría responder primero a la conocida y alabada discreción larbaldiana, que si pudo haber malentendidos, pensamos que no fueron solo los que le harían tomar la decisión de suprimir los cuadernos de casi diez años. Creemos que las razones deben buscarse asimismo en el hecho de que Valery Larbaud intentó al final de su vida profesional que no se le encasillara tanto en su papel de crítico y de traductor de los célebres escritores extranjeros a quienes apadrinó y ayudó a todas luces en detrimento de su dedicación a sus obras de creación literaria...

---

<sup>57</sup> Muy en especial, las relaciones entre Mathilde Pomès y Ramón Gómez de la Serna.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBRY JEAN, George (1949): *Valery Larbaud. Sa vie et son œuvre d'après les documents inédits. La jeunesse (1881-1920)*. Monaco, Du Rocher.
- CASSOU, Jean (1926): «Carta a Valery Larbaud del 13 de diciembre de 1926», carta inédita consultada en los Fondos patrimoniales Valery Larbaud (Vichy, Francia).
- CHEVALIER, Anne (1992): «Étude chronologique des œuvres publiées de Valery Larbaud», en Anne Chevalier (ed.), *Cahier de l'Herne: Valery Larbaud*. París, L'Herne, 323-388.
- CORBÍ, María Isabel (1999): «Valery Larbaud et le groupe de l'Odéon», en *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 73-93.
- CORBÍ, María Isabel (2006): *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia*. Alicante, ECU.
- DUROUX, Rose (1999): «La médiathèque de Vichy Fonds-Larbaud, domaine espagnol». *Cahiers des Amis de Valery Larbaud*, 36, 1-114.
- FARGUE, Léon-Paul (1922): «Les Potassons». *Intentions*, 9, 22-24.
- GIDE, André (1989): «Correspondance André Gide - Valery Larbaud 1905 - 1938» [Édition établie, annotée et présentée par Françoise Lioure]. *Cahiers d'André Gide*, 14.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón (1918): «Greguerías» [Traduction de quelques fragments par Valery Larbaud, Mme. Moreno, M. Latour-Maubergeon]. *Hispania*, 3 y 4, 241-254.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1923): *Échantillons*. Traduction de Valery Larbaud et de Mathilde Pomès, précédée d'une présentation de Valery Larbaud. París, Grasset.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: cartas inéditas a Valery Larbaud con la signatura 418 y 420, consultadas en los Fondos Valery Larbaud (Vichy, Francia).
- LARBAUD, Valery (1924): «Ce vice impuni la lecture», *Cahier I*, 2-25.
- LARBAUD, Valery (1925): *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*. París, Messein.
- LARBAUD, Valery (1955): *Journal 1912-1935*. París, Gallimard.
- LARBAUD, Valery, (1971): *Correspondance Valery Larbaud - Léon Paul Fargue 1910-1946*. Texte établi, présenté et annoté par Théodore Alajouanine. París, Gallimard.
- LARBAUD, Valery (1980): *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*. Édition présentée, établie, annotée et éditée par Françoise Lioure. París, Gallimard.
- LARBAUD, Valery (1991): *Lettres à Adrienne Monnier et à Sylvia Beach, 1919-1933*, correspondance établie et annotée par Maurice Saillet. París, IMEC.
- LATIRGUE, Pierre (1995): «Au revoir dear Adrienne, Au revoir chère Sylvia... ». *Europe*, 798, 135-138.
- LAURENT, François (1995): «Valery Larbaud et les éditions du Sagittaire». *Europe*, 798, 139-144.
- MONNIER, Adrienne (1957): «Le souvenir de Londres», en *Le souvenir d'Adrienne*. París, Mercure de France.



- MOUSLI, Béatrice (1992/1993): «Correspondance Valery Larbaud-Mathilde Pomès» [Correspondance établie, annotée et éditée par Béatrice Mousli]. *Les Cahiers des Amis de Valery Larbaud*, 30/31.
- MOUSLI, Béatrice (1999): «Ramón et Valerio», in Evelyne Martin-Hernandez, *Ramón Gómez de la Serna*. Clermont-Ferrand, Publications du Centre de Recherches du C.R.L.M.C., 233-243.
- POMÈS, Matilde (1957): «Valery Larbaud et l'Espagne», en *Hommage à Valery Larbaud, La Nouvelle Revue Française*. Paris, Gallimard, 527-532.
- POYLO, Anne (1978): «Comment l'Espagne a-t-elle aimé Larbaud ?», en *Valery Larbaud et la littérature de son temps*. Paris, Klincksieck, 188-199.
- POYLO, Anne, (1975): «Valery Larbaud amateur comparatiste de l'Espagne», en *Colloque Valery Larbaud l'amateur. Discours, Textes consacrés à Valery Larbaud*. Paris, Nizet, 207-232.
- POYLO, Anne, (1980): «Valery Larbud raconte l'Espagne : des aubes de Miró aux réverbères de Ramón», en Jean Bessière (ed.), *Valery Larbaud et la prose du monde*. Paris, Presses Universitaires de France, 205-220.
- POYLO, Anne, (1985): *Valery Larbaud et l'Espagne* [tesis doctoral defendida en la Université Lyon II en noviembre de 1985 y depositada en Les Fonds patrimoniaux Valery Larbaud (Vichy, Francia)].
- POYLO, Anne (1986): «Rapport de soutenance de Thèse», *Cahiers des Amis de Valery Larbaud*, 24, 70-72.
- SIRVENT, Ángeles (1995): «Valery Larbaud et les revues alicantines», en André Dezalay & Françoise Lioure (ed.) (1995): *Valery Larbaud, espaces et temps de l'humanisme*. Clermont-Ferrand, Associations des Publications de la Faculté de Lettres et des Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 185-194.
- SIRVENT, Ángeles (2005): «Valery Larbaud en Alicante. Alicante en Valery Larbaud», Ángeles Sirvent (ed.), *Espace et Texte dans la culture française*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 297-316.
- VALLAS, Jean Louis (1980): «Surréalisme et surréalité chez Valery Larbaud, l'euro péen», en Jean Bessière, *Valery Larbaud et la prose du monde*. Paris, Presses Universitaires de France, 137-152.



## El tratamiento de las portadas y las contraportadas en la traducción de un premio Goncourt

Montserrat Cunillera Domènech\*

*Universitat Pompeu Fabra*

montserrat.cunillera@upf.edu

### Résumé

La présente étude rend compte du traitement qu'ont reçu les pages de couverture et de quatrième de couverture dans les traductions du roman de Romain Gary *La Vie devant soi*, lauréat du prix Goncourt en 1975. Les éléments concrets des pages de couverture qui ont été examinés sont les illustrations, le titre et le nom de l'auteur; en ce qui concerne les quatrièmes pages de couverture, nous avons analysé le type d'information contenue dans cette partie et le résumé de l'argument. L'importance de l'espace péri-textuel pour annoncer une œuvre littéraire et pour séduire le public a pu être constatée dans tous les textes analysés bien que la stratégie suivie ait été distincte dans chaque cas. Le but principal est donc de déterminer les variations les plus importantes entre les différentes versions et de montrer dans quel sens elles sont révélatrices du point de vue du locuteur-éditeur.

### Abstract

This paper aims at analysing the translations of title pages and back covers in the French novel *La Vie devant soi* by Romain Gary, a book winner of Goncourt literary prize in 1975. Three elements of the title pages are examined: illustrations, title and the author's name, as well as two elements of the back cover: the kind of information it contains and the plot summary. All the texts show how important the peritext is to present a literary work and persuade the potential readership to become actual readers, although in each one this importance becomes apparent in a different way. Thus, the final aim of the study will be to determine the possible variations between different translations and editions, and to which extent they reveal the point of view adopted by the locutor/editor.

**Key words:** peritext; title pages; back covers; point of view; translation; *La Vie devant soi*.

---

\* Artículo recibido el 23/11/2010, evaluado el 19/12/2010, aceptado el 24/01/2011.

\* La autora de este trabajo forma parte del grupo de investigación consolidado CEDIT (Centre d'Estudis de Discurs i Traducció), reconocido por la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca de la Generalitat de Catalunya (ref.: 2009 SGR 711).

**Mots-clé:** péritexte; pages de couverture; quatrième page de couverture; point de vue; traduction; *La Vie devant soi*.

## 0. Introducción

Desde el momento en que una obra literaria recibe el prestigioso premio Goncourt, irá acompañada de una importante carta de presentación no solo en Francia sino también fuera de sus fronteras. En consecuencia, es de esperar que la editorial que publique el texto francés así como aquellas que publiquen sus traducciones reserven, a la mención de este dato, un lugar privilegiado dentro del espacio paratextual. Además de poder resaltar esta información, el paratexto (Genette, 1987) comprende otros elementos diseñados por el propio autor o por el editor que sirven para enmarcar y presentar un texto. En las siguientes páginas, tomando como punto de partida el seguimiento de la referencia a dicho galardón literario, nos proponemos analizar los principales elementos paratextuales en una novela ganadora de este premio, *La Vie devant soi* de Romain Gary<sup>1</sup>, y compararlos con los que presentan sus traducciones a otras lenguas.

Nuestro corpus está constituido por dos ediciones francesas, una de 1975, impresión de 1991 (TO1), y una de 2008 (TO2), ambas publicadas por Mercure de France (Gallimard) en la colección Folio, y sus traducciones al castellano, catalán e inglés<sup>2</sup>. Para la traducción al castellano, *La vida ante sí*, de Ana M<sup>a</sup> de la Fuente, hemos escogido tres ediciones: una de 1997 publicada por Galaxia Gutenberg<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *La Vie devant soi* se publicó por primera vez en 1975 en la editorial Mercure de France, posteriormente adquirida por la editorial Gallimard. Tras más de 30 años desde su primera publicación, esta obra sigue siendo de indudable actualidad y vuelve a despertar interés en las culturas española y catalana. Prueba de ello son su traducción al catalán, publicada en 2004; las distintas ediciones de la traducción castellana (1976, 1979, 1989, 1997, 2007 y 2008); y, por último, en el marco de otros registros artísticos, la adaptación cinematográfica con el mismo título de Moshe Mizhari (1977), estrenada en España como *Madame Rosa* (1979), y la adaptación teatral *La vida por delante*, traducida por Josep Maria Vidal y dirigida por Josep Maria Pou, que fue representada en Barcelona con gran éxito durante el año 2009 y en otras ciudades de España el año 2010. La elección de *La Vie devant soi* obedece pues a esta más que merecedora actualidad así como a su gran calidad literaria evidenciada por la obtención del premio Goncourt que, en su caso, además fue algo singular. Es bien conocida la desconcertante y rocambolesca aventura literaria de Romain Gary, quien obtuvo este galardón en dos ocasiones: la primera vez con *Les racines du ciel* en 1956, y la segunda vez, tras haber ocultado su identidad bajo el pseudónimo de Émile Ajar, con la obra objeto del presente estudio.

<sup>2</sup> No presentamos a los traductores, únicamente los mencionamos, por motivos de espacio y porque los elementos peritextuales que analizaremos no suelen ser obra del traductor sino más bien del editor.

<sup>3</sup> Traducción cedida por Plaza & Jané editores S.A. Las ediciones anteriores (1976, 1979 y 1989) están agotadas, por lo que nos ha resultado imposible consultarlas.

(TME1), una de 2007 de Plataforma Editorial (TME2) y una de 2008 publicada por De Bolsillo, del grupo Random House Mondadori (TME3). La traducción al catalán, *La vida al davant*, de Jordi Martín, fue publicada en 2004 por Angle Editorial (TMC), y la inglesa, *The life before us* («*Madame Rosa*»), de Ralph Manheim, en 1986 por A New Directions Book<sup>4</sup> (TMI).

Antes de centrarnos en el análisis comparativo de los elementos paratextuales de las obras mencionadas, es conveniente exponer brevemente los principales instrumentos teóricos en que se apoya nuestra aproximación.

### 1. Utillaje conceptual y teórico

En su obra *Seuils*, Gérard Genette (1987) define el paratexto como el conjunto de elementos que ayuda al lector a introducirse en la lectura facilitando las primeras instrucciones sobre el contenido del libro. En este sentido:

[...] constituye el primer contacto que el lector tiene con el texto y responde a una necesidad pragmática: opera como estrategia de lectura al cumplir una función anticipadora; así, permite establecer inferencias temáticas, activando, en el lector, los conocimientos previos sobre el tema (Calabrese y Martínez, 2001: 48).

Por lo tanto, los elementos paratextuales ocupan un lugar privilegiado y ejercen una acción sobre el público para conseguir una buena acogida del texto y una lectura más conforme a los objetivos del autor. Su función esencial es desplegar una estrategia encaminada a organizar la recepción del texto, pudiendo contener para ello desde simples elementos informativos sobre el texto hasta una valoración del mismo.

A su vez, Genette (1987) distingue dos tipos de paratexto: el peritexto y el epitexto. El peritexto engloba todos los elementos que completan el texto principal de una obra escrita; esto es, el nombre del autor y el título del texto, las ilustraciones y los eventuales epígrafes, dedicatorias, prólogos, epílogos, notas o glosarios. El epitexto, por su parte, designa el conjunto de textos relacionados con la obra escrita sin formar directamente parte de ella, como por ejemplo, las cartas o los diarios íntimos redactados por el autor, los artículos críticos o las entrevistas con el autor. De acuerdo con esta nomenclatura, nosotros abordaremos la vertiente más editorial y pragmática del texto literario, el peritexto, y lo haremos a partir de dos de sus manifestaciones: las portadas y las contraportadas<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Existe otra edición inglesa de 1978 publicada por Doubleday con el título de *Momo*, pero no hemos conseguido localizarla.

<sup>5</sup> A pesar de que no nos ocuparemos del epitexto, somos conscientes de su importancia sobre todo en una obra ganadora del premio Goncourt, pues la obtención de dicho galardón propició abundante material sobre la novela.

Aunque, como señala Elizabeth Bladth (2009: 88), «une traduction est paquetée différemment par rapport au roman en langue originale», cada obra debe gestionar su espacio peritextual de tal manera que cumpla la misma función que en la cultura de partida: atraer la atención del público y persuadirlo para que inicie la lectura del texto. Con tal fin suele combinarse el lenguaje verbal con el no verbal, informaciones o valoraciones sobre el autor con informaciones o valoraciones sobre la novela, etc. Ahora bien, es probable que la intervención del locutor-editor, al diseñar y configurar las portadas y las contraportadas, muestre un posicionamiento distinto en cada cultura. El posicionamiento del locutor puede percibirse a través de los elementos verbales y no verbales que éste haya escogido.

En el caso de los elementos verbales, ello se explica porque, como sostienen distintos lingüistas del ámbito de la semántica, las palabras son portadoras de juicios de valor o puntos de vista concretos y, por lo tanto, muestran la realidad desde distintos ángulos aportando una valoración sobre la misma. En general, tales valoraciones pueden caracterizarse con rasgos graduales de +/- positividad, +/- intensidad, etc. El concepto de «punto de vista», desarrollado por la Teoría de la Argumentación en la Lengua (Anscombe y Ducrot, 1983) y, más recientemente, por la Semántica de los Puntos de Vista<sup>6</sup> (Racah, 2005), se ha revelado útil para los estudios descriptivos de traducción porque permite explicar posibles divergencias entre un texto original y sus textos meta relacionadas con la actitud que adopta el locutor respecto a aquello de lo que habla (M. Tricás, 2006). El utillaje teórico mencionado es aplicable también al estudio de determinados elementos no verbales como mostraremos en las siguientes páginas. En este sentido, nuestro cometido será determinar, mediante el análisis del léxico y otros elementos verbales y no verbales utilizados en cada texto, el punto de vista de las ediciones que forman parte del corpus.

## 2. Las portadas: ilustraciones, nombres del autor y títulos

La portada es una parte esencial del peritexto porque contiene el título de la obra y el nombre de su autor, junto al nombre de la editorial o de la colección. En la mayoría de las portadas, además de estos elementos, existe otro tipo de registro, el iconográfico, constituido por una ilustración, un diseño o una imagen, que varía según las ediciones.

### 2.1. Ilustraciones

La selección de un diseño para enmarcar los elementos textuales de la portada, en concreto el título y el nombre del autor, es relevante porque sugiere temas relacionados con la obra y vehicula distintos puntos de vista o sentimientos universales. La portada del texto original en la edición de bolsillo presenta dos diseños, uno más an-

---

<sup>6</sup> Ambas teorías comparten la hipótesis de que la lengua impone constricciones que determinan la construcción del sentido.

tigo, el de la edición de 1975 (TO1), y otro más reciente, el de la edición de 2008<sup>7</sup> (TO2):

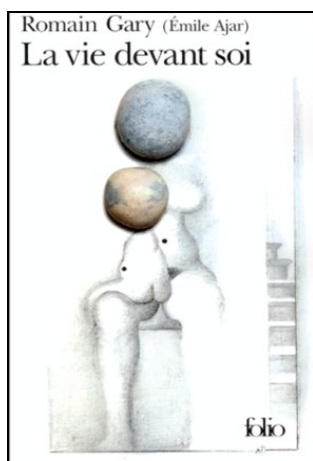


Figura 1: Portada de la edición de 1975 (TO1)



Figura 2: Portada de la edición de 2008 (TO2)

El TO1 presenta el diseño más conocido, una ilustración del pintor y dibujante francés André François<sup>8</sup>, en la que se observa la silueta difuminada de dos figuras sentadas, una mujer y un niño en su regazo, con las cabezas en forma de piedra; carecen de rostro y, por lo tanto, de expresión. En esta imagen predomina la abstracción, la vaguedad y se insinúa un posible tema de carácter materno-filial. Las cabezas en forma de piedra podrían obedecer a la elección del primer título provisional de la novela, *La Tendresse des pierres*. El TO2, por su parte, ha optado por la reproducción de una fotografía del artista francés Patrick Zachmann, que muestra las escaleras interiores de un edificio antiguo, vistas desde la parte inferior, con niños de color apoyados en una barandilla en forma de espiral, mirando hacia arriba y abajo. Es una imagen de carácter representativo, que revela la preferencia por una mayor concreción, y evoca temas relacionados con la colectividad, el anonimato y la inmigración.

En dos de las ediciones de la traducción castellana, el TME1 y el TME2, se ha preferido como ilustración la fotografía de un niño moreno de corta edad, probablemente para aludir al protagonista masculino de la novela, Momo.

<sup>7</sup> Dado que estas dos ediciones son muy parecidas, comentaremos solo las variaciones más relevantes entre ellas, como es el caso de las ilustraciones. Cuando los elementos peritextuales coincidan o citemos algún fragmento de la novela francesa, utilizaremos una única sigla: TO.

<sup>8</sup> Tanto en el TO1 como en el TO2, el nombre del autor del dibujo o de la fotografía consta en la contraportada en letra menuda.

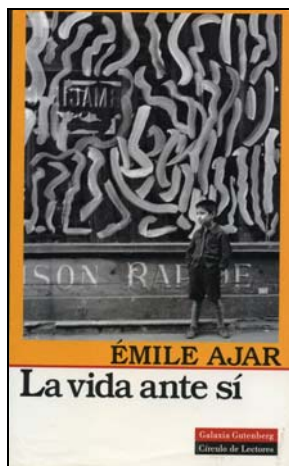


Figura 3: Portada de la edición de 1997 (TME1)      Figura 4: Portada de la edición de 2007 (TME2)

En la fotografía del TME1, obra de Roger Viollet, el niño está de pie, con las manos en los bolsillos, delante de una fachada negra pintada con un gran número de trazos gruesos de color blanco. En la cubierta del TME2, diseñada por Rubén Verdú, el niño está sentado y situado más de cerca, de manera que la expresión de su rostro queda más destacada. Ambas imágenes sugieren concreción porque presentan la fotografía de una persona real, y soledad o desamparo puesto que el niño está completamente solo, pero además en el TME2 la mayor proximidad del rostro permite realzar el aspecto sentimental de la obra.

Las ilustraciones escogidas en el TME3 y en el TMI son dos fotogramas en blanco y negro de la actriz Simone Signoret en la película homónima de Moshé Mizrahi (1977), estrenada en España en 1979 con el título de «Madame Rosa»:

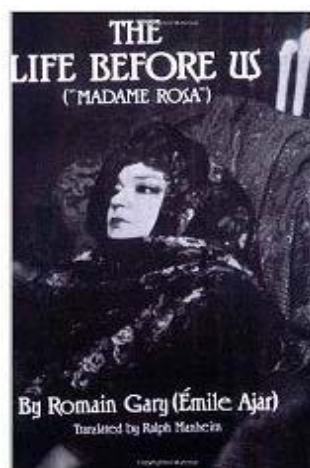
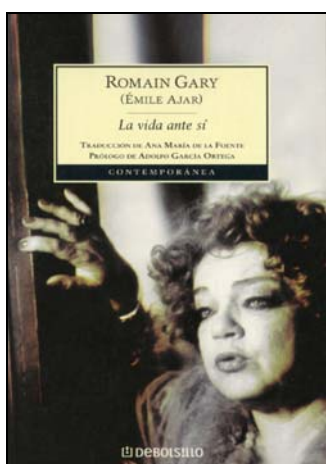


Figura 5: Portada de la edición de 2008 (TME3)      Figura 6: Portada de la edición de 1986 (TMI)

Es obvia pues la importancia otorgada en ambos casos a la protagonista femenina, Madame Rosa, y la preferencia por la concreción que aporta una fotografía,



sobre todo de un personaje famoso. La diferencia radica en la visión que se ofrece del personaje en cada imagen fílmica. El diseñador de la cubierta del TMI, Denise Breslin, ha optado por un plano medio que muestra una imagen más lúgubre del personaje: Simone Signoret está inclinada en una butaca, con la mirada fija, la boca cerrada y el rostro muy pálido, rasgos que hacen pensar en el tema de la muerte. En cambio, la diseñadora de la portada de la versión española, Yolanda Artola, ha preferido un primer plano más animado de la actriz francesa: su mirada es más expresiva, y la boca entreabierta, como si estuviera hablando, sugiere un mayor dinamismo.

El diseño gráfico del TMC, obra de Estudi Mestres, está compuesto por una fotografía en colores sepia de una calle con casas viejas y pobres, que sugieren un barrio marginal, con la única presencia de cuatro personas vistas de lejos, dos de las cuales parecen niños. A esta fotografía se le superpone otra más pequeña, en blanco y negro, de un ojo abierto que mira directamente al público. En este caso se ha optado, pues, no por focalizar la atención en uno de los personajes principales de la novela sino por una mayor indefinición: no interesan las personas individualmente sino su contexto; de la misma manera que no interesa mostrar el rostro particular de la persona que observa sino simplemente su mirada, una mirada anónima, a través de la imagen metonímica del ojo.

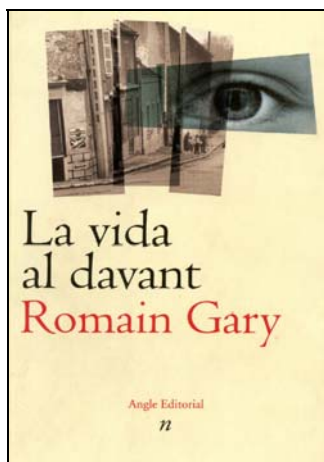


Figura 7: Portada de la edición de 2004 (TMC)

individualizan frente a la multitud de obras literarias existentes. Su disposición y presentación en la portada pueden variar también según la edición.

## 2.2. Nombres del autor

El nombre del autor suele ocupar un lugar paratextual variable y circunscrito. Variable porque aparece varias veces, junto al título y en distintos momentos del peritexto (portada, contraportada, etc.); circunscrito porque su lugar canónico y oficial es el de la portada y la página del título.

Así pues, las ilustraciones de las traducciones son más concretas que las de la obra original y tienden a priorizar la individualización de un personaje, masculino o femenino, para anunciar a los protagonistas de la novela y sugerir, con su presencia y sus miradas, diversos sentimientos, de manera que todo ello beneficie la estrategia comercial. El diseño acompaña el título de la obra y el nombre del autor, que son sin duda los elementos más importantes pragmáticamente porque identifican la obra de forma inmediata y la



En el caso de las dos ediciones de *La Vie devant soi*, observamos que los nombres del autor, Romain Gary y Émile Ajar, se sitúan en la parte superior de la portada, precediendo la ilustración y el título, seguidos pero cada uno con una tipografía distinta. Gracias al empleo de un tipo de letra diferente y a los paréntesis que enmarcan al segundo nombre, el público queda advertido de la existencia de una jerarquía entre tales denominaciones y podrá interpretar la primera como el nombre real y la segunda como el pseudónimo. En realidad, se trata de dos pseudónimos pues su nombre auténtico era Roman Kacew, que no consta en el espacio peritextual de la edición de 1975, pero sí en el prólogo de la edición de 2008. El escritor de origen ruso había rechazado su nombre de nacimiento, Roman Kacew, para adoptar oficialmente el nombre de Romain Gary. A propósito de los pseudónimos utilizados por este escritor, Gérard Genette hace referencia a su pluralidad en los siguientes términos:

[...] il commence à se savoir que « Gary » n'était pas plus authentique qu'« Ajar », ni que peut-être un ou deux autres, car la pratique du pseudonyme est bien comme celle d'une drogue, qui appelle vite la multiplication, l'abus, voire l'overdose (Genette 1987: 51).

Romain Gary es pues un pseudónimo convertido en nombre legal, con el que se dio a conocer como escritor y firmó la mayor parte de sus obras; y Émile Ajar es su pseudónimo oficial, con el que firmó, además de *La Vie devant soi*, otras tres novelas: *Gros-Câlin* (1974), *Pseudo* (1976) y *L'Angoisse du roi Salomon* (1979). Todas ellas, como sabemos, tienen en común el tono en clave de humor y el juego de un lenguaje innovador, características muy alejadas de las que definen las novelas que el escritor publicó como Romain Gary. Este último nombre no es el que apareció, pues, en la primera edición de *La Vie devant soi* publicada por Mercure de France (1975). La identificación de los dos nombres con el mismo escritor no se descubrió hasta después de su muerte, en 1981, por lo que, durante seis años, la crítica, el público y los lectores pensaron que Gary y Ajar eran escritores distintos. Cuando se desveló que eran la misma persona, la editorial Gallimard, que es la que se encargaría de publicar la novela tras adquirir la editorial Mercure de France, sustituyó el nombre de Émile Ajar por el de Romain Gary, y optó por relegar el pseudónimo a un lugar secundario, esto es, entre paréntesis y con una tipografía menor.

En el TME1 y el TME2, solo consta el pseudónimo Emile Ajar, en el lomo y en la portada de la solapa que recubre la tapa dura de dichas ediciones. El público debe acudir a las notas de contratapa para encontrar el nombre de Romain Gary junto al pseudónimo Émile Ajar entre paréntesis. Por lo tanto, en ambas ediciones constan los dos nombres, pero su acceso no es inmediato a diferencia de las ediciones francesas. En el TME1, además, el texto literario está precedido de una extensa introducción de Valentí Puig sobre el autor y su obra, donde se recoge el nombre real de

Roman Kacew. En la portada del TME3 consta el nombre de Romain Gary y justo debajo el de Émile Ajar, en formato más pequeño y entre paréntesis. Se trata de una distribución alejada de las ediciones castellanas anteriores, y más parecida a la que presenta el texto francés ya que da cuenta de los dos nombres e indica también una jerarquía entre ellos. Ambos apelativos se encuentran en la parte central de la portada y encima del título. En esta edición cabe destacar la inclusión del nombre de la traductora (Ana M<sup>a</sup> de la Fuente), debajo del título, y el nombre del autor del prólogo (Adolfo García Ortega); todo ello en el mismo recuadro. En la portada del TMI, aparecen los dos nombres del autor, como en el texto original y en el TME3, aunque esta vez con la misma tipografía y seguidos por el nombre del traductor (Ralph Manheim). No existen notas de contratapa en las que pudiera incluirse el nombre real Roman Kacew. Por último, en la portada del TMC, a diferencia de las anteriores, se ha optado por dar prioridad al nombre principal, Romain Gary, y se ha omitido el de Émile Ajar, que solo se descubre en las notas de contratapa, entre paréntesis.

Así pues, la mayoría de las portadas son más simplificadas y menos rigurosas que la del TO, pues solo dos presentan los dos nombres del autor e indican una jerarquía entre ambos de acuerdo con el modelo de las ediciones francesas.

### 2.3. Título de la obra

El título es uno de los elementos peritextuales más visibles, y es sobre todo obra del autor, aunque a veces también puede haber influido en su forma final el editor. Como señala Genette (1987), si los destinatarios del texto son los lectores, los destinatarios del título son un número mayor de personas, son el público en general; es decir, todas aquellas personas que lo reciben y lo transmiten, que participan de alguna manera de su circulación. Según este autor, los títulos desempeñan distintas funciones: identificadora de la obra, descriptiva, ya sea temática (designa su contenido) o remática (designa el tipo de libro), seductora, con valor connotativo, etc.

En nuestro caso, tenemos un título descriptivo de carácter temático porque evoca el contenido del texto<sup>9</sup>. Está formado por un sintagma nominal en el que destaca el sustantivo «vie», cuyo potencial semántico adquiere un valor de generalización gracias al artículo definido «la» y una perspectiva de futuro proporcionada por el complemento «devant soi». Esta construcción anuncia la dimensión colectiva de la historia que presenta el libro y deja una gran libertad de interpretación al lector. En el interior de la novela, se remite al título en cuatro ocasiones mediante la expresión «avoir la vie devant soi»; la primera vez al principio de la novela, en boca del persona-

---

<sup>9</sup> Se trata de una novela para la cual se propuso, como ya hemos comentado, un primer título provisional, *La Tendresse des pierres*. Seguramente de haberse publicado con este título, la lectura del libro hubiera diferido de algún modo, aunque es imposible determinar hasta qué punto. Lo único que podemos constatar es que la pareja léxica *tendresse - pierres* funciona como un oxímoron y, por ello, quizá hubiera llamado más la atención del público.

je de Monsieur Hamil, y las otras tres hacia la mitad del texto, en boca del doctor Katz y del protagonista Momo. Tal remisión es significativa en la medida en que contextualiza el título y concreta su sentido, de tal modo que tanto los personajes del texto como los lectores la irán asimilando e integrando:

(1) J'avais parfois peur car j'avais encore beaucoup de vie devant moi et quelle parole pouvais-je donner à moi-même, moi, pauvre homme, alors que c'est Dieu qui tient la gomme à effacer? (TO: 11)

(2) – Il ne faut pas pleurer, mon petit, c'est naturel que les vieux meurent. Tu as toute la vie devant toi.

Il cherchait à me faire peur, ce salaud-là, ou quoi? J'ai toujours remarqué que les vieux disent «tu es jeune, tu as toute la vie devant toi», avec un bon sourire, comme si cela leur faisait plaisir.

Je me suis levé. Bon je savais que j'ai toute ma vie devant moi mais je n'allais pas me rendre malade pour ça (TO: 132-133).

En el caso de las traducciones, el editor suele intervenir de manera más determinante en la elección del título y casi siempre con fines comerciales; por lo tanto, es un elemento que escapa en mayor medida al traductor. El título de la traducción castellana, *La vida ante sí*, coincide en las tres ediciones. Se recupera de forma fiel el núcleo semántico «vida», presentado también de forma determinada con el artículo definido, pero se modifica su complemento. Mediante la expresión «ante sí» se vehicula una imagen más imprecisa que en el título original, además de no ser la forma genuina en castellano para expresar la misma idea de virtualidad y apertura hacia el futuro. Prueba de ello es que en el interior del texto traducido, para expresar esta imagen, se utiliza siempre otra formulación, «por delante»:

(1A) A veces tenía miedo, porque aún me quedaba mucha vida por delante y ¿qué palabra podía darme a mí mismo yo, un pobre hombre, cuando es Dios quien tiene la goma de borrar? Pero ahora ya estoy tranquilo (TME1: 22) .

La alternancia léxica («la vida ante sí»/«la vida por delante») comporta la pérdida de la remisión al título. En este sentido, la coherencia y la complicidad que existe en la obra francesa entre el espacio peritextual y el textual se ven erosionadas en las ediciones españolas<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Si bien la adaptación teatral de esta novela no forma parte de nuestro objeto de estudio, nos gustaría destacar la elección de un título más fiel al original: *La vida por delante*, tanto por sugerir la misma imagen que el TO, con un nivel de lenguaje similar, como por mantener la remisión entre el texto y el paratexto. De hecho, varios críticos literarios lo utilizan a pesar de que nunca se ha publicado con este título: «[...] al año siguiente, con su segunda novela *La vida por delante*, Émile Ajar obtuvo de manera

El título de la traducción catalana, *La vida al davant*, recoge un potencial semántico parecido al del TO y lo expresa con el mismo nivel de lenguaje, de forma directa y a la vez sugerente. Por un lado, el protagonista sigue siendo la vida misma, con su indefinición y generalización, vinculada a la idea de futuro y virtualidad. Por otro lado, coincide con el segmento utilizado en el interior de la novela, de manera que las remisiones entre el texto y el peritexto también se han restablecido de forma similar:

(1B) A vegades patia perquè encara tenia molta vida al davant, i, a més ¿quina promesa podia complir un pobre home com jo, quan qui té la goma d'esborrar és Déu? Però ara estic més tranquil [...] (TMC: 10).

La portada de la traducción inglesa ha optado por un título principal y un subtítulo: *The life before us* («*Madame Rosa*»). El título principal vehicula un potencial semántico parecido al del TO gracias a la presencia del sustantivo «life», determinado por el artículo definido; ahora bien, el complemento locativo «before us» comporta cierta ambigüedad ya que puede indicar tanto una apertura hacia el futuro como una instrucción de pasado. Tampoco se ha retomado en el interior de la novela, donde se ha optado por la expresión «ahead of» en lugar de la repetición léxica. En consecuencia, la proyección de futuro no es tan clara y las remisiones entre el texto y el peritexto se ven atenuadas:

(1C) Sometimes I was afraid, because I still had a lot of life ahead of me, and how could a poor man like me be sure of his word, when it's God who holds the eraser? But now I don't have to worry (TMI: 2).

En cuanto a la presencia de un subtítulo, inexistente en el TO, pone de manifiesto que ha habido una mayor intervención del traductor o editor con una clara voluntad de concretar la obra, focalizar la atención en uno de los personajes principales de la novela, Madame Rosa, y remitir a la película de Moshé Mizrahi. De ahí que para la ilustración de la portada se haya escogido, como ya hemos indicado, la fotografía de este personaje femenino encarnado por la actriz Simone Signoret.

Todas las portadas analizadas carecen de la referencia al premio Goncourt; nos queda por ver si se le reserva un espacio en las contraportadas.

### 3. Las contraportadas: contenido y resumen argumental

La contraportada es también un elemento fundamental del peritexto y uno de los más visibles; suele retomar el nombre del autor y el título de la obra, además de ofrecer un resumen del argumento y valoraciones o citas de críticos literarios. Así

---

fraudulenta el Premio Goncourt, con otro éxito mayor aún que la primera, y que fue muy mal traducida entre nosotros aunque de prisa y corriendo» (Conte, 2007).

pues, al estar constituida por texto y contener unos datos específicos, esta parte podría considerarse casi un género propio. Escribir un buen texto de contraportada entraña cierta dificultad ya que el locutor debe seducir al público proporcionándole, en un espacio reducido, información suficiente para que pueda formarse una idea aproximada de la obra que tiene entre sus manos, sin desvirtuar su esencia.

En primer lugar, compararemos la información contenida en las distintas contraportadas y, en segundo lugar, los resúmenes argumentales. En ninguna de las contraportadas de las traducciones de *La Vie devant soi* se ha optado por la traducción directa del texto original sino que se ha llevado a cabo un acto de reescritura completo<sup>11</sup>. Ahora bien, ello no significa que en estos casos no podamos hablar de operación traslativa, simplemente debemos precisar que estamos ante una modalidad de traducción entendida como un acto pragmático más amplio de «reconstrucción» de las intenciones comunicativas.

### 3.1. Contenido de las contraportadas

En la contraportada de la novela francesa se distinguen cuatro partes y cuatro tipos de información esenciales en el siguiente orden: los nombres del autor, el título de la obra, la mención al premio Goncourt y un resumen del argumento. La referencia a dicho premio ocupa un lugar privilegiado ya que se encuentra inmediatamente después de los nombres del autor y el título de la obra, y precede el resumen argumental.

Las contraportadas de las ediciones españolas de 1997 y 2007, muy similares entre ellas, siguen un esquema parecido al TO en la distribución de la información, pero se constatan ciertas omisiones y adiciones que obedecen a un cambio de prioridades en la estrategia comercial. En ambas ediciones se privilegia la referencia a la versión cinematográfica, indicándose el nombre del director y de la actriz protagonista, en detrimento de la mención al premio literario. En cambio, la última edición española sigue más fielmente la distribución y el contenido de la contraportada original, sobre todo al destacar también el premio Goncourt, que ocupa un párrafo entero, y al no desviar la atención hacia la versión cinematográfica. En esta edición se ha añadido una breve cita crítica de un periódico español («Es tarde para muchas cosas, pero no para descubrir a Gary», *El Periódico*), que cumple una función persuasiva basada en la introducción de un discurso de autoridad. La siguiente tabla recoge los principales elementos de la contraportada de cada edición española:

---

<sup>11</sup> Parece ser que, en general, la mayoría de las editoriales no encargan al traductor la traducción de la contraportada y, si lo hacen, a menudo es con el propósito de disponer solo de un punto de partida para escribir *a posteriori* su propia contraportada.

Tabla 1: Contenido de las contraportadas en las traducciones españolas

TME1 (1997)	TME2 (2007)	TME3 (2008)
1. Título de la obra 2. Resumen del argumento 3. Referencia a la versión cinematográfica: director y actriz Simone Signoret	1. Resumen del argumento 2. Referencia a la versión cinematográfica: director y actriz Simone Signoret	1. Nombres del autor 2. Título de la obra 3. Resumen del argumento 4. Premio Goncourt 5. Cita de un periódico español

El contenido de la contraportada de la edición catalana es parecido al de la portada del TO y a la del TME3 en el sentido de que, además de incluir el título de la obra y un breve resumen del argumento, se menciona el premio Goncourt:

Tabla 2: Contenido de la contraportada de la traducción catalana

TMC (2004)
1. Título de la obra 2. Resumen del argumento - Premio Goncourt 3. Cita de Jérôme Garcin

Sin embargo, la referencia a este premio, al encontrarse en una oración subordinada explicativa, pierde importancia discursiva. Por último, se ha añadido la cita de un crítico literario, como en el TME3, que cumple una función persuasiva basada en la introducción de un discurso de autoridad («L'obra de Gary flueix en una llengua clara, lleugera i enèrgica com algunes pàgines de Hemingway. S'ho juga tot per seduir el lector», Jérôme Garcin).

Por su parte, la contraportada de la edición inglesa es la más exhaustiva de todas las analizadas pues contiene el mayor número de datos sobre la novela como recoge la siguiente tabla:

Tabla 3: Contenido de la contraportada de la traducción al inglés

TMI (1986)
1. Título de la obra 2. Nombres del autor 3. Nombre del traductor 4. Nombre del autor del epílogo 5. Resumen del argumento 6. Premio Goncourt 7. Referencia a una edición anterior de la traducción inglesa con otro título ( <i>Momo</i> ) 8. Referencia a la versión cinematográfica, indicando el nombre de la actriz (no el del director)

Cabe destacar la mención al premio Goncourt, como en el TO, pero acompañado de un segmento explicativo: «*The Life Before Us* earned France's premier literary prize, the Prix Goncourt», que deja entrever la voluntad del locutor por salvar los escollos culturales y asegurarse de que el nuevo lector conoce la importancia de dicho

premio literario. Además, se incluye, como en el TME1 y el TME2, la referencia a la versión cinematográfica, indicándose el nombre de la actriz francesa que encarnó a la protagonista femenina.

### 3.2. Resumen argumental

En el resumen del TO se destaca a los dos personajes principales, se hace una breve referencia al lugar en que se sitúa la historia y se insinúan los temas más importantes. Tanto los personajes como los temas están presentados en forma de binomios opuestos que no se excluyen sino que se complementan: *enfant/très vieille*, *arabe/juive*, *vie/mort*, anunciando así el carácter conciliador de la filosofía que recorre la novela. En los resúmenes de las traducciones, también se alude al lugar en que transcurre la historia, se destaca a los dos personajes principales y se anuncian los temas principales mediante parejas de antónimos: niño/anciana, musulmán/judía, vida/muerte (excepto en el TMI). Sin embargo, hemos constatado ciertas variaciones que afectan a estos contenidos y al posicionamiento del locutor.

Los personajes en el resumen del TO son presentados mediante un mecanismo catafórico, de manera que primero se describen muy brevemente (*un petit garçon arabe/une très vieille femme juive*) y luego se nombran (*Momo/Madame Rosa*). Toda la información gira entorno a ellos, destacándose el amor, la ayuda y la compañía que les une; por lo tanto, se ha optado por una clara focalización en los personajes principales. En las ediciones a las otras lenguas se proporciona una descripción más completa de los personajes principales, pero se atenúa ligeramente la focalización en los mismos al introducirse nuevos personajes. En efecto, la descripción de los personajes suele ser más detallada porque, además de sus nombres, se añaden diversas informaciones, especialmente de su pasado. Por ejemplo, en el TME1 encontramos «que no ha conocido a sus padres», «superviviente de Auschwitz», «arterioesclerosis cerebral», y en el TMI, «a dying, 68-years-old, 220-lb. survivor of Auschwitz and retired lady of the night», etc. El TME2 sustituye ciertos hipónimos del TME1 por hiperónimos («arterioesclerosis cerebral» por «enfermedad»), pero continúa ofreciendo un mayor número de datos sobre los personajes. El TME3 no empieza con la relación sentimental entre los protagonistas, ni presenta el mismo orden que el TO o las otras ediciones españolas, donde Momo aparece en primer lugar. Aquí abre el resumen la referencia a la protagonista femenina y solo después se alude al protagonista masculino:

(3) En un sexto piso sin ascensor del barrio parisino de Belleville una vieja prostituta judía, atormentada por los recuerdos de Auschwitz, acoge a los hijos no deseados de sus antiguas compañeras en una pensión clandestina. La mirada de Momo, un pequeño musulmán que no ha conocido a sus padres [...] (TME3).



Este cambio de focalización parece verse compensado por el anonimato del personaje femenino, en contraste con la identificación del personaje masculino, que se designa con su sobrenombre (Momo). De todas formas, en el TME3 los personajes principales curiosamente pierden relevancia en beneficio de la dimensión colectiva de la historia, donde encuentran cabida todos aquellos individuos que viven al margen de la sociedad. Lo mismo sucede en el TMC:

(4) La vida al davant és la tendra història dels marginats explicada a través dels ulls de Momo, un nen àrab que viu a la pensió de la senyora Rosa [...] Un cant a favor de la solidaritat entre els oblidats (TMC).

Por último, se añaden personajes secundarios cuyas características resultan apropiadas para despertar la curiosidad del público. Por ejemplo, en el TME1 y el TME2 aparecen dos personajes secundarios identificados con algunos de sus rasgos más chocantes: «la señora Lola, un ex boxeador senegalés, y el señor Walouma, un barrendero de Camerún». O bien, se introduce directamente la figura del marginado anónimo («emigrantes ilegales»; «jueus i àrabs, africans, transvestits»; «chulos, drogadictos»; «transvestites, pimps, and witchdoctors», etc.) en consonancia con la dimensión universal de la historia a la que, como acabamos de ver, se da prioridad en algunas de las contraportadas analizadas.

En cuanto a los temas del resumen, cabe señalar que en el TO no se presentan de forma explícita sino que solo se insinúan. Destacan el miedo, la lucha, la vida y, especialmente, el amor y la muerte (como indica el mayor número de unidades léxicas pertenecientes a estos dos ámbitos), siempre vinculados a los protagonistas:

(5) Histoire d'amour d'un petit garçon arabe pour une très vieille femme juive : Momo se débat contre les six étages que Madame Rosa ne veut plus monter et contre la vie parce que « ça ne pardonne pas » et parce qu'il n'est « pas nécessaire d'avoir des raisons pour avoir peur ». Le petit garçon l'aidera à se cacher dans son « trou juif », elle n'ira pas mourir à l'hôpital et pourra ainsi bénéficier du droit sacré « des peuples à disposer d'eux-mêmes » qui n'est pas respecté par l'Ordre des médecins. Il lui tiendra compagnie jusqu'à ce qu'elle meure et même au-delà de la mort (TO).

En los resúmenes de las traducciones observamos dos tendencias. Por un lado, aunque se alude a algunos de los temas del TO (amor, lucha), se introducen otros temas más concretos de forma explícita (salvo en el TMI), de manera que el lector verá recortada en gran medida su libertad interpretativa. Por ejemplo:

(6) Amb el seu registre adolescent denuncia el racisme i el materialisme, i fa una reflexió sobre la vellesa, la soledat, l'eutanàsia. *La vida al davant*, que va guanyar el premi Gon-

court, sorprèn per la seva actualitat, plena d'ironia, ingenuïtat i amor (TMC).

(7) La ironía y el humor, la ingenuidad y la ternura son el contrapunto de un relato que desgarrar al tiempo que conmueve, una reflexión sobre la soledad, la decrepitud y el poder enajenante del miedo (TME3).

Por otro lado, los temas del amor y la muerte pierden protagonismo casi en todas las ediciones. Así, la dimensión semántica más amplia que el TO concedía a la muerte se ve delimitada mediante el hipónimo «eutanàsia» en el TMC, y sustituida por términos pertenecientes al campo semántico de la vejez o la enfermedad en las traducciones españolas e inglesa («degeneración», «decrepitud», «ill»). En cuanto al tema del amor, queda neutralizado en las ediciones españolas y en la catalana al disociarse de los protagonistas y presentarse de forma más impersonal:

(8) *La vida al davant*, que va guanyar el premi Goncourt, sorprèn per la seva actualitat, plena d'ironia, ingenuïtat i amor (TMC).

Y, sobre todo, al sustituirse por una imagen de aprendizaje o iniciación: «peripecia vital al lado de la señora Rosa» (TME1), «historia al lado de la señora Rosa» (TME2), «on Momo fa el seu aprenentatge vital» (TMC).

Respecto al escenario de la historia, en el resumen del TO se presenta de forma sucinta y como un lugar indeterminado, anónimo: «les six étages». La imagen de los seis pisos desempeña una función fundamental en la novela porque simboliza de alguna manera los obstáculos con que topan los protagonistas a lo largo de sus vidas; por lo tanto, su presencia en la contraportada permite una remisión directa al texto principal. La indefinición del lugar muestra que lo que importa al autor del resumen no es el nombre propio del lugar, sino la sensación de dificultad y dureza que se desprende de la subida de los seis pisos a pie:

(9) Momo se débat contre les six étages que Madame Rosa ne veut plus monter et contre la vie parce que « ça ne pardonne pas » et parce qu'il n'est « pas nécessaire d'avoir des raisons pour avoir peur » (TO).

En las traducciones suele prescindirse de este segmento esencial por lo que se pierde la imagen metafórica de sufrimiento, que se ve sustituida por la idea de clandestinidad, a la vez que desaparece la remisión entre texto principal y peritexto, que en el TO beneficiaba la cohesión entre estas dos instancias:

(10) [...] al lado de la señora Rosa, una anciana judía, superviviente de Auschwitz, que acoge a los hijos de las prostitutas en su pensión clandestina de Belleville, un suburbio parisino [...] (TME1).

Solo en el TME3 y el TMI se evoca la dureza de la vida mediante otras formulaciones similares, aunque en el fragmento (12) la expresión resulta más neutra porque se omite el número de piso («to climb the stairs»):

(11) En un sexto piso sin ascensor del barrio parisino de Belleville una vieja prostituta judía, atormentada por los recuerdos de Auschwitz, acoge a los hijos no deseados de sus antiguas compañeras en una pensión clandestina (TME3).

(12) Momo has been one of the everchanging ragbag of whores' children at Madame Rosa's boardinghouse in Paris [...] as Madame Rosa becomes too ill to climb the stairs to their apartment [...] (TMI).

Los pasajes anteriores dejan entrever al mismo tiempo que en los resúmenes de las traducciones el escenario pierde su anonimato, ya que se proporciona el nombre del barrio (Belleville) o de la ciudad (París), y se describe con más detalles. Dichas descripciones suelen ser bastante extensas; por ejemplo, en el TME1, se alude a Belleville definiéndolo como «un suburbio parisino donde malviven emigrantes ilegales de todas las procedencias, chulos, drogadictos y toda suerte de perdedores». No obstante, entre las ediciones españolas se observa una tendencia a la simplificación; así, algunos fragmentos explicativos del TME1 se ven reducidos a la mínima expresión en la última edición (TME3): «del barrio parisino de Belleville». En el TMC, se alude a Belleville sin nombrarlo, en términos más vagos e imprecisos, pero continúa aportando un grado de concreción más elevado que la contraportada del TO al mencionar la ciudad de París: «que acull fills esgarriats en un suburbi de París» (TMC).

El resumen del TO se presenta desde un punto de vista que se quiere objetivo y distante, pues el locutor construye su discurso a base de construcciones impersonales, sin valoraciones personales y con abundantes citas de la novela, que dejan paso a la voz de otros enunciadores. Las distintas voces quedan claramente marcadas y delimitadas por el uso de comillas; se trata del fenómeno que J. Authier-Revuz (1982) dio a conocer como «heterogeneidad mostrada» para explicar la inclusión manifiesta de la palabra del otro en nuestro discurso. De esta forma, el locutor no interviene ni interpreta; deja que sea la novela misma o sus personajes los que hablen. A su vez, las citas permiten ilustrar el estilo narrativo de la obra literaria:

(13) [...] contre la vie parce que « ça ne pardonne pas » et parce qu'il n'est « pas nécessaire d'avoir des raisons pour avoir peur ». Le petit garçon l'aidera à se cacher dans son « trou juif », elle n'ira pas mourir à l'hôpital et pourra ainsi bénéficier du droit sacré « des peuples à disposer d'eux-mêmes » qui n'est pas respecté par l'Ordre des médecins (TO).

En los resúmenes de las traducciones se percibe un mayor grado de intervención por parte del locutor tanto en la elección del léxico como de la modalidad discursiva. La tendencia predominante es el uso de unidades léxicas que vehiculan valoraciones más positivas y de mayor intensidad que el TO, ya sea para definir la novela globalmente o para resumir su argumento; en consecuencia, dejan entrever a un locutor más implicado con lo que presenta y que recurre al ámbito emocional para seducir al público: «estremecedora historia», «las descarnadas reflexiones», «un relato que desgarrar al tiempo que conmueve», «una tendra història», etc. En el TME2 se han suprimido algunos de estos elementos léxicos («descarnadas», «rara»); pero, en contrapartida, el locutor pone de manifiesto su posicionamiento al cerrar el resumen argumental con una crítica positiva sobre la novela: «El resultado es de una notable grandeza humana y belleza literaria». En el TMI el locutor mantiene la misma intensidad sentimental en la presentación de la historia («love story»), pero añade una unidad que vehicula un punto de vista negativo, «macabre», con efectos difíciles de prever, puesto que, según el tipo de público, podría perjudicar o beneficiar la función persuasiva del texto:

(14) This sensitive, slightly macabre love story between Momo and Madame Rosa has a supporting cast of transvestites, pimps, and witchdoctors from Paris's immigrant slum, Belleville (TMI).

Por último, el discurso polifónico y la «heterogeneidad mostrada» que caracterizaban el TO han dejado paso, en las traducciones, a un texto más homogéneo y simplificado. Es decir, se opta casi exclusivamente por el estilo indirecto y se suprimen las citas de la novela. El TME1 es el único que mantiene una cita literal de las cuatro que contenía el TO («la crudeza de “una vida que no perdona”»); el resto de ediciones las han omitido. El recurso al estilo indirecto favorece la introducción de subjetividad puesto que el locutor habla e interpreta directamente, sustituyendo la voz del texto literario que aparecía en el resumen del TO por su propia voz.

#### 4. Conclusiones

La modalidad de traducción analizada a lo largo de estas páginas demuestra que la operación traslativa es, en ocasiones, un acto pragmático mucho más global de recreación y de relación interpersonal con el posible lector. Las variaciones peritextuales entre el TO y sus traducciones apuntan en este sentido. En primer lugar, hemos visto que si en el TO la mención al premio Goncourt para presentar el texto y seducir al público ocupa un lugar privilegiado (figura en una parte relevante del espacio peritextual), en las traducciones, la referencia a dicho premio pierde peso. En estas últimas, para conseguir una función persuasiva similar, se menciona la versión cinematográfica o bien se alude al premio literario pero sin otorgarle la misma importancia. En segundo lugar, el peritexto de las traducciones tiende a una mayor concreción y

apuesta por los sentimientos, tanto mediante fotografías de personajes reales o conocidos que anuncian a los protagonistas de la historia, como mediante unidades léxicas que poseen un contenido semántico más preciso. Esta tendencia se combina con cambios de focalización en los resúmenes de las contraportadas, donde la singularidad de la novela y de sus personajes principales se ve, de algún modo, relegada a un segundo plano por el afán de conceder un alcance más universal a la historia que se pretende presentar. En tercer lugar, el posicionamiento del locutor-editor se revela más subjetivo y explícito porque anticipa detalles sobre el contenido de la novela e introduce puntos de vista más positivos, susceptibles de condicionar la interpretación del lector; todo ello revela sin duda un mayor esfuerzo persuasivo por parte de las editoriales que han publicado las traducciones.

Así pues, el estudio de las portadas y las contraportadas confirma que el espacio peritextual propicia un alto grado de intervención por parte del locutor-editor y una gran libertad en la elección de los elementos léxicos y culturales considerados pertinentes para favorecer la acogida del libro; pero también que dicha libertad, de no ser gestionada adecuadamente, puede llegar a desvirtuar de algún modo la esencia del texto que se anuncia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ANSCOMBRE, Jean-Claude y Oswald DUCROT (1983): *L'argumentation dans la langue*. Lieja y París, Mardaga.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1982): «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours». *Parole Multiple. Aspect rhétorique, logique, énonciatif et dialogique*, DRLAV 26, 91-151.
- BLADTH, Elizabeth (2009): «Gouverneurs de la rosée de Jacques Roumain en suédois: paratexte, traduction et réception». *Romanitas, langues et littératures romanes*, 3 (2), 86-114 [Consulta en línea: <http://romanitas.uprrp.edu/francais/volumen3/bladh.html>; 27/08/2010].
- CALABRESE, Elisa y Luciano MARTÍNEZ (2001): «Historia de una teoría», in *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo, 41-52.
- CONTE, Rafael (2007): «Última metamorfosis». *El País* (Babelia), 28/07/2007 [Consulta en línea: [http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Ultima/metamorfosis/elpepuculbab/20070728elpbabnar\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Ultima/metamorfosis/elpepuculbab/20070728elpbabnar_2/Tes); 27/11/2009].
- GARY, Romain (1975): *La Vie devant soi*. París, Mercure de France. [TO1].
- GARY, Romain (2008) [1975]: *La Vie devant soi*. París, Gallimard. [TO2].
- GARY, Romain (1997): *La vida ante sí*. Barcelona, Galaxia Gutenberg. Traducción de Ana M<sup>a</sup> de la Fuente. [TME1].

- GARY, Romain (2007): *La vida ante sí*. Barcelona, Plataforma. Traducción de Ana M<sup>a</sup> de la Fuente. [TME2].
- GARY, Romain (2008): *La vida ante sí*. Barcelona, De Bolsillo. Traducción de Ana M<sup>a</sup> de la Fuente. Revisión Xisca Mas. [TME3].
- GARY, Romain (2004): *La vida al davant*. Barcelona, Angle. Traducción de Jordi Martín. [TMC].
- GARY, Romain (1986): *The life before us («Madame Rosa»)*. Londres, A New Directions Book. Traducción de Ralph Manheim. [TMI].
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. París, Seuil.
- RACCAH, Pierre-Yves (2005): «Une sémantique du point de vue: de l'intersubjectivité à l'adhésion», in Danielle Forget (dir.), *L'énonciation identitaire : entre l'individuel et le collectif*. número especial de *Discours Social, Social Discourse*, 21, 205-242.
- TRICÁS, Mercè (2006): «Représentations euphoriques et dysphoriques et construction de sens dans la perspective de la traduction français-espagnol: le cas du mot goût», in Anne Marie Laurian (ed.) *Lexique, culture, traduction*. Berna, Peter Lang, 265-284.

## El proceso de documentación en el aula de traducción económica (francés-español): recopilación de recursos electrónicos sobre el mundo de la empresa

**Iván Delgado Pugés**

*Universidad de Málaga*  
idelgado@uma.es

**Tanagua Barceló Martínez**

*Universidad de Málaga*  
tbgarcia@uma.es

### Résumé

La documentation est un processus capital pour la traduction et, néanmoins, elle pose de grandes difficultés pour l'étudiant en traduction. L'essor incontournable des Technologies de l'Information et de la Communication a radicalement changé la façon dont le traducteur effectue ses recherches d'information. Mais cela entraîne aussi bien des avantages que des inconvénients du fait de l'éparpillement des contenus et de la grande quantité d'information disponible sur Internet. De ce fait, et dans le cadre de la traduction économique d'un point de vue didactique dans la combinaison linguistique français-espagnol, nous présentons une compilation de ressources électroniques en français appliquées à un domaine économique précis: l'entreprise. Cette compilation comprend des res-

### Abstract

Documentation is of paramount importance in the translation process, and nevertheless it continues to pose great difficulties for translation students. The unstoppable and vertiginous heyday of Information and Communication Technologies has produced a radical change in the search for information by translators. This fact, however, has both advantages and disadvantages due to the content dispersal and the overwhelming volume of information available on the Internet. Therefore, focusing on economic translation, from a didactic perspective and in the French-Spanish language combination, a compilation of electronic resources in French, and applied to the economic subarea of the enterprise, is presented herein. This collection of resources is divided into three categories: linguistic resources, conceptual resources



sources linguistiques, conceptuelles et de réflexion traductologique.

**Mots-clé:** documentation; traduction spécialisée; traduction économique; ressources électroniques; français-espagnol; entreprise.

and translation reflection resources.

**Key words:** documentation; specialized translation; economic translation; electronic resources; French-Spanish; business.

## 0. Introducción

En el presente artículo abordamos uno de los temas centrales en lo que al ámbito de la traducción especializada se refiere: el proceso de documentación. En concreto, nos ceñiremos a la modalidad de traducción económica, dentro de la combinación lingüística francés-español, desde una perspectiva didáctica. Para ello, en el primer bloque efectuaremos un recorrido por la importancia del proceso documental y su relación con las competencias que deben adquirir los alumnos; mostraremos las dificultades propias de la traducción de textos económicos y cómo la documentación se erige en el método más eficaz para solucionarlas; y veremos en qué modo el auge creciente e imparable de las Tecnologías de la Información y la Comunicación ha afectado a la labor del traductor. En el segundo bloque, partiendo de nuestra experiencia docente, fijaremos los parámetros y la metodología utilizada en este trabajo para llevar a cabo una recopilación de recursos electrónicos aplicados a un subámbito de especialidad de la economía: el mundo de la empresa. Dividiremos esta compilación en tres secciones: recursos lingüísticos, recursos conceptuales y recursos de reflexión traductológica. En el tercer y último bloque, expondremos algunas conclusiones extraídas de este estudio y plantearemos futuras vías de investigación.

## 1. La importancia del proceso de documentación en traducción especializada

El principal fin del proceso formativo de los alumnos que cursan asignaturas de traducción es conseguir alcanzar, con el mayor grado de perfección posible, la macrocompetencia traductora. Kelly (2007: 106) establece una clasificación en la que, dentro de esta macrocompetencia, se encuentran las competencias comunicativa y textual, cultural, temática, instrumental, psicofisiológica, interpersonal y estratégica. Desde nuestro punto de vista, y enfocando nuestra investigación hacia el terreno de la traducción de textos especializados de naturaleza económica, dos de las competencias menos estudiadas en la literatura traductológica disponible hoy en día son la competencia instrumental y la temática<sup>1</sup>. Como apuntábamos en un trabajo anterior (Barceló Martínez y Delgado Pugés, 2010: 173-186), nuestra experiencia docente en cali-

---

<sup>1</sup> Hurtado Albir (2001: 385) las denomina subcompetencias profesional y extralingüística, respectivamente (y emplea la denominación global de competencia traductora).

dad de profesores de traducción especializada de textos económicos nos ha demostrado que el alumno que acomete por primera vez la traducción de este tipo de textos se encuentra ante una serie de dificultades que ha de resolver y ante las cuales se muestra dubitativo por un conjunto de carencias de distinta naturaleza. Dos de estas dificultades se deben, principalmente, a las lagunas que presenta en lo que a estas dos competencias se refiere. Vamos a exponer someramente a qué nos referimos con cada una de ellas.

### 1.1. La competencia temática o enciclopédica

La competencia temática o enciclopédica es la adquisición de un saber declarativo útil asentado sobre la práctica de la autoformación continua y constituye, a nuestro entender, una de las competencias fundamentales en la formación del traductor. Según Hurtado Albir (2001: 395), está formada por los siguientes elementos: conocimientos sobre la traducción; conocimientos biculturales; conocimientos enciclopédicos (del mundo en general); y conocimientos temáticos (de ámbitos específicos). Como certeramente indica Kelly (2005: 76): «The problem faced by most undergraduate training courses is that it is practically impossible to offer training in a specialized field and in translation at the same time and within the time confines of a standard degree». Por esta razón, la documentación se constituye, como veremos a continuación, en uno de los pilares básicos sobre los que se sustenta todo proceso de traducción y, por ende, su enseñanza debe ocupar un lugar central en el proceso de aprendizaje en el aula de traducción especializada, a fin de que se pueda paliar la restricción temporal a la que alude Kelly.

En lo referente al grado de amplitud que han de tener dichos conocimientos, estamos de acuerdo con la postura adoptada por Mayoral Asensio (1997-1998: 142-143), quien afirma que:

El nivel de comprensión suficiente para la traducción especializada [...] se acerca más al concepto de *comprensión pasiva* (comprensión del hecho por sí mismo, sin integrarlo en el conocimiento general del mismo que posee el traductor) que al concepto de *comprensión activa* (comprensión que permite la integración del hecho en el conocimiento general del mismo que posee el traductor y el uso de ese conocimiento como parte integral de su conocimiento del mundo).

No obstante, también indica (1997-1998: 144) que el traductor deberá tener presente en todo momento que la adquisición de estos conocimientos temáticos debería estar orientada «hacia lo lingüístico, lo textual (documental) y lo comunicativo».

### 1.2. La competencia instrumental

En cuanto a la competencia instrumental, se trata de la adquisición de un amplio conocimiento de las fuentes terminológicas, fraseológicas y lingüísticas que se

encuentran a disposición del traductor y a las que éste debe acudir: diccionarios bilingües, diccionarios monolingües, legislación jurídico-económica, manuales de economía, fuentes electrónicas, textos paralelos, cotejo de textos de partida y su traducción, consulta a expertos, etc. Según Hurtado Albir (2001: 396), está formada por los siguientes elementos: conocimiento y uso de las fuentes de documentación de todo tipo; conocimiento y uso de las nuevas tecnologías; conocimiento del mercado laboral y del comportamiento del traductor profesional.

El manejo e interiorización de esta competencia es una condición *sine qua non* para adquirir la competencia temática, pues el traductor tendrá que saber dónde localizar las fuentes enciclopédicas que le resulten útiles en su labor traductora. Ello se debe a que, como acertadamente señala Monzó Nebot (2008: 757):

[...] El traductor comercia con un conocimiento altamente especializado y para que, en la mediación, ese bien tan preciado no pierda valor deberá asegurarse la precisión tanto en la comprensión de lo que recibe como en la comprensión y expresión de lo que produce. En este proceso, será indispensable la (in)formación. Lo que el traductor no conozca deberá encontrarlo, y lo que conozca le permitirá ahorrarse un tiempo precioso que podrá dedicar a elaborar y desarrollar sus conocimientos previos sobre el caso concreto con el que trabaja y sobre otros vacíos de (in)formación.

Según la autora (Monzó Nebot, 2008: 758<sup>2</sup>), la adquisición de esta competencia permitirá al traductor:

- Reconocer la necesidad de información;
- Conocer los distintos tipos de recursos y saber seleccionar los que mejor se ajustan al problema y al encargo profesional;
- Contar con estrategias de localización de la información;
- Localizar y acceder a la información;
- Comparar y evaluar la información obtenida en diversas fuentes;
- Organizar, aplicar y comunicar la información de forma adecuada a cada encargo profesional;
- Sintetizar y edificar a partir de la información existente, contribuyendo a la creación y difusión de nuevo conocimiento que se ajuste a nuevos requisitos;
- Usar la información de forma crítica para tomar decisiones y resolver problemas.

La documentación se utiliza, por ende, para la resolución de las dificultades que surgen en el análisis del texto origen (proceso semasiológico) y en el proceso de

---

<sup>2</sup> Para ello, se basa en el trabajo de García López, Roca Lefler, Rovira y Vives i Gràcia (2004).

reexpresión del texto en la lengua meta (proceso onomasiológico), de modo que se obtenga un producto de calidad.

Según López Ciruelos (2004: 10), «La calidad de una traducción es el grado de similitud entre los significados del texto terminal y el original, y el grado de ajuste entre el texto terminal y las normas lingüísticas del idioma de destino». La calidad que presente la traducción dependerá, en gran medida, de la fiabilidad de las fuentes documentales que se hayan consultado. Mayoral Asensio (1997-1998: 138) indica que «La documentación en la traducción influye directamente en la calidad pero es una actividad que consume mucho tiempo y/o dinero y que por tanto puede afectar negativamente a la rentabilidad»; y, por ello, llega a la conclusión de que «Para que el compromiso entre calidad y rentabilidad sea posible no queda más salida para el traductor que el uso de procedimientos de documentación muy eficaces».

## **2. Dificultades de la traducción de textos económicos**

En la traducción de textos económicos, las búsquedas terminológicas y el proceso de documentación deben llevarse a cabo convenientemente con el objeto de obtener un resultado satisfactorio, es decir, una traducción correcta y fiel al contenido del original.

Podemos dividir las dificultades propias de la traducción de este tipo de textos en dos grandes bloques: dificultades de tipo lingüístico y dificultades de tipo conceptual.

### **2.1. Dificultades lingüísticas**

El lenguaje económico presenta dificultades que provocan que el alumno en formación se encuentre ante una serie de escollos que deberá solventar mediante la realización de un proceso documental eficiente<sup>3</sup>. En ese sentido, y ampliando la clasificación de dificultades realizada por Houbert (2001), podríamos afirmar que, entre las principales características de los textos económicos, destacan las siguientes:

- Terminología
- Neología
- Juegos de palabras
- Empleo reiterado de metáforas y metonimias
- Polisemia, sinonimia y falsa sinonimia
- Siglas y acrónimos
- Colocaciones

---

<sup>3</sup> En este sentido, en el aula de traducción económica efectuamos, como actividad complementaria a la realización de traducciones en sí (habitualmente a través de la plataforma virtual habilitada por nuestra universidad), ejercicios de carácter documental que incluyen tareas como búsquedas terminológicas centradas en problemas relacionados con la polisemia, la sinonimia, los falsos amigos, las siglas y el componente cultural asociado a determinadas unidades terminológicas; análisis y propuestas de equivalentes de unidades fraseológicas frecuentes en el lenguaje económico, etc.

- Préstamos y calcos del inglés
- Alternancia de un lenguaje altamente especializado con un lenguaje más banalizado

## 2.2. Dificultades conceptuales

En cuanto a la documentación conceptual o temática, Álvarez Calleja (1999: 142) nos dice que el conocimiento de la realidad socioeconómica forma parte de la formación que ha de recibir el futuro traductor, puesto que aunque éste disponga de los recursos terminológicos, un vocabulario especializado a veces no aclara totalmente un concepto y puede producirse cierta ambigüedad, sobre todo debido a la diversidad que suele existir entre los dos sistemas específicos que ha de comparar.

Ibáñez Rodríguez (2003: 539) insiste en esta misma idea:

Dado que la operación traductológica se desarrolla en el plano del habla y no de la lengua, el problema no es exclusivamente de tipo terminológico, sino más bien conceptual, en tanto que al abordar un campo especializado es inevitable nombrar conceptos y sobre todo establecer relaciones entre ellos.

El traductor económico trabaja y maneja conceptos y términos en contexto, no fuera de éste, por lo que el componente nocional adquiere una dimensión e importancia notables en función del género textual propio del (sub)ámbito económico de que se trate.

## 3. El auge de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) y su impacto en la búsqueda de información para la traducción

No cabe duda de que la información y las innovaciones tecnológicas constituyen dos de las piedras angulares sobre las que se asienta la denominada *sociedad de la información*. La creciente interconectividad humana que se ha producido a escala internacional durante los últimos tiempos ha posibilitado la existencia de la *aldea global*<sup>4</sup> postulada por Marshall McLuhan.

Conviene recordar, en este punto, que el concepto de Tecnologías de la Información y la Comunicación debe entenderse en un sentido amplio ya que engloba un conjunto de elementos y procedimientos empleados para la creación, la búsqueda y la transmisión de información. En esta ocasión, y basándonos en nuestra experiencia dentro y fuera del aula (en calidad de docentes y traductores profesionales), presentaremos algunos recursos electrónicos disponibles en la red que facilitan la labor de

---

<sup>4</sup> Herbert Marshall McLuhan (1911-1980), filósofo y comunicólogo canadiense. Fue profesor universitario de literatura inglesa, crítica literaria y teoría de la comunicación. Actualmente es considerado uno de los padres fundadores de los estudios sobre los medios de comunicación. En 1967 acuñó el término *aldea global* en su obra *The Medium is the Message*, que ejerció una enorme influencia en su época, convirtiéndose en un concepto precursor de la actual sociedad de la información.

traducción de un determinado tipo de textos económicos: los relacionados con el mundo de la empresa.

El hecho de que nos ciñamos a recursos electrónicos no implica, en ningún caso, que las fuentes documentales en soporte papel queden relegadas a un segundo plano. Muy al contrario, hay ocasiones en las que la consulta de manuales específicos sobre la materia abordada constituye la fuente documental más fiable para la adquisición de conocimiento experto.

Todos los cambios tecnológicos acaecidos en los últimos tiempos no han pasado desapercibidos para la actividad traductora. Antes bien, las herramientas informáticas se han convertido en una pieza fundamental para el traductor. En esa línea, Gonzalo García (2000: 145) afirma que:

Puede advertirse que desde hace algún tiempo los modos tradicionales de practicar la traducción se han venido transformando de forma notable a consecuencia de la irrupción y generalización de los nuevos recursos tecnológicos de apoyo a la comunicación interlingüística.

Dicha irrupción, no cabe duda, ha transformado completamente tanto las posibilidades como el modo de trabajar de los traductores. Ahora bien, debemos ser conscientes de que todo cambio suele llevar aparejada la existencia, al menos en un primer momento, de ventajas e inconvenientes, y esta innovación tecnológica es un buen ejemplo de ello. Como muy acertadamente señala Gonzalo García (2000: 151), el éxito de la labor de búsqueda documental del traductor «dependerá en gran medida de una utilización inteligente de las denominadas herramientas de búsqueda y de una evaluación rigurosa de la información contenida en la web».

Así, podemos afirmar que el auge de las TIC y su impacto en la búsqueda de información para la traducción presenta ventajas e inconvenientes. En realidad, un mismo modo de actuar puede constituir una ventaja o un inconveniente en función del uso que se haga de los recursos existentes, y es algo que desde el aula se debe inculcar al alumno.

### **3.1. Ventajas e inconvenientes**

Una de las ventajas que con mayor frecuencia se atribuye al uso de las TIC es que, tal y como afirma Gonzalo García (2000: 151), «las barreras de la distancia, del tiempo y del espacio se han roto y se camina por la senda de la democratización informativa».

Esto, para el traductor, supone un acceso casi instantáneo y, en muchas ocasiones, gratuito, a documentos e información cuya consulta era prácticamente inaccesible antes del auge de Internet (por ejemplo, el acceso a bibliotecas virtuales, bases de datos terminológicas, consulta de textos paralelos, etc.).

Asimismo, el campo de actuación del traductor profesional se ha visto notablemente ampliado debido a la inexistencia de barreras geográficas, lo que permite trabajar con clientes ubicados en cualquier lugar del planeta.

La mayor ventaja-inconveniente de Internet es la cantidad de información que contiene. Heras Díez (2005: 21) apunta, en esta senda, que «el problema, hoy en día, no está en la escasez de información, sino en su abundancia». Por su parte, Pinto Molina (1999: 86) ya advertía de que «para desenvolverse en este gigantesco y heterogéneo contexto documental, el traductor de calidad [...] debe poseer un apropiado nivel de pericia en el empleo de las técnicas documentales más usuales».

En cuanto a los inconvenientes, cabe destacar la mutabilidad de los contenidos presentes en la red, la antigüedad y la falta de actualización de algunos recursos, la desorganización de su estructura y la credibilidad relativa de los contenidos, lo que en ocasiones puede inducir a error en el proceso traslativo si el traductor no sabe discriminar aquella información que no sea pertinente para un determinado encargo. Por ello, y tal y como aconseja Monzó Nebot (2008: 778), resulta indispensable:

Conocer las deficiencias de las fuentes documentales [...] para poder orientar nuestras tareas documentales en la dirección adecuada en próximas dudas. Si, a medida que consultamos diversas fuentes, valoramos su calidad y organizamos esta evaluación de modo que podamos encontrarla de nuevo fácilmente no tan sólo podremos evitar caer dos veces en el error de consultar una fuente que no nos ayudó ya en el pasado, sino que podremos gestionar nuestro presupuesto para la adquisición de documentación o compartir esta información con nuestros colegas para ayudarles a la vez que fomentamos nuestra integración en un grupo profesional.

#### **4. Objetivos y metodología**

El desencadenante que nos ha llevado a realizar este trabajo ha sido la constatación de deficiencias y lagunas en el proceso documental por parte de nuestros alumnos en el aula de traducción económica. En efecto, hemos observado que las dificultades anteriormente descritas son una constante en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la traducción especializada. Por ello, y con el objeto de contribuir a paliar parcialmente esta situación, hemos recopilado y organizado una serie de recursos electrónicos que pueden resultar útiles para la traducción de textos pertenecientes a un subámbito de la economía, a saber, los textos relacionados con el mundo de la empresa.

Hasta el momento actual, se han efectuado recopilaciones y estudios sobre los recursos bibliográficos disponibles en formato tradicional, pero todavía no se ha sistematizado y jerarquizado el ingente caudal de información y contenido de corte económico que se genera diariamente en Internet. Asimismo, no se han elaborado



patrones de búsqueda que permitan localizar de forma rápida y acertada fuentes documentales fiables. Así, esta se constituye en una de las posibles vías de investigación futuras en el ámbito de la documentación y su relación con la traducción especializada.

Consideramos que el proceso de documentación en traducción especializada puede dividirse en dos bloques claramente segmentados: por un lado, la búsqueda de toda aquella información de naturaleza lingüística (ya sea terminológica, fraseológica, estilística, traductológica, por géneros textuales, etc.); por otro, la búsqueda de información factual, es decir, la relacionada con los conceptos propios de la materia sobre la que versa el texto origen (en el caso que nos ocupa, la economía). Por esta razón, la recopilación que presentamos a continuación se encuentra dividida de este modo.

Hemos de realizar una aclaración previa con respecto a los recursos de naturaleza lingüística que vamos a presentar a continuación, motivada por el carácter híbrido del discurso del mundo de la empresa. Como matiza Román Mínguez (2008: 118):

[...] No resulta posible hablar de términos o de conceptos puramente jurídicos, económicos o financieros ya que se produce frecuentemente un trasvase entre estos registros de especialidad. De esta manera, resulta difícil clasificar la terminología como perteneciente al registro jurídico, económico, financiero o comercial ya que estos registros se solapan.

Este carácter híbrido está provocando la aparición de géneros textuales mixtos, también llamados por algunos autores «colonias de géneros», es decir, una «constellation of closely related and overlapping genres, sometimes within but often across discourse communities» (Bhatia, 2002: 10). Por ello, algunos de los recursos que presentaremos pueden inscribirse también en el ámbito de la traducción jurídica u otros subámbitos económicos distintos del mundo de la empresa.

Toda recopilación de fuentes documentales debe someterse a una serie de criterios de evaluación que garanticen y aseguren la calidad de la información que contienen. Por ello, basándonos una vez más en Mayoral Asensio (1997-1998), hemos fijado los siguientes criterios como el hilo conductor que ha guiado nuestra selección de las fuentes: fiabilidad, accesibilidad, especificidad y exhaustividad.

Los recursos incluidos nos parecen pertinentes porque responden a parámetros de calidad como los expuestos por Palomares Perraut (2003: 106): autoría (conocer quién emite la información, cuál es su reputación, su experiencia en la materia); el rigor con el que ha sido preparada la información; la exhaustividad (delimitación por criterios espacio-temporales); actualización de la página; sistematización en el tratamiento de la información; originalidad y factor cuantitativo de los contenidos.

El principal propósito de nuestro trabajo es, por lo tanto, la recopilación de material de apoyo para el traductor, que permita solventar de forma más rápida y

sencilla aquellas dudas en su labor de traducción de textos relacionados con la empresa en la combinación lingüística francés-español.

Aunque el presente artículo tiene su génesis y está enfocado, como hemos apuntado anteriormente, desde una perspectiva didáctica, los recursos analizados pueden ser igualmente válidos y pertinentes para cualquier traductor profesional que trabaje con la combinación lingüística anteriormente mencionada y que opere en su quehacer cotidiano con textos de índole económica.

En cuanto a la combinatoria de lenguas empleada en esta recopilación debemos matizar que nos centramos exclusivamente en los recursos propios de la lengua francesa de Francia, dejando así al margen al resto de variantes y países francófonos.

### **5. Justificación del subámbito considerado**

La elección del subámbito de la empresa responde a la importancia, en el mercado profesional de la traducción, de los textos relacionados con esta área. Ello se debe a la creciente globalización de la economía en el mundo moderno y a la ampliación del ámbito de actuación de las empresas, que han dejado de operar exclusivamente en los mercados nacionales para extenderse al extranjero con vistas a obtener mayores beneficios.

Esta realidad justifica que la empresa constituya uno de los módulos en que se divide la asignatura de traducción económica que impartimos, en la que también se insertan los siguientes bloques temáticos:

- Banca y finanzas
- Impuestos
- Bolsa
- Comercio

En cada uno de dichos módulos se aborda el estudio y la traducción de varios géneros textuales característicos de cada subámbito. En el caso del bloque dedicado a la empresa, los textos de trabajo más habituales suelen ser: estatutos de sociedades, certificados de inscripción de sociedades en los diferentes registros, cuentas anuales, notas y comunicados de prensa de grandes empresas y textos periodísticos sobre la materia. Los recursos que presentamos a continuación contienen información lingüística y conceptual para abordar con cierta garantía la traducción de los géneros textuales a los que acabamos de hacer mención.

## 6. Recursos documentales para la traducción de textos relacionados con el mundo de la empresa

Con vistas a una mayor claridad expositiva, hemos dividido los recursos<sup>5</sup> recopilados en recursos lingüísticos, recursos conceptuales y recursos de reflexión traductológica.

Forman parte de los recursos lingüísticos las bases de datos, los glosarios, los diccionarios, los formularios y, en general, todos aquellos cuya finalidad primera sea la comprensión terminológica y fraseológica de las unidades del texto origen y la búsqueda de equivalentes en lengua meta (en el caso que nos ocupa, el español).

La información de los recursos conceptuales tiene como objetivo rellenar las lagunas existentes en lo que al conocimiento experto se refiere, por lo que contribuyen a la adquisición de la competencia temática o enciclopédica. Se trata, sobre todo, de textos que conforman la legislación y la normativa sobre la materia en cuestión, así como información suministrada por organismos nacionales, internacionales y empresas, información sobre actualidad económica y portales de información relativa a la empresa.

Al margen de los conocimientos enciclopédicos, terminológicos y fraseológicos propios de la actividad traductora, pensamos que los alumnos también deben disponer de trabajos en los que se reflexione sobre algún aspecto de la traducción jurídica y económica. Se trata, principalmente, de estudios que ponen de manifiesto la existencia de determinadas barreras (de corte terminológico, fraseológico, estilístico, conceptual, cultural, etc.) en el tipo de traducción especializada que aquí nos ocupa. Dichos estudios forman lo que denominamos recursos de reflexión traductológica.

Presentamos a continuación una serie de tablas en las que hemos incluido todos los recursos considerados, ordenados según la división anteriormente comentada.

### 6.1. Recursos lingüísticos

#### 6.1.1. Glosarios, léxicos y bases de datos terminológicas

RECURSO	DIRECCIÓN WEB
Banque mondiale - Thésaurus	<a href="http://multites.net/mtsqli/wb/site">http://multites.net/mtsqli/wb/site</a>
Base de données lexicographiques panfrancophones	<a href="http://www.bdlp.org">http://www.bdlp.org</a>
Base de terminologie. Conseil international de la langue française	<a href="http://www.cilf.org/bt.fr.html">http://www.cilf.org/bt.fr.html</a>
CRITER (Corpus du Réseau Interministériel)	<a href="http://www.dgllf.culture.gouv.fr/terminologie/base-">http://www.dgllf.culture.gouv.fr/terminologie/base-</a>

<sup>5</sup> Debido, precisamente, a la mutabilidad y al carácter en ocasiones efímero de los contenidos de Internet, advertimos de que todos los enlaces incluidos en el presente artículo están operativos a fecha de 14 de febrero de 2011. No obstante, la mayoría de dichos enlaces pertenecen a organismos o entidades consolidados y, aunque su información pueda sufrir alguna modificación, los portales que la contienen sí presentan ciertas garantías de perdurabilidad en un futuro próximo.

de Terminologie):	données.html
EUROVOC. Thésaurus multilingue de l'Union européenne	<a href="http://eurovoc.europa.eu/drupal/?q=es">http://eurovoc.europa.eu/drupal/?q=es</a>
FranceTerme. Tous les termes publiés au <i>Journal officiel</i> par la Commission générale de terminologie et de néologie	<a href="http://franceterme.culture.fr/FranceTerme">http://franceterme.culture.fr/FranceTerme</a>
Glossaire (Crédit agricole)	<a href="http://www.credit-agricole.com/Developpement-Durable/Glossaire">http://www.credit-agricole.com/Developpement-Durable/Glossaire</a>
Glossaire (Entreprises et industrie - Commission européenne)	<a href="http://ec.europa.eu/entreprise/glossary/index_fr.htm">http://ec.europa.eu/entreprise/glossary/index_fr.htm</a>
Glossaire (Société Générale)	<a href="http://www.societegenerale.com/glossaire">http://www.societegenerale.com/glossaire</a>
Glossaire (Société.com)	<a href="http://www.societe.com/glossaire/">http://www.societe.com/glossaire/</a>
Glossaire des termes financiers et commerciaux (Centre du commerce international)	<a href="http://www.intracen.org/tfs/docs/glossary/af.htm">http://www.intracen.org/tfs/docs/glossary/af.htm</a>
Glossaire des termes financiers et commerciaux du Centre du Commerce International (CCI)	<a href="http://www.intracen.org/tfs/docs/glossary/index.htm">http://www.intracen.org/tfs/docs/glossary/index.htm</a>
IATE. La base de données terminologique multilingue de l'Union européenne	<a href="http://iate.europa.eu/iatediff/switchLang.do?success=mainPage&amp;lang=fr">http://iate.europa.eu/iatediff/switchLang.do?success=mainPage&amp;lang=fr</a>
Inverterm	<a href="http://www.inverterm.com">http://www.inverterm.com</a>
L'économie de A à Z	<a href="http://www.alternatives-economiques.fr/dico">http://www.alternatives-economiques.fr/dico</a>
L'économie mot à mot	<a href="http://www.ladocumentationfrancaise.fr/revues-collections/problemes-economiques/glossaire/index.shtml">http://www.ladocumentationfrancaise.fr/revues-collections/problemes-economiques/glossaire/index.shtml</a>
L'extenso. La base du droit expert	<a href="http://www.lextenso.fr/weblextenso/article/?jsessionid=54BA4937F79DA43E3C1C9386CCB32F4F.webjoly1">http://www.lextenso.fr/weblextenso/article/?jsessionid=54BA4937F79DA43E3C1C9386CCB32F4F.webjoly1</a>
La documentation française. Les sigles de l'économie	<a href="http://www.ladocumentationfrancaise.fr/revues-collections/problemes-economiques/dictionnaire-sigles.shtml">http://www.ladocumentationfrancaise.fr/revues-collections/problemes-economiques/dictionnaire-sigles.shtml</a>
Le Grand dictionnaire terminologique	<a href="http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index800_1.asp">http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index800_1.asp</a>
Lexique (BNP Paribas)	<a href="http://invest.bnpparibas.com/fr/pid549/lexique.html">http://invest.bnpparibas.com/fr/pid549/lexique.html</a>
Lexique bancaire (Le Crédit Lyonnais)	<a href="http://professionnels.lcl.fr/Divers/Lexique/pdf/lexique_bancaire.pdf">http://professionnels.lcl.fr/Divers/Lexique/pdf/lexique_bancaire.pdf</a>
Lexique boursier (Caisse d'épargne)	<a href="http://www.caisse-epargne.fr/lexique_boursier_a.aspx">http://www.caisse-epargne.fr/lexique_boursier_a.aspx</a>
Lexique d'économie (Éconoclaste)	<a href="http://econo.free.fr/index.php?option=com_content&amp;task=view&amp;id=20&amp;Itemid=28">http://econo.free.fr/index.php?option=com_content&amp;task=view&amp;id=20&amp;Itemid=28</a>
Lexique de 100 termes économiques et financiers	<a href="http://www.clesdusocial.com/documents/termesfinanciers09.pdf">http://www.clesdusocial.com/documents/termesfinanciers09.pdf</a>
Lexique de l'INSEE	<a href="http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=definitions/liste-definitions.htm">http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=definitions/liste-definitions.htm</a>
Lexique de la création d'entreprise	<a href="http://www.creascopie.net/formation/lexiques.phtml">http://www.creascopie.net/formation/lexiques.phtml</a>
Lexique HSBC France	<a href="http://www.hsbc.fr/1/2/hsbc-">http://www.hsbc.fr/1/2/hsbc-</a>

	france/particuliers/bourse-placements/lexique-opcvm#20
Lexique panlatin du commerce électronique	<a href="http://dtil.unilat.org/realiter/search.php?lang=fr">http://dtil.unilat.org/realiter/search.php?lang=fr</a>
Néologismes économiques en langues latines à travers la presse	<a href="http://www.realiter.net/IMG/pdf/neologismesrealiterca.pdf">http://www.realiter.net/IMG/pdf/neologismesrealiterca.pdf</a>
Organisation mondiale du commerce (Multiterm)	<a href="http://wtoterm.wto.org/multiterm/">http://wtoterm.wto.org/multiterm/</a>
Petit lexique d'économie (Un peu d'économie)	<a href="http://www.lyc-arsonval-brive.ac-limoges.fr/jp-simonnet/spip.php?page=lexique&amp;lang=fr">http://www.lyc-arsonval-brive.ac-limoges.fr/jp-simonnet/spip.php?page=lexique&amp;lang=fr</a>
Terminologie du FMI	<a href="http://www.imf.org/external/np/term/index.asp?index=fra&amp;index_langid=2">http://www.imf.org/external/np/term/index.asp?index=fra&amp;index_langid=2</a>
UNTERM	<a href="http://157.150.197.21/dgaacs/unterm.nsf">http://157.150.197.21/dgaacs/unterm.nsf</a>
Vocabulaire de l'économie et des finances publié au Journal officiel de la République française	<a href="http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/cogeter/14-8-98-2.htm#ancre222781">http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/cogeter/14-8-98-2.htm#ancre222781</a>

### 6.1.2. Dictionnaires en línea

RECURSO	DIRECCIÓN WEB
DICOTREC. Dictionnaire para traducción económica (bilingüe especializado)	<a href="http://www.onyva.es/dicotrec.htm">http://www.onyva.es/dicotrec.htm</a>
Dictionnaire commercial - Académie des sciences commerciales (monolingüe especializado)	<a href="http://www.academie-des-sciences-commerciales.fr/CILF/fr/accueil_consultation_dico.htm">http://www.academie-des-sciences-commerciales.fr/CILF/fr/accueil_consultation_dico.htm</a> / <a href="http://www.dictionnaire-commercial.com">http://www.dictionnaire-commercial.com</a>
Dictionnaire de l'entreprise, de l'emploi et des ressources humaines (monolingüe especializado)	<a href="http://www.jobintree.com/dictionnaire/index.html">http://www.jobintree.com/dictionnaire/index.html</a>
Dictionnaire des acronymes, sigles et abréviations	<a href="http://acronymes.info">http://acronymes.info</a>
Dictionnaire des cooccurrences	<a href="http://btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/cooc/index-fra.html?lang=fra">http://btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/cooc/index-fra.html?lang=fra</a>
Dictionnaire des synonymes	<a href="http://www.dictionnaire-synonymes.com">http://www.dictionnaire-synonymes.com</a>
Dictionnaire des synonymes du Centre de Recherche Inter-langues sur la Signification en Contexte (CRISCO)	<a href="http://www.crisco.unicaen.fr/cgi-bin/cherches.cgi">http://www.crisco.unicaen.fr/cgi-bin/cherches.cgi</a>
Dictionnaire des synonymes et des antonymes français	<a href="http://www.synonymes.com">http://www.synonymes.com</a>
Dictionnaire du droit privé (monolingüe especializado)	<a href="http://www.dictionnaire-juridique.com">http://www.dictionnaire-juridique.com</a>
Dictionnaire économique (banque et assurance) (monolingüe especializado)	<a href="http://www.banque-et-assurance.com/dictionnaire">http://www.banque-et-assurance.com/dictionnaire</a>
Dictionnaire multilingue. Terminologie du FMI (multilingüe especializado)	<a href="http://www.imf.org/external/np/term/browse.asp?letter=A&amp;index_langid=2&amp;index=fra">http://www.imf.org/external/np/term/browse.asp?letter=A&amp;index_langid=2&amp;index=fra</a>
Encyclopédie Larousse en ligne (monolingüe)	<a href="http://www.larousse.fr/encyclopedie">http://www.larousse.fr/encyclopedie</a>

general)	
Encyclopédie Universalis en ligne (monolingüe general)	<a href="http://www.universalis.fr">http://www.universalis.fr</a>
Juridictionnaire (monolingüe especializado)	<a href="http://www.cttj.ca/Documents/Juridictionnaire_002.pdf">http://www.cttj.ca/Documents/Juridictionnaire_002.pdf</a>
Le Dictionnaire (monolingüe general)	<a href="http://www.le-dictionnaire.com">http://www.le-dictionnaire.com</a>
Le Trésor de la langue française informatisé (monolingüe general)	<a href="http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm">http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm</a>
Reverso. Dictionnaire en ligne (bilingüe general)	<a href="http://dictionnaire.reverso.net">http://dictionnaire.reverso.net</a>

### 6.1.3. Formularios y textos paralelos

RECURSO	DIRECCIÓN WEB
Contrats et modèles juridiques	<a href="http://www.entreprises.ccip.fr/web/reglementation/contrats-modeles">http://www.entreprises.ccip.fr/web/reglementation/contrats-modeles</a>
Corpus textual GITRAD	<a href="http://www.gitrad.uji.es/ca/content/corpus-multiling%C3%BCe-de-documentos-jur%C3%ADdicos">http://www.gitrad.uji.es/ca/content/corpus-multiling%C3%BCe-de-documentos-jur%C3%ADdicos</a>
EUR-Lex (L'accès au droit de l'Union européenne)	<a href="http://eur-lex.europa.eu/fr/index.htm">http://eur-lex.europa.eu/fr/index.htm</a>
Formalités d'entreprises	<a href="http://reseau.cfe.inpi.fr/">http://reseau.cfe.inpi.fr/</a>
Formulaire d'attestation de bénéficiaire de l'aide aux chômeurs créateurs d'entreprise (exonération des cotisations sociales)	<a href="http://www.linternaute.com/webutile/administration/documents/creationexo.pdf">http://www.linternaute.com/webutile/administration/documents/creationexo.pdf</a>
Formulaire de demande d'aide à la création d'entreprise par un demandeur d'emploi	<a href="http://www.linternaute.com/webutile/administration/documents/creationaide.pdf">http://www.linternaute.com/webutile/administration/documents/creationaide.pdf</a>
Formulaire de demande d'aide à la création et à la reprise d'une entreprise	<a href="http://www.linternaute.com/webutile/administration/documents/creationreprise.pdf">http://www.linternaute.com/webutile/administration/documents/creationreprise.pdf</a>
Formulaire de demande de maintien de la couverture sociale pour les demandeurs d'emploi et les bénéficiaires du RMI créateurs d'entreprise	<a href="http://www.linternaute.com/webutile/administration/documents/createur.pdf">http://www.linternaute.com/webutile/administration/documents/createur.pdf</a>
Formulaires administratifs (Votre entreprise)	<a href="http://www.linternaute.com/webutile/administration/administrationformation.shtml">http://www.linternaute.com/webutile/administration/administrationformation.shtml</a>
Formulaires pour la gestion d'entreprises - CERFA (Centre d'enregistrement et de révision des formulaires administratifs)	<a href="http://www.netpme.fr/formulaires">http://www.netpme.fr/formulaires</a>
Information et statuts en ligne	<a href="http://www.statutsonline.com/">http://www.statutsonline.com/</a>
La documentation fiscale (entreprises et particuliers)	<a href="http://doc.impots.gouv.fr/aida/Apw.fcgi?FILE=Index.html">http://doc.impots.gouv.fr/aida/Apw.fcgi?FILE=Index.html</a>
Le Journal officiel de l'Union européenne	<a href="http://publications.europa.eu/official/index_fr.htm">http://publications.europa.eu/official/index_fr.htm</a>
Modèles de lettres et de contrats pour l'entreprise	<a href="http://www.lentreprise.com/outils/lettre-contrat/">http://www.lentreprise.com/outils/lettre-contrat/</a>
Modèles de statuts (L'Entreprise)	<a href="http://www.lentreprise.com/outils/statut/">http://www.lentreprise.com/outils/statut/</a>

Services en ligne et formulaires	<a href="http://www.service-public.fr/formulaires">http://www.service-public.fr/formulaires</a>
Statuts de société	<a href="http://www.statutsdesociete.com/">http://www.statutsdesociete.com/</a>
Statuts de sociétés civiles immobilières	<a href="http://www.statutsdesoci.com/">http://www.statutsdesoci.com/</a>
Système de diffusion électronique des documents de l'ONU	<a href="http://documents.un.org/welcome.asp?language=F">http://documents.un.org/welcome.asp?language=F</a>

## 6.2. Recursos conceptuales

### 6.2.1. Portales de información relativa a la empresa

RECURSO	DIRECCIÓN WEB
Banque de ressources interactives en sciences économiques et sociales	<a href="http://www.bris.es.org">http://www.bris.es.org</a>
Comment créer une entreprise	<a href="http://www.sarleurl.com/">http://www.sarleurl.com/</a>
Création SARL et EURL	<a href="http://creation.sarl.free.fr/">http://creation.sarl.free.fr/</a>
Documentation juridique	<a href="http://www.documentationjuridique.com/">http://www.documentationjuridique.com/</a>
Droit des entreprises (Lexinter.net)	<a href="http://www.lexinter.net/JF/droit_des_entreprises.htm">http://www.lexinter.net/JF/droit_des_entreprises.htm</a>
Entreprise unipersonnelle à responsabilité limitée (EURL)	<a href="http://www.apce.com/pid588/eurl.html?espace=1&amp;tp=1">http://www.apce.com/pid588/eurl.html?espace=1&amp;tp=1</a>
Études économiques de l'OCDE	<a href="http://www.oecd-ilibrary.org/content/serial/168434-28?site=fr">http://www.oecd-ilibrary.org/content/serial/168434-28?site=fr</a>
Infogreffe. L'information légale sur les entreprises	<a href="http://www.infogreffe.fr/infogreffe/index.jsp">http://www.infogreffe.fr/infogreffe/index.jsp</a>
Les ressources pédagogiques de l'Université Lyon 3 (Droit)	<a href="http://suel.univ-lyon3.fr/ressources">http://suel.univ-lyon3.fr/ressources</a>
Société à responsabilité limitée (SARL)	<a href="http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146044&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124">http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146044&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124</a>
Société anonyme (SA)	<a href="http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146046&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124">http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146046&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124</a>
Société civile	<a href="http://www.apce.com/pid584/societe-civile.html?espace=1&amp;tp=1">http://www.apce.com/pid584/societe-civile.html?espace=1&amp;tp=1</a>
Société civile de moyens (SCM)	<a href="http://www.apce.com/pid611/scm.html?espace=1&amp;tp=1">http://www.apce.com/pid611/scm.html?espace=1&amp;tp=1</a>
Société civile professionnelle (SCP)	<a href="http://www.apce.com/pid586/scp.html?espace=1&amp;tp=1">http://www.apce.com/pid586/scp.html?espace=1&amp;tp=1</a>
Société coopérative (SCOP)	<a href="http://www.apce.com/pid596/scop.html?espace=1&amp;tp=1">http://www.apce.com/pid596/scop.html?espace=1&amp;tp=1</a>
Société coopérative d'intérêt collectif (SCIC)	<a href="http://www.apce.com/pid804/scic.html?espace=1&amp;tp=1">http://www.apce.com/pid804/scic.html?espace=1&amp;tp=1</a>
Société d'exercice libéral (SEL)	<a href="http://www.apce.com/pid587/sel.html?espace=1&amp;tp=1">http://www.apce.com/pid587/sel.html?espace=1&amp;tp=1</a>



	1
Société en commandite par actions (SCA)	<a href="http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146047&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124">http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146047&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124</a>
Société en commandite simple (SCS)	<a href="http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146043&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124">http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146043&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124</a>
Société en nom collectif (SNC)	<a href="http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146042&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124">http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146042&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124</a>
Société en participation (SEP)	<a href="http://www.apce.com/pid645/sep.html?espace=1&amp;tp=1">http://www.apce.com/pid645/sep.html?espace=1&amp;tp=1</a>
Société européenne	<a href="http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146050&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124">http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146050&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124</a>
Société par actions simplifiée (SAS)	<a href="http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146048&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124">http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146048&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124</a>
Société.com: l'information gratuite sur les entreprises du Registre du commerce	<a href="http://www.societe.com">http://www.societe.com</a>
Sociétés par actions	<a href="http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146045&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124">http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=6366826F4CF9C0E7DFB52B434A509D6B.tpdjo07v_2?idSectionTA=LEGISCTA000006146045&amp;cidTexte=LEGITEXT000005634379&amp;dateTexte=20101124</a>

### 6.2.2. Legislación y normativa

RECURSO	DIRECCIÓN WEB
Bibliothèque de rapports publics (entreprise)	<a href="http://larecherche.service-public.fr/df/oxide?criteriaContent=Entreprise&amp;page=resultatsrapports&amp;action=launchsearch&amp;DynRubrique=&amp;DynCorpus=&amp;DynDomain=BRPThemes">http://larecherche.service-public.fr/df/oxide?criteriaContent=Entreprise&amp;page=resultatsrapports&amp;action=launchsearch&amp;DynRubrique=&amp;DynCorpus=&amp;DynDomain=BRPThemes</a>
Code de commerce (version consolidée au 5 novembre 2010)	<a href="http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000005634379">http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000005634379</a>

Code général des impôts	<a href="http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069577">http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069577</a>
Légifrance (Le service public sur la diffusion du droit)	<a href="http://www.legifrance.gouv.fr">http://www.legifrance.gouv.fr</a>
Société européenne (SE)	<a href="http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/social_dialogue/l26016_fr.htm">http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/social_dialogue/l26016_fr.htm</a>

### 6.2.3. Información suministrada por organismos nacionales e internacionales

RECURSO	DIRECCIÓN WEB
Activités concernant le monde juridique (Centre de langue française de la Direction des relations internationales de l'enseignement)	<a href="http://www.fda.ccip.fr/ressources/droit">http://www.fda.ccip.fr/ressources/droit</a>
Agence pour la création d'entreprises (APCE)	<a href="http://www.apce.com">http://www.apce.com</a>
Chambre de commerce et d'industrie de Paris	<a href="http://www.ccip.fr">http://www.ccip.fr</a>
Confédération générale des petites et moyennes entreprises	<a href="http://www.cgpme.fr/">http://www.cgpme.fr/</a>
Douane	<a href="http://www.douane.gouv.fr/menu.asp?id=714">http://www.douane.gouv.fr/menu.asp?id=714</a>
Entreprise et industrie (Commission européenne)	<a href="http://ec.europa.eu/enterprise/index_fr.htm">http://ec.europa.eu/enterprise/index_fr.htm</a>
Erasmus pour jeunes entrepreneurs	<a href="http://www.erasmus-entrepreneurs.eu/index.php?lan=fr">http://www.erasmus-entrepreneurs.eu/index.php?lan=fr</a>
Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE)	<a href="http://www.insee.fr/fr/default.asp">http://www.insee.fr/fr/default.asp</a>
Le Cedef (Le site du Centre de documentation économie-finances)	<a href="http://www.finances.gouv.fr/directions_services/cedef/index.htm">http://www.finances.gouv.fr/directions_services/cedef/index.htm</a>
Le guide de l'auto-entrepreneur	<a href="http://www.minefe.gouv.fr/themes/entreprises/pdf/guide-auto-entrepreneur.pdf">http://www.minefe.gouv.fr/themes/entreprises/pdf/guide-auto-entrepreneur.pdf</a>
Le monde des affaires (Centre de langue française de la Direction des relations internationales de l'enseignement)	<a href="http://www.fda.ccip.fr/ressources/le-monde-des-affaires">http://www.fda.ccip.fr/ressources/le-monde-des-affaires</a>
Le portail officiel des auto-entrepreneurs	<a href="http://www.lautoentrepreneur.fr">http://www.lautoentrepreneur.fr</a>
Ministère de l'économie, de l'industrie et de l'emploi	<a href="http://www.minefe.gouv.fr">http://www.minefe.gouv.fr</a>
Observatoire des aides aux entreprises et du développement économique	<a href="http://www.aides-entreprises.fr">http://www.aides-entreprises.fr</a>
Organisation de coopération et de développement économiques	<a href="http://www.oecd.org">http://www.oecd.org</a>
Organisation mondiale du commerce	<a href="http://www.wto.org">http://www.wto.org</a>
Portail européen à destination des PME	<a href="http://ec.europa.eu/small-business/index_fr.htm">http://ec.europa.eu/small-business/index_fr.htm</a>

Prêt à la création d'entreprise	<a href="http://www.pce.oseo.fr">http://www.pce.oseo.fr</a>
Trésor public	<a href="http://www.impots.gouv.fr">http://www.impots.gouv.fr</a>

#### 6.2.4. Información y actualidad económicas

RECURSO	DIRECCIÓN WEB
Actualité financière et économique	<a href="http://www.actufinance.fr/">http://www.actufinance.fr/</a>
AGEFI: information finance, actualité et information économique	<a href="http://www.agefi.fr">http://www.agefi.fr</a>
Capital	<a href="http://www.capital.fr">http://www.capital.fr</a>
Challenges: actualité économique, bourse, finance	<a href="http://www.challenges.fr/index.php">http://www.challenges.fr/index.php</a>
JDN Économie: le magazine économique du Journal du net	<a href="http://www.journaldunet.com/economie/">http://www.journaldunet.com/economie/</a>
L'Expansion	<a href="http://www.lexpansion.com">http://www.lexpansion.com</a>
L'Express	<a href="http://www.lexpress.fr">http://www.lexpress.fr</a>
La Tribune. Journal quotidien boursier, économique et financier	<a href="http://www.latribune.fr">http://www.latribune.fr</a>
Le Figaro. Rubrique économie	<a href="http://www.lefigaro.fr/economie">http://www.lefigaro.fr/economie</a>
Le Journal des finances	<a href="http://www.jdf.com">http://www.jdf.com</a>
Le Monde. Rubrique économie	<a href="http://www.lemonde.fr/economie">http://www.lemonde.fr/economie</a>
Le Revenu	<a href="http://www.lerevenu.com/le-revenu.html">http://www.lerevenu.com/le-revenu.html</a>
Les Échos	<a href="http://www.lesechos.fr">http://www.lesechos.fr</a>
Libération. Rubrique économie	<a href="http://www.liberation.fr/economie">http://www.liberation.fr/economie</a>
MEDEF - L'actualité, l'activité, les négociations et la défense des entreprises françaises	<a href="http://www.medef.com">http://www.medef.com</a>
<i>Points Communs. Revue du français à visée professionnelle</i> (Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris)	<a href="http://www.fda.ccip.fr/points-communs">http://www.fda.ccip.fr/points-communs</a>
Trader-forex	<a href="http://www.trader-forex.fr">http://www.trader-forex.fr</a>

#### 6.3. Recursos de reflexión traductológica

RECURSO	DIRECCIÓN WEB
Ángel Espinosa: «Esbozo de traducción societaria francoespañola»	<a href="http://www.lalinternadeltraductor.org">http://www.lalinternadeltraductor.org</a>
Bibliographie jurilinguistique	<a href="http://www.cttj.ca/docs/jurilinguistique.pdf">http://www.cttj.ca/docs/jurilinguistique.pdf</a>
Frédéric Houbert: «Problématique de la traduction économique et financière»	<a href="http://www.accurapid.com/journal/16finance.htm">http://www.accurapid.com/journal/16finance.htm</a>
Jean Delisle: «L'initiation à la traduction économique»	<a href="http://www.erudit.org/revue/meta/1988/v33/n2/002515ar.pdf">http://www.erudit.org/revue/meta/1988/v33/n2/002515ar.pdf</a>
John Humbley: «La traduction des noms d'institutions»	<a href="http://www.erudit.org/revue/META/2006/v51/n4/014334ar.html">http://www.erudit.org/revue/META/2006/v51/n4/014334ar.html</a>
John Humbley: «Mondialisation en cours et	<a href="http://www.erudit.org/revue/META/2006/v51/n4/01">http://www.erudit.org/revue/META/2006/v51/n4/01</a>

traduction»	4347ar.html
Judith Lavoie: «Faut-il être juriste ou traducteur pour traduire le droit?»	<a href="http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n2/009370ar.pdf">http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n2/009370ar.pdf</a>
Louise Brunette y Marc Charron: «Langue, traduction et mondialisation: interactions d'hier, interactions d'aujourd'hui»	<a href="http://www.erudit.org/revue/meta/2006/v51/n4/014338ar.pdf">http://www.erudit.org/revue/meta/2006/v51/n4/014338ar.pdf</a>

## 7. Conclusiones

A modo de reflexión final, podemos afirmar que, actualmente, la influencia y la importancia de las TIC en el trabajo del traductor son indiscutibles. Ahora bien, el correcto manejo de todos los recursos electrónicos sigue siendo uno de los principales caballos de batalla para muchos profesionales, debido especialmente al ingente caudal de información dispersa que existe en Internet. Este obstáculo se hace patente en las primeras fases de formación en el aula de traducción económica, en las que los alumnos todavía no saben manejar correctamente las fuentes documentales electrónicas que tienen a su disposición.

En este contexto, y con vistas a ayudar a mejorar esta situación, en este trabajo hemos pretendido agrupar aquellos recursos que nos han parecido pertinentes para acometer, *a priori*, la traducción de textos relacionados con el mundo de la empresa en la combinación lingüística francés-español, habida cuenta de la estrecha relación entre empresas francesas y españolas y, por tanto, del volumen de traducciones que dicho nexo genera. La lista elaborada no pretende ser única ni exhaustiva, pero sí ofrece un amplio abanico de recursos de distinta naturaleza (lingüística, conceptual y de reflexión traductológica) que pueden ayudar tanto al alumno en formación como a los profesionales del ramo.

La relación documentación-traducción especializada ha sido investigada y tratada de manera mucho más profunda en los ámbitos científico y jurídico que en el económico y, además, en mayor proporción en la combinación inglés-español que en la combinación francés-español. Esto se debe, sobre todo, al alto grado de normalización del lenguaje científico a escala internacional, que ha permitido la creación de grandes bancos de datos y centros de documentación científica, hecho que no sucede en el ámbito económico.

Este tipo de compilaciones pueden resultar especialmente útiles, puesto que dotan al traductor de una serie de recursos que le permiten acometer su labor cotidiana de forma más rápida y eficiente. Y su difusión es fácil debido a que los recursos que hemos presentado son de acceso libre y gratuito a través de la red.

Además, las actividades relacionadas con las búsquedas documentales son fácilmente trasladables al aula, máxime cuando desde hace varios años las universidades han puesto a disposición de docentes y alumnos plataformas virtuales que permiten una mayor interacción fuera del horario lectivo. Como señalan Lobato Patricio y Barceló Martínez (2009: 115), las actividades de búsqueda documental mediante

estas plataformas revisten una gran utilidad ya que permiten realizar tareas que requieren un cierto tiempo del que, por lo general, no se dispone en el aula. El hecho de que cada alumno pueda llevar a cabo estas actividades de forma individual pero en continuo contacto con el profesor y los demás compañeros asemeja la situación a la del traductor profesional y muestra la necesidad de gestionar el tiempo invertido en la búsqueda documental.

En consonancia con las palabras de Mateo Martínez (2007: 203), la comunidad investigadora tendrá que continuar «profundizando en el estudio de los géneros del lenguaje de la economía, en especial dentro de un tipo de lenguaje de especialidad que se caracteriza por la innovación constante, la adaptación y el mestizaje». Por lo tanto, habremos de seguir ahondando en la línea de investigación presentada, abordando otros subámbitos económicos distintos al del mundo de la empresa en futuras publicaciones.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ CALLEJA, María Antonia (1999): «Necesidades documentales en una traducción socioeconómica». *Babel afial: revista de filología inglesa y alemana*, 8, 139-161.
- BARCELÓ MARTÍNEZ, Tanagua e Iván DELGADO PUGÉS (2010): «Dificultades de la traducción económica: propuestas didácticas en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior», in E. Alarcón Navío (ed.), *La traducción en contextos especializados. Propuestas didácticas*. Granada, Atrio, 173-186.
- BHATIA, Vijay (2002): «Applied genre analysis: a multi-perspective model». *Ibérica*, 4, 3-19. [Consulta en línea: [www.aelfe.org/documents/text4-Bhatia.pdf](http://www.aelfe.org/documents/text4-Bhatia.pdf); 03/11/2010].
- GARCÍA LÓPEZ, Gemma, Marta ROCA LEFLER, Anna ROVIRA y Josep VIVES I GRÀCIA (2004): «Disseny d'un programa d'aprenentatge de competències en l'ús i accés de la informació», in M. de Villena Corral *et al.* (eds.), *III Congreso Internacional Docencia Universitaria e Innovación*. Girona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Cataluña.
- GONZALO GARCÍA, Consuelo (2000): «Fuentes lingüísticas en Internet para el traductor», in C. Gonzalo García y V. García Yebra (eds.), *Documentación, terminología y traducción*. Madrid, Editorial Síntesis, 145-166.
- HERAS DÍEZ, Florentino (2005): *Materiales para la traducción económico-financiera francés-español*. Alicante, Editorial Club Universitario.
- HOUBERT, Frédéric (2001): «Problématique de la traduction économique et financière». *Translation journal*, 5/2. [Consulta en línea: <http://www accurapid.com/-journal/16finance.htm>; 15/10/2010].
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001): *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra.

- IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Miguel (2003): «La documentación en traducción especializada: el caso de la vitivinicultura», in I. Iñarrea Las Heras y M. J. Salinero Cascante (coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Logroño, Universidad de La Rioja, vol. 2, 537-552.
- KELLY, Dorothy (2005): *A Handbook for Translator Trainers*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- KELLY, Dorothy (2007): «La competencia cultural en la formación del traductor», in E. Ortega Arjonilla (ed.), *El Giro Cultural de la Traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*. Fráncfort del Meno, Peter Lang, 105-117.
- LOBATO PATRICIO, Julia y Tanagua BARCELÓ MARTÍNEZ (2009): «El foro virtual como herramienta en la enseñanza de la traducción jurídica y socioeconómica: reflexiones a partir de una experiencia docente». *Redit: revista electrónica de didáctica de la traducción y la interpretación*, 2, 106-127.
- LÓPEZ CIRUELOS, Andrés (2004): «Calidad y traducción (primera parte)». *Punto y coma. Boletín de las unidades españolas de traducción de la Comisión Europea*, 85, 9-15.
- MATEO MARTÍNEZ, José (2007): «El lenguaje de las ciencias económicas», in E. Alcaraz Varó, J. Mateo Martínez y F. Yus Ramos (eds.), *Las lenguas profesionales y académicas*. Barcelona, Ariel, 191-203.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (1997/1998): «La traducción especializada como operación de documentación». *Sendebarr*, 8-9, 137-154.
- MONZÓ NEBOT, Esther (2008): «Documentación para la traducción francés-español», in E. Ortega Arjonilla (dir.), *La traducción e interpretación jurídicas en la Unión Europea. Retos para la Europa de los ciudadanos*. Granada, Comares, 757-789.
- PALOMARES PERRAUT, Rocío y Carmen GÓMEZ CAMARERO (2003): «Evaluación de recursos electrónicos de información jurídica: criterios y modelos», in G. Corpas Pastor (ed.), *Recursos documentales y tecnológicos para la traducción del discurso jurídico (español, alemán, inglés, italiano, árabe)*. Granada, Comares, 101-120.
- PINTO MOLINA, María (1999): «Perspectivas de calidad en el quehacer documental del traductor», in M. Pinto y J. A. Cordón (eds.), *Técnicas documentales aplicadas a la traducción*. Madrid, Editorial Síntesis, 85-94.
- ROMÁN MÍNGUEZ, Verónica (2008): «La traducción (inglés-español) de los documentos negociales: reflexiones sobre didáctica y competencia traductora», in E. Ortega Arjonilla (dir.), *La traducción e interpretación jurídicas en la Unión Europea. Retos para la Europa de los ciudadanos*. Granada, Comares, 113-134.

## Rococó: *ut pictura poesis*

Juan Manuel Ibeas

*Universidad del País Vasco*

juan.ibeas@ehu.es

### Résumé

Un régime thématique et formel apparaît en Europe au début du XVIII<sup>e</sup> siècle; de même que pour les autres arts, dans l'édition des livres la tendance au monumental disparaît et cède la place au délicat et au petit, et progressivement illustrations, textes et lecteurs se fusionnent. Le changement décrit est très profond, même s'il ne prend pas la forme d'un séisme social. C'est plutôt l'effet d'une gradation complexe faite d'un processus d'évolution et d'un réaligement des sujets et des formes, que l'on constate dans des différentes publications: de l'*Acajou et Zirphile* de Duclos au *Livre à la mode* de Caraccioli, en passant par les nouvelles éditions des œuvres de La Fontaine ou Molière.

**Palabras clave:** XVIII<sup>e</sup> siècle; littérature; art; image; histoire; rococo.

### Abstract

A new thematic and formal regime appears during the first half of the eighteenth century in Europe. As for the other arts, in the book edition the tendency towards the monumental, disappears in the early rococo, and makes room for delicate and small books. The change described here is quite profound, although it does not take the form of a seismic event. It is rather the net effect of a long process of thematic and formal drift and realignment, from the *Acajou et Zirphile* de Duclos to the *Livre à la mode* of Caraccioli, through the new editions of La Fontaine or Molière.

**Key words:** Enlightenment; literature; art; image; history; rococo.

Los Goncourt consideraban el XVIII europeo como el siglo del libro ilustrado, un tiempo en que todo se adornó con el lado más amable del arte y que elevó lo *joli* a la categoría de estilo: «ce temps, qui ne voulait pas un seul imprimé sans y trou-

---

\* Artículo recibido el 28/12/2010, evaluado el 3/02/2011, aceptado el 10/03/2011.



ver un plaisir pour l'œil» (E. y J. Goncourt, 1997: 135). Las reflexiones críticas de los contemporáneos como Cochin, Choffard, Doissin, Joullain, Diderot o Watelet entre otros, muestran el creciente interés por las ilustraciones y la calidad de la impresión. Realizados en pequeño formato, como el octavo o el doceavo, los primeros libros de viñetas se beneficiaron del perfeccionamiento de las técnicas del grabado, convirtiéndose en la mejor expresión de una época en la que la pompa y pesadez del libro barroco cede ante la elegancia y el espíritu ligero de la fiesta ilustrada del rococó.

Como consecuencia del aumento del número de lectores y del acercamiento de la mujer a la lectura, triunfan formatos cada vez más manejables, como el in-8º, in-12º o el in-16º, que nada tienen ya que ver con los enormes libros de épocas anteriores, de talla sobrehumana. De tal modo, como señala Chartier (1999: 286), se libera la lectura y se favorece la llegada de una práctica de impresión más libre, desenvuelta e irreverente, más cercana del consumo ocioso que de la meditación. No cabe duda de que tal disminución no debe achacarse únicamente al propio movimiento rococó, sino más bien a un cambio en las costumbres de la sociedad; sin embargo resulta innegable la aparición de tamaños verdaderamente rococó como el in-18º o el in-24º e incluso menores, acordes con la obsesión del nuevo estilo por lo *petit* que todo lo abarca en la época: los espacios de ocio (*petites maisons*, *petit-Trianon*), las residencias (*petits-appartements*), las esculturas de porcelana, los muebles, los animales de compañía, los géneros literarios, etc<sup>1</sup>. Las ediciones en formato in-18º del librero Hubert-Martin Cazin causan sensación, su fama perdurará durante todo el siglo XIX, y aún hoy en día atrae a los bibliófilos por su dimensión secretista y misteriosa. Confundidos por las colecciones similares y por las biografías incompletas o erróneas, los amantes de las ediciones de Cazin le han atribuido todas las obras que se pudieran parecer a las suyas. Hasta tal punto fue así que su patronímico se emplea para denominar comúnmente los libros de pequeño formato, por lo que se ha dicho que sus ediciones eran más de trescientas cuando en realidad no llegan a las doscientas (Fontaine, 1999: 95).

En la época del libro perfecto la elegancia tipográfica y el ornamento festivo invaden las obras, y las viñetas ocupan un lugar fundamental en los ejemplares. Un importante factor que potencia la calidad del libro es el esmero en la producción, que tiende hacia la obra bien hecha, lo que se manifiesta especialmente en la calidad de la fundición de tipos, que son, en efecto, más limpios y correctos que los del siglo anterior, están mejor alineados, repartidos y separados, y presentan pocas erratas; quedan además realizados por la disposición armónica de los títulos, las grandes separaciones y espacios en blanco y por la calidad de la tinta y el entintado.

La imagen inunda el libro, desborda la página, la enmarca, siendo su cabeza y su fin, devorando los espacios en blanco siguiendo el espíritu rococó: se declina en

<sup>1</sup> Tal obcecación alcanza el lenguaje (la influencia francesa inunda la literatura hispana de diminutivos) y perdura hasta el francés actual.

frontispicios, rollos, atribuciones, marcos simbólicos, viñetas, florones, esquineros, orlas, letras adornadas. Son pocas las obras que se presentan sin tales aditamentos que vulgarizan y hacen circular por la lectura la gracia artística de la época. Casi todos los viñetistas emplearon el cobre, mientras que la xilografía, en recesión, quedó relegada a la impresión de ornamentos secundarios, como orlas y florones.

Editores, impresores y autores luchan por cargar sus ediciones con más imágenes, que en cierto modo condicionan el éxito de la obra. A veces son una excusa, una justificación o un pretexto, y en ocasiones llegan incluso a dictar el libro. Tal fue el caso del conjunto de diez extrañas estampas realizadas en 1740 por Boucher y grabadas por Chédel, por encargo del conde Carl Gustaf de Tessin. El embajador de Suecia en misión extraordinaria en la Corte francesa de 1739 a 1742, las encargó para ilustrar un cuento paródico que había escrito para un público muy reducido, titulado *Faunillane ou l'Infante jaune*. Pese a que la elección de género y estilo parecen tener ciertas pretensiones, la obra del sueco, constituida por tres partes mal unidas, no busca más que ser un divertimento sin ninguna significación oculta y con poca coherencia. Tessin pertenece al grupo de los que deploraban la decadencia contemporánea de una literatura de convención, hecha de artificios y falsa elegancia; y aunque siente predilección por la cultura francesa (y en particular por la obra de Boucher), no por ello se muestra menos crítico, como vemos en su carta del 10 de junio de 1740:

Un temps un peu ingrat: le siècle des arts négligés est celui dans lequel nous vivons et le peu de goût qu'on trouve ici pour eux m'étonne et m'afflige. Du léger et du gracieux! est la devise qui gête les écrits, qui allonge les figures, qui affaiblit le coloris, qui cache les muscles, en un mot qui tronque et qui affaiblit tout (Tessin, 1983: 93)<sup>2</sup>.

La primera edición del cuento, se redujo a dos libros in-4º conservados hoy en día por la Biblioteca Real de Estocolmo. Cuando el conde tuvo que volver a Estocolmo, el editor Prault decidió rentabilizar por partida doble la obra a pesar de haber acordado que nunca existirían más de dos ejemplares: reeditó el texto sin imágenes en tamaño in-8º (1743) y ofreció los grabados a quien pudiera darles un texto. Se llevó a cabo un concurso entre Caylus, Voisenon, Surgères y Duclos, para que redactaran el nuevo cuento a partir de las diez imágenes. La apuesta debió de resultar atractiva para tres escritores miembros de las mismas sociedades literarias y artísticas, acostumbrados a comparar sus trabajos e incluso a mezclarlos en el anonimato de las obras colectivas (como vemos en *Les Etrennes de la Saint Jean* de 1742 o en el *Recueil de ces Messieurs* de 1745).

Duclos venció a los otros tres con el cuento fantástico *Acajou et Zirphile* publicado en 1744 (los otros textos, si existieron, no se han conservado), creando un

<sup>2</sup> En su correspondencia se revelan sus gustos, actividades y relaciones así como el entorno por el que se movía en Francia.

relato con lógica a partir de una colección de imágenes desconcertantes que él no había elegido, como en un ejercicio de experimentación literaria propia del espíritu de innovación de los modernos. El cuento tuvo tanto éxito que volvió a cruzar transversalmente los géneros, testigo de la fusión propia del rococó, y fue llevado a la ópera por Charles-Simon Favart ese mismo año y con idéntico título.

El cuento de hadas de Duclos parte de ser una «tontería» (cargada de razón, como la *Morias enkomion* de Erasmo), algo sin importancia, como anuncia en el prólogo y en una estampa de Duflos con forma de rollo de rocalla, única original de la obra, situada tras tal introducción. En la imagen aparece una *singerie* al estilo de las de Watteau y Chardin, en la que un mono artista se burla del arte como imitación, y ofrece una placa al público en la que se lee: NUGAE, es decir «bagatelas», «tonterías»; y sobre la composición un cartel anuncia: SIC DELUDIMUS INEPTOS, «así engañamos a los tontos».

En el interior del cuento también predomina esa necedad, que aparece obsesivamente bajo diferentes acepciones («sottise», «stupidité», «bêtise», «folie»...), opuesta a la razón como facultad de comprensión, de juicio, de razonamiento. Los personajes marcados por la razón únicamente se apartan de ella por extraños efectos de la magia, lo que provoca situaciones satíricas; el autor emplea tales cambios para distinguir a los «hommes d'esprit», individualistas que únicamente brillan en sociedad con falsos éxitos y que acaban por volverse petimetres vanidosos, de los hombres dotados de un entendimiento trascendental y universal. El sentimiento amoroso va unido al conocimiento, por lo que la pérdida de uno acompaña al otro y conduce al libertinaje o a la negación del amor, considerados ambos como una perversión: la inteligencia ha de permitir reconocer y entender los signos de la sensibilidad natural.

Sus referencias a la locura llevan a recordar las obras de Watteau en las que encontramos varias referencias a Momo<sup>3</sup>, dios de la alegría burlona, la crítica, la sátira y la burla («le dieu des fous, et le fou des dieux» (Piron, 1961: 355)). La divinidad, presente a menudo en el *Théâtre de la foire* como personaje<sup>4</sup>, aparece representada en la obra del pintor como un hombre vestido de arlequín, con una máscara que levanta para que se le vea la cara y acompañando cada una de sus manifestaciones con una vara terminada en forma de cabeza de muñeco, símbolo de la locura (como en uno de los cuadros representados en *L'enseigne de Gersaint* en la parte del mostrador), aunque también la hallamos como herma sobre una estúpide (como en *L'Amour au Théâtre*

<sup>3</sup> Aparece en numerosas obras literarias desde la Antigüedad; entre otras cabe destacar la *Teogonía* de Hesíodo, el *Hermotimus* de Luciano de Samosata, las *Epístolas* de Filostrato, el *Elogio de la locura* de Erasmo, *Of Building* de Sir Francis Bacon o el *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne.

<sup>4</sup> Como en *Arlequin Énée, ou La Prise de Troyes. En trois Actes et un Prologue exécutée pour la première fois par les Pantomimes du grand jeu du Préau de la Foire de S. Laurent le 25 Juillet 1711*, de Fuzelier (Cfr. Parfaict, 1743).

*Français* o en la plancha *Momo* grabada por Jean Moyreau) e incluso de modo alegórico por la representación de sus hijos (en *Les Enfants de Momus*; Moyreau, 1747).

Los ejemplos de representaciones gráficas de Momo abundan, pero entre todas destaca sin duda el grabado para el frontispicio alegórico de los *Bijoux Indiscrets* de Diderot (1748); en él, como dicta el pie de grabado, «L'Imagination prenoit la plume des mains de la folie, et l'amour lui dictoit»<sup>5</sup>. En esta ocasión, la locura, vestida de peregrina (por el atuendo y las veneras), lleva en su mano derecha el báculo con una cabeza de muñeco en el extremo, el emblema de Momo; la pluma que tiende la recoge una pastora que muestra su pecho derecho descubierto, mientras en su regazo juguetea Eros, con sus ojos vendados. Conjunción magistral de la esencia del rococó: un poco de imaginación, una buena dosis de locura peregrina (que sus detractores condenaban, tanto en la decoración como en la literatura), el amor ciego controlando hasta el último detalle y todo ello aderezado con sensualidad y bucolismo.

La literatura también recoge sus andanzas, y así Louvet de Couvray (1966: 8) se refiere a él en *Les Amours du Chevalier de Faublas* para aludir a los días del carnaval: «Nous étions dans cette saison bruyante où règnent à la ville les plaisirs avec la folie; Momus avait donné le signal de la danse; on touchait aux jours gras».

Al igual que Marivaux y Crébillon, Duclos conoce las ventajas de lo artificial e imaginario: bajo la máscara del humor, el juego de la demencia favorece la razón. Si *Acajou et Zirphile* presenta la apariencia de un «petit conte de rien» como dice en su prólogo, la modernidad de su estética y de su estilo debió de resultar chocante en la época pues empujó al abate Fréron a escribir su *Réponse du public à l'auteur d'Acajou* (Duclos, 1993: 17). En ella condena a los literatos de café y a los plagiarios, y expresa su nostalgia de los grandes autores del siglo de Luis XIV, mientras muestra su desprecio hacia algunos de sus contemporáneos como Moncrif, Nivelles de la Chaussée, Fontenelle, Marivaux y por supuesto Duclos, es decir los autores del rococó. Fréron se lamenta del abandono de los grandes géneros y del triunfo de las pequeñas obras sin estructura, carentes de reglas, que no buscan la emoción ni lo sublime, sino más bien la ciencia y la filosofía. Duclos, al mezclar la filosofía con lo maravilloso propio del cuento de hadas, crea algo «aún más monstruoso»..., de una modernidad tal que supone un hito en la historia de la creación literaria.

Si una serie de grabados dio lugar a una obra tan particular, debemos entender que su papel en la época resultaba fundamental y por lo tanto no es extraño leer el lamento de Jacques Cazotte en su *Avis de l'auteur à propos de l'illustration de la première édition du Diable amoureux* de 1772:

Malgré la nécessité *indispensable*, que tout le monde connaît,  
d'orner de *gravures* tous les ouvrages qu'on a l'honneur d'offrir

<sup>5</sup> La imagen recuerda al frontispicio alegórico de las *Fables* de La Fontaine aparecido en la edición de 1694, titulado *L'Amour et la Folie*, en el que se representaba a Momo y al Amor caminando de la mano.

au public, il s'en est peu fallu que celui-ci n'ait été forcé de s'en passer. Tous nos grands artistes sont abîmés d'ouvrages, tous nos graveurs percent [sic] les nuits et ont peine à y suffire ; l'auteur était désespéré et ne pouvait ni pour or ni pour argent trouver ni dessin ni gravure. Donner son ouvrage sans cela, c'était le perdre... (Cazotte, 1979: 179).

Como señalaría en 1752 Robert Hecquert, el grabador y dibujante de ilustraciones amigo de Nicolas Cochin: «L'association de la gravure avec la littérature, pour toutes sortes d'ouvrages indistinctement, semblait dégénérer en une sorte de manie qui pouvait devenir dangereuse à l'une et à l'autre» (Martin, 2005:25).

Los editores se veían obligados a recurrir a pintores de oficio debido a la ausencia de ilustradores y también por la fama de los primeros. Así encontramos los maravillosos grabados de Claude Gillot, maestro de Watteau y director de los talleres de decorados y trajes de la ópera, acompañando las *Fables nouvelles* de Antoine Houdar de la Motte. La obra que sería el primer libro ilustrado del siglo XVIII, publicado en 1719, contenía un conjunto de fábulas *modernas*, que el bando de Fontenelle consideró tan bellas en su género como lo habían sido las fábulas *antiguas* de La Fontaine. En las composiciones del *moderno*, hallamos versiones de su antecesor; así si La Fontaine en el *Pâté d'Anguille* de sus *Contes* de 1674 clamaba a favor de la diversidad tanto estética, como amorosa, con una fórmula que se repetirá hasta la saciedad por parte de los apasionados del rococó durante todo el siglo libertino: «Diversité, c'est ma devise» (La Fontaine, 1894: 175-177), La Motte presenta el mismo tema en *Les Amis trop d'accord*, con una óptica deliberadamente social, pero con referencias a lo literario y lo amoroso:

#### LES AMIS TROP D'ACCORD

Ils étaient quatre amis qu'assortit la fortune ;  
Gens de goût et d'esprit divers.  
L'un était pour la blonde, et l'autre pour la brune ;  
Un autre aimait la prose, et celui-là les vers.  
L'un prenait-il l'endroit ? L'autre prenait l'envers.  
(...) Ils vont au temple d'Apollon  
Présenter leur humble requête ;  
Et le dieu sur le champ, dit-on,  
Des quatre ne fit qu'une tête,  
(...) « Bon, dirent-ils, voilà les disputes chassées. »  
Oui, mais aussi voilà tout charme évanoui ;  
Plus d'entretien qui les amuse.  
Si quelqu'un parle, ils répondent tous : « Oui. »  
C'est désormais entre eux le seul mot dont on use.  
L'ennui vint : l'amitié s'en sentit altérer.  
Pour être trop d'accord nos gens se désunissent.

Ils cherchèrent enfin, n'y pouvant plus durer,  
 Des amis qui les contredissent.  
 C'est un grand agrément que la diversité :  
 Nous sommes bien comme nous sommes.  
 Donnez le même esprit aux hommes,  
 Vous ôtez tout le sel de la société.  
 L'ennui naquit un jour de l'uniformité (De la Motte, 1719: 242-243).

El género fabulístico, tan apreciado en el siglo XVIII, presentaba en su base una combinación de animales, hombres y plantas que parecen fusionar sus comportamientos, defectos y virtudes en un arabesco rimado. En el libro de La Motte, la amalgama de las artes plásticas y la literatura avanza un paso más, como se evidencia en la correspondencia de los apólogos con las planchas; el punto álgido de tal interrelación lo encontramos en la fábula *Les animaux comédiens*, dedicada por el escritor a Gillot y en la que ensalza el concepto horaciano «Ut Pictura Poesis»:

LES ANIMAUX COMÉDIENS

À Monsieur Gillot.

Gillot, mon frère en Apollon,  
 Car ce n'est pas par fantaisie  
 Que la peinture avec la poésie  
 Fraternise au sacré vallon ;  
 Leur origine en effet est pareille ;  
 L'une et l'autre est un don des cieux :  
 Ce que par les discours l'une peint à l'oreille,  
 L'autre par les couleurs sait le conter aux yeux.  
 Les animaux qui parlent dans mes fables,  
 Doivent agir dans tes tableaux.  
 Montre-les sous des traits naïfs et véritables ;  
 Que sous ta main, quadrupèdes, oiseaux,  
 Insectes, que tout prenne une âme.  
 (...) Je les fais raisonner ; et ton art, je m'en flatte,  
 M'empêchera de paraître menteur :  
 Tout animal par toi va dire au spectateur :  
 Qu'en pensez-vous ? Suis-je automate ? (De la Motte, 1719: 251-252).

Otro gran hito de la ilustración de libros son los treinta y tres grabados realizados por Laurent Cars<sup>6</sup> a partir de los dibujos de François Boucher para la edición de 1734 de las *Œuvres* de Molière, considerados por la finura de su elaboración una de las mayores obras de arte de la ilustración de libros de la Francia de la primera mitad

<sup>6</sup> Sus estampas adornan las paredes de uno de los *boudoirs* de la *Petite Maison* de Bastide junto a otras de Cochin y Lebas. La tenue iluminación del lugar únicamente permite percibir las obras de los maestros (Bastide, 1995: 133-134).

del XVIII. Tras la muerte de Luis XIV había surgido una nueva generación de dramaturgos (Marivaux, Voltaire, Destouches, Nivelles de La Chaussée...) que hacen que el público deje en parte de lado el repertorio del siglo XVII y que los actores únicamente representen a Molière por costumbre, descuidando la puesta en escena. No en vano Voltaire aseguraba en 1765: «Le spectacle est désert quand on joue ses comédies, et il ne va presque plus personne à ce même *Tartuffe* qui attirait autrefois tout Paris» (Voltaire, 1835: 45).

En el nuevo siglo Molière recoge más éxitos entre los lectores ilustrados que entre el público de los teatros; su autoridad referencial resulta por lo tanto más teórica que práctica. La crítica *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, que Rousseau redactó en 1758, da fe de ello: el ginebrino se basa en las obras teatrales de Molière para condenarlas por ser una «école de vices et de mauvaises mœurs» (Rousseau, 1993: 98), y con ellas al teatro en general. Pero también encontramos análisis de sus obras en los textos de Diderot como en *De la poésie dramatique* (1996: 1293) o en el *Paradoxe sur le comédien* (1996: 1391) (éste último, verdadero tópico del estilo de Diderot, entremezcla con maestría el *Dépit amoureux*, con una discusión real entre un actor y su mujer y con las intervenciones del autor).

El creciente interés por la lectura de las obras del dramaturgo explica la aparición de la edición que nos ocupa, con textos muy cuidados, y la de las dos que le siguieron (la realizada por Voltaire en 1765 y la de Bret con ilustraciones de Moreau le Jeune de 1773). Podría ilustrar el gusto del público por la lectura de tales textos la pintura de Jean François de Troy que lleva por título *La Lecture de Molière*<sup>7</sup>, que pese a que el autor fecha en 1710, parece evidente por los objetos de estilo Regencia, que fue realizada bastante más tarde (Cailleaux, 1960). El lienzo resulta un auténtico compendio de elementos propios del rococó en un salón<sup>8</sup> (*duchesses*, péndulo, biombo con arabescos, tetera, candelabros, chimenea, espejo, marquetería...) junto a los que se distribuyen los personajes en forma de concha, una Corte miniaturizada en la que las mujeres gobiernan rodeadas de lujo y sensualidad. Y evidentemente todo el escenario se funde con la literatura, con el libro como objeto y con el acto de lectura.

En la edición que nos ocupa encontramos añadida, respecto del original, una tradición interpretativa surgida en el primer tercio del siglo, y que había acabado por integrarse al texto. Las nuevas didascalias muestran una evolución de la interpretación hacia la facilidad, un gusto por los golpes de efecto e incluso por la trivialidad, que no dejan de recordar el «gusto moderno»; un repertorio de *lazzi* y de actuaciones estereo-

<sup>7</sup> El cuadro, *pendant* de la *Assemblée dans un parc ou la Déclaration d'amour* también de De Troy, no toma el título con el que lo conocemos hoy en día hasta 1919, probablemente al compararlo con un dibujo satírico de Charles Coypel que representa la lectura del soneto de las *Femmes savantes*, realizado hacia 1725.

<sup>8</sup> Cuyo reino, como nos recuerda Gonzague de Reynold, se inaugura con el siglo (Reynold, 1962: 298).



tipadas, florecientes sin duda por contaminación de la *commedia dell'arte*, destinadas a desencadenar los aplausos del público.

Y ante todo las obras de Molière se hallan en perfecta armonía con los grabados de Cars, que tan bien captaban la espontaneidad y elegancia de los diseños de Boucher. El gran pintor sitúa a los personajes teatrales en unos escenarios muy alejados de la habitual sencillez de la «chambre de Molière», o de espacios más clásicos como los representados en los grabados del siglo precedente por Jean Sauvé y Pierre Brissart (Molière, 1682). Así la rica habitación del *Malade imaginaire* se representa con ricos candelabros al más puro estilo rococó, asientos de patas sinuosas, y paredes cubiertas de molduras dominadas por líneas serpentinadas enmarcando sensuales pinturas murales.

Las escenas exteriores como la del *Sganarelle ou le cocu Imaginaire*, presentan una naturaleza generosa, salpicada de referencias a la rocalla, como la escultura de la esfinge sobre un pedestal adornado de rollos y entremezclado con el follaje, que enmarca unas figuras más cercanas a los peregrinos de Citerea que a lo que serán las generosas odaliscas y las voluptuosas Venus.

Uno de los grabados más llamativos es sin duda el realizado para *Dom Juan*, en el que el artista ha representado al desafiante protagonista en plena conversación con la estatua del comendador, mientras su criado Sganarelle se arrastra por el suelo. La escena se desarrolla dentro de la tumba, un magnífico mausoleo con impresionantes columnas y pilastras, rodeado de un ambiente que resulta menos lúgubre que impresionante, por la construcción del edificio. La figura del seductor, vestido a la moda del siglo XVIII, dibuja una sinuosa línea serpentina no solo con su cuerpo sino también, de un modo exagerado, con su brazo derecho; en contraposición, la figura del comendador aparece rígida y solemne, como si perteneciera a una época anterior, y ataviada tal y como señala el texto, con un traje de emperador romano:

(Le tombeau s'ouvre, où l'on voit un superbe mausolée et la statue du commandeur.)

Sganarelle : Ah ! Que cela est beau ! Les belles statues ! Le beau marbre ! Les beaux piliers ! Ah ! Que cela est beau ! Qu'en dites-vous, monsieur ?

Dom Juan : Qu'on ne peut voir aller plus loin l'ambition d'un homme mort ; et ce que je trouve admirable, c'est qu'un homme qui s'est passé, durant sa vie, d'une assez simple demeure, en veuille avoir une si magnifique pour quand il n'en a plus que faire.

Sganarelle : Voici la statue du commandeur.

Dom Juan : Parbleu ! Le voilà bon, avec son habit d'empereur romain !  
(Molière, 1880: 159-160).

La representación del conjunto parece por lo tanto una pugna entre dos estilos, claramente marcados: el clasicismo del difunto y de la arquitectura que le rodea frente al espíritu moderno del libertino, conformando una unidad con su criado que

se arrastra atropelladamente por el suelo. La imagen devuelve a la actualidad del siglo XVIII el texto de Molière contraponiéndole los estilos del pasado.

También fueron publicadas entre 1755 y 1759, las *Fables choisies* de La Fontaine, en cuatro volúmenes in-folio, con un frontispicio y numerosas figuras grabadas a partir de los dibujos de Jean-Baptiste Oudry. Los diseños del pintor de animales, realizados hacia 1730 con pluma y pincel y con tinta negra y aguada sobre papel azul, fueron copiados por Cochin en 1751 para adaptarlos a la técnica del grabado. Algunos ejemplares del primer volumen contienen un gran retrato de Oudry, grabado por Tardieu a partir de un lienzo del gran retratista Largillierre. Las estampas se combinan perfectamente con el texto, procurando un resultado simbiótico. La costumbre del artista de dibujar animales se hace patente y la expresividad que otorga a los mismos compite con la de las figuras humanas, confiriendo a las fábulas una dimensión plástica ideal. El carácter humanizado de las bestias alcanza un grado jocoso, cuando el autor recupera el sistema elaborado por Le Brun en su tratado de la expresión de las pasiones para darle una vuelta de tuerca al aplicarlo a seres irracionales. Como si se tratara de personajes de la *commedia dell'arte*, Oudry juega con los animales imprimiéndoles rasgos graciosos (rara vez dramáticos) de gran expresividad, en un juego plenamente rococó.

En general las planchas hacen gala de un decorado natural al aire libre en el que los animales parecen conversar animadamente. En ocasiones los escenarios naturales aparecen recargados de construcciones humanas, como la aparatosa fuente con amorcillos y esfinges próxima al gusto rococó de *Le renard et les raisins*, o con esculturas envueltas por la vegetación como *Le renard et le buste*. Otras se exhiben salpicadas de pequeñas poblaciones rurales que recuerdan a algunas aldeas de las escenas pastoriles de Boucher como sus paisajes del entorno de Beauvais o sus sensuales variaciones del *Pensent-ils au raisin?* La comparación con el pintor también resulta muy acertada para las representaciones de algunas de las fábulas que se desarrollan en el entorno pastoril, como la de *Contre ceux qui ont le goût difficile*, la de *Les poissons et le berger qui joue la flûte* o la de *Daphnis et Alcimadure*. Dichas recreaciones siguen el gusto rococó por lo bucólico, recreando zagales en actitudes amorosas y tiernas, rodeados de ovejas y perros, o con útiles de pesca. La primera de las obras citadas ilustra una fábula en la que La Fontaine se lamenta de las críticas de los censores por el tipo de temas que trata en sus fábulas; se plantea cambiar su estilo y sus contenidos para tratar temas bélicos como los de la guerra de Troya, o pastoriles, con la certeza no obstante de que tampoco gustarán a los críticos: «Les délicats sont malheureux: /Rien ne saurait les satisfaire.» Curiosamente de los dos temas propuestos por el fabulista como opciones posibles, el elegido por el ilustrador ha sido el motivo pastoril, más acorde con el estilo dominante.

La ilustración de los pastores que pescan se encuentra llena de referencias cargadas de sensualidad: mientras el muchacho toca la flauta (La Fontaine hablaba de

una gaita) Annette le acaricia tiernamente los cabellos en un entorno rústico descuidado (una casa abandonada, vallas caídas...) pero que no por ello deja de parecer un idílico *locus amoenus*. Ya el contenido de la fábula anuncia los aspectos fundamentales de las composiciones rococó, así que no resulta extraño que la imagen que la traduce transmita una sensación similar. La estampa de *Daphnis et Alcimadure* también luce rasgos propios de las pinturas del rococó, como las guirnaldas de flores que adornan a las muchachas haciéndose eco de la fábula:

Cette maison fatale, où, parmi ses compagnes,  
L'ingrate, pour le jour de sa nativité.  
Joignait aux fleurs de sa beauté  
Les trésors des jardins et des vertes campagnes.

O la composición serpentina que forma el muchacho fallecido en postura amanerada junto a su perro. Estos rasgos contrastan con la sobriedad del interior que se adivina tras la puerta, y con la arquitectura clasicista del edificio. No obstante otras ilustraciones de la obra muestran estancias en las que predomina claramente el gusto decorativo rococó<sup>9</sup>. En algunos de ellos encontramos animales (como *Le serpent et la lime*, *Le chat et les deux moineaux*, *La querelle des chiens et des chats*, *et celle des chats et des souris*, *Les filles de Minée* o *Le rat de ville et le rat des champs*). Pero los interiores con humanos son los más habituales (*La jeune veuve*, *Le savetier et le financier*). Y en algunas de ellas ambos tipos de personajes interactúan como en *La chatte métamorphosée en femme*. En todas ellas se muestra una decoración interior de un periodo de transición entre el estilo Regencia y Luis XV que envuelve los diferentes tipos de asientos y los espejos, condiciona las formas de las chimeneas y de los relojes, y sube por los paneles de las paredes y sus marcos de arabescos vegetales y conchiformes en relieve, creando una sensación unitaria.

Uno de los ejemplos más claros parece el de *Le rat de ville et le rat des champs*, en el que los dos personajes principales se encuentran comiendo en una mesa lujosamente adornada y aún más suculentemente servida, todo ello colocado sobre una deslumbrante alfombra:

Sur un tapis de Turquie  
Le couvert se trouva mis.  
Je laisse à penser la vie  
Que firent ces deux amis.

Lo verdaderamente sorprendente de la representación es cómo ambas figuras se confunden con la ornamentación de la mesa, con los aparatosos candelabros de figuras zoomórficas que terminan en elegantes volutas. Tal decoración se hace eco de la existente en el bufete cercano y de los trabajados relieves en estuco de la pared.

<sup>9</sup> También son frecuentes las representaciones de arquitecturas clásicas y clasicistas, a menudo condicionadas por la ambientación de la fábula.

Cuando finalizamos la lectura de la imagen guiados por los grados lumínicos (del centro hacia la izquierda, y de aquí hacia la derecha) y acostumbramos la mirada a la oscuridad, vemos cómo de esta pared parece surgir un relieve más, una decoración que parece cobrar vida: se trata de una puerta que se abre y por la que entra una figura masculina que viene a interrumpir el festín de los dos roedores.

Otro gran ejemplo de tal imbricación es la representación de *La jeune veuve* en la que la mujer parece formar un todo con su decorado:

L'autre mois, on l'emploie à changer tous les jours  
 Quelque chose à l'habit, au linge, à la coiffure :  
 Le deuil enfin sert de parure,  
 En attendant d'autres atours.

En su tendencia hacia la ornamentación, la hermosa mujer adopta un hermoso tocado, una larga cola para su vestido y un delicado abanico, al tiempo que no deja de volverse para poder contemplarse en los espejos de la estancia. Su reflejo melancólico en el azogue insertado en la pared como una plancha más, le devuelve la mirada al tiempo que se funde con el conjunto; los relieves parecen alcanzar su rostro y su talle, uniéndole a la escena representada en la siguiente placa. En ella aparece una bella joven de escote generoso que pasea por un escenario natural rodeada de árboles y plantas, y que curiosamente parece girarse para contemplar el reflejo de la joven viuda. El frondoso bosque continúa en la siguiente chapa, rimando con los adornos vegetales del espejo situado sobre la chimenea. Maravilloso juego de miradas y de confusión de escenarios interiores y exteriores, donde el personaje principal parece multiplicarse por la estancia, desde su apariencia enlutada real del primer plano, a su imagen refractada, símbolo de coquetería, y de ahí parece pasar a la representación pictórica vecina, ya sin luto alguno. ¿No podemos encontrar cierto simbolismo sexual en esa chimenea, sobre la que reposa un enorme espejo, y dentro de la cual aparece la figura de un niño como adorno del morillo sobre el que colocar las brasas? Y el todo desarrollándose en un entorno interior pero que, como es habitual en el universo rocalla, parece simular un espacio natural y silvestre en el que todas las representaciones parecen fundirse. Multiplicación sin fin de una realidad cuya refracción no cesa hasta alcanzar el mundo real ¿Cuántas viudas leyendo la fábula ilustrada habrán visto la imagen de su situación reflejada en el texto y en las ilustraciones?

Cabe destacar dos escenas urbanas, la de *Le serpent et la lime* y la de *Le singe et le leopard*, que muestran sendas enseñas de comercios con forma de rollo de rocalla (la primera anuncia al relojero, la segunda al mono de la fábula), lo que hace pensar en un dominio absoluto de tales formas en la realidad más cotidiana. Cabe insistir, pese a la redundancia, en la línea serpentina que forma la alocada protagonista de la primera fábula, símbolo de los críticos literarios.

Otro rasgo particular que emparenta las representaciones gráficas de las fábulas de La Fontaine de la edición analizada con el gusto rococó son las *chinoiseries* que

en ellas aparecen, inscritas en el gusto orientalizante. Entre ellas destacan *Le bassa et le marchand*, *Le rat et l'éléphant* y *Les souhaits*. La primera, bastante sobria, muestra a un grupo de hombres vestidos a la turca y con turbantes, en un interior decorado esencialmente a la europea (los asientos y un cántaro de agua podrían exhalar cierta inspiración arabizante), y por cuyas puertas y ventanas se ve a una población también de apariencia occidental.

La representación de *Le rat et l'éléphant* es mucho más recargada. La composición forma un auténtico arabesco, como un rollo en el que coincidieran las especies más variopintas con los adornos más inverosímiles: en la base del conjunto observamos al gato devorando a la rata, y sobre ellos el grueso formado por un enorme elefante aparatosamente adornado con una silla de rocalla de la que cae una alfombra decorada con arabescos y cubierta con una especie de capota por la que parece pasear una macaca. Bajo ella una hermosa mujer, la «sultane de renom» de la fábula, que en realidad parece extraída de un salón parisino, conversa con una vieja, también europea, mientras un perro salta a su regazo (lo que recuerda a la escena de la *Jeune fille faisant danser son chien sur son lit*, próxima a la zoofilia, representada por Fragonard hacia 1768, y por extensión a otra de las fábulas y la lámina que le acompaña, la de *L'âne et le petit chien*); ante ellas aparece una enorme jaula con un loro; tras el elefante, muy pegados, aparecen dos hombres, vestidos a la turca, con largas túnicas y turbantes. Con todo el aparatoso séquito parece fundirse parte del paisaje, en particular unas extrañas construcciones semejantes a pagodas chinas que surgen al fondo. El enorme baldaquino se entremezcla con los seres animados vegetales y animales, tal y como los considera la rata del relato configurando un conjunto casi inconmensurable, pero poseedor de cierta gracia.

La tercera de las ilustraciones pseudo-chinescas, *Les Souhaits*, muestra al trío formado por la pareja de hindúes que vivía cerca del Ganges y el genio que estaba a su servicio. El grupo resulta de lo más variopinto, demostrando que en el rococó todo lo exótico se confunde dentro de un ánimo más estético-lúdico que científico-antropológico: el hombre tiene aspecto de mandarín, la mujer tiene rasgos europeos y peinado occidental, y el duende también parece occidental pero luce unas frágiles alas de mariposa, que recuerdan a las que suelen caracterizar desde la Antigüedad clásica a Psique como metáfora del alma (pensemos en la copia romana a partir de un original griego que hoy se puede contemplar en la Galería de los Uffizi florentina). La espiritualidad de sus alas contrasta con la escoba que sujeta en su mano derecha, e incluso con el servilismo con que hace una reverencia con la izquierda (pertenece a los genios orientales que como explica La Fontaine «font office de valets,/ Tiennent la maison propre, ont soin de l'équipage,/ Et quelquefois du jardinage.»); la postura que adopta genera una forma sinuosa en vertical.

Tal verticalidad se opone a la forma también serpenteante de su señor, que aparece recostado en una superficie levemente elevada, y contempla a su sirviente con

gesto melancólico, como desganado, mientras se sujeta la cabeza con una mano. Su bella y sugerente esposa sentada con las piernas cruzadas, se apoya sobre un enorme cojín, testigo de la pasión oriental por la comodidad y la molicie, mientras sostiene con una mano una especie de báculo o de enorme abanico, que se opone a la escoba del geniecillo; también ella extiende su mano izquierda hacia él, pero con la palma hacia arriba (su hermoso pie también parece ofrecerse al duendecillo). La pareja se encuentra protegida por una construcción que en gran medida recuerda a las pagodas chinas. El exotismo invade la fábula tiéndola de sensualidad y magia galante<sup>10</sup>, una puerta más para el rococó que no deja de colarse por el mínimo resquicio del clasicismo.

Como tan acertadamente ha demostrado Marc Fumaroli, la influencia de La Fontaine (de sus fábulas y de sus cuentos libertinos principalmente) en las composiciones artísticas y literarias de los creadores del gusto rocalla tiene un gran alcance, no tanto por adelantarse a su tiempo como por tener una particular sensibilidad hacia ciertas formas del pasado. Si el academicismo del XVII exalta a Virgilio y Horacio, el «papillon du Parnasse» retoma a Luciano de Samosata, a Nono de Panópolis y a los poetas griegos ligeramente eróticos que posteriormente habrían de hacer las delicias de los lectores del XVIII. Su entrada en la *Académie* marcó un hito, iniciando una evolución hacia un gusto más ligero y más alejado de la figura del monarca. Su círculo de amigos motivó igualmente el principio del cambio que se produjo en pintura por la recuperación de la estética, el color y la luz de Rubens, quien tras la caída en desgracia de María de Médicis (a la que albergó en su propia casa al final de sus días), casi había sido censurado. El peso en el arte y la literatura rococó del fabulista no se debe únicamente al gusto con que fueron escritas sus obras, sino también a su espíritu epicúreo. Del mismo modo el clima reinante, cuyo despertar se debe en parte a él, acaba trocando en entusiasmo por su obra. Sus escritos se convierten así en repertorio temático para los artistas de tal manera que no resulta extraño encontrar numerosos cuadros con el motivo de *Les Oyes de frère Philippe*, del voyeurista *Le Villageois qui cherche son veau*, o del artístico *Le bât*. Los hoteles particulares tanto de Francia como del resto de Europa, presentan estucos y paneles con relieves de sus fábulas, y no es raro encontrar a la Madame de Merteuil de *Les Liaisons dangereuses* planeando su próximo ataque durante la lectura de un par de cuentos galantes del autor, también reeditados en el XVIII con ilustraciones de Fragonard. Y si bien los estilos sucesivos hallarán su inspiración en otras culturas (Grecia, Roma, Egipto, incluso en el arte gótico) con la llegada de la Monarquía de Julio, surgirá la pasión por el XVIII y volverá el entusiasmo por las fábulas de La Fontaine (que habrían de ser recuperadas por Balzac).

---

<sup>10</sup> El geniecillo muestra una dulzura que recuerda a los silfos enamoradizos del rococó o a la Biondetta del *Diable amoureux* de Cazotte.

Al final del reinado de Luis XV llega el apogeo de los libros de viñetas, transformando los libros en auténticos *bibelots*, un objeto con una personalidad estética que debe fundirse en los interiores rocalla. En ellos la imagen ocupa un lugar esencial, llegando en ocasiones a desplazar el texto a posiciones accesorias. Tal desplazamiento se debe en buena medida a las creaciones de los principales ilustradores del siglo, Gravelot, Cochin, Eisen y Moreau. Como señalaban los Goncourt, su arte merece el recargado homenaje realizado por el gran Pierre-Philippe Choffart en la última página de las *Métamorphoses d'Ovide*<sup>11</sup>:

Sous un Amour assis sur un nuage, jouant avec une guirlande de fleurs qui se change dans sa main en couronnes, roule et descend, au milieu de feuilles de laurier, une chute de médailles, dont chacune porte un nom. La liste s'allonge sur un piédestal porté par une paire d'ailes, soutenant une palette, des pinceaux, des rouleaux de papier, une lyre avec une écharpe de roses dont la corde du milieu est une torche flambant dans un ciel de gloire et comme rayonnant de l'éclat de la pléiade des vignettistes dont les noms se pressent et tombent un à un, jusqu'au bas du grand cul-de-lampe, et pêle-mêle, dessinateurs et graveurs : Boucher et Leprince, Monnet et Le Mire, Augustin de Saint-Aubin, Delaunay, Simonet, Née, Ponce, Basan, Delongueil, de Ghendt, Ducoss, Masquelier, Baquoi, - jusqu'aux quatre petits grands maîtres du genre : Gravelot, - Cochin, - Eisen, - Moreau (Goncourt, 1997: 136).

En los hoteles particulares nacidos con el nuevo estilo, se funde la arquitectura con el arte pictórico y escultórico de los salones rococó, llegando a abrazar con sus volutas y rocallas los relojes, asientos y demás mobiliario formando un todo unitario. Como comentaba al analizar la ilustración de Gravelot de la fábula *La jeune veuve* de La Fontaine, este abrazo alcanza a todos los que habitan el proteico decorado: cambian las personas; las formas y colores de sus vestimentas se adaptan a los de los paneles de su entorno; varían su alimentación y su forma de degustarla; también sus mascotas<sup>12</sup>, que se vuelven mucho más pequeñas y sensuales (ya por su exotismo, como los monos y loros, ya por su forma y carácter, como los perritos de aguas que hacían las delicias de muchas mujeres) como si de un grutesco más se tratase; la forma de relacionarse, la higiene personal e incluso el ritmo de sus vidas parecen amoldarse a los nuevos espacios.

Y junto a todo ello, evidentemente, también el libro se transforma, y ve a la rocalla deslizarse y colarse entre sus hojas formando un *continuum* con el resto del

<sup>11</sup> Se trata de la edición de 1767-1771, en cuatro volúmenes, ilustrada con ciento treinta y nueve grabados realizados bajo la dirección de Le Mire (Ovidio, 1767).

<sup>12</sup> Al igual que en la fábula de La Fontaine: *L'âne et le petit chien*.



decorado. Como ya hemos visto, se reduce en todo lo posible su tamaño, haciéndose portátil, acercándolo a un público mayor y adaptándolo al público femenino y a sus gustos. También sufren un cambio las tintas, el papel... en suma el material, la vista y la textura táctil de sus hojas y encuadernaciones como burlescamente recuerda el marqués de Caraccioli (2005: 29) en el prefacio de su *Livre à la mode*:

Virgile ne peut plus paraître en parchemin et l'on aime bien mieux maintenant les folies du jeune Crébillon dans de jolis indouze en maroquin, que les œuvres de Bossuet en basane ou en veau.

Aparecen las viñetas de manera recurrente, como un espejo mágico del mundo que les rodea: a veces devuelven la imagen que se quiere ver, otras estampas tienen el poder de conmover (ya sea hacia la lágrima, ya hacia la excitación erótica), otras anuncian lo que ha de venir como agoreras de modas futuras... pero siempre en comunión con el texto que las acompañan, o de forma evidente, siendo un reflejo fiel de la historia, o como un grutesco bizarro, que parece fusionar contrarios de manera armónica.

No es de extrañar que ante tantos cambios paratextuales, un Caraccioli se planteara publicar un libro no de contenido satírico, sino de *formato* satírico: un libro de pequeño formato in-12º, manejable y portátil, impreso en diferentes colores, tan cambiantes como la moda misma. Le siguen otras ediciones en diferentes colores, formando un tríptico que forma un conjunto coloreado y satírico de pequeños volúmenes que se interrelacionan entre sí. Los dos primeros llevan el mismo título, *Le Livre à la mode*, pero sin compartir ni una palabra, y se distinguen por la impresión verde del primero y rosa del segundo. El último de los volúmenes cambia radicalmente de título, *Le Livre des quatre couleurs*, conformándose a las cuatro tonalidades en que presenta<sup>13</sup>. Los ejemplares parecen seguir las diferentes tendencias cromáticas, y solo les faltaría aparecer perfumados, aunque el autor ya ha pensado en ello:

Mais pourquoi ce *Livre à la mode* n'est-il pas lui-même parfumé? Parce qu'inafailliblement il le sera. Je ne lui souhaite qu'une simple minute de temps entre les mains d'une petite-maitresse; je ne veux le savoir qu'un quart d'heure sur la toilette d'un militaire à bonne fortune, pour le sentir à cinquante pas. Bientôt il aura l'odeur des plus belles fleurs, comme il a la couleur (Caraccioli, 2005: 56).

El interior de la obra se tiñe en consonancia con la tipografía, con el reducido tamaño del libro, y con sus adornos. Y aunque todo parece una condena al culto a la futilidad representado por las diferentes modas del vestir y del lenguaje, es innegable

<sup>13</sup> Aprovechando el éxito de esta serie, apareció un «Livre jaune», impreso en amarillo, y con la dirección de *Cocupole*. Pero se trata de un conjunto de bromas sobre cuernos sin ninguna relación con la obra de Caraccioli.

que el texto se recrea en el análisis de los lazos, las pelucas, los abanicos y las moscas. Si bien el autor es un católico convencido y no duda en descubrir sus intenciones denunciando los cambios operados en las creencias religiosas: «Nos pères croyaient tout simplement une religion qui a commencé avec le monde: nous voulons maintenant en avoir une changeante comme nos modes» (Caraccioli, 2005: 58).

Como recuerda Marc Fumaroli (2001: 429) se percibe un doble juego en sus líneas:

Tertullien travesti de sylphe et de page ôte le masque, mais le moraliste se garde bien toutefois de brandir le crâne sur lequel Marie-Madeleine était autrefois invitée à faire oraison. Même démasqué, ce nouveau Tertullien, héraclitéen, épicurien et chrétien, refuse de faire peur. La mélancolie, la tristesse, l'angoisse ne sont pas à ses yeux des préparations évangéliques. La dévotion à laquelle il veut convertir est de nature joyeuse, la foi à laquelle il veut ramener est un principe de «jouissance».

Su religión no le aparta de los gustos de su tiempo, moraliza pero bajo la sensual forma de uno de esos cuadros piadosos encargados por la Pompadour a Boucher o de una sugerente iglesia de Baviera. La influencia de La Bruyère o del Montesquieu de las *Lettres persanes*, incluso en la elección manifiesta de la forma breve, del diálogo y de la anécdota, resulta más evidente que la de los grandes predicadores. La «irreligión» tan de moda en la época, lo marginaliza, pero como hombre de su tiempo se muestra tolerante y optimista, rechazando convertirse en sermoneador o reaccionario. Ante todo el despliegue de medios destinados a despertar los sentidos, el resultado es una obra alegre e inventiva con toda la esencia del rococó más puro, que llega a hacernos cuestionar la intención del marqués, acomodado en su fútil ensoñación acunada al ritmo de la ligereza lúdica del movimiento burbujeante de la vida muelle:

Ce n'est pas le moindre des paradoxes du marquis qu'en le moquant [son siècle] il le fasse revivre, mousser comme le champagne auquel par une image heureuse il compare à l'esprit de son temps (Albertan-Coppola, 1992: 26).

Y es la espuma de la obra la que da cohesión, convirtiéndola en una pompa hermosa y elegante, coloreada, perfecta y casi perfumada. Un objeto de moda, como ya indica el título y la forma de impresión<sup>14</sup>, de carácter instantáneo, hecho por voluntad expresa para no durar, para explotar en cualquier momento dejando una extraña sensación agradable y melancólica:

Je n'adresse point ce livre à la postérité; car, outre qu'il n'irait sûrement pas à son adresse, il serait alors le *Livre gothique*, et ne

<sup>14</sup> «On se meuble à la moderne, on s'habille à la moderne, on parle à la moderne, on se mouche à la moderne, on crache à la moderne : pourquoi n'imprimerait-on pas à la moderne ?» (Caraccioli, 2005: 30).

répondrait plus à son titre. Je désire seulement qu'il ait l'honneur de reposer quelques minutes sur le sofa de la duchesse de\*\*\* et sur la toilette du chevalier de\*\*\*. Ce couple enchanté, qui nous retrace les colombes de Vénus, qui comme elles soupire agréablement, paraît d'une propreté ravissante, et s'envole tous les jours dans la région des plaisirs les plus délicieux. Mon livre aura fait fortune si ce bonheur lui arrive (Carraccioli, 2005: 57).

Su búsqueda de vanguardia le arrastra a un juego en espiral en el que todo se funde, desde las tapicerías de los sofás de las marquesas a las tintas de impresión del texto, el loro de compañía del petimetre se asemeja al «perroquet» de la editorial, y los personajes que dialogan en el libro de los cuatro colores parecen conversar con los lectores potenciales de la obra. De fuera hacia dentro se amalgaman los diferentes niveles provocando una sensación unitaria.

Tales amalgamas estético-literarias perduran en cierto modo en el interior de las obras, en su contenido; el gusto rocalla por el encadenamiento se ha deslizado hasta conseguir entrar dentro de los libros formando un *continuum*. Al igual que en la arquitectura se produjo una fusión con las otras artes, dando la impresión de que el mobiliario se hermanaba con la pared y los cuadros se confundían con los apliques y rocallas que decoraban la estancia, la literatura parece también encontrar dificultades en establecer límites. Si el aspecto formal revelaba una multiplicación de posibilidades y una miniaturización que dificultaba la identificación precisa, y como acabamos de ver las ilustraciones, la decoración, la tipografía y demás elementos paratextuales se confunden con las obras literarias, también los contenidos parecen difusos. El análisis literario tradicional de personajes, espacios y temas plantea en el campo del rococó una dificultad inesperada. ¿Cómo puede realizarse una segmentación entre los diferentes campos?

La rocalla literaria envuelve las obras, confundiendo los contenidos, como si el ornato de los frontispicios sobrepasara sus límites mezclándose con los protagonistas de las obras, adornando los espacios, combinándose con los temas. ¿La *petite-maison* de la obra de Bastide es un mero espacio, o se erige en realidad como personaje central de la obra? ¿La descripción del cuerpo de Cidalise en *La Nuit et le moment* es un tema o un espacio que Clitandre recorre con su verbo multiforme? ¿Y no determina el tiempo de la acción, que dará título a la obra, el lapso requerido para tal recorrido verbal?

Como las *folies* que inundaron el paisaje rococó, las obras literarias parecen buscar una sorpresa constante fruto de cruces atrevidos e inesperados. Los prefacios y dedicatorias se vuelven audaces dando inmediatez y proximidad al autor (como el *incipit* de Leandro Fernández de Moratín para su *Derrota de los pedantes*: «Esta obra no necesita prólogo; por eso no le tiene. Necesitaba notas, pero el autor no ha queri-

do ponérselas» (Leandro Fernández de Moratín, 1789); los títulos causan asombro sumergiéndonos en el contenido de la obra (como el *Je ne sais quoi par je ne sais qui, imprimé je ne sais quand, se vend je ne sais où, chez ne sais qui est-ce* de Maquin). También la encriptación novelada de las circunstancias políticas y sociales ayudaba a la disolución de los límites entre la ficción y la realidad (como la orientalización de *Les Bijoux indiscrets* de Diderot). Y así del mismo modo que la filosofía se mezcla con los temas de salón, los avances científicos se convierten en motivos poéticos y los descubrimientos de los naturalistas se ilustran con estampas rococó (evidentemente no todas las obras ilustradas con motivos de rocalla pueden considerarse obras rococó, aunque sí objetos rococó). Las delimitaciones resultan difíciles y a menudo ineficaces, en un siglo de ciencia de salón y libertinaje filosófico. Los diversos intentos por controlar al irrefrenable rococó por parte de sus adversarios resultaron infructuosos. Sabemos que tampoco resulta evidente que las ejecuciones del Terror robespierrino consiguieran acabar con él. Sorprendentemente solo se le pudo dinamitar desde dentro, con artistas que mataron el rococó con el rococó<sup>15</sup>.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane (1992): «Un apologiste mondain: le marquis Louis-Antoine de Caraccioli», in Lionelo Sozzi (dir.), *Ragioni dell'anti-illuminismo*. Turín, Edizioni dell'Orso.
- BASTIDE, Jean-François de (1995): *La Petite Maison*. París, Gallimard.
- CAILLEAUX, Jean (1960): «The "Lecture de Molière" by Jean François de Troy and its date», in *The Burlington Magazine*, «Special Issue Devoted to the Exhibition *Italian Art in Britain* at the Royal Academy», Vol. 102, N° 683.
- CARACCIOLI, Louis-Antoine (2005): *Le Livre à la mode, suivi du Livre des quatre couleurs*. Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- CAZOTTE, Jacques (1979): *Le Diable amoureux*. París, Garnier-Flammarion.
- CHARTIER, Roger (1999) : «Livres, lecteurs, lectures», in Vincenzo Ferrone y Daniel Roche (eds.), *Le Monde des Lumières*. París, Fayard.
- DE LA MOTTE, Antoine Houdar (1719): *Fables Nouvelles*. París, G. Dupuis.
- DIDEROT, Denis (1748): *Les Bijoux indiscrets*. Monomotapa (París), Durand.
- DIDEROT, Denis (1996): *Œuvres*, (T. IV), *Esthétique-Théâtre*. París, Robert Laffont.
- DUCLOS, Charles (1993): *Acajou et Zirphile, suivi de Faunillane ou l'Infante jaune du comte de Tessin et de Réponse du public à l'auteur d'Acajou de l'abbé Fréron*. París, Desjonquères.

<sup>15</sup> Como el Dada de Tristan Tzara moriría por exceso de Dada.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1789): *La Derrota de los Pedantes*. Madrid, Benito Cano.
- FONTAINE, Jean-Paul (1999): *L'Aventure du livre*. París, Bibliothèque de l'Image.
- FUMAROLI, Marc (2001): *Quand l'Europe parlait français*. París, Éditions de Fallois.
- GONCOURT, Edmond y Jules (1997): *Arts et artistes*. París, Hermann.
- LA FONTAINE, Jean de (1894): *Contes et Nouvelles en vers*. París, Le Vasseur.
- LOUVET DE COUVRAY, Jean-Baptiste (1966): *Les Amours du Chevalier de Faublas*. París, Tchou.
- MARTIN, Christopher (2005): «*Dangereux suppléments*». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*. Lovaina-París, Peeters.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (1682): *Les Œuvres de M. de Molière*. París, Thierry, Barbin et Trabouillet.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (1734): *Œuvres*. París, Pierre Prault.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (1880): *Œuvres de Molière, (T. V), Dom Juan ou Le Festin de pierre*. París, Hachette.
- MOYREAU, Jean (1747): *Œuvres Des Estampes Gravées d'après Les Tableaux et Dessesins de feu Antoine Watteau*. París, Gersaint et Surugue.
- OVIDE (1767): *Les Métamorphoses d'Ovide en latin et français, de la traduction de M. l'abbé Banier*. París, Hochereau.
- PARFAICT, François (1743): *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, par un acteur forain (T. I)*. París, Briasson.
- PIRON, Alexis (1961): *Œuvres choisies, (Arlequin-Deucalion)*. París, INALF.
- REYNOLD, Gonzague de (1962): *Synthèse du XVII<sup>e</sup> siècle, La France classique et l'Europe baroque*. París, Conquistador.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1993): *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*. París, Flammarion.
- TESSIN, Carl Gustaf (1983): *Tableaux de Paris et de la cour de France 1739-1742-Lettres inédites de Carl Gustaf comte de Tessin*. Göteborg-París.
- VOLTAIRE, François Marie Arouet (1835): *Vie de Molière avec de petits sommaires de ses pièces*. París, Camuzeaux.

## L'opposition ville-campagne au contact de l'hybridité dans *Lélia* de George Sand

Salah J. Khan

*Mississippi State University*

SKhan@fl.msstate.edu

### Resumen

En *Lélia* (1833), una exploración formalmente híbrida y remarcablemente sostenida de la pasión, la fe y el escepticismo, Sand desafía sus propias distinciones binarias entre la excitación urbana y la calma bucólica. En la medida en que considera la experiencia existencial, el efecto psicológico y el significado metafísico de vivir la vida demasiado deprisa, *Lélia* demuestra que las pasiones, cuando no se han extinguido bien, pueden resurgir incluso en el más tranquilo de los escenarios, mientras que el ansia de sabiduría y de capacidad de auto-reflexión pueden renacer en medio de una vida cosmopolita y cortesana. De esta manera, la ciudad representa más que el *locus* de la urgencia, la contingencia y la acción; y el campo funciona como algo más que un refugio donde desarrollar el pensamiento mesurado, la actividad retirada y la sabiduría

### Abstract

In *Lélia* (1833), a formally hybrid and remarkably sustained exploration of passion, faith, and skepticism, Sand challenges her own normative binary distinctions between urban excitement and pastoral calm. Through a consideration of the existential experience, the psychological effect, and the metaphysical meaning of living life too quickly, *Lélia* demonstrates that passions, when poorly extinguished, can reignite even in the calmest of settings, while the thirst for wisdom and the power of self-reflection can resurface in the midst of cosmopolitan courtesan life-style. The city thus represents more than the *locus* of urgency, contingency, and action; and the countryside serves as more than the haven for measured thought, retired activity, and deeper wisdom.

**Key words:** George Sand; *Lélia*; metaphysi-

---

\* Artículo recibido el 24/01/2011, evaluado el 15/03/2011, aceptado el 1/04/2011.

profunda.

cal novel; hybridity; city and countryside.

**Palabras clave:** George Sand; Lélia; novela metafísica; hibridación; ciudad y campo.

Il serait aisé de démontrer l'attrait majeur que représentait la nature, en général, et la campagne, en particulier, pour George Sand. Cela va de même pour l'attitude acerbe que l'auteure réservait généralement à la ville, surtout sous sa forme distillée: la mondanité. Cette opposition entre ville et campagne, on en convient généralement, est profondément enracinée et quasiment viscérale chez Sand. Son *Histoire de ma vie* révèle par exemple que le fait de séjourner dans une ville l'été représentait pour elle une «chose cruelle» (Sand, 2004: 1442). D'ailleurs, elle ne voyait pas d'un autre œil la ville en hiver, malgré ses promesses de confort matériel et même, pour certains, promesses de luxe. «J'ai toujours aimé passionnément l'hiver à la campagne» explique-t-elle, «et je n'ai jamais compris le goût des riches, qui a fait de Paris le séjour des fêtes dans la saison de l'année la plus ennemie des bals, des toilettes et de la dissipation [...] Dans les grandes villes de nos climats, cette affreuse boue puante et glacée ne sèche presque jamais. Aux champs, un rayon de soleil ou quelques heures de vent rendent l'air sain et la terre propre» (Sand, 2004: 838).

Si de tels exemples d'opposition entre la vie campagnarde et la vie urbaine foisonnent dans l'œuvre de Sand et suggèrent la présence d'une dichotomie solide et facile, ce serait un leurre que de conclure à une distinction nette entre ce qui passe trop souvent pour deux «lieux communs» sandiens; d'un côté la ville, un lieu de passion et de corruption matérielle et morale; et de l'autre la campagne, un espace de calme, de recueillement, et d'élévation de l'esprit. En fait, la frontière entre les attributs que l'auteure associe à la ville et à la campagne n'est pas étanche mais poreuse; la relation entre ces deux lieux de vie est somme toute dynamique. Simone Bernard-Griffiths résume cette relation avec justesse lorsqu'elle note que la ville et la campagne participent à «une dialectique récurrente dans l'œuvre sandienne» (Bernard-Griffiths, 2000: 11). Le recueil collectif que Bernard-Griffiths a édité sur ce sujet, *Ville, campagne et nature dans l'œuvre de George Sand*, constitue un atout majeur pour notre compréhension du travail de l'écrivaine. Toutefois, aucune des études contenues dans ce bel ouvrage ne traite de la tension entre la ville et la campagne dans le cadre de son troisième roman, *Lélia*. Nous nous proposons



ici de combler cette lacune d'autant plus importante que ce texte est marqué d'une hybridité exceptionnelle. Celle-ci offre un terrain particulièrement riche pour une analyse de la mise en relation d'éléments hétérogènes touchant à la dynamique, caractéristique de l'œuvre de Sand, de l'impact de l'environnement sur le développement individuel et social. Nous commencerons avec une présentation des modalités de l'hybridité dans *Lélia*. Nous tracerons ensuite le fonctionnement de la norme sandienne qui privilégie la campagne au détriment de la ville. Pour finir, nous montrerons comment, au contact de l'hybridité idéale de l'éponyme du roman, cette norme se trouve bouleversée par une inversion des caractéristiques essentielles de l'antinomie sandienne.

Notre analyse portera ici sur la première version de *Lélia*, c'est-à-dire celle de 1833. Si Sand publia une seconde version du roman en 1839, le pessimisme, l'intimité, l'immoralité, la virulence même du héros féminin qui constituait un des aspects les plus dynamiques de la première version, sont remplacés par une plus grande réserve dans la seconde. Les aveux concernant la sexualité de Lélia qui avaient choqué le public de 1833 sont supprimés; la trame narrative est renforcée de manière plus conventionnelle; et Lélia ne finit pas étranglée mais bien plus calmement, comme abbesse d'un couvent. Il faut noter toutefois que dès 1839, à partir du contre rendu d'Auguste Buisnière dans la *Revue de Paris*, l'attitude des critiques vis-à-vis des remaniements effectués sur le premier texte est polarisée. Certains y notent une nette amélioration. Pour Nigel Harkness, par exemple, la qualité de la résistance de Sand au réalisme se trouve renforcée dans la seconde version (Harkness, 2005, 161). Pour d'autres, le texte original reste l'œuvre de référence. Pierre Reboul, qui présente les deux versions du roman côte à côte chez Gallimard, suggère que les motivations pécuniaires nuisirent au processus créatif de remaniement. D'autre part, d'après Reboul, si la première *Lélia* avait eu le grand mérite d'être un réquisitoire contre son temps, la deuxième présentait l'histoire, l'ordre et l'harmonie du monde avec confiance et pouvait difficilement, dès lors, échapper au piège de «la vanité» (Sand, 1985: 344).

L'intérêt que nous portons ici à la version originale du roman tient surtout à son caractère hybride. Naomi Schor exagère sans doute peu lorsqu'elle décrit *Lélia* comme un «cauchemar» pour le narratologue (Schor, 1993: 57). A la fois roman métaphysique, essai poétique, et histoire d'aventure, le premier *Lélia* emploie une série de procédés narratifs dont la somme est un produit d'autant plus hétérogène que les passages d'une forme à l'autre sont rarement signalées au lecteur. Par exemple, le roman commence *in medias res* d'une correspondance dépourvue de toute date ainsi que de tout nom d'expéditeur. Cette

correspondance voilée, car non-identifiée, alterne ensuite avec une narration de type conventionnel composée de dialogues et de descriptions que la tradition appellerait «omniscientes» mais qui relèvent plus exactement d'une focalisation à tendance zéro au sens genettien<sup>1</sup>. En tous cas, cette alternance est rendu d'autant plus bizarre par le minimalisme remarquable des transitions entre la correspondance et le reste du récit, transitions qui ne sont marquées que par des guillemets aux limites externes de chaque lettre.

L'étrangeté de la structure du roman se manifeste aussi dans le fait que bien peu de références nous permettent d'apprécier la durée de son intrigue. Quant aux interventions de chaque personnage, elles sont généralement très étendues, même dans le cadre des dialogues qui prennent souvent la forme de débats métaphysiques. Ce mode de conversation si particulier, qui sonde l'espace entre le dialogue et le monologue, semble illustrer le fait que chaque personnage secondaire est censé représenter une «idéalité» particulière. Dans la préface à la deuxième version de *Lélia*, Sand elle-même nous invite à considérer le caractère hybride de son œuvre: «*Lélia* a été et reste dans ma pensée un essai poétique, un roman fantasque, où les personnages ne sont ni complètement réels, [...] ni complètement allégoriques, [...] mais où ils représentent chacun une fraction de l'intelligence philosophique du XIX<sup>e</sup> siècle» (Sand, 1985: 350). En effet, Trenmor c'est l'ancien bagnard qui a atteint, au travers de la souffrance, un très haut degré de sagesse; Sténio est le type même du jeune et fougueux poète romantique qui est amoureux d'une femme inaccessible; Pulchérie représente la courtisane éclairée dont la promiscuité attire et en même temps rebute sa sœur, Lélia; Magnus est un prêtre rendu fou furieux par un désir sexuel inassouvi. Lélia, quant à elle, contient toutes ces fractions d'intelligence. Comme l'explique Trenmor, Lélia représente la somme de «toutes [les] idéalités, parce qu'elle réunit le génie de tous les poètes, la grandeur de tous les héroïsmes» (Sand, 1985: 46). Ainsi, dans ce roman à structure hybride –comme nous venons de le montrer par le biais de quelques exemples narratifs– Lélia constitue un personnage idéellement hybride puisqu'elle rassemble des tendances extrêmement diverses et même antinomiques. Il s'ensuit que, dans sa recherche intense de la vérité, elle se trouve dominée par un scepticisme soutenu et une tendance à la résistance à outrance. De cet amalgame dépendra aussi bien sa force que sa faiblesse.

---

<sup>1</sup> «Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de “champ”, c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience*, terme qui, en fiction pure, est, littéralement, absurde (l'auteur n'a rien à “savoir”, puisqu'il invente tout) et qu'il vaudrait mieux remplacer par *information complète* – muni de quoi c'est le lecteur qui devient “omniscient”» (Genette, 1983: 49).

Malgré la présence d'éléments naturalistes à l'état rudimentaire, l'œuvre de Sand résiste généralement à la particularisation qui fonde le réalisme<sup>2</sup>. Une attitude critique vis-à-vis de l'esthétique réaliste est certainement mise en évidence dans *Lélia* où ni les détails physiques ni le détail des origines du personnage principal, pour ne prendre que ces deux exemples, ne sont développés. Cette absence de précisions matérielles n'empêche pas moins Lélia de marquer profondément tous ceux qu'elle rencontre, et justement de manière à troubler leur confiance vis-à-vis de leur préhension du réel (Sténio s'abîmera dans l'alcool et la luxure, Magnus dans la folie). En fait, pour tous les personnages masculins, Lélia constitue une énigme, un mystère, un sphinx même. Puisqu'ils ne peuvent ni la saisir physiquement, ni la comprendre, ils cherchent tous à percer son secret. Ne pouvant obtenir de réponse satisfaisante, ils s'accordent à dire qu'elle est différente: d'une nature et d'une origine autres et par conséquent confuses. Ils la mettent alors sur un piédestal, tout en l'imaginant à la limite de l'humain. Sténio la compare au Christ «le verbe fait chair, incarnée» (Sand, 1985: 8). Magnus la voit comme un être «double»: en partie une beauté, en partie «un monstre hideux, une harpie, un spectre» (83). Son pouvoir est jugé absolu, parfois quasiment divin, souvent monstrueux (7,8). Tel un représentant de dieu ou du diable, Lélia paraît dominer son entourage avec une force qui fait pâlir les prêtres (13). Lorsque les descriptions absolues ne suffisent plus, on l'associe à des symboles plus terrestres, mais aussi plus macabres: elle est perçue comme un cadavre qui se refuse aux étreintes charnelles; son essence même est comparée à celle d'un cercueil, tout de marbre, substance froide et quasiment immuable.

On comprend dès lors à quel point la question de l'identité hante ce personnage foncièrement hybride que tous cherchent à sonder. Si Lélia s'évertue à répondre au questionnement pour elle-même, dans le secret de sa personne, rares sont les solutions explicites qu'elle offre aux autres. Lorsqu'elle engage les hommes sur ce terrain qui les fascine tant, ce n'est d'abord que pour dire – mais ce serait déjà beaucoup s'ils savaient l'entendre – que contrairement à ce qu'ils présument, elle n'est pas du tout un être exceptionnel: elle fait tout simplement partie de la communauté humaine composée de faibles, d'incomplets, de blessés, et d'inquiets (Sand, 1985: 14). Si Lélia résiste aux descriptions et définitions catégoriques (c'est-à-dire qui ne comportent ni condition ni alternative) et même macabres qui lui sont appliquées, elle est forcée d'admettre qu'elle ressemble aussi,

---

<sup>2</sup> «[F]or all its embryonic naturalist elements, French social romanticism – at least as it was exemplified by Sand – relied heavily on techniques of idealization that strained against the particularization we (and she) associate with realism» (Schor: 1993, 165).

au fond, à ceux qu'elle hait le plus: à ces moribonds, à ces cadavres qui composent ce qu'on appelle «le beau monde». Mais à la différence de ceux-là, Lélia n'est pas assoiffée de luxe et de luxure:

Elle savait bien que ces hommes, malgré leur agitation essoufflée et chétive, n'étaient pas plus actifs, pas plus vivants qu'elle; mais elle savait aussi qu'ils avaient l'impudence de le nier ou la stupidité de l'ignorer. Elle assistait à l'agonie de cette race, comme le prophète, assis sur la montagne, pleurait sur Jérusalem, opulente et vieille débauchée étendue à ses pieds (Sand, 1985: 136).

Il est clair que Lélia, comme beaucoup de héros, offre sur la société une perspective privilégiée et originale qui découle de son statut d'*outsider*, puisqu'elle se situe solidement en dehors de la norme. Mais, dans le contexte de ce conflit identitaire, la lutte de Lélia se résoudra de manière tragique. Tentant en vain de résister à son viol, elle sera étranglée par Magnus, le prêtre désaxé qui pousse l'affront à sa limite extrême en blâmant Lélia pour son attaque. Elle mourra quelques instants plus tard aux côtés de son prétendant, le jeune poète romantique Sténio, suicidé.

On voit alors l'intérêt qu'il y a à éclairer la problématique de la lutte qui réside au cœur de *Lélia* (et qui reflète, au niveau biographique, les souffrances morales qui minaient le courage de l'auteure à cette époque) en fonction de l'hybridité manifeste du roman. Au-delà de son apparence de long désastre à dénouement tragique, le roman nous offre le produit dynamique et constamment renouvelé d'un travail dialectique existentiel. Si bon nombre d'analyses récentes de *Lélia* explorent soit le domaine du genre (et principalement la question de l'identité féminine) soit le rapport complexe que le roman établit avec le réalisme, sur ces deux terrains de recherche les études touchant à la question de la lutte – que ce soit en fonction de la subjectivité, de l'amour, du savoir, de la sagesse, ou de la représentation – occupent la place prééminente. Par exemple, Schor découvre dans *Lélia* une bataille entre l'allégorisation du personnage principal et les modalités de la représentation réaliste. Pour elle, le résultat est un monstre d'hybridité rendu d'autant plus complexe par le fait que l'allégorie apparaît comme incompatible avec la forte tendance idéalisante chez Sand (Schor, 1993: 55-68).

Bien qu'évidemment variées, la majorité des études sur *Lélia* identifient et analysent le conflit du personnage principal entre son idéal et la réalité, un combat qui se situe au centre d'une quête autant philosophique qu'expérientielle. Pour Catherine Peebles, l'idéal rêvé de Lélia, l'union décorporalisée des intellects, s'oppose à l'union des amants sexuels qui privilégient toujours l'homme et réduisent la femme à l'état d'objet (Peebles,

2004). D'après Susan Lanser, si un des buts de Lélia est de réaliser la proclamation de Mme. de Stael selon laquelle le génie n'a pas de sexe, le roman représente la fiction impossible qu'une femme est aussi libre que l'homme d'exprimer ce génie<sup>3</sup>. Evelyne Ender, quant à elle, montre que «ce que raconte Lélia, c'est [...] le sentiment aigu d'une rupture entre un vécu physique et des aspirations métaphysiques» (Ender, 2001: 227). Lélia est d'ailleurs «consciente» de la gravité de sa situation conflictuelle, comme le démontre sa conversation épistolaire avec Sténio au début du roman: «[J]e ne prie pas Dieu. Que demanderais-je? Qu'il change ma destinée? Il se rirait de moi. Qu'il me donne la force de lutter contre mes douleurs? Il l'a mise en moi, c'est à moi de m'en servir» (Sand, 1985: 14). C'est un fait que le personnage de Lélia se trouve tiraillé entre la vie sensuelle et la vie spirituelle; mais elle est déchirée aussi entre ce que Michel Deguy appelle «la logique de l'hésitation» et «la logique de la définition». Pour Deguy, s'engager dans l'hybride revient à sonder aussi bien le paradoxe que l'écartèlement: «le paradoxe est d'admettre que définitivement l'être se déchire dans sa contrariété intime» (Deguy, 2002: 176). Passons donc à une considération détaillée du rapport qu'entretient Lélia à la ville et à la campagne qui nous permettra de mieux apprécier les modalités de cette contrariété intime à laquelle Lélia se heurte, et à travers laquelle elle se réalise.

Il peut paraître surprenant, à premier abord, de chercher dans *Lélia*, roman hybride à forte tendance métaphysique, un *locus* de la problématique de l'opposition sandienne entre la campagne à la ville. Or, c'est précisément en fonction de sa relation au personnage hybride de Lélia que la représentation de cette tension acquiert un sens singulièrement riche et original. Avant de considérer cette relation dans le détail, exposons l'emploi que nous ferons ici des termes de cette différenciation spatiale. Si le mot *campagne* peut être compris de manière restreinte comme l'espace rural occupé et exploité par les agriculteurs, pour nous rapprocher du vocabulaire de l'époque nous emploierons le terme de *campagne* dans son sens plus général de territoire situé en dehors de l'espace fortement urbanisé, et de manière interchangeable avec le terme *nature*. Notre emploi du mot *campagne* inclura donc aussi l'espace naturel non-exploité à des fins agricoles<sup>4</sup>.

Considérons, brièvement, la fonction typique que joue la campagne chez Sand. Nous savons que tout au long de sa vie, l'auteure s'est éprise de la campagne en général et

<sup>3</sup> «If one agenda of Lélia is to fulfill Stael's proclamation that genius has no sex, the novel's form dramatizes an impossible fiction that a woman is as free as a man to express this genius» (Lanser, 1992: 172).

<sup>4</sup> Le *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle* précise que «[d]ans le langage des parisiens, le mot *province*, qui s'appliquait, non sans quelque mépris, à toute la France hors de Paris, commence à être remplacé par celui de campagne» [Larousse, 1867: 221].

du terroir du Berry en particulier. Elle a même consacré au Berry la moitié de son nom d'emprunt, puisque «George» était pour elle un synonyme de «Berrichon». Dans ses écrits, la campagne est le plus souvent associée à la réflexion, au calme, et à la béatitude. On vient généralement s'y chercher après une crise. Peu étonnant alors que l'on rencontre chez Sand la mise en scène d'un des lieux communs romantiques: la figuration d'une nature dont la fonction principale est de refléter les caractéristiques de l'être humain, surtout en ce qui concerne les sentiments de l'artiste. C'est le cas, par exemple, dans le passage suivant de *Lélia*: «Dans le reflet des étoiles, Sténio voyait le regard mobile et pénétrant de Lélia; dans le souffle des brises, il saisissait ses paroles incertaines; dans le murmure de l'onde, ses chants sacrés, ses larmes prophétiques [...]» (Sand, 1985: 75). Si la projection des désirs et des sentiments de Sténio sur son environnement naturel continue longtemps dans ce mode, il nous faut tout de suite préciser que le personnage auquel Sand associe ce lieu commun romantique est un poète très jeune, voire immature, et son attitude vis-à-vis de la nature ne correspond pas à celle de l'éponyme du roman. En effet, comme nous le montrerons bientôt, pour Lélia la campagne ne représente pas un lieu commun romantique: elle n'est pas une surface réfléchissante dont la fonction est de nous renvoyer l'expression de nos sentiments.

En fait, une alternative sandienne à l'attitude romantique classique vis-à-vis de la campagne ne se limite pas aux pages de *Lélia*. Le passage suivant si souvent cité de la «Préface» à *La Mare au diable* mérite de l'être une fois de plus, non pour la soi-disant pureté de son exaltation de la nature au service de l'homme, mais justement pour ce qu'il révèle de la complexité du rapport de Sand à la campagne:

Heureux le laboureur! Oui, sans doute je le serais à sa place, si mon bras, devenu tout d'un coup robuste, et ma poitrine, devenue puissante, pouvaient ainsi féconder et chanter la nature, sans que mes yeux cessassent de voir et mon cerveau de comprendre l'harmonie des couleurs et des sons, la finesse des tons et la grâce des contours, en un mot, la beauté mystérieuse des choses et surtout sans que mon cœur cessât d'être en relation avec le sentiment divin qui a présidé à la création immortelle et sublime (Sand 1998: 34).

Notons d'abord le fait que la fameuse apostrophe «Heureux le laboureur!» est une des sources de la légende selon laquelle Sand idéalisait le paysan. Il est vrai que matériel-

lement la vie paysanne s'améliore au fil du dix-neuvième siècle<sup>5</sup>. Mais, «Heureux le laboureur» fait aussi écho au fameux «Beatus ille» d'Horace tant à la mode depuis la renaissance et que l'auteure connaissait bien («Beatus ille qui procul negotiis [...]», «Bienheureux celui qui, loin des affaires, / Cultive avec ses bœufs ses champs héréditaires», etc.). De plus, si Sand établit une relation intertextuelle explicite avec les *Géorgiques* de Virgile, l'évocation d'un autre texte du poète latin, *Les Bucoliques*, nous aidera à dissiper un tant soit peu la légende selon laquelle l'auteure idéalise le paysan. On y lit: «Vieillard fortuné! Là, sur les bords connus de tes fleuves, près de tes fontaines sacrées, tu respireras le frais et l'ombre». Dans son étude classique *The Country and the City*, Raymond Williams montre qu'au fil du temps ce passage de Virgile a été séparé de son contexte, où il était en fait question non de l'idylle du paysan mais au contraire de son angoisse devant la menace d'expropriation. Certes, le vieillard en question respirera le frais et l'ombre dans sa campagne, mais:

nous, tristes bannis, nous irons, les uns chez les Africains brûlés par le soleil, les autres chez les Scythes glacés, en Crète, sur les bords de l'impétueux Oaxis, et jusque chez les Bretons, séparés du reste du monde. Ah! me sera-t-il donné, après un long temps, de revoir la contrée de mes pères, mon pauvre toit couvert de gazon et de chaume, et d'admirer encore mon champ, mon royaume, et ses rares épis? (Virgile, *Bucoliques*, Eglogue I)

Sand connaissait parfaitement le contexte de ce passage de Virgile touchant à la lutte menée par le paysan pour rester sur ses terres. De ce fait, ce lien intertextuel suggère que l'expression «heureux le laboureur» fonctionne comme le signal d'une ré-contextualisation chez Sand de l'antithèse de Virgil, ou en d'autres termes de la tension entre celui qui est capable de séjourner dans sa campagne de manière à en profiter, et celui qui ne l'est pas.

Si le fameux passage de *La Mare au diable* contient donc une référence implicite à la justice sociale –un sujet de la plus haute importance pour Sand– l'extrait révèle aussi d'autres détails importants liés à l'intérêt que l'auteure portait à la campagne. D'abord, il

<sup>5</sup> L'Empire avait confirmé les acquis de la Révolution et la fin du prélèvement seigneurial avait permis à la paysannerie de disposer d'une part plus grande de la production agricole. Si la Restauration marque la fin d'une émancipation paysanne rapide, et si les innovations technologiques touchant à la production restent très limitées, la période voit cependant une lente amélioration des conditions de vie des paysans due en partie à une augmentation de la production agricole de 78% entre 1815 et 1851 (Haupt et Laroche, 2001, 73).



est clair que son attrait de la nature concerne une éthique, puisqu'on y apprend que l'auteur pourrait partager le bonheur d'un laboureur si, contrairement à lui, elle pouvait être consciente de son état, c'est-à-dire si elle pouvait avoir la connaissance de sa situation véritable («sans que mes yeux cessassent de voir et mon cerveau de comprendre»). Ensuite, cette éthique traverse le domaine esthétique (qui concerne son rapport à «l'harmonie») avant de toucher au cœur de la religion («le sentiment divin» et «la création immortelle et sublime»). Finalement, nous y apprenons que Sand n'envisage pas de remplacer le laboureur dans son bonheur de peur de perdre une des qualités essentielles de l'artiste: celle de pouvoir percevoir «la beauté mystérieuse des choses». En somme, contrairement au lieu commun romantique, il n'est pas ici question du rôle que l'artiste est censé faire jouer à la nature. Au contraire, l'obstacle à l'idylle campagnard pour Sand tient au pouvoir que possède la nature sur l'artiste. Ainsi, dans la relation intime qui s'établit entre l'artiste et la nature telle qu'elle est représentée dans ce passage de *La Mare au diable*, Sand ancre le pouvoir solidement du côté de l'environnement.

Nous retrouvons cette importance du *situ* dans un autre passage très connu, celui-ci tiré de *Promenades autour d'un village*, où Sand niera justement avoir idéalisé les paysans: «Ces hommes des champs sont-ils meilleurs ou pires que ceux des villes? Je n'ai jamais prétendu qu'ils fussent des bergers de Théocrite, des continuateurs de l'âge d'or; mais je vois et crois savoir que, dans la vraie campagne, au-delà des banlieues et dans la véritable vie des champs, il y a moins de cause de corruption qu'ailleurs» (Sand, 1992: 63). Si Sand fait la distinction ici entre des niveaux de cause de corruption, elle souligne aussi, tout comme elle le fait dans *La Mare au diable*, l'influence exercée par la campagne sur leurs habitants. Une fois de plus, Sand renverse le lieu commun romantique: la nature n'est pas un outil conditionné par l'être humain pour le réfléchir; mais l'être humain est, lui, le produit de son environnement.

Chez Sand, ce conditionnement de l'homme par la nature est littéralement physique, voire corporel, comme l'indique le passage suivant où Trenmor s'entretient avec Sténio en route vers le grand bal costumé où ils retrouveront Lélia:

si vous êtes sorti de ce drame fantastique où nous jette la fièvre, pour rentrer dans la vie calme et paresseuse, dans l'idylle et les douces promenades, sous le soleil tiède parmi les plantes que vous avez laissées en germe et que vous retrouvez en fleurs [...] si vous avez enfin repris à la vie, doucement, *par tous les pores*, et par toutes les sensations une à une, vous pouvez comprendre ce qu'est enfin

que le repos après les tempêtes de la vie (Sand, 1985: 43, je souligne).

Le «drame fantastique où nous jette la fièvre» correspond bien entendu à l'effet produit par la ville, et «la vie calme et paresseuse» coïncide avec l'effet produit par la campagne. Tout en faisant écho au dualisme ville-passion et campagne-calme si réputé chez Sand, ce passage met l'accent surtout sur la qualité matérielle de l'influence qu'exerce la nature sur l'homme. Ce même processus de transfert physique des qualités de la nature se retrouve littéralement dans *Lettres d'un voyageur*, où Sand y ajoute un conditionnement supplémentaire. «Le spectacle de la nature parle à toutes les facultés», écrit-elle. «Il nous pénètre par tous les pores comme par toutes les idées» (Sand, 1971: 652). Relevons ici, aux côtés d'une récurrence de l'impact physique de la nature sur le corps humain et de la répétition exacte des termes «par tous les pores», que nous venons de lire dans *Lélia*, le fait que la nature affecte pareillement les facultés du corps et le travail de l'esprit.

Si d'ordinaire la nature nous pénètre de son calme et paraît faciliter la réflexion, l'influence matérielle de la ville sur le corps et sur la pensée semble fonctionner d'une manière toute aussi efficace. Toutefois, plutôt que de faciliter l'introspection, la ville chez Sand est généralement en mesure de borner la réflexion. En tous cas, l'exemple de la figure de l'enfant (qui représente le double de l'artiste pour Sand) montre bien l'existence de cette capacité restrictive de la ville sur le travail de l'esprit. «Rien ne ressemble plus à l'artiste que l'enfant», lit-on dans *Histoire de ma vie*. «En l'enfermant dans une chambre nue, malsaine et triste, vous étouffez son cœur et son esprit aussi bien que son corps». Puis Sand reprend sa fameuse dichotomie: «[L'enfant] des campagnes a le ciel et les arbres, les plantes et le soleil. [L'enfant des villes] s'étirole trop souvent, au moral et au physique, dans la saleté chez le pauvre, dans le mauvais goût chez le riche, dans l'absence du goût chez la classe moyenne» (Sand, 2004: 125). Si la ville renforce la condition de classe de l'enfant, ceci explique alors en partie le fait que, comme le remarque Mary Rice-Defosse, Sand «prévoit le besoin de sauvegarder l'environnement naturel et le représente comme base de toute réforme sociale» (Rice-Desfosse, 2007:140). Quoi qu'il en soit, il se trouve que pareillement à l'enfant et à l'artiste, le sage aussi se voit profondément marqué par son environnement. Cet impact est manifeste dans *Lélia* lorsque la rêverie de Tremmor, au contact de la nature, devient «solennelle et profonde, vague comme le lac brumeux, immense comme le ciel sans borne» (Sand, 1985: 37). Ainsi, nous voyons clairement comment le conditionnement de l'artiste, de l'enfant, et du sage par l'environnement de la ville ou de la campagne constitue un processus manifeste chez Sand; et nous

voyons aussi qu'à l'intérieur de ce processus, plutôt que de refléter passivement les sentiments humains, la nature et la ville en viennent à déterminer la qualité de l'esprit et de la réflexion.

Ayant établi comme point de référence la manière dont la campagne facilite l'introspection et la ville la limite, il nous faut maintenant montrer comment Lélia, cette figure hybride en lutte permanente, participe à un profond bouleversement de cette norme. Précisons tout d'abord le fait que la ville n'est pas décrite en tant que telle dans *Lélia*. Elle est représentée de manière abstraite, principalement par analogie ou par contraste. En effet, les personnages maintiennent généralement une distance sécurisante vis-à-vis de l'espace urbain, dont ils observent de loin, tout au plus, «les lumières rougeâtres» (Sand, 1985: 44). Même lorsque, un matin, Trenmor s'approche des portes de la cité et demande où se situe le palais de la sœur de Lélia, il se rend «sur-le-champ au logis de la courtisane» sans que l'auteure ne nous offre la moindre description de son parcours urbain (Sand, 1985: 241). Mais si la ville est concrètement absente du roman, les bals organisés par le «beau monde» sont là pour représenter la quintessence de ce que Sand reproche à la vie citadine. Elle s'insurge surtout contre l'inégalité frappante entre les conditions de vie déplorables des travailleurs –notamment l'insalubrité et l'exiguïté de leur environnement physique– et l'opulence dans laquelle se divertit la classe aisée. Dans le passage suivant, Sand emploie le discours indirect libre et son pouvoir d'attribution au moins double, (narrateur et personnage), pour décrire l'hésitation de Lélia lorsqu'elle fait face à la représentation de cette injustice: «Que venait-elle donc faire au bal? Elle y venait chercher un spectacle. [...] Elle ne comprenait pas que sous un climat pauvre et froid, où les habitations, étroites et disgracieuses, entassaient les hommes comme des ballots de marchandises dans un entrepôt, on pût se vanter de connaître le luxe et l'élégance» (Sand, 1985: 137). Même dans les rares villes qui réussissent à garder un lien étroit avec l'élégance originelle de leur terroir, la ville est toujours représentée, dans ses facettes les plus outrées, par analogie aux bals affluents:

Peu de jours après avoir dormi sur la bruyère de Monteverdor, elle étalait le luxe d'une reine, dans une de ces belles villes du plateau inférieur qui rivalisent d'opulence entre elles et qui voient encore fleurir les arts sur la terre d'où ils nous sont venus. Comme Trenmor, qui s'était rajeuni, et fortifié au bain, Lélia espéra renaître, par la force de son courage, au milieu de ce monde qu'elle haïssait et de ces joies qui lui faisaient horreur (Sand, 1985: 134).

Dans ce passage, le choix des termes associés à la haine et à l'horreur soulignent manifestement autant l'intensité de la révulsion de Lélia que l'intensité de son courage face à *ce monde*.

La ville et ses passions sont donc généralement connotées négativement et s'opposent à l'apport positif de la campagne et de son calme. Mais cette tension pose un problème de taille pour Lélia, ainsi qu'elle l'explique à Trenmor:

Le plaisir a fui les lits de gazon et les berceaux de vigne pour aller s'asseoir sur le velours à des tables chargées d'or. La vie élégante, énervant les organes et surexcitant les esprits, a fermé aux rayons du jour la demeure des riches; elle a allumé les flambeaux pour éclairer leur réveil et placé l'usage de la vie aux heures que la nature martelait pour son abdication: Comment *résister* à cette *fébrile* et mortelle gageure? Comment courir dans cette carrière haletante, sans s'épuiser avant d'atteindre la moitié de son terme? Aussi me voilà vieille comme si j'avais mille ans (Sand, 1985: 126, je souligne).

Si ce passage semble soutenir l'analyse d'Ender d'après laquelle «Lélia s'inscrit dans le sillage d'une quête existentielle marquée par une division profonde entre le domaine mondain et sensuel et des aspirations spirituelles et métaphysiques» (Ender, 2001: 166), et si d'ordinaire, chez Sand, la mondanité des fêtes favorise la passion, la sensualité, et la décadence, tandis que la campagne et la retraite favorisent le calme, la réflexion, et le développement de l'esprit artistique, le rapport que Lélia entretient avec son environnement fait exception à cette norme. La raison pour cela peut être résumé ainsi: dans le contexte de sa lutte constante, Lélia résiste avec une énergie remarquable à tout conditionnement.

Si, dans le passage cité ci-dessus, Lélia se plaint d'avoir vieilli comme de mille ans, cette hyperbole pointe, évidemment, surtout vers une peur de vieillir plutôt que vers une vieillesse objective car, bien qu'elle ait payé une grande dette de souffrance à la vie, Lélia possède encore bon nombre de qualités d'une femme jeune d'esprit et de corps. C'est pourquoi lorsqu'elle se demande comment «résister à cette *fébrile* et mortelle gageure», elle cherche principalement à savoir comment contrecarrer le conditionnement négatif de la société et l'épuisement qui en résulte. Pour résister à l'effet néfaste de la ville, elle semble avoir recours à une sorte de transcendance. Le narrateur, que l'on entend peu dans ce roman et dont la perspective est par conséquent d'autant plus intéressante, parle ainsi de la rébellion de Lélia: «La majesté pleine de tristesse qui entourait Lélia comme d'une auréole l'isolait presque toujours au milieu du monde [...] Cependant, elle aimait

les fêtes et les réunions publiques. Elle venait y chercher un spectacle. Elle venait y rêver, solitaire au milieu de la foule. Entre Lélia et la foule il n'y avait pas d'échange» (Sand, 1985: 48). Lélia résiste à la passion, à la sensualité, et à la décadence de la ville en s'isolant de manière sélective, c'est-à-dire en se protégeant de l'influence néfaste de son environnement mondain. Cette «absence d'échange» entre Lélia et la foule suggère que c'est le pouvoir de dégradation de la foule dont Lélia se défend. Quoi qu'il en soit, sa résistance ne se limite pas à une attitude défensive: elle arrive à transférer, en quelque sorte, le processus de conditionnement de la nature sur la ville puisque, d'une manière surprenante, c'est la ville et sa vie mondaine qui soutiennent pour elle la réflexion. Certes, comme nous venons de le voir, Lélia se plaît à rêver toute seule au milieu de la foule. Mais, c'est précisément dans le cadre de sa conversation avec sa sœur Pulchérie au grand bal masqué, qui occupe d'ailleurs la partie centrale du livre, qu'au delà de la rêverie Lélia développe une réflexion plus proprement (et plus profondément) introspective, voire même philosophique. Ce long dialogue sororal est de ce fait le produit explicite d'un cadre mondain qui, soulignons-le, bien plus que l'environnement campagnard, permet au personnage central du roman d'approfondir et de verbaliser sa réflexion sur son rapport au monde, sur la contemplation, sur la sensualité et sur d'autres sujets essentiels qui touchent spécifiquement à la compréhension –aussi bien dans l'esprit que dans la chair– de ce que c'est, à cette époque, que d'être femme.

S'il est clair que Lélia arrive à résister au processus de conditionnement matériel et dégradant de la ville, représentée sous sa forme quintessentielle dans le bal, il en est de même pour son rapport à la campagne. Bien que la nature agisse généralement dans l'œuvre de Sand comme un producteur de calme, de recueillement, et d'élévation de l'esprit, nous découvrons qu'elle a un effet très différent sur Lélia, ainsi qu'elle l'explique à sa sœur au grand bal: «J'avais étudié le mystère de toutes ces reproductions animales et végétales et je pensais avoir glacé mon imagination par l'analyse. Mais en reparaisant plus belle et plus jeune, la nature me fit sentir sa puissance» (Sand, 1985: 183). Relevons ici le fait que, plutôt que de développer les qualités propres de l'esprit de Lélia et de sa transcendance du monde, la nature partage ses propres qualités physiques ou matérielles avec elle. Un peu plus tard, Lélia avoue que la nature, loin de l'aider à accéder à un calme bienfaiteur, l'avait au contraire rendue à son corps de femme:

Les splendeurs et les parfums du printemps, les influences *excitantes* d'un soleil tiède et d'un air pur, l'inexplicable sympathie, qui s'empare de l'homme au temps où la terre en travail semble exhiler la vie et l'amour *par tous les pores*, me jetèrent dans des angoisses nou-

velles. Je ressentis tous les aiguillons de l'incertitude, les désirs vagues et impuissants. Il me sembla que je devenais femme, que je reprenais à la vie, que je pourrais encore aimer et désormais sentir. Une seconde jeunesse, plus vigoureuse et plus *fébrile* que la première, faisait palpiter mon sein avec une violence inconnue (Sand, 1985: 184, je souligne).

Par le biais des termes «par tous les pores», ce passage établit un lien étroit avec au moins deux autres passages que nous avons déjà cités: celui où Trenmor décrit son rapport vis à vis de la nature; et celui où Sand fait écho à la description de ce rapport dans *Lettres d'un voyageur*. Ce qui est frappant, ici, c'est que ce lien intertextuel prend la forme d'un renversement de la norme sandienne. Si d'ordinaire la nature conditionne un sentiment d'idylle, de calme, et de repos, pour Lélia elle a l'effet aussi bien d'un excitant que d'un stimulant énergétique. Contrairement aux autres personnages, alors, elle vit la nature comme un mobilisateur de sensations et même de passions.

Dans ce passage en forme d'écho inversé, le terme si remarquable de «fébrile» côtoie la référence au conditionnement «par tous les pores». Nous avons déjà rencontré et souligné cet adjectif lorsque Lélia expliquait la peur dont elle souffrait en ville face à la vie mondaine et à «sa fébrile et mortelle gageure». Ici, nous voyons que c'est la nature qui «par tous ses pores» exhale la vie et l'amour, et insuffle chez Lélia «une seconde jeunesse» passionnée, encore plus portée vers la fièvre (vu l'étymologie du mot «fébrile») et le déséquilibre que ne l'était la première. Tout se passe comme si la nature prenait corps ici: un corps pour ainsi dire sensualisé. Mais parce que la toute jeune Lélia a été terriblement blessée par les hommes, elle tentera naturellement bientôt de résister à cette seconde jeunesse et, en somme, à la passion que réveille en elle la nature.

Dans *Lélia*, cet étrange amalgame de roman métaphysique, d'histoire d'aventure, et d'essai poétique où les personnages ne sont «ni complètement réels ni complètement allégoriques», nous avons identifié certains effets remarquables du caractère fondamentalement hybride du héros féminin. Lélia essaie d'expliquer l'intensité de sa situation à sa sœur, mais en fin de compte, ses paroles sont adressées à tous, y compris aux lecteurs: «Si vous étiez, comme moi, placée entre ceux qui vivent encore et ceux qui ne vivent plus, vous seriez, comme moi, agitée d'une sombre colère et tourmentée d'un insatiable désir d'être quelque chose, de commencer la vie, ou d'en finir avec elle» (Sand, 1985: 169). En suivant l'effet de son hybridité dans sa relation vis-à-vis de la ville et de la campagne, nous avons tout d'abord relevé un renversement de l'attitude romantique vis-à-vis de la nature chez Lélia, pour qui la campagne est autre chose qu'un écran sur lequel projeter

son imaginaire. Nous avons aussi vu que si d'ordinaire, chez Sand, la campagne représente une terre fertile pour le développement du calme et de la réflexion contrairement à la ville et à sa mondanité qui favorise la passion, la sensualité, et la décadence, le rapport de Lélia avec son environnement fait exception à cette règle sandienne. D'un côté la nature agit sur elle comme le ferait un stimulant énergétique, sensuel, et même passionnel. De l'autre côté, la ville, la société mondaine et ce «drame fantastique où nous jette la fièvre» permettent à Lélia d'approfondir posément sa réflexion sur sa relation au monde, c'est-à-dire sur ce que c'est que de vivre en tant que femme. Toutes ces inversions représentent le produit poignant de la lutte d'un héros féminin qui souffre, certes, mais qui résiste aussi formidablement à sa condition et à son conditionnement.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERNARD-GRIFFITHS, Simone (2000): «Ville/campagne/nature: regards sur une dialectique récurrente dans l'œuvre sandienne», in Simone Bernard-Griffiths, éd., *Ville, campagne et nature dans l'œuvre de George Sand*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal Clermont-Ferrand.
- BUISSIÈRE, Auguste (1839): «Critique littéraire: Œuvres de George Sand: *Lélia*», *La Revue de Paris*, 12 décembre.
- DEGUY, Michel (2002): Entretien avec Jean-Michel Maulpoix in *Le Nouveau recueil*, vol. 66.
- ENDER, Eveylne (2001): «Une femme qui rêve n'est pas tout à fait une femme: Lélia en rupture d'identité», *Nineteenth-Century French Studies*, 29, 3-4.
- GENETTE, Gérard (1983): *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
- HAUPT, Heinz-Gerhard, and Françoise LAROCHE (2001): *Histoire Sociale de La France depuis 1789*. Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- HARKNESS, Nigel (2005): «Resisting Realist Petrification in George Sand's *Lélia* and Balzac's *Sarrasine*», *French Studies*, 59, 2.
- LAROUSSE, Pierre (1867): *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*. Vol. III. Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel.
- LANSER, Susan (1992): *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca (NY), Cornell University Press.
- PEEBLES, Catherine (2004): *The Psyche of Feminism: Sand, Colette, Sarraute*. West Lafayette (IN), Purdue University Press.
- RICE-DEFOSSE, Mary (2007): «Le Pêché de Monsieur Antoine et le paradis retrouvé» in Simone Griffiths et Marie-Cécile Levet, eds., *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.



- SAND, George (2004): *Histoire de ma vie*. Paris, Quarto, Gallimard.
- SAND, George (1998): *La Mare au diable*. René Bourgeois, éd. Grenoble, Glénat.
- SAND, George (1985): *Lélia*. Paris, Gallimard.
- SAND, George (1971): *Lettres d'un voyageur*, in *Œuvres autobiographiques*. George Lubin, éd. Paris, Pléiade, tome II.
- SAND, George (1992): *Promenades autour d'un village*, éd. et préfacée par George Lubin. Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot.
- SCHOR, Naomi (1993): *George Sand and Idealism*. New York, Columbia University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1973): *The Country and the City*. New York, Oxford University Press.

## La literatura de lo irreparable y su ideología

Marina López Martínez

*Universitat Jaume I*

mlope@fil.uji.es

### Résumé

Cet article prétend présenter les valeurs du roman noir. Il essaiera d'abord de se centrer sur les valeurs externes, c'est-à-dire, les valeurs de témoignage, sociales et politiques exhibées et reconnues par de multiples essais. Ensuite, il tentera de pénétrer au plus profond de son idéologie pour mettre à jour sa valeur réelle: la mort et sa symbolisation dans le roman policier et noir, toutes tendances confondues, afin de montrer que les pulsions de mort qui mènent au crime poursuivent un but: établir un rituel mortel pour le transformer en un sacrifice offert au lecteur ou à la lectrice. Finalement, dans le roman criminel, personne n'est innocent, même pas celui ou celle qui lit.

**Mots clé:** roman noir; idéologie sociale et politique; pulsions de mort; rituel; sacrifice.

### Abstract

This article tries to present the values of the crime novel. On the one hand, it focuses on those values sustained by its external ideological content, i.e., on the nominal, social and political value documented in numerous essays. On the other hand, it delves into its hidden ideology, and deepest values: death and its symbolical representation in the detective and black story in order to show that the death instincts that lead to murder are aimed at an end: establish, murder after murder, a deadly ritual that becomes a real sacrifice for the reader. Thus, in the crime novel, no one is innocent, not even those who read it.

**Key words:** black novel; social and political value; death instincts; ritual; sacrifice.

*Quiéreme cuando menos lo merezca, porque será cuando más lo necesite*  
(Doctor Henry Jekyll)

## 1. Introducción

Muchos ensayos han intentado –e intentan todavía– aprehender la esencia de la literatura, «una bella dama», «pantagruélica, de apetito insaciable» como la personifica Ricardo Cano (2007: 422) que engulle con voracidad toda obra producida a lo largo de la historia. Y procuran además otorgarle un valor, lo cual presupone una corporalidad, una productividad cuantificable o calificable, aunque muchos se refieran al valor «único» de la literatura. En cuanto a este artículo, pretende ahondar en el secreto de la literatura criminal y poner de relieve su valor más profundo, el cual gira principalmente en torno a la omnipresencia de la muerte. Asimismo, se propondrá evidenciar otros enunciados ideológicos, existentes en todo texto (Kristeva y Bakhtine), pese a que los actuales estudios culturales se empeñen en menospreciarlos y reduzcan su carga política e ideológica, consiguiendo así diluir la fuerza de nuestra poderosa dama literatura a la cual aterrorizan, según Ricardo Cano (2007: 414), junto con «las jaurías de los *mass media*, obligándola a recluirse y esconderse en el bosque».

Los primeros ensayos dedicados a descifrar la naturaleza de la novela policíaca se limitaban al intercambio de apasionados discursos para defender o denigrar el género, como lo demuestra, a modo de ejemplo, el título de William Auden (1983: 113) «Le presbytère coupable. Remarques sur le roman policier, par un drogué», o bien, en el lado opuesto, el no menos explícito título de Edmund Wilson «Que nous importe le meurtre de Roger Ackroyd?» (1983: 98) que debuta por esta *declaración de principios* ya célebre, recogida por varios manuales y artículos: «Lire des romans policiers est simplement une sorte de vice qui, par sa sottise et nocivité, se classe quelque part entre la cigarette et les mots croisés». Tales intercambios venían apostillados por las consideraciones sobre los límites y las fronteras del género así como su pertenencia a la literatura –la gran literatura– o la *sub-literatura*.

Las principales razones para dudar de la *respetabilidad* del género surgían entonces por la aparición de un cadáver, la representación de las disfunciones de la sociedad que «comprometían» la novela y, finalmente, la supeditación del relato a un enigma, creencia que pervive en determinados sectores del mundo académico, como lo muestra un artículo fechado en 2002 por la profesora y filósofa Laurence Devillairs, experta en edad clásica y cartesianismo:

La profondeur du Policier est de ne pas en avoir : aucune vision du monde, aucune idéologie, aucun symbolisme n'est censé venir donner au récit son sens et son épaisseur ; le récit est à lui même sa propre justification, en tant qu'il est subordonné à une énigme.

Más allá de las consideraciones sobre las fronteras del género que lo lanzan a las riberas de la *paraliteratura*, fronteras que desaparecerán por completo, junto con este eufemismo, cuando su ideología deje de sentirse como un mensaje efímero de placer puesto al servicio de un/a lector/a ávido/a de suspense e intriga, la novela criminal, y más concretamente la novela negra<sup>1</sup>, al contrario, entreteje valores profundos y de gran calado social y literario. Así lo apuntalan en sus ensayos los estudiosos del género, convirtiéndose incluso en la literatura del futuro como recoge el título de Cédric Fabre (2005), «Le polar littérature de l'avenir» por ser, no solo portadora de sentido, sino incluso productora: «Le roman noir, c'est la prise en compte de la violence des rapports sociaux dans la charge qui plombe bien des existences. A ce titre, le roman noir est producteur de sens».

## 2. Literatura de lo irreparable: ideología y valores

Entre los valores más destacados y visibles de la novela negra, distinguimos tanto el reflejo que establece de la realidad y que responde al «efecto de lo real» de Barthes al traducir una exploración cruda y objetiva de la sociedad contemporánea, como el deseo de esclarecer las relaciones que se instauran en su seno. A su valor meramente testimonial se le puede añadir un potencial revolucionario, dado que muchas obras constituyen críticas despiadadas propias de una ideología política muy marca-

---

<sup>1</sup> Para distinguir las diferencias entre novela policíaca, negra o suspense (también llamada esta última *Thriller*, de *to thrill*: estremecerse), se adopta normalmente la tipología de Tzvetan Todorov en su *Poétique de la prose* (1971) en la cual expone las tres formas de la novela policíaca. Tres formas que coinciden con fases históricas. La primera fase, la novela policíaca con un enigma, centrada sobre «la historia del crimen» ausente. La narración de la investigación realizada por el detective descubrirá progresivamente el misterio y su solución. En esta fase, lo más importante es descubrir al culpable y cómo lo ha hecho. La segunda fase, la novela negra, centrada sobre la historia de la investigación, es decir sobre lo que va a pasar durante la investigación y el porqué ha sucedido el crimen. Y, finalmente, la novela con suspense que las une a ambas: mantiene el suspense de la primera y el suspense de lo que va a pasar, aunque los motivos que han conducido a la situación se diluyen a favor de la presentación de los elementos de suspense (:qué va a pasar?).

da<sup>2</sup>, particularmente presente en Francia en los textos del *néo-polar* de la década de los setenta como recogen múltiples trabajos<sup>3</sup>.

A partir de los años ochenta, el género experimentó un desencanto generalizado por parte de los intelectuales de la izquierda<sup>4</sup> que arrastró el declive de las colecciones e hizo que Jean-Patrick Manchette, poco antes de morir, manifestara el fin del *néo-polar*. Mas el polar no murió, sino que, al contrario, a partir de la década de los ochenta se renovó.

En efecto, al enraizar el desencanto por incumplirse el ideal político, el polar se desligó de las categorías tradicionales que lo encasillaban y adquirió mayor conciencia de su entorno y del ser humano. Se produjeron entonces deslizamientos progresivos entre la literatura llamada *blanca* y la literatura policíaca, que permitieron reforzar las técnicas narrativas particulares del género cada vez más influido por las reformas escriturales operantes en el seno de la literatura general. Deslizamiento del que algunos autores del *Nouveau roman* fueron los primeros en darse cuenta y aprovechar, como lo demuestran algunas de sus obras que deben mucho a las técnicas narrativas del género policíaco: *Les gommes* de Robbe-Grillet, *L'emploi du temps* de Butor, *Les lieux-dits* de Ricardou...

Brigitte Leguen (2004: 62) embellece incluso la conexión entre *Le nouveau roman* y la novela policíaca francesa después de los años setenta y principios de los ochenta, con una reflexión que borra la existencia de la frontera y destaca además la *literaridad* del polar al señalar: «Cette littérature prend la relève des refus du *Nouveau Roman* tout en y ajoutant l'ironie de la postmodernité et l'amer constat d'un monde en désarroi».

Sin embargo, aunque las fronteras se disuelvan y la novela policíaca recurra más a técnicas propias de la era postmoderna, el espíritu de denuncia subsiste en esta primera década del siglo XXI. Es más, Dominique Manotti, una escritora e historiadora comprometida con la visión social y la novela negra, explicaba en 2007 que el

---

<sup>2</sup> Si bien, como recoge la gran mayoría de los estudios, el *polar* se decanta por una ideología de izquierdas al predominar el tono de crítica y denuncia (lo cual llevará a Dominique Manotti (2007) a apuntar en tono irónico, «mais après tout, c'est logique, la fameuse question: «A qui profite le crime ?» peut bien avoir quelques relents marxistes»), no podemos dejar de mencionar la existencia de tendencias completamente opuestas, como la de Alain Fournier, considerado el igual de J. P. Manchette antes de virar (demasiado) a la derecha (llegó a ser el principal animador del Front National en Nueva Caledonia). Publicó bajo el seudónimo de ADG (Alain Dreux Galloux) varias novelas con títulos impactantes *La Divine Surprise* (1971) y luego, *La nuit des grands chiens malades*, *Je suis un roman noir*, *Cradoque's band* que siguen la estela nacionalista. Su novela de 1987 *Joujoux sur le caillou*, dedicada «à Jean-Marie mon p'tit mec» y presentando el asesinato de un líder independentista poco antes de que ocurra realmente «va faire hurler l'ensemble de la critique de gauche» (Fondanèche, 2000: 91).

<sup>3</sup> Véase el dossier: *Le polar, entre critique sociale et désenchantement*, en *Mouvements* 15/16, 2001.

<sup>4</sup> Véase, entre otros, el artículo de Collovald, Anne et Neveu, Erik (2001) : « *Le néo-polar. Du gauchisme politique au gauchisme littéraire* ». S&R, Février 2001 [pp.77-93].

género debería apostar por los temas más candentes y reavivar la llama de las denuncias:

Les temps ont changé, dit-on. Je pense que c'est vrai. Il faut réinventer le « noir ». Écrire le roman noir de la mondialisation, du capitalisme triomphant sans adversaire structuré, sans limites. «Écrire le roman de ces hommes mauvais qui font notre monde», dirait peut-être Ellroy. [...] Rien de plus vivant.

Y nada más vivo que la temática de sus libros, donde se respira una honda preocupación por aspectos sociales que afectan a la sociedad francesa. La lucha –real– de los trabajadores clandestinos para regularizar su situación a finales de los setenta (*Sombre sentier*, 1995) así como la corrupción bajo sus más innobles formas, en el deporte (*Kop*, 1998), en las altas esferas políticas (*Nos fantastiques années fric*<sup>5</sup>, 2001) o incluso la corrupción financiera (*Lorraine connection*, 2006).

En cuanto al tono amargo, que marca el género desde su nacimiento<sup>6</sup> y se ve favorecido por el anclaje de la ficción en los entresijos de la realidad, ritma hoy en día la mayoría de los relatos de novela negra. Amargura tanto más comprensible cuanto que proviene de una literatura convencida de poseer una misión: traducir la deriva cotidiana y la alienación producida por una muerte violenta y, a menudo, inesperada. Los personajes de la novela negra se convierten entonces en los heraldos de la amargura, como asegura Fernando Martínez (2009): «Vivimos no solo el crepúsculo de las ideologías, sino sobre todo el crepúsculo de las ilusiones, algo que se refleja en muchos escritores del género negro y que estos revierten a su vez en sus criaturas literarias».

De esta forma, la desazón procedente de narrar un hecho irreparable alcanza a las criaturas literarias y golpea del mismo modo a los asesinos de papel. Así nos lo

<sup>5</sup> Obra que se abre sobre unas palabras de François Mitterrand: «L'argent qui corrompt, l'argent qui achète, l'argent qui écrase, l'argent qui tue, l'argent qui ruine, l'argent qui pourrait jusqu'à la conscience des hommes».

<sup>6</sup> La novela negra nace según unos historiadores en los años treinta del siglo XX en Estados-Unidos cuando el país se debate en una de las peores crisis de su historia: explosión urbana, auge de las bancas, criminalidad, la prohibición, el *crack* de Wall Street, Bonnie and Clyde, Al Capone condenado en 1931 por fraude fiscal, etc. Según otros, nace en los años veinte a raíz de otra gran crisis producida por las secuelas de la primera guerra mundial y la desilusión consecuente, las huelgas en las minas de carbón, en la industria siderúrgica, de la policía en Boston –huelga decretada anticonstitucional y duramente aplacada– etc. Conviene recordar además que el Agente de la Continental de Dashiell Hammett aparece por primera vez en su cuento *Arson Plus*, publicado en *Black Mask* en 1923 y que las obras referencia de la novela negra *Red Harvest* –publicada el 1 de febrero de 1929– y *The Dain Curse* –publicada el 19 de julio de 1929– surgen antes de los aciagos días de octubre del *crack* del 29 mientras *The Maltese Falcon*, su obra más emblemática para Europa, apenas data de 1930.

muestra el escritor de novela negra Luis Valera<sup>7</sup>, cuyo título *Asesinos sin remedio* (2003) recoge en una serie de vívidos relatos, narrados en su mayor parte en primera persona, una interesante fauna de personajes delictivos *sin remedio* -porque a veces matan a su pesar-, inmersos en la viscosidad de lo cotidiano. Su primer cuento, *El hombre cansado*, narra las tribulaciones de un asesino a sueldo y traduce de forma soberbia el desasosiego de un mundo en crisis en el cual el protagonista matón, enfrentado a las vicisitudes cotidianas más banales, y hastiado de su vida, su trabajo y su jefe, empieza a cuestionar su mortal cometido.

El desasosiego invade la novela negra, es cierto, pero los relatos, a veces, también se ven salpicados por una pincelada irónica, como comentaba Brigitte Leguen (2004). Humor presente, por ejemplo, en las obras de Léo Malet y su detective Nestor Burma, ya anunciado desde los títulos<sup>8</sup> y cuya serie de *Les Nouveaux Mystères de Paris* recibió el *Grand Prix de l'Humour Noir* en 1958. Humor que se transforma a veces en bufonería o en baile de máscaras con el fin de atontar a quien lee, a través de un argot riquísimo, para disimular un pesimismo grave y consciente, como sería el caso de Frédéric Dard<sup>9</sup> y de su célebre comisario San Antonio. Argot asimismo transgresor dado que, si bien habitualmente el uso del argot se reservaba, hasta la fecha, a los delincuentes y a sus secuaces mientras la policía hablaba respetando las normas, el comisario San Antonio, virtuoso de la lengua en todas sus variantes y del *calembour*, al contrario, crea expresiones asombrosas mientras su compañero Béru (pequeña deformación de *béret*), el Sancho Panza más grotesco y divertido del polar francés, castiga la lengua con sus improbables conjugaciones y juegos de palabras:

Ému, jusqu'en ses entrailles profondes, Béru se précipite sur l'assiette, chope la fourchette, et s'apprête à dévorer le tout.  
– Il s'agit d'une pièce à conviction ! S'insurge le gendarme.  
– et alors ? Proteste l'Ignoble, on bouffe bien les pièces montées  
(*Céréales killer*, 2001 : 192).

Aunque el autor prefirió cultivar una escritura carnavalesca emparentada con Rabelais, su humor puede llegar a desprender un tierno cinismo, como se puede apre-

---

<sup>7</sup> Luis Valera, escritor y editor literario valenciano, amante de la novela criminal y el género negro, reconocía, durante un taller de literatura negra impartida en Valencia en 2010 en el Bibliocafé, que le debe mucho al ambiente negro de origen americano de autores como Jim Thompson o Chester Himes, y a la intuición certera y tremendamente humana del Maigret de Simenon, el cual sabe mirar el crimen desde dentro de la psicología del criminal.

<sup>8</sup> A modo de ejemplo: *Direction cimetière* (1951); *Pas de veine avec le pendu* (1952); *Des kilomètres de linceuls* (1955); *M'as-tu vu en cadavre* (1956); *Boulevard... ossements* (1957); etc.

<sup>9</sup> He aquí una muestra de truculentos títulos: *T'assied pas sur le compte-gouttes*; *Ma langue au Chah*; *A prendre ou à lécher*; *Meurs pas, on a du monde*; *On liquide et on s'en va*; *Poisson d'avril, ou la vie sexuelle de Lili Put*; *Al Capote*; *Le cri du morpion*; *Vol au-dessus d'un lit de cocu*; etc.



ciar en la dedicatoria de su obra póstuma *Céréales Killer* (2001), firmada San Antonio: «Je suis sans nouvelles de moi».

### 3. La ideología profunda de la literatura de lo irreparable

La literatura de lo irreparable o de la *infamia* (Kristeva, 1980) se consolida pues, gracias a una serie de valores fuertemente anclados. Por una parte, se trata de una literatura donde predomina el malestar, acentuado tanto por su búsqueda de sentido –propio de una literatura preocupada por lo social– como por su pretensión a conquistar el vacío –propio de la literatura trágica, de la gran literatura.

Por otra parte, nos ofrece la canalización de la energía del mal, el cual posee, según Barthèlemy (2010), unos valores fundamentales, puesto que: «Le mal remplit son rôle, à la fois narratif (il engendre le récit), axiologique (le conflit des valeurs se structure autour de lui) et métaphysique (les auteurs et les héros nous invitent à déchiffrer la condition humaine au regard de cette omniprésence du mal)». Por ello, la simbolización de lo abyecto propuesta por la literatura criminal –no siempre exenta de un toque de humor y de cierto cinismo– convierte la lectura de un acto infame en una intensa catarsis cuya liberación actúa de forma todavía más reconfortante, en principio, porque emana de un infractor de papel, como nos recuerda Jean-Paul Colin (1989: 63):

La présence lancinante du délinquant de papier, au rôle prédéterminé et fatal, mais dont la parole est profondément salvatrice, reconfortante pour un consommateur qui ne rencontre nulle part ailleurs l'image sécurisante de son double luciférien, mais inoffensif, prisonnier qu'il est de pages solides comme des barreaux de prison.

Mas en lo que se refiere a la novela negra, convendría matizar la visión de la palabra salvadora de ese doble luciferino pero inofensivo porque no nos alcanza. En efecto, y valga a modo de anécdota, el infractor de papel no resultó tan inofensivo en el caso de la novela *Post mortem* de Patricia Cornwell<sup>10</sup> puesto que sirvió como modelo a un lector-criminal.

Catarsis para quienes leen porque permanecen fuera de lo narrado, inalcanzables, ¿y para quienes relatan crímenes? Según las entrevistas concedidas, la mayoría declara ser consciente de escribir novela negra por sus connotaciones sociales y su

---

<sup>10</sup> Mickey Spillane (1996): «Incluso los asesinos la leen. ¡Para que digan que en nuestra bendita América la gente desprecia los libros! ¡Aquí todos leemos, principalmente los asesinos y sus víctimas! En 1991 John Benson Waterman fue acusado de estrangular a su vecina, Jacqueline Galloway, (no tengo una foto de la occisa, así que no puedo juzgar si era necesario...) empleando las técnicas descritas en *Post Mortem* (publicado en 1990). Recuerden aquello de «entrar por la ventana» Por si acaso seguía la cadena de alumnos imprevistos, Patricia se prometió no volver a dar detalles de cualquier acto de violencia, desde la perspectiva del criminal».

carga ideológica y sobre todo, por la liberación que supone verbalizar el mal. Asimismo, intuye que sus elecciones mortales responden a criterios soterrados, difícilmente explicables. Dominique Manotti (2001: 45-46) apela al imaginario:

Dans mes trois premiers romans, le choix des contextes était explicite, volontaire: c'étaient les «années Mitterrand». [...] Tout cela est conscient. En revanche, il y a des aspects moins conscients. Le choix d'ouvrir les trois premiers romans sur des meurtres de jeunes filles n'est pas conscient; c'est l'imaginaire qui émerge.

Adentrémonos ahora en el imaginario que gira en torno a la elección de la víctima y a la muerte, valor común a todas las tendencias de la novela criminal. En efecto, tanto en las primeras novelas de detección<sup>11</sup> donde la dilucidación del crimen se considera un juego para templar nervios y mostrar el formidable intelecto del detective –*amateur* en la mayoría de los casos–, como en la novela negra más actual, donde el crimen hace surgir profundos y dolorosos interrogantes sobre la naturaleza humana, la muerte proporciona la ideología fundamental del texto y esconde unos valores idénticos reforzados por cuanto permanece sepultado en el texto, esos sugerentes no-dichos que se adentran en el campo del imaginario personal o colectivo.

De esta forma, la muerte violenta e inducida se convierte en requisito indispensable para la existencia de la novela policíaca y consolida a través de la repetición, asesinato a asesinato y novela a novela, un ritual simbólico, el cual nos interesa desde la perspectiva de quien empuña la pluma y de quien sostiene la hoja de papel, para concluir que dicho ritual instituye a la muerte con un valor de sacrificio ofrecido a quien lee.

### 3.1. Las pulsiones de muerte y el ritual del sacrificio

Al principio fue el caos, dicen Kristeva o Bataille, la muerte que ordenó el vacío. Al principio fue el crimen, dice el filósofo René Girard, el crimen disimulado y luego olvidado para obliterar el origen violento de nuestra sociedad:

On ne veut pas savoir que l'humanité entière est fondée sur l'escamotage mythique de sa propre violence, toujours projetée sur des nouvelles victimes. Toutes les cultures, toutes les religions s'édifient autour de ce fondement qu'elles dissimulent, de la même façon que le tombeau s'édifie autour du mort qu'il dissimule<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Véase, entre otras, las aventuras de estos detectives *amateurs*: Hercule Poirot o Miss Marple de Agatha Christie, el ladrón de guante blanco Arsène Lupin de Maurice Leblanc, el periodista Rouletabille de Gaston Leroux, el padre Brown de Chesterton, y el más célebre de todos, el diletante Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle...

<sup>12</sup> Girard René: *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, p.144, citado por Riccardo Pineri en «Penser la culture avec René Girard».

Freud ya nos lo había dejado entrever, con alguna variante fundamental sin embargo, cuando nos convirtió en sujetos trágicos tras extraer principios de universalidad a los mitos recurrentes de la literatura<sup>13</sup>. Mitos entre los que se ocultaban los *topoi* que configuran la matriz de las debilidades y genialidades humanas, envueltas todas ellas en la trama originaria, el detonante primario, el crimen fundador: el parricidio.

Edipo, uno de los grandes parricidas analizados por Freud, volvía a ser clave en los inicios del estudio del género policíaco por encarnar la figura del detective. En efecto, los críticos alegaban similitudes entre la novela policíaca y la tragedia griega clásica<sup>14</sup>, como Régis Messac en su ensayo *Detective Novel* de 1929, donde afirmaba que Edipo representaba sin lugar a dudas el primer relato policíaco, mientras para Wartaud Woeller (1987) simbolizaba el primer detective de la historia. Edipo habría vivido una especie de novela policíaca –puesto que resuelve un enigma– «pero palpando a oscuras, actuando en una especie de mini drama» (Boileau-Narcejac, 1975: 21).

Hoy en día, Edipo pertenece a la categoría del héroe cognitivo moderno que explora buscando una identidad y una verdad, aunque recurre a métodos ajenos a los que emplea la novela policíaca, como nos lo recuerdan Boileau-Narcejac (1975: 22):

Si Œdipe avait été doté de la même maîtrise consciente des procédés de la science, il aurait non seulement échappé au Sphinx [...] mais encore il aurait découvert les motifs du Sphinx et percé à jour les raisons profondes de ses crimes. Il l'aurait arrêté et contraint à avouer.

En cuanto al mito del parricidio que exhibe, sigue representando un punto central para el análisis, como lo reconoce Jeanne Lafont (2003: 134) «la structure de base de tout roman noir, comme enquête policière, n'est qu'une variante de l'Œdipe». En la cual interesa, una vez más, el valor de la muerte:

Dans le mythe du roman noir, la mort n'est pas une représentation. Elle joue comme réelle, le rôle du prix à payer. [...] En effet, dans le mythe policier pris comme version de l'Oedipe, c'est à la mort que revient de conjoindre le symbolique et le réel, provoquant un tourbillon dans l'imaginaire. (Jeanne Lafont, 2003: 138)

<sup>13</sup> *Edipo rey* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare y *Los hermanos Karamazov* de Dostoïevski.

<sup>14</sup> No obstante, el género policíaco remite al mito de Edipo pero no se configura como una tragedia griega, aunque posea profundas connotaciones dramáticas. Y ello porque, como lo asegura Román Gubern (1982: 5) en su prólogo a *La novela criminal*, no se halla presente en el género el sentido del *fatum* o de venganza celestial: «El hecho de que Egisto asesine a Agamenón y que tal crimen sea descubierto y castigado por su hijo Orestes podría recibir un tratamiento policíaco, pero no que las Furias le persigan, ni que Atenea le haga juzgar y absolver».

Desde esta óptica, la predominancia de la violencia y de la muerte en la novela de lo irreparable otorga un lugar de honor a valores y nociones que coinciden con los principales pivotes del pensamiento psicoanalítico, como son el sadismo y el masoquismo, la actitud ambigua respecto al padre —hecha de sumisión y de deseo de muerte— que remite más globalmente a la cuestión del deseo y de la pulsión de muerte, paradigma del pensamiento de Freud<sup>15</sup> el cual sobrepasa al mero Edipo, como explicaba en una carta fechada a 14 de mayo de 1922: «he intentado mostrar que Eros y la pulsión de muerte son las fuerzas originarias cuyo juego opuesto domina todos los enigmas de la existencia» (1966: 370-371).

La novela criminal, al exaltar las pulsiones de muerte, parece nutrirse literariamente del mensaje psicoanalítico, aunque también creemos interesante considerar la visión aportada por el filósofo René Girard sobre el tema de la violencia y de la muerte. No obstante, antes de detenernos brevemente en sus teorías y de ver el significado de la violencia desde una nueva perspectiva, surge una pregunta insoslayable que ya formuló Kristeva en *Pouvoir de l'horreur* (1980) sobre si el mito de Edipo es realmente el mismo para una mujer y para un hombre. Más aún, la pregunta delata una cuestión anterior, si el hombre debe llevar a la muerte al padre para convertirse en sujeto, ¿qué debe hacer la mujer?, ¿a quién debe matar?

Pese a que ciertas teorías feministas, como las defendidas por Luce Irigaray, afirman que nuestra sociedad se sustenta en un matricidio originario<sup>16</sup> donde la hija se convierte en cómplice del asesinato de su madre, en la ficción policíaca escrita por mujeres, Edipo sigue siendo uno de los ejes centrales de la construcción literaria, poniendo de relieve la pregunta de «si cualquier relato no desemboca en Edipo» expuesta por Roland Barthes en *Le plaisir du texte* (1973: 75). De este modo, la mujer golpea constantemente contra este mito tenaz, profundamente arraigado en nuestra cultura occidental, que la confina a un discreto segundo plano y ata incluso a las propias narradoras.

La solución de Julia Kristeva pasa por sublimar tal contradicción y nutrir con un soplo inspirador un tanto ácido a este Edipo mortal. Escribir pues, y seguir escribiendo para conseguir la liberación. Algunas, como la escritora francesa Maud Tabachnick, recurren al mito, lo reescriben hasta alcanzar dicha liberación y lo unen al poder de la alienación obteniendo obras como *Home, Sweet Home* (2001). En esta antología de cuentos crueles escritos por Maud Tabachnik, el primero, el que da título a la obra completa, narra la historia de un hombre bajo el yugo de mamá a lo largo

<sup>15</sup> El pensamiento de Freud sobre las pulsiones de muerte viene recogido en su libro, escrito en 1920: *Más allá del principio del placer*.

<sup>16</sup> El matricidio: la eterna historia mítica de Electra. Historia tanto más importante cuanto que marca el primer cambio en la actuación de una mujer. Mientras Clitemnestra representa la memoria histórica, al recordar la genealogía divina femenina, Electra ya se comporta como la mujer que conocemos, la que olvida sus orígenes y se pone de parte del hombre para matar a su creadora.

de su vida e incluso bajo sus garras después de muerta y que, tras una amarga crisis, elimina violentamente a su familia. Las imágenes del hombre que asesina después de observar a la madre mientras esta baña y acaricia el cuerpo «torcido» de su hija y su pensamiento, que remite a la prohibición bíblica del incesto, demuestran que la escritora debía de ser consciente del valor edípico subyacente en la trama:

[Sa femme était] Couchée sur le carrelage, serrant sa petite fille contre son buste ouvert des seins au pubis. La petite mélangeait son sang au sien. Il lui revint une parabole de l'Ancien Testament : il est interdit de cuire l'agneau dans le lait de sa mère (*Home, Sweet Home*: 8).

Nos topamos con Edipo en otros cuentos de *Home, Sweet home*, como el del abuelo despiadado que, tras un accidente, quedará a cargo de su hijo y atormentará a su familia con tal encono que su propio nieto decidirá eliminarlo para liberar a sus padres, aunque no contaba con la astucia maligna del abuelo... Electra también se pasea por sus páginas, una Electra resentida que, sin ayuda, decide desembarazarse de una madre frívola y déspota tras el suicidio de su adorado padre, así como de su hermano y la novia de este, para, de paso, heredar.

Edipo pervertido, alienación y Electra desatada: he aquí una combinación explosiva para reinterpretar, reescribir y apoderarse de los mitos y las claves ocultas de nuestra cultura. Reinterpretación tan sugestiva que cineastas de gran prestigio de la talla de René Clément, Claude Chabrol, Pedro Almodóvar, etc., han deseado interpretarla a su vez y proyectarla<sup>17</sup>.

Cuando se dedican a analizar la literatura de lo irreparable, algunas escritoras se muestran conscientes del problema suscitado por apropiarse de un mito que no contempla a la mujer como sujeto y plantean, por ello, la necesidad de revisarlo. A modo de ejemplo, Ruth Rendell, una de las grandes escritoras americanas, confesaba en una entrevista al periódico *L'Humanité* en el año 2000, tras su última novela *Sage comme une image*, que el ser humano tiende a lo abyecto por una serie de determinismos y mecanismos que van más allá de la educación y de la psicología:

---

<sup>17</sup> El fenómeno inaudito en el panorama policíaco de Tom Ripley, el dandy bisexual asesino que hereda de su víctima, personaje atípico inventado por Patricia Highsmith, cautivó a cineastas como René Clément, Wim Wenders, y otros como Claude Chabrol o Michel Deville, atraídos por el clima de angustia y la psicología del desarreglo propios de las obras de Patricia Highsmith, adaptaron algunas de sus obras. También podemos mencionar las adaptaciones cinematográficas de los *thrillers* psicológicos de Ruth Rendell, donde la autora analiza las neurosis que empujan a los personajes a cometer sus crímenes, adaptaciones de las cuales destacan *La Cérémonie* de Claude Chabrol o *Carne trémula* de Pedro Almodóvar. En Francia, la película *Sous les vents de Neptune*, novela de Fred Vargas, fue galardonada en 2007, durante el *XIII Festival International du Film et de la Télévision, Cinéma Tout Écran*, con el *Prix TV5 Monde du meilleur long métrage francophone*. Esta escritora cuenta además con varias obras adaptadas para la gran pantalla: *Pars vite et reviens tard*, *L'homme aux cercles bleus*, *L'homme à l'envers*...

Il me semble que la psychologie, dans le sens freudien, a atteint ses limites. L'enfance et ses traumatismes, ne suffisent plus à expliquer nos comportements. Nous sommes déterminés aussi par notre environnement, par nos gènes. [...] Il y a à peine quelques semaines, je lisais dans le journal le récit d'un scientifique américain qui prétendait avoir trouvé le gène de la psychopathie. Vous imaginez l'impact qu'une telle découverte pourrait avoir sur notre vision de l'homme ?

Como avanzábamos antes, la intuición de las escritoras parece encontrar eco en determinados círculos filosóficos que reformulan la visión de la violencia y de la muerte. Nos detendremos en la visión de René Girard, quien, dejando de lado a Edipo como ya hizo Freud cuando se detuvo en las pulsiones de muerte, replantea los fundamentos de la sociedad, fundamentos que la novela criminal recupera de forma casi calcada convirtiéndose en prototipo literario reflectante que alcanza valor universal.

Según René Girard, el asesinato pone en jaque a las jerarquías sociales así como a las autoridades que obligan al cumplimiento de las leyes, y ello deshabilita peligrosamente los mecanismos de reconocimiento y diferenciación sociales, lo cual engendra una situación conflictiva que obliga a perseguir al elemento detonante, el asesino, por haber levantado la veda de las prohibiciones. Dicho de otro modo, el crimen fundador instiga una persecución inicial que se transforma en una violencia benéfica, el llamado ritual de la justicia, que protege a la comunidad. Este ritual de la justicia explica René Girard : «organise, limite et en même temps dissimule la vengeance sous ses fonctionnements rationnels et égalitaires».

Tal vez sea este el principal motivo del éxito de la literatura policíaca, porque reproduce el funcionamiento de nuestras sociedades democráticas donde el sistema judicial opera como ritual. A la luz de esta teoría aparece la primera variante sobre la catarsis liberada por la literatura criminal. Si anteriormente la catarsis, se decía, procedía de la vuelta a la normalidad una vez leída una historia donde el crimen se presentaba como una disfunción social excepcional (novela policíaca), además de una ruptura del tejido moral (novela negra), es decir una vez nominalizado el culpable, ahora, desde este punto de vista, la catarsis surge, en realidad, de la misma persecución que establece la novela, y será por lo tanto más profunda cuanto más violenta sea la persecución. Bien pensado, alguna vez hemos padecido en nuestro sillón mientras el asesino de ficción recorre –tan peligrosamente real– las hojas de papel o la pantalla y tenemos incluso obras cinematográficas basadas enteramente en la persecución misma, como la película *El fugitivo*<sup>18</sup> (1993) en la que Harrison Ford huía, injustamente acusado del crimen de su mujer, perseguido por un tenaz e incansable Tommy

<sup>18</sup> La primera versión procede de Quinn Martin, quien, basándose en hechos reales, creó una serie televisiva de gran audiencia que duró cuatro años (1963-1967).

Lee Jones. La novela criminal dispone pues, de un resorte poderoso para capturar la atención, bajo la forma de la persecución, resto atávico del cazador que mora en cada lector-a, pero esta además debe ser validada por su honorabilidad y dedicarse a la búsqueda del culpable<sup>19</sup>.

Otra noción de René Girard sobre los fundamentos de nuestra civilización, que creemos aplicable a la novela policíaca, nos permite entender todavía mejor el motivo del triunfo de este género: el ritual del sacrificio de una víctima. En los párrafos anteriores comentábamos que la representación del sistema judicial presente en la novela policíaca operaba como ritual; leeremos ahora la muerte inicial de la víctima como un sacrificio que nos es ofrecido. Retomando a René Girard, Riccardo Pineri nos explica que la sociedad necesita de una víctima para sacrificarla y desviar la violencia que sentimos:

La violence est en effet, pour René Girard, au fondement de toute pensée religieuse et de tout ordre culturel, c'est-à-dire à l'origine même des sociétés. Un événement fondateur violent, serait pleinement destructeur si les hommes ne cherchaient à expulser la violence au-dehors, en la focalisant de manière unanime sur une victime émissaire. Pour briser le cercle des vengeances, et ensuite réguler la violence humaine de toute société, la communauté commémore cet événement dans le rite du sacrifice. La violence, d'abord maléfique, se transforme en violence bénéfique, puisque la violence protège la communauté de sa propre violence et qu'elle est à l'origine du rite, lui-même à l'origine de la pensée religieuse, du sacré et de l'ordre culturel.

Y la víctima suele ser inocente. Si trasladamos la presencia de una víctima a la novela policíaca, se trata de un asesinato. Un asesinato sobre el que se ponen de acuerdo dos personas, quien lo comete y quien lo redacta y una víctima la cual, según Yannick Rolandeau (2001) «passera pour sacrée, car elle est responsable du retour au calme aussi bien que du désordre. "Le sacré, c'est la violence" nous dit René Girard».

### A modo de conclusión

Iniciábamos nuestro recorrido por los valores externos que ostenta la novela policíaca y negra comentando que, al principio, la llamada novela de intriga, considerada un subproducto literario de consumo rápido, fue nombrada a posteriori *paraliteratura* para concederle mayor credibilidad. El género evolucionó, al compás de la sociedad, y culminó bajo la forma de novela negra, la cual añadió al suspense de un

---

<sup>19</sup> De hecho, si la persecución errónea funcionaba en el ejemplo mencionado anteriormente es porque el fugitivo, a su vez, perseguía al verdadero culpable y porque el policía, todo hay que decirlo, obsesionado, no le daba tregua.



acto delictivo y de su resolución -de forzado cumplimiento-, un valor testimonial por su aparente realismo. En Francia, el realismo se decantó poco a poco por una visión sociopolítica de izquierdas muy crítica, que se radicalizó en los años setenta y precipitó la caída del *néo-polar*, al estrellarse los ideales que este vinculaba, cuando se asentó un gobierno de izquierda tan imperfecto como los anteriores. Abandonado todo radicalismo, se impulsó la renovación del género, que fue aboliendo las fronteras existentes entre literatura blanca y negra o *polar* permaneciendo sin embargo el género fiel a su espíritu realista.

Mas las obras de la literatura de lo irreparable, independientemente de los mensajes transmitidos de forma consciente por quien enarbola la pluma y de la apariencia externa adoptada por el género, siempre vinculan una ideología común, que produce una catarsis de ciclópeas proporciones cuyo poder puede medirse gracias al volumen de sus seguidores/as. En efecto, junto con la novela histórica entregada a explicar la existencia del ser humano y justificar con denuedo su grandeza, la novela policíaca -y negra- obtiene uno de los mayores *rankings* en cuanto a consumidores/as.

La catarsis, decíamos, vendría engendrada por simbolizar el mal omnipresente y por leer la muerte, cuyo valor metafórico sería, de allí su fuerza, el de ordenar el mundo. Es decir, en un microcosmos, el desorden se agita sin que nadie intervenga hasta que un conflicto estalla y un criminal, desoyendo las prohibiciones, asesina. Entonces, instituciones y personajes de ficción se ponen en marcha para resolver el problema; la muerte ha servido para ordenar dicho microcosmos. Lectura tradicional de la catarsis, comentábamos, a la que debíamos añadir un nuevo valor siguiendo la tesis de la víctima sacrificada para apaciguar la violencia de quien lee y del microcosmos reproducido en la misma obra, puesto que la intervención de la justicia evita la temible venganza que desencadena una espiral sin fin de violencia.

Catarsis un tanto incómoda puesto que presenta la novela policíaca como un ritual de sacrificio destinado a desviar la violencia que nos habita y confortar demonios innominados dormidos. Los seres humanos matan para no saber que matan, decía René Girard en *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, los seres humanos leen novelas que hablan de personas muertas a manos de otros, estableciendo un juego de autoengaño sobre lo que la violencia y la muerte despiertan en ellos, pero que nos permite ofrecer dos pequeñas conclusiones.

La primera se refiere a la continuidad de la novela de lo irreparable, la cual, vista desde esta perspectiva, puede permanecer y renovarse indefinidamente, o mejor dicho, hasta que la violencia desaparezca en nuestra sociedad, pero como bien afirmaba René Girard: «On ne peut pas se passer de la violence pour mettre fin à la violence. Mais c'est précisément pour cela que la violence est interminable».

La segunda conclusión parte de un recordatorio del Oulipo, este fantástico taller entregado a las potencialidades de la escritura, el cual afirmó que, en cuestión de

novela policíaca, solo quedaba por encontrar la improbable fórmula del lector o de la lectora culpable. El reto sigue lanzado. Sin embargo, incluso así, el mensaje a raíz de la teoría del sacrificio no deja de ser inquietante. Nadie en contacto con la literatura de lo irreparable es inocente, ni siquiera quien lee. En efecto, en esta literatura sin retorno, el placer proporcionado por su lectura y la consiguiente catarsis tienen un precio: una víctima, de papel, sí... pero mortal.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AUDEN, William (1983): «Le presbytère coupable. Remarques sur le roman policier, par un drogué», in *Autopsies du Roman Policier*. París, U.G.E., 113-143.
- BARTHELEMY, G. (2010): «Le mal dans la culture de masse : roman populaire et genre policier» [Consulta en línea: <http://www.ac-grenoble.fr/champo/spip.php?article988;21/01/2011>].
- BARTHES, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. París, Ed. du Seuil.
- BOILEAU-NARCEJAC (1975): *Le roman policier*. París, P.U.F. (Que sais-je ?).
- CANO GAVIRIA, Ricardo (2007): «Elogio y defensa de la Bella Dama Literatura (o avatares de las cuatro Musas de la modernidad en la encrucijada postmoderna)», in *Literatura: teoría, historia, crítica* 9, 413-431. [Consulta en línea: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/7936/0#>]
- CHANDA, Tirthankar (2000): «Ruth Rendell, reine du crime et des châtiments» [Consulta en línea: <http://www.humanite.presse.fr/journal/2000-04-27/2000-04-27-224303;21/01/2011>].
- COLIN, Jean-Paul (1989): «Le truand de papier et sa langue de bois (réflexions sur l'idiolecte du personnage criminel)», in *Le Roman Policier et ses personnages*. Saint-Denis, PUV, 53-63.
- COLLOVALD, Anne et Erik NEVEU (2001): «Le néo-polar. Du gauchisme politique au gauchisme littéraire». *S&R*, 77-93.
- DARD, Frédéric (2001): *Céréales Killer. Roman agricole*. París, Fleuve Noir.
- DEVILLAIRS, Laurence (2002): «Le Policier». *Etude s. Revue de culture contemporaine*, 397, 513-521. [Consulta en línea: <http://www.cairn.info/revue-etudes-2002-11-page-513.htm;21/01/2011>].
- FABRE, Cédric (2005): «Le roman noir, littérature d'avenir». *La pensée de midi* 2/2005 (15), 46-49. [Consulta en línea: <http://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2005-2-page-46.htm;21/01/2011>].
- FONDANECHÉ, Daniel (2000): *Le roman policier*. París, Ellipses (coll. Thèmes et études).
- FREUD, Sigmund (1966): *Correspondance 1873-1939*. París Gallimard.
- GIRARD René: «La violence et le sacré» [Consulta en línea: <http://pierre.coninx.free.fr/lectures/violence.htm;21/01/2011>].

- GUBERN, Román (1982): *La novela criminal*. Barcelona, Tusquets (col. Cuadernos Ínfimos, 10).
- KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París, du Seuil.
- LAFONT, Jeanne (2003): «Du père au meurtrier». *La clinique lacanienne* 1/6, 121-138.
- LEGUEN Brigitte (2004): «Réflexions sur le roman contemporain français; une littérature de rupture». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 19, 57-63.
- MARTÍNEZ LAÍNEZ, Fernando (2009): «Personajes de novela negra española: un recorrido crepuscular» [Consulta en línea: [http://www.martinezlainez.com/archivo/documentos/A002\\_Personajes\\_novela.pdf](http://www.martinezlainez.com/archivo/documentos/A002_Personajes_novela.pdf); 21/01/2011].
- MANOTTI, Dominique (1995): *Sombre sentier*. París, Editions du Seuil.
- MANOTTI, Dominique (1998): *Kop*. París, Payot et Rivages.
- MANOTTI, Dominique (2001a): *Nos fantastiques années fric*. París, Payot et Rivages.
- MANOTTI, Dominique (2001b): «Du militantisme à l'écriture tout en parlant de politique». *Mouvements*, 15/16, 41-47.
- MANOTTI, Dominique (2006): *Lorraine connection*. París, Payot et Rivages.
- MANOTTI, Dominique (2007): «Le roman noir». *Le Mouvement Social*, 219/220. [Consulta en línea: [http://www.cairn.info/article.php?ID\\_REVUE=LMS&ID\\_NUMPUBLIE=LMS\\_219&ID\\_ARTICLE=LMS\\_219\\_0107](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LMS&ID_NUMPUBLIE=LMS_219&ID_ARTICLE=LMS_219_0107); 21/01/2011].
- PINERI, Riccardo: «Penser la culture avec René Girard». [Consulta en línea: <http://home-nordnet.fr/~jpkornobis/Textes/pineri.html>; 21/01/2011].
- ROLANDEAU, Yannick (2001): «René Girard ou le mécanisme victimaire» [Consulta en línea: <http://yrol.free.fr/LITTERA/GIRARD/girard.htm>; 21/01/2011].
- SPILLANE, Mickey (1996): «Patricia Cornwell, ¡La novela policial de los 90!» [Consulta en línea: <http://solotxt.brinkster.net/csn/01cornw.htm>; 21/01/2011].
- TABACHNIK, Maud (2001): *Home, sweet Home*. París, Librio.
- TODOROV, Tzvetan (1971): «Typologie du roman policier», in *Poétique de la prose*. París, du Seuil.
- VALERA, Luis (2003): *Asesinos sin remedio*. Valencia, Ediciones Brosquil (col. «Sin Horizontes»).
- WILSON, Edmund (1983): «Que nous importe le meurtre de Roger Ackroyd?», in *Autopsies du Roman Policier*. París, U.G.E., 90-100.
- WOELLER, Waltraud (1987): *Histoire illustrée de la littérature policière*. [s.l.], Ed. Leipzig.

## Dai Sijie: écrire en français pour évoquer dans la distance le pays quitté

Beatriz Mangada Cañas

*Universidad Autónoma de Madrid*

beatriz.mangada@uam.es

### Resumen

En el ámbito de la crítica literaria francófona, cabe destacar una presencia creciente de autores de orígenes no-francófonos que han elegido el francés como medio de expresión literaria, lo que les ha llevado a ser considerados como autores francófonos. La particularidad de sus imaginarios no-poscoloniales reclama nuestra atención. Mediante el análisis propuesto de la obra novelesca de Dai Sijie, escritor francófono de origen chino, queremos ilustrar y enriquecer la reflexión sobre las complejas experiencias surgidas del encuentro de lenguas y culturas en un mismo escritor que se desplaza al encuentro voluntario o impuesto del otro.

**Palabras claves:** literaturas francófonas; interculturalidad; escritura de exilio; China.

### Abstract

In Francophone Literary criticism, there is a growing number of foreign writers who have chosen French as a language for literary creation. Their non-post-colonial imaginaries are related with complex experiences as the result of two languages and two cultures living in a same writer in constant migration and voluntary or imposed meeting him-self and/or the Other. The aim of this study of the three novels of the Francophone writer coming from China, Dai Sijie, is to exemplify and contribute to enhance the knowledge of new francophone literatures closely related to cultural identity.

**Key words:** Francophone literatures; intercultural; writing in exile; China.

## 0. Introduction<sup>1</sup>

Dans son article intitulé «Migrant concepts: *multi-, inter-, transkulturalität, métissage/créolisation* and *hybridity* as new paradigms for literary criticism», Frank Zipfel rappelait les circonstances historiques qui ont favorisé en Occident une réflexion profonde autour de concepts tels que *nation, pays* ou *ethnie*, entre autres, entraînant l'apparition de nouveaux termes pour désigner les complexes expériences issues de la rencontre de langues et de cultures dans un même individu en déplacement et à la rencontre volontaire ou imposée de l'autre. En effet, les changements politiques, économiques et sociaux, de même que les intenses mouvements de population caractéristiques de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle vont accroître l'intérêt des sciences sociales envers cette nouvelle réalité sociale. La théorie postcoloniale des années 80 permettra, à son tour, le penchement de la critique littéraire aussi bien allemande, francophone qu'anglo-américaine vers les nouveaux concepts en vogue pour se référer aux rapports entre soi-même et les autres, l'identité culturelle et l'altérité, à savoir, *Multikulturalität, Interkulturalität* ou *Transkulturalität* dans le domaine allemand; *métissage* et *créolisation* pour le domaine francophone; alors que chez les Anglo-américains l'on retrouvera plutôt le terme, *hybridity*<sup>2</sup>.

Dans le domaine spécifique des littératures francophones, Christiane Chaulet-Achour (2006a: § 2-3), directrice du Centre de recherche «Textes et Francophonies» à l'Université de Cergy-Pontoise, signalait:

Si l'écrivain francophone était seulement un écrivain qui écrit en français, il faudrait y inclure tous les écrivains français. Or, ce qualifiant désigne, dans le langage courant et dans les discours critiques, sans aucune hésitation, des auteurs qui «choisissent» d'écrire en français alors qu'ils ne sont pas français et/ou ne sont pas nés en France, ou qu'ils ne sont pas perçus comme tels même s'ils le sont par leurs «papiers». Donnez une liste d'écrivains –Jean-Jacques Rousseau, Samuel Beckett, Henri Michaux, Léopold Sédar Senghor, Kateb Yacine et Ahmadou Kourouma–, et demandez d'établir la distinction entre écrivains francophones ou français, à 99% les trois premiers seront désignés –en partie à tort au regard des précisions actuelles–, comme écrivains français et les autres comme écrivains francophones.

<sup>1</sup> Cette étude est inscrite dans le cadre du projet de recherche FFI2010-21554, du Ministère espagnol pour la Science et la Technologie.

<sup>2</sup> Termes qui d'autre part, n'appartiennent pas à proprement dire à la critique littéraire mais au domaine de la politique, de la sociologie, de l'ethnographie ou même de la linguistique, mais qui ont permis de repenser plus sérieusement les rapports centre-périphéries, littératures majeures et mineures, etc. (Zipfel, 2008: 10).

Depuis deux ou trois décennies, on peut constater une plus grande ouverture littéraire, en France, pour trois raisons au moins: le secteur des traductions est plus actif, les écrivains francophones sont plus visibles et de nouveaux «francophones» sont apparus choisissant le français et la France comme terres d'exil.

Le débat conceptuel autour de ces «nouveaux francophones» s'impose alors. Dans son *Petit guide des littératures francophones*, Jean-Louis Joubert indiquait très justement qu'un nombre de plus en plus considérable d'écrivains d'origine non française ni francophone postcoloniale écrivent en français pour un public français. Il citait à cet égard Tristan Tzara et Eugène Ionesco, affirmant qu'«il est donc difficile de parler à leur sujet de littérature roumaine francophone» (2006: 10). Ils font alors partie d'un sous-groupe qu'il qualifie et définit comme «Francophonie des exilés» (2006: 238) et auquel appartiendrait un nombre croissant d'artistes, difficilement «classables» dans les canons esthétiques nationaux, (Alfaro, García, Mangada, Pérez, Ruiz, 2007, 2010). Écrivains migrants<sup>3</sup>, exilés ou nouveaux francophones, peu importe cette divergence désignative, ils partagent tous l'expérience de l'exil et du déplacement comme source de création artistique. L'approche critique de leurs écrits dévoile une évolution créative commune, une thématique récurrente autour de l'expérience de l'exil et de l'évocation lyrique du territoire abandonné; un recours commun à une écriture fictionnelle aux fortes composantes autobiographiques autour de l'expérience de l'entre-deux vital ou de la migration, ainsi que des tissages linguistiques particuliers.

Le français, langue empruntée de création littéraire, devient alors le seul espace partagé qui unit lecteur et auteur, de sorte que la faille entre imaginaires artistiques, topographiques, et même spirituels qui les sépare ne pourra être sauvée que grâce au rôle de passeurs qu'acquièrent tous ces écrivains (Mangada, 2008). Parmi les auteurs d'origine chinoise qui ont choisi le français comme véhicule d'expression artistique<sup>4</sup>, nous convoquons la figure de Dai Sijie. Notre étude textuelle de son œuvre s'intéressera à la récréation fictionnelle du pays natal comme topos récurrent d'un voyage rétrospectif personnel vers un passé qui a conditionné l'imaginaire artistique de cet écrivain-cinéaste et qui nous rappelle le «défi» dont parlait Chaulet-Achour (2006b: 27-28):

La langue, matériau de la littérature, devient sous la plume de tous ces écrivains le lieu même à visiter et à savourer. Chaque écrivain francophone se trouve face au même défi : dire en

<sup>3</sup> Dans la littérature québécoise, ce terme est largement accepté et utilisé depuis les années 80 pour désigner les écrivains québécois d'origine étrangère (Gauthier, 1997).

<sup>4</sup> Il faudrait également citer les romans de Ya Ding et de Shan Sa, les écrits de Wei-Wei ainsi que l'ensemble de l'œuvre de François Cheng.

français, une identité autre qu'hexagonale. Les écrivains dits «francophones», sont plus encore que les écrivains français des «passeurs» car, dans leurs œuvres, ils font franchir les frontières. Le lecteur qui possède le même bilinguisme que l'écrivain et ses références géographiques, historiques et culturelles, a une lecture optimale de son œuvre. Le lecteur monolingue et... «impatrié» selon l'expression de Nancy Huston dans *Nord perdu*, peut, quant à lui, savourer l'étrangeté de ce français habité par une réalité qui n'est pas française et sent qu'il est en présence d'une véritable polyphonie orchestrée par ce que Lise Gauvin a nommé une «surconscience linguistique».

### 1. Dai Sijie: L'aventure de raconter à travers les romans et les films

Dai Sijie est né au Fujian, en Chine, en 1954; fils de médecin, il est envoyé en rééducation scolaire au cœur du Sichuan entre 1971 et 1974. Cette expérience rurale marquera sa jeunesse et lui servira plus tard à rédiger son premier roman, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* (2000) ainsi qu'à tourner son premier film, *Chine ma douleur* (1989). Il enseigne dans un lycée de province jusqu'en 1976, année où il réussit un concours d'entrée à l'université. Peu après il obtient une bourse pour se rendre à l'étranger et décide de partir en France pour suivre des études à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques. En 1978, il s'installe d'abord à Bordeaux puis définitivement à Paris, en 1984. Sa carrière de cinéaste compte cinq titres jusqu'à présent et ont tous, sauf un, l'Orient pour décor<sup>5</sup>. Son quatrième long métrage, *Balzac et la petite tailleuse chinoise* est une adaptation personnelle de son premier roman publié en 2000<sup>6</sup>. Ce récit largement autobiographique obtint la même année de sa publication le Prix Edmée de la Rochefoucauld, le Prix Roland de Jouvenel et le Prix Relay du roman d'évasion 2000. En 2003 apparaît son deuxième roman, *Le complexe de Di* qui fut couronné du Prix Fémina cette même année. Son troisième roman est paru en 2007, sous le titre, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* et se veut une invitation de la part de l'auteur à retracer l'histoire du bouddhisme en Chine. En 2009, il publie son dernier roman, *L'acrobatie aérienne de Confucius*. Cette fois-ci, Dai Sijie laisse de côté son expérience d'exil et son regard rétrospectif vers le passé récent de la Chine, pour dépeindre l'Empire chinois au XVI<sup>e</sup> siècle. Cet écart par rapport à la dynamique

<sup>5</sup> Son premier long métrage, *Chine ma douleur* est couronné du Prix Jean Vigo. Il est tourné en Chine et s'inspire de son emprisonnement en rééducation tout en montrant l'incompréhension d'un régime absurde. Son deuxième long métrage, *Le mangeur de Lune* de 1993 est le seul qui n'a pas la Chine ou l'Asie pour décor, mais est également célébré par la critique. En 1998, apparaît son troisième film, *Tang le Onzième* qui raconte la vie difficile d'un enfant maudit dans un petit village vietnamien. En 2005, il tourne son dernier film, *Les Filles du Botaniste*; l'histoire se déroule dans la Chine des années 80 et raconte l'amitié entre deux filles.

<sup>6</sup> Tourné en 2001 dans la province chinoise du Hunan, il a un grand succès, de même que le livre.



évocatrice autofictionnelle des romans précédents nous a porté à ne pas l'aborder dans cette étude.

Ainsi, l'analyse qui s'ensuit de la production romanesque de Dai Sijie montrera jusqu'à quel point son écriture fictionnelle apparaît comme l'espace pour dire et décrire le pays quitté en terre étrange. L'expérience d'exil provoque un regard rétrospectif nostalgique mais aussi cathartique vers un vécu complexe qui devient un acte d'écriture-témoignage.

## 2. Balzac et la Petite Tailleuse chinoise

Comme il a été déjà signalé, à l'arrivée de Dai Sijie en France en 1978, surgit le désir et même le besoin de dénoncer et de montrer l'incompréhension d'un régime absurde à travers un premier roman aux fortes empreintes autobiographiques qui se veut une évocation fictionnelle de la vie des intellectuels dans les camps de rééducation. Le récit démarre avec un : «C'est au début de l'année 1971 que nous arrivâmes dans cette maison sur pilotis au fin fond de la montagne» (Dai, 2000: 14); il s'agit de la voix d'un personnage dont on ne connaîtra jamais le prénom et qui agit en narrateur à la première personne de ses propres péripéties en rééducation au cœur du Sichuan auprès de son ami Luo. Ces deux adolescents, fils d'intellectuels, sont renvoyés tout près de la frontière avec le Tibet pour se «rééduquer» auprès des paysans révolutionnaires, initiative de Mao Zedong en pleine Révolution culturelle. Au style simple et colloquial d'un adolescent de dix-sept ans viendront s'ajouter d'autres registres qui provoqueront un effet de brassage et de brouillage énonciatif, caractéristique des romans de Dai Sijie. C'est le cas de l'extrait du carnet de voyage du Jésuite qui décrit la montagne «Phénix du Ciel» (Dai, 2000: 20), de la lettre écrite par la Petite Tailleuse, (Dai, 2000: 48), ou des passages où une même scène est racontée par trois personnages différents (Dai, 2000: 168-182), sans oublier bien sûr les références ou extraits de récits de films ou de romans auxquels ont recours les deux «conteurs de génie» pour se tirer souvent de situations difficiles. Cette présence récurrente de l'élément intertextuel dans le texte lui confère une catégorie de personnage mythique déjà annoncé au moyen d'un titre, du moins épiphanique. Balzac agira en «rééducateur» non seulement de la Petite Tailleuse, mais aussi des deux adolescents. La quête d'une mystérieuse valise appartenant au Binoclard – personnage à dimension tragi-comique dont la myopie est source de nombreuses situations comiques – suppose une épreuve initiatique qui ouvrira la porte aux protagonistes vers le monde de la littérature occidentale. Une valise «de laquelle émanait une lointaine odeur de civilisation» et qui «contient sûrement des livres interdits» (Dai, 2000: 62-63). En effet, la lecture des auteurs occidentaux comme Balzac, Stendhal ou Dumas, permettra la découverte de la part de nos personnages, spécialement de la Petite Tailleuse, de tout un monde de poésie, de sentiments et de passions jusqu'alors méconnus d'eux. Ainsi, ce personnage féminin se transformera petit à petit en femme occidentale pour ne plus être une

montagnarde et découvrir que «la beauté d'une femme est un trésor qui n'a pas de prix» (Dai, 2000: 229). Elle trouvera son alter-ego littéraire dans les femmes de Balzac et finira par quitter les deux amis. Pour ce qui est du narrateur, celui-ci s'identifiera à Jean-Christophe de Romain Rolland (Dai, 2000: 136). Son art de raconter, de décrire et de traduire le rend un artiste capable de réveiller l'intérêt et l'attention de nombreux personnages aux vies anodines, comme le Chef du camp, le meunier ou le médecin polyvalent de Yong Jing, qui grâce à son goût pour la littérature finira par céder à la demande du protagoniste pour que la Petite Tailleuse mette fin à sa grossesse (Dai, 2000: 215). Pourtant, les livres finissent par être brûlés dans un acte de folie de la part de Luo. L'autodafé détruit ces histoires et personnages littéraires qui illuminèrent la vie presque inhumaine dans la Montagne du Phénix du Ciel.

La présence de l'intertexte dans l'écriture de Sijie relève d'une expérience autobiographique. Ses trois romans offrent un espace de dialogues et de rencontres littéraires, bien que *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, soit à cet égard, le roman intertextuel par excellence. L'auteur, lui-même, dit à l'égard de son premier roman:

L'histoire que je raconte est en grande partie du vécu. C'est une histoire sur l'amour du livre, je tenais à écrire un petit roman pour rendre hommage à la littérature qui a rythmé ma vie. Je ne me remémore les souvenirs que par des livres. Chaque période de ma vie est marquée par des romans que j'ai lus. Je ressentais aussi le besoin d'écrire en français, après quinze années passées ici, et c'était aussi pour me rendre compte si je pouvais raconter une histoire dans cette langue (Amar, 2003).

Au milieu de cette ode à la littérature, la temporalité est remise à un deuxième plan; le temps se dissout et ne peut se reconstruire qu'à partir de quelques références aux saisons, propres au rythme cyclique qui gère la vie à la campagne<sup>7</sup> et de marqueurs plus précis qui contribuent faiblement à reconstruire la chronologie du récit<sup>8</sup>.

La description des décors se relève cependant nécessaire à l'ancrage des différentes scènes et témoigne d'un regard réaliste et détaillé du cinéaste<sup>9</sup>; c'est le cas du travail dans la mine (Dai, 2000: 40-42), de la ville de Yong Jing (Dai, 2000: 101) ou du difficile passage que Luo doit emprunter pour se rendre auprès de la femme aimée (Dai, 2000: 139-140). Or, la richesse et variété des descriptions qui construisent une telle spatialité on la retrouvera accrue dans les deux romans suivants.

<sup>7</sup> Ainsi nous retrouvons entre autres: «par un froid matin de début de printemps» (Dai, 2000: 67).

<sup>8</sup> C'est le cas de: «... son départ, prévu pour le 4 septembre...» (Dai, 2000: 113).

<sup>9</sup> Un regard de myope que Dai Sijie ne cesse de rappeler; la myopie se transforme en pulsion thématique qui parcourt sa trajectoire créative; signalons au passage, qu'en tant que réalisateur, Sijie avoue son incapacité de tourner un bon film à cause de sa myopie et que seul Woody Allen échappe à ce mythe.

### 3. Le complexe de Di

Le deuxième roman de Dai Sijie apparaît comme une intéressante fusion entre le regard du cinéaste/réalisateur et la maîtrise narrative de l'écrivain. Cette fois-ci, il faut se situer dans la Chine de l'an 2000 qui a sans doute beaucoup changé aux yeux d'un protagoniste qui rentre au pays après de longues années en Europe. L'intrigue occupe trois parties, dont la première intitulée «Trajectoire de l'esprit chevaleresque» fait honneur à son titre et offre au lecteur les péripéties de Muo, premier psychanalyste chinois arrivé à Chengdu, après un long séjour à Paris pour délivrer la femme aimée, Volcan de la Vieille Lune; celle-ci a été emprisonnée pour avoir divulgué des photos interdites. Seul le Juge Di peut la délivrer; or, comme le titre du roman l'annonce déjà, celui-ci est en proie à un étrange complexe: il veut une rencontre avec une femme vierge, ce qui oblige Muo à entreprendre une longue quête qui l'obligera à se déplacer de Chengdu à Hainan en traversant la vallée du Yangzi<sup>10</sup>. Analapses et prolepses brouillent la linéarité temporelle et l'ordre du récit, de sorte que jusqu'au cinquième des sept chapitres de cette première partie, le lecteur ne connaît pas les véritables raisons de cet étrange et comique personnage, appelé Muo, qui semble obsédé par sa petite valise qu'il perd au premier chapitre à cause d'un incident sexuel. De même que dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, cet objet fétiche agit en cachette de livres occidentaux, «nourritures destinées à ses festins mentaux» (Dai, 2003: 173) lit-on, c'est-à-dire des ouvrages de Lacan, Pontalis ou Freud entre autres. En outre, l'arrivée de Muo en Chine a lieu en train; voyage qui offre l'occasion de constater que le pays a beaucoup changé depuis son départ; il observe surpris que dans le train on vend des cannettes de Coca et des bouteilles d'eau d'Évian (Dai, 2003: 12), il ne peut alors s'empêcher d'exclamer: «...comme la Chine a changé!» (Dai, 2003: 19). Le récit d'un narrateur toujours complice du lecteur<sup>11</sup> offre également une image complète de la Chine à travers la description des passagers du train (coutumes, odeurs, accents, nourritures, tout est mêlé dans les wagons de ce train). L'effet de contraste à l'intérieur de ce microcosme chinois qui change mais qui conserve encore ses principales caractéristiques identitaires est assuré grâce aux références constantes au vécu parisien de Muo, d'où les noms d'écrivains comme Voltaire ou Cocteau ou d'entreprises comme EDF. L'impression de brouillage énonciatif est assurée derechef par le biais d'une narration à la troisième personne à laquelle viennent s'ajouter les monologues de Muo, s'adressant à sa fiancée au moyen de constantes références à la deuxième personne du singulier, un long article d'un journal qui ré-

<sup>10</sup> Le fleuve Yangzi est présent dans cette première partie, mais il n'a ni la primatie ni la valeur mythique qu'il aura dans le roman *Le Dit de Tianyi* de François Cheng ou dans *Le Yangtsé sacrifié* de Wei-Wei (Alfaro, García, Mangada, Pérez, Ruiz, 2007).

<sup>11</sup> Ainsi le témoignage des expressions comme «rendons-lui cette justice» (Dai, 2003: 20) (parlant du nez de Muo que le narrateur compare à une échelle) ou l'emploi de «notre Muo» (Dai, 2003: 17), «notre psychanalyste» (Dai, 2003: 51).

sume l'aventure de Muo et son insuccès initial de parler avec le Juge Di (Dai, 2003: 99-103) ou encore des extraits de son journal/cahier de notes. Au milieu de ce mélange énonciatif, les situations comiques abondent: l'histoire de la machine à laver «Vent d'Est» qui réduit à l'état de chiffons tout ce que l'on y introduit (Dai, 2003: 50-60); ou encore la myopie<sup>12</sup> de Muo qui le force à subir des situations absurdes tout au long du récit.

La deuxième partie intitulée, «Il fait toujours nuit», offre une spatialité en mouvement et une temporalité ralentie, réduite à une nuit; la scène change quatre fois de scénario en à peine quelques heures<sup>13</sup>. L'action nous situe de nouveau à Chengdu, chez les parents de Muo. Une semaine après son retour de Hainan où il a commencé son étrange quête, Muo croit que le Juge Di est mort, d'après une conversation téléphonique avec son amie l'Embaumeuse. Une flânerie en ville à une heure du matin lui offre l'occasion de constater que sa ville natale a beaucoup changé: «Résigné, il se console en constatant les changements que le capitalisme sauvage a fait connaître à la ville» (Dai, 2003: 208). Les passages descriptifs rythment cette promenade nocturne à laquelle s'ensuit une nouvelle rencontre avec l'Embaumeuse qui met fin à cette deuxième partie. La dernière partie porte pour titre «Le petit chemin». L'action démarre à la gare de Chengdu où nous retrouvons Muo retraçant ses dernières aventures<sup>14</sup>. C'est dans ce train que Muo rencontre une fille vierge, nommée Petit Chemin qui pourrait mettre fin à cette aventure chevaleresque. Malheureusement, la quête s'avère interminable et la boucle n'est jamais bouclée. Cette recherche infinie redémarre lorsqu'à la fin du récit, une fille sonne à la porte de la maison des parents de Muo; la question se répète sans fin: «Embarrassé, il veut la faire entrer, l'inviter à prendre le thé, mais sa langue le trahit et il s'entend dire: - tu es vierge?» (Dai, 2003: 398).

L'intertextualité est de nouveau l'invitée à ce récit, parsemant le texte narratif de citations aussi bien de poèmes occidentaux ou chinois que de références à de nombreux écrivains. Dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, l'intertextualité se caractérisait par sa fonction révélatrice et libératrice, néanmoins cette fois-ci, l'intertexte servira d'exemple édifiant; c'est le cas de l'histoire de Voltaire et l'apprentissage de

<sup>12</sup> Élément déjà retrouvé chez le Binoclard et que le lecteur retrouvera chez d'autres personnages de son troisième roman, tels le sinologue Paul D'Ampère ou Ma, le grand ami de Tùmchouq.

<sup>13</sup> Trois endroits fermés (chez les parents de Muo, à la morgue et chez l'Embaumeuse) et un espace ouvert, une flânerie en ville, agissent en toile de fond d'un jeu narratif, toujours complexe, où les dialogues se mêlent aux réflexions de Muo.

<sup>14</sup> Les lunettes deviennent une fois de plus le déclencheur d'une situation ridicule et comique; alors qu'il se dirigeait au Palais de Justice pour libérer l'Embaumeuse, il essaya de rattraper ses lunettes qui glissaient de son nez ce qui l'obligea à laisser tomber ses précieux livres de psychanalyse; il finit alors dans le bureau de la Cigogne, un personnage macabre chargé de la censure de livres; heureusement, il réussit à échapper et c'est dans le train qui lui permet de fuir de Chengdu où il rencontre une jeune fille vierge qu'il pourra offrir au Juge Di.

l'anglais (Dai, 2003: 14), bien que la plupart des fois l'hétérogénéité et la distribution de l'intertexte lui vaudront une fonction autoréflexive de la part du narrateur et parfois tout simplement ludique. En tout cas, les intertextes tout en puisant dans des sociétés différentes (les auteurs –écrivains, poètes, musiciens, philosophes ou intellectuels– appartiennent aussi bien à la culture occidentale qu'orientale), assurent en quelque sorte un dialogue entre cultures. L'intertextualité se teinte alors d'interculturalité dans *Le complexe de Di*.

#### 4. Par une nuit où la lune ne s'est pas levée

Le troisième roman de Dai Sijie invite le lecteur à retracer les péripéties au cours des siècles d'un manuscrit bouddhiste sur rouleau de soie. C'est au milieu de la première partie que l'on apprend que le titre du roman reproduit le premier vers d'un texte sacré écrit dans une langue inconnue (Dai, 2007: 144). Le récit se structure cette fois-ci en trois parties aux titres évocateurs: «Chine», «Errances» et «Épilogues»; de nouveau, une topographie en mouvement constant, une chronologie éclatée par un va-et-vient continu entre le passé et le présent et une narration kaléidoscopique et fragmentée caractérisent ce récit qui démarre à Pékin en 1978. Une fois de plus, c'est à travers un des personnages principaux qui prend la parole à la première personne que le lecteur suit une histoire aux récits emboîtés. À la différence des romans précédents, où le «je» était une voix masculine, cette fois-ci, c'est une jeune étudiante française, boursière à Pékin pour étudier le chinois, qui plonge le lecteur occidental dans un pays dont la culture et les philosophies sont parfois difficilement appréhendables. Le lecteur suivra l'aventure de cette jeune femme sans pour autant connaître ni son prénom ni son apparence physique. En tout cas, c'est un personnage interculturel, elle aussi, comme l'étaient d'ailleurs, Luo et son ami, à travers leur passion pour la littérature française, et bien sûr Muo, le psychanalyste parti à Paris pendant de longues années et sensible à la culture française. Elle rencontre bientôt un jeune Chinois, Tùmchouq, fils d'un sinologue français réputé qui lui fait découvrir la culture chinoise. Il ne tarde pas à lui révéler sa préoccupation secrète: retrouver la partie manquante d'un mystérieux manuscrit, découvert par son père et rédigé dans une langue inconnue –le tùmchouq, d'où son prénom– dont il n'a pu traduire jusque-là que le début de la première phrase «Si par une nuit où la lune ne s'est pas levée». Ce manuscrit se présente sous la forme d'un rouleau de soie, dont il manque malheureusement la moitié. Selon la légende, il aurait été remis à ses disciples par le Bouddha en personne. A partir de là, le lecteur découvrira page après page l'incroyable odyssée du manuscrit, depuis le moment où il quitta les mains de Bouddha jusqu'à sa confiscation par le régime maoïste. D'après le récit, ce serait Pu Yi, le 'dernier empereur', au cours de son départ pour l'exil, celui qui l'aurait jeté par la porte de l'avion au moment de sa fuite.

La première partie intitulée «Chine» s'étale sur un an, de 1978 jusqu'en 1979. Au récit principal, qui tourne autour de la conversation entre la jeune traductrice française et le professeur Tang Li sur Pu Yi, le dernier empereur, viennent s'emboîter une succession de récits sur des personnages historiques variés. Ainsi, le trajet en tramway de l'hôtel de Pékin jusqu'à la demeure du Professeur permet un autre déplacement parallèle, celui du voyage érudit vers le passé pour reconstruire l'histoire du rouleau de soie que possédait et obsédait Pu Yi. Au cours de presque deux cents pages, les références à l'art de la calligraphie et de la peinture (Dai, 2007: 25-27), à la littérature (Dai, 2007: 29-30, 43), aux langues (Dai, 2007: 42-46), à la traduction (Dai, 2007: 32), au cinéma (Dai, 2007: 58, 66, 94, 102, 138) et bien sûr au bouddhisme (Dai, 2007: 37-41) favorisent des métadiscours qui témoignent du talent et de l'érudition de l'auteur de cet ambitieux roman tout en ouvrant au lecteur les portes vers une connaissance plus approfondie de la Chine.

Certaines pulsions thématiques rejaillissent; ainsi la dénonciation des tentatives de rééducation de la part du gouvernement maoïste a lieu dans la première et deuxième partie du roman à travers la description de la vie dans les camps de rééducation où le père de Tùmchouq vit en porcher et joue aux échecs avec un autre intellectuel, l'écrivain Hu Feng. La sœur de ce dernier, Hu Min, s'érige alors en narratrice extra-diégétique, portant un regard sur la topographie du camp de la rivière Lu (Dai, 2007: 158-159). L'écriture/description des lieux sert alors d'hommage à tous ceux qui y sont passés. Ce passage exemplifie en plus un complexe jeu de voix narratives qui s'emboîtent les unes dans les autres provoquant un effet de brassage énonciatif déjà vu dans les deux romans précédents. Ainsi, aux narrateurs intra-diégétiques, figures représentées par ces «je» multiples, et au discours du professeur Tang Li viennent s'ajouter les extraits d'ouvrages érudits sur l'Histoire de la Chine (Dai, 2007: 40), le journal intime de la protagoniste à la fin de la première partie (Dai, 2007: 135-201), ou la transcription de l'interrogatoire à Pu Yi (Dai, 2007: 83-85).

Au milieu d'une telle plurivocité énonciative, les passages descriptifs permettent au lecteur de recréer mentalement la Chine évoquée. Le regard que le dernier empereur, en exil, porte sur son pays vu des hauteurs à travers le hublot de l'avion déclenche une image poétique et nostalgique du pays quitté de grande beauté littéraire:

Mais un long, très long serpent, jailli des profondeurs d'un nuage, est venu frapper en plein vol la vitre obscure du hublot. [...] J'ai regardé, effrayé, ce serpent dont le cœur avait cessé de battre, mais dont le corps étalait encore toute sa beauté courbe en trajectoire sinuant parmi les montagnes, ou plutôt en mille et une trajectoires, en arcs, en spirales, quelquefois en boucles, jusqu'à former le plus grand et le plus mystérieux point d'interrogation du monde: la Grande Muraille Chine (Dai, 2007: 53).



Cette récréation de la Chine natale, caractéristique constante de l'écriture de Dai Sijie, passe également par l'évocation des odeurs, des couleurs et des sons du grand pays asiatique. À cet égard, il faudrait songer à la description de la boutique de légumes, rue de la Petite-Inde, où la jeune boursière rencontre Tùmchouq (Dai, 2007: 55).

Tout au cours du récit, l'intertextualité est de nouveau convoquée pour agir en manifestation de l'érudition de l'auteur. Pourtant, toutes ces citations d'extraits bien divers étouffent parfois le fil conducteur du récit principal.

La deuxième partie, intitulée «Errances» couvre une période d'onze ans et se veut une réflexion sur les langues, telles le tibétain, le tambara, l'hébreu et bien sûr le tùmchouq. L'image des linguistes, à travers le personnage du sinologue Paul d'Ampère fait l'objet d'un hommage à la langue devenue patrie. Dans un entretien paru en 2007 dans *Le Nouvel Observateur* (et reproduit après dans le site web «Chine-Informations»), Dai Sijie avouait:

Il y a quelque temps, je me suis dit: J'ai 50 ans et qu'est-ce que je possède en ce monde sinon deux langues, mon dialecte chinois et le français? J'écris bien le mandarin, mais à l'oral je commets autant de fautes qu'en français. Je suis fasciné par ces savants européens d'autrefois qui sont arrivés en Chine et ont réussi à parler et à écrire notre langue alors qu'il n'existait même pas de dictionnaires. Ce sont eux qui nous ont déchiffrés. A la faculté, nous lisions leurs livres pour comprendre certains éléments de notre propre culture. C'est pour leur rendre hommage que j'ai créé ce personnage de Paul d'Ampère.

L'histoire récente du grand pays asiatique agit en toile de fonds des trois romans de Dai Sijie. La Révolution de Mao Zedong et ses campagnes de rééducation sont présentes dans son premier et troisième roman avec la conséquente dénonciation de l'absurdité d'un tel régime. Alors que la modernisation et capitalisation de la Chine sont évoquées non seulement dans le deuxième roman de Dai Sijie, mais aussi dans la dernière partie de ce troisième roman, intitulée «Épilogue». Le temps s'arrête en octobre 1990, notre protagoniste rentre à Pékin après onze ans d'errances et découvre que les «hutong», petites ruelles pékinoises, ont cédé la place aux grands immeubles et gratte-ciels. L'exil et le retour au pays quitté déclenchent un regard effrayé, nostalgique et critique qui force Muo dans *Le complexe de Di*, à dire «...comme la Chine a changé!» (Dai, 2007: 19) et au protagoniste de *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* à s'exclamer:

Onze ans s'étaient écoulés depuis ma fuite de Pékin. La lumière de la ville, si particulière en fin d'après-midi, n'était plus la même, l'odeur non plus, la circulation était cent fois plus dense qu'autrefois [...] Adieu hélas! Monde de vieux plan de lithographie, adieu, hélas! Toile d'araignée des petites ruelles qui



avaient formé la chair et les os de Pékin depuis la dynastie des Yuan, à l'époque de Marco Polo. Dans ce quartier de l'ère moderne, je me demandai si quelqu'un avait noté combien de hutong avaient disparu. Mille? Deux mille? Quel regret! (Dai, 2007: 285-290)

Peu après, la conversation entre deux hommes dans une chambre de l'hôtel, à côté de celle où loge la traductrice, permet de retracer l'aventure du manuscrit. À grande surprise du lecteur, on apprend qu'il se trouve au musée où travaillait la mère de Tùmchouq; un futur étudiant l'avait vendu après que son grand-père, dans les années trente, l'eut ramassé alors qu'il était tombé d'un avion militaire japonais.

## 5. Conclusions

L'approche de la trajectoire scripturale de cet écrivain/réalisateur dévoile une évolution linguistique qui se manifeste dans un emploi de plus en plus soigné et précis de la langue française, véhicule d'expression artistique qui lui permet de combiner sa double dimension créative –la parole de l'écrivain et le regard du cinéaste. En effet, du premier au troisième roman, le récit se complexifie avec l'exploitation de plus en plus réussie de la technique d'emboîtement de récits, générant au même temps un style dense, voire étouffant dans certains passages. Le brassage énonciatif se consolide et les voix narratives s'insèrent dans le discours du narrateur principal. La topographie et la chronologie permettent de dresser de véritables contextes spatio-temporels qui agissent en toile de fonds de cette évocation en terre étrange du pays quitté.

Certaines pulsions thématiques s'avèrent récurrentes; les autodafés se répètent à cause de l'amour. Comment échapper aux souffrances d'un amour impossible qui finit toujours en avortement? Luo décide de brûler tous les livres qui avaient attiré l'intérêt de la Petite Tailleuse dont la relation sentimentale finit en avortement clandestin; ainsi de même, la jeune traductrice de *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* met fin à sa grossesse, fruit de son amour envers Tùmchouq. Peu après on lit, «je jetai tous mes livres dans un feu que j'allumai dans la cour déserte de mon dortoir» (Dai, 2007: 202).

Même si Dai Sijie ne réfléchit pas explicitement à la présence chez lui de deux cultures, comme le fait par exemple François Cheng dans son essai *Le Dialogue*, pour lui, comme d'ailleurs c'est le cas pour de nombreux compatriotes écrivains francophones d'origine chinoise, tels Ya Ding, Shan Sa ou Wei-Wei, l'exil et l'adoption d'une nouvelle langue se veulent forcément des expériences créatives fécondes. La récréation systématique de cet ailleurs, exotique à nos yeux d'Occidentaux, devient pour ces écrivains un moyen de retrouver leur terre intime, parfois le seul moyen d'être. Le voyage en Orient que nous proposent des auteurs comme Dai Sijie suppose un exercice rétrospectif de nostalgie, ainsi qu'un regard critique qui permet la dénonciation à travers la distance; le temps et l'éloignement permettent de saisir et

d'apprécier les changements. L'expérience migrante s'érige en pont vers une nouvelle vie ailleurs où la liberté permet l'épanouissement personnel et créatif. Les traces autobiographiques qui émergent dans le récit à travers des alter-ego fictionnels deviennent des images spéculaires des auteurs émigrés, voilant, cachant leur véritable épopée migratoire, de sorte que l'écriture devient l'espace de «l'introspection ontologique» (Del Prado, Picazo y Bravo, 1994: 217). En somme, écrire pour évoquer dans la distance et à travers les souvenirs une vie quittée au pays natal, acte de création fictionnelle qui élargit les frontières thématiques et référentielles des littératures francophones.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALFARO, Margarita, Yolanda GARCÍA, Beatriz MANGADA, Ana PÉREZ & Ana RUIZ (2007): *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*. Madrid, Calambur.
- ALFARO, Margarita, Yolanda GARCÍA, Beatriz MANGADA, Ana PÉREZ & Ana RUIZ [eds.] (2010): *Interculturalidad y creación artística: espacios poéticos para una nueva Europa*. Madrid, Calambur.
- AMAR, Corinne (2003): «Dai Sijie: Portrait» [Consulté sur: [http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id\\_article=506](http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=506); 30/09/2010]
- BUSNEL, François & Philippe DELAROCHE (2006): «Ils ont choisi la langue française», *Lire*: 10.
- CHARTIER, Daniel (2002): «Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles», *Voix et Image*, XXVII-2 (80), 303-316.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (2006a): «Francophones de partout». *La Lettre du Bureau de l'Édition française*, 69 [Consulté sur: <http://www.bief.org/Publication-2763-Article/nbsp;Francophones-de-partoutnbsp;.html>; 30/09/2010]
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (2006b): «Qu'entend-on par *francophonies littéraires*?», *Convergences francophones*. Paris, Centre de Recherche Textes et Francophonies de l'Université de Cergy-Pontoise: 9-32.
- CHENG, François (1998): *Le Dit de Tianyi*. Paris, Albin Michel.
- CHENG, François (2020): *Le Dialogue. Une passion pour la langue française*. Paris, Desclée Brouwer.
- DAI, Sijie (2000): *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*. Paris, Gallimard, Coll. Folio.
- DAI, Sijie (2003): *Le complexe de Di*. Paris, Gallimard, Coll. Folio.
- DAI, Sijie (2007): *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*. Paris, Gallimard.
- DEL PRADO, Javier, Dolores PICAZO & Juan BRAVO (1994): *Autobiografía y Modernidad literaria*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.
- DUMONTET, Danielle & Frank ZIPFEL (éds.) (2008): *Écriture migrante / Migrant writing*. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag.

- GAUTHIER, Louise (1997): *La mémoire sans frontières, Émile Ollivier et Naim Kattan et les écrivains migrants au Québec*. Québec, Les éditions de l'IQRC.
- JOUBERT, Jean-Louis (2006): *Petit guide des littératures francophones*. Paris, Nathan.
- MANGADA, Beatriz (2008): «François Cheng ou la déterritorialisation de l'exil», *Latitudes. Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe*. Paris, Centre de Recherche Textes et Francophonie de l'Université de Cergy-Pontoise: 137-147.
- MOURA, Jean-Marc (2003): *Exotisme et lettres francophones*. Paris, Presses Universitaires de France.
- PERAS, Delphine (2005): «1975-2005. Ces étrangers qui écrivent en français», *Lire* : 94.
- ZIPFEL, Frank (2008): «Migrant Concepts: Multi-, Inter-, Transkulturalität, métissage/créolisation and hybridity as new paradigms für literary criticism», in Danielle Dumontet & Frank Zipfel (éds.), *Écriture migrante / Migrant Writing*. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 5-26.

#### D'AUTRES RESSOURCES

- Entretien avec Dai Sijie. dans *Le Nouvel Observateur* (19/01/2007). Consulté sur: [http://www.chine-informations.com/actualite/chine-livre-par-une-nuit-ou-la-lune-ne-sest-pas-levee-dai-sijie\\_5799.html](http://www.chine-informations.com/actualite/chine-livre-par-une-nuit-ou-la-lune-ne-sest-pas-levee-dai-sijie_5799.html); 28/09/2010.

## Los diferentes «tiempos» en *Bourrasque* de Hélène Lenoir

Lucía Montaner Sánchez

*Universitat de València*

lucia.montaner@uv.es

### Résumé

Hélène Lenoir présente dans *Bourrasque*, le premier de ses romans, une vision du temps particulière et caractéristique de son univers romanesque. A travers différentes techniques stylistiques, le temps abstrait et chronologique de l'histoire se transforme en temps expérimenté et vécu par le personnage principal. Dans *Bourrasque* le temps se manifeste en tant qu'expérience personnelle d'un personnage qui réfléchit à propos de son passé (mémoire), qui observe le présent (vision) et qui pense le futur (projection).

**Mots clés:** temps; expérience personnelle; mémoire; vision; projection.

### Abstract

Hélène Lenoir presents in the first of her novels, *Bourrasque*, a distinctive and characteristic vision of time within her fictional universe. Through various stylistic techniques, the abstract and chronological time of her history becomes the lived and experienced time by the main character. In *Bourrasque*, time is expressed as a personal experience of the character who thinks about the past (memory), who observes the present (vision) and who considers the future (projection).

**Key words:** time; personal experience; memory; vision; projection.

### 0. Introducción

«Las artes» son experiencias que se desarrollan bajo el velo del dios Aión, en el tiempo de la vida que no muere, del eterno estar y retornar. La literatura, la música y la pintura acontecen en este tiempo donde todo se renueva, donde las obras de arte serán infinitamente leídas, escuchadas y contempladas como si fuera siempre la pri-

---

\* Artículo recibido el 10/09/2010, evaluado el 8/01/2011, aceptado el 27/02/2011.

mera vez. Y los libros, en particular los libros, pueden ser leídos y releídos, por viejos y nuevos lectores que interpretan y reinterpretan sus tramas *ad infinitum*.

Nos gusta pensar que la obra literaria de Hélène Lenoir, escritora francesa contemporánea, se inscribe también en este tiempo del Aión reservado al pensamiento y al arte. Sus novelas, pequeñas y elegantes creaciones, narran historias de lo que comúnmente entendemos como «historias de la cotidianidad», relatos con tramas discretas, aparentemente simples y sencillas, aconteciendo en lo cotidiano de la vida familiar. Lo rocambolesco o extraordinario, así como el fulgor del hecho histórico notable, escasean en la obra de una escritora que prefiere destacar episodios diferenciados y diferenciados de entre el monótono y homogéneo día a día de la vida familiar de los personajes.

El presente trabajo propone un recorrido por los diferentes tiempos que atraviesan *Bourrasque*, partiendo de una visión más general de la temporalidad del relato hacia el detalle de los tiempos verbales utilizados. En un primer momento, pasaremos de puntillas por el destacable «acontecimiento» que crea *Bourrasque*, el tiempo del *kairós* que produce y se abre a nuevas posibilidades. Tras ello, estudiaremos el estilo de Lenoir, un estilo que influye en el *tempo* del relato, al que dedicaremos el siguiente apartado. Seguidamente, nos adentraremos en el estudio del tiempo de la narración para terminar analizando los tiempos verbales utilizados en *Bourrasque*. La utilización del presente, el pasado y el futuro, motivados por el uso de la focalización interna y del monólogo interior, mostrarán cómo el personaje principal vive la experiencia temporal a través de la memoria y de la proyección, saltos temporales que realizará desde el presente del relato.

### 1. *Bourrasque*

*Bourrasque*, primera novela de Hélène Lenoir, publicada en 1995, comienza con una escena familiar cualquiera en medio de una conversación usual entre el personaje principal y su mujer Mitz. Ambos discuten acerca de la reciente pelea que ha tenido lugar entre el padre, personaje principal anónimo, y su hija Lina.

Aparentemente sólo se trata de una pelea más de entre tantas otras que se vienen repitiendo desde hace tiempo. Sin embargo, en esta ocasión, la riña desencadena una situación particular que sobresale por encima de la homogeneidad de lo cotidiano. La inesperada fuga de Lina rompe con la repetición del día a día imponiendo un contexto diferente, un nuevo escenario dispuesto para que algo distinto pueda suceder. *Bourrasque* narra un acontecimiento que, siguiendo la perspectiva de pensadores como Deleuze o Badiou, introduce la posibilidad de lo diferente en el «devenir» de una repetición. El acontecimiento es concebido como momento que rompe con la disposición normal de los cuerpos y de los lenguajes creando nuevas posibilidades externas y diferentes a las de la propia situación; un acontecimiento abre a la posibili-

dad de lo que, desde el estricto punto de vista de la composición de esa situación o de la legalidad de ese mundo, era propiamente imposible.<sup>1</sup> Tal como ha resumido Dardo Scavino (en Badiou, 1997: 16):

El acontecimiento no se confunde con el «hecho» como lo *événementiel* no se confunde con lo *situationnel* (situacional). La revolución (política pero también científica, artística o amorosa) es, en este sentido, el acontecimiento por excelencia.

La fuga de Lina permite y crea *Bourrasque* como modo de relatar el advenir de un acontecimiento que marca y modifica el «trans-curso» de la vida de los personajes; acontecimiento que desquicia el tiempo lineal, finito y limitado de los hechos enmarcados y proseguidos por *kronos*, para sumergirnos en la vivencia de ese otro intenso tiempo del instante oportuno: *kairós*.

Sobresaliendo por encima de todo tiempo, que lo envuelve, el acontecimiento condena a la sombra, por su carácter decisivo, los momentos adyacentes; y éstos, soportando su atracción, se reordenan en función de él (Jullien, 2005: 79).

## 2. Un estilo múltiple

¿Qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles (Calvino, 2008: 124).

Calvino veía en la multiplicidad una característica fundamental para el pensamiento y la escritura del próximo milenio. El hombre se forma a base de experiencias, vivencias, lecturas, encuentros, de todo aquello que estimula su potencia y no de un Todo universal, totalitario y totalizante. Calvino propone una combinación de todo lo que forma, crea y transforma para devenir múltiple y cambiante; propone la multiplicidad en la vida, las ciencias, las artes y, como se ha señalado, en el lenguaje y en la escritura.

La creación literaria de Hélène Lenoir posee el don de la multiplicidad del que habla Calvino. El estilo de la autora es variado y alterno; todo un muestrario de técnicas narrativas que recrean, imitan y reproducen «la red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo» (Calvino, 2008: 109). Narración, descripción y diálogo se mezclan incesantemente en los relatos; las diferentes técnicas narrativas se cruzan y se alternan sin transición alguna, sin comentarios de un narrador que cuenta discretamente una historia en la que no participa. La escritura de

<sup>1</sup> La idea del acontecimiento recorre la obra de Alain Badiou, y es tratada de manera específica en *El ser y el acontecimiento* (1988).

Lenoir es ágil en cuanto a cambios y saltos estilísticos, una escritura rápida y múltiple, otra característica más defendida por Calvino para el próximo milenio.

Rapidez de estilo y de pensamiento quiere decir sobre todo agilidad, movilidad, desenvoltura; cualidades todas que se avienen con una escritura dispuesta a las divagaciones, a saltar de un argumento a otro, a perder el hilo cien veces y a encontrarlo al cabo de cien vericuetos (Calvino, 2008: 58).

### 3. El *tempo* del relato

La rapidez y la multiplicidad caracterizan la escritura de Lenoir quien logra combinar hábilmente las diferentes técnicas narrativas en todas sus novelas. En *Bourrasque* observamos cómo los diálogos se alternan con la narración y con la descripción, cómo se mezcla el estilo directo, indirecto y el monólogo interior y del mismo modo cómo varían las focalizaciones de interna a externa a lo largo del relato.

La combinación de estilos influye en el *tempo* del relato, es decir, en la relación que se establece entre la duración de la historia (lo que se cuenta) y la longitud del texto narrativo (relato). Gérard Genette (1972) especifica en *Figures III* los cuatro movimientos que marcan el *tempo* de un relato: *la pause descriptive, l'ellipse, la scène et le sommaire*.

Dividida en dos partes, *Bourrasque* narra en presente de indicativo lo que ocurre durante las horas que siguen a la fuga de Lina, un intervalo horario que va desde la misma noche de la fuga hasta la mañana siguiente. Por este motivo, en *Bourrasque* escasean los episodios que Genette llama *sommaires*, la narración que condensa en ciertos párrafos o páginas varios días, meses o años; *Bourrasque* es una historia que «está pasando» y por lo tanto es una novela narrada en presente de indicativo sin sumarios ni resúmenes. No obstante, sí que aparecen a lo largo del relato numerosas escenas dialogadas que tienen lugar durante la noche y el desayuno del día siguiente y que corresponden a lo que el teórico francés llama *scènes*. En estas escenas dialogadas el tiempo del relato se iguala con el de la historia, aunque no se logre restituir la rapidez de las palabras ni los tiempos reales de la conversación. Pese a ello, consideraremos que en estas escenas el *tempo* del relato es regular (Lenoir, 1995: 23):

- Je suis déchirée, une fois de plus, obligée de me faire perpétuellement violence, parce que d'un côté mon instinct...
- Qu'est ce qu'il vous dit, votre instinct ?
- Mais d'aller la voir, bien sûr !
- Et qu'est-ce qui vous empêche de le faire ?
- Mais lui voyons ! Il l'a punie, et je me dois de respecter aussi...

Del estilo directo de las escenas dialogadas pasamos al estilo indirecto de las escenas descritas. En *Bourrasque* aparecen un gran número de descripciones que lejos



de apuntar a generalidades tradicionalistas sobre personajes, tiempo y espacio, únicamente se centran en el detalle, en las particularidades de un decorado ignorado. El narrador describe las pequeñeces de los objetos que forman el mobiliario, describiendo los gestos de unos personajes que miran y se mueven entre ellos. Sin embargo, las descripciones de Lenoir son exactas y precisas pero no son extensas y pasivas. Imitando el ligero y veloz movimiento que los ojos efectúan al mirar, las descripciones en *Bourrasque* son ágiles y rápidas, saltando de un objeto a otro, de un movimiento a otro:

Il souffle son café, le bol à hauteur du menton, fixant d'un regard stupide la huppe violette d'un oiseau exotique ou la corolle nuageuse d'une des immenses fleurs imprimées sur le kimono pâle de Paule qui vient de lever le bras, en face de lui, défait sa grosse barrette, la met dans sa bouche et commence à reformer sa coiffure négligée du matin (Lenoir, 1995: 102).

Las pausas descriptivas son movimientos narrativos en los que el relato queda suspendido y retardado en un momento preciso de la historia, haciendo que su *tempo* se ralentice. Sin embargo, las descripciones de Lenoir no son pausas pasivas que inmovilizan el relato, sino más bien diríamos que el tiempo de la narración coincide con el tiempo de la mirada o del movimiento efectuado por el personaje, lo que hace que el *tempo* siga siendo, en general, regular y continuo. Sin embargo, tal y como indica Genette en *Figures III*, resulta imposible mantener un *tempo* constante en un discurso narrativo; inevitablemente se producen cambios de ritmo, aceleraciones y ralentizaciones que modifican su transcurso. Por ello, múltiples pero sutiles elipsis temporales se producen en *Bourrasque*, es decir, pequeñas aceleraciones de la historia que hacen avanzar el relato y evitan que éste se estanque y se eternice. Gracias a ellas la narración de la historia progresa sin grandes cambios de ritmo. La elipsis más destacable en *Bourrasque* tiene lugar en medio del relato y lo divide en dos partes. El salto temporal abarca desde la noche de la fuga hasta el día siguiente, es decir, desde el momento en el que los personajes se van a dormir hasta que el personaje principal baja las escaleras para desayunar. De este modo se evita narrar las horas «muertas» de la noche y la historia avanza ligera:

Ils se sont tus dès qu'ils l'ont entendu descendre l'escalier. Mitz a disposé le thermos de café, la corbeille à pain, le pot de confiture et le beurrier autour de son bol pour qu'il se sente attendu. Richard a allumé la radio près de lui, sur la table en grignotant leurs tartines. (Lenoir, 1995: 9).

#### 4. El tiempo de la narración

Dado que la vida es un tejido continuo, dado que cualquier principio es arbitrario, entonces es perfectamente legítimo em-

pezar la narración *in media res*, en un momento cualquiera, a mitad de un diálogo (Calvino, 1989: 129).

El estilo directo inaugura *Bourrasque*, que, como dijimos, comienza *in media res* durante una conversación entre el protagonista y su mujer tras una pelea familiar con su hija Lina. Al igual que *Bourrasque*, todas las novelas de Lenoir empiezan *in media res*, porque son, como dice Calvino, un momento cualquiera del eterno transcurso de nuestro tiempo cronológico.

- Alors, ça y est? C'est fini?

Il entre et ferme bruyamment la porte.

- Oh ! Tu m'as fait peur !

Mitz ramasse l'aiguille à tricoter qu'elle vient de lâcher dans sa surprise et sursaute quand, passant près d'elle, il lui lance...

(Lenoir, 1995: 9).

Las historias de Lenoir están rescatadas del curso de la vida y acontecen mientras están siendo narradas; por lo tanto, son historias que están pasando mientras se efectúa el discurso narrativo, de ahí el uso del presente del indicativo. Lo que determina principalmente la temporalidad de la instancia narrativa es su posición en relación a la historia que se cuenta. En el caso de *Bourrasque*, hay simultaneidad entre la historia contada y el acto de la narración, por lo que diremos que es una novela simultánea (Genette, 1972: 229), como la mayoría de las novelas del *Nouveau Roman*.

*Bourrasque* empieza *in media res* con un narrador heterodiegético y extradiegético que cuenta cómo se desarrolla la escena que acontece ante él. Rápidamente, observamos cómo la focalización interna se impone en el discurso narrativo; a través del narrador aparecen los pensamientos y sensaciones de los personajes que intervienen en la historia, principalmente del protagonista. Huelga señalar que la focalización (¿quién es la persona que ve la escena?) debe diferenciarse de la narración (¿quién es la persona que cuenta la escena?). *Focaliser*, *Restriction du champ* o *vision avec* son algunos de los términos empleados por críticos literarios como Jean Pouillon, *Temps et roman* (1946), o Georges Blin para referirse a esta técnica narrativa. Autores como Gide, Malraux o Faulkner emplearon de manera sistemática la focalización interna en sus obras relatando hechos únicamente a través de la visión de uno de sus personajes:

Comme l'alcool précédemment avalé, les mots, les phrases répandent en elle une force amère, trouble puis téméraire, elle le sent confusément, puisque Gerda, le nom même de Gerda, d'ordinaire... méfiance, Zuteurline, prudence, Mansard, mystère (Lenoir, 1995: 37).

En *Bourrasque*, la focalización interna hecha en tercera persona por el narrador se mezcla con el conocido método del monólogo interior; el relato pasa a ser en primera persona y en presente del indicativo. En ambos casos se expone el universo mental de los personajes pero, por el contrario, parten de un locutor diferente. La

focalización interna focaliza a un personaje a través del narrador utilizando la tercera persona del singular, es decir, que el narrador cuenta lo que el personaje está viendo. En cambio, el monólogo interior es un relato hecho, normalmente, en primera persona ya que es el personaje focalizado quien habla directamente. Édouard Dujardin utiliza por primera vez la técnica del monólogo interior en su obra *Les Lauriers sont coupés*, en 1887, y lo define como:

Discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial de façon à donner l'impression du tout-venant (Dujardin, 1931: 230).

Hélène Lenoir deja fluir libremente los pensamientos de los personajes que aparecen en *Bourrasque*; el monólogo interior y la focalización interna muestran la divagación mental de unos personajes que se cuestionan, que piensan y se piensan en relación a situaciones presentes, pasadas y futuras. Sus reflexiones varían y se alteran, interrogándose sobre lo que están viviendo en el momento del relato, así como también recorren su memoria en busca de imágenes ya pasadas y proyectan hacia posibles escenas futuras:

Les images défilent devant elle au fur et à mesure qu'il évoque les retards inexcusés, rendre service, le langage ordurier, les cahiers Zuteurline, Bloquer le téléphone, le bruit après dix heures du soir... matière vivante, colorée, fluide, qui se fige, s'éteint sous le burin de ce jargon de notaire (Lenoir, 1995: 87).

## 5. Pasado, presente y futuro en *Bourrasque*

[...] tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación) (San Agustín, 2009: 312).

La obra del genio de Hipona desarrolla una concepción del tiempo que va de la ignorancia primera a la concepción temporal como experiencia vivida. Tal y como escribió en *Confesiones*, nuestra percepción y vivencia del pasado y del futuro no puede más que ser experimentadas en el presente, sea como memoria, sea como expectativa, como esperanza por venir. La memoria, la visión y la proyección, es decir, el pasado, el presente y el futuro sólo existen a través del alma formando y concretando el tiempo. Tanto la experiencia de recordar como la de proyectar son experiencias

temporales que pasan por la vivencia presente; sólo *en* el presente y *a través* de él se conciben pasado y futuro. La memoria rescata imágenes de experiencias pasadas que *re*-aparecen de nuevo en forma de recuerdos modificando el porvenir. Recordar desde el presente un pasado deformado y transformado por el tiempo que transcurre hacia el futuro.

En *Bourrasque*, la focalización interna y el monólogo interior muestran las reflexiones de unos personajes que viven el presente, lugar desde donde experimentan la temporalidad del pasado y del futuro. En el presente del tiempo de la historia, el personaje principal de *Bourrasque* recuerda escenas pasadas con su hija a la vez que imagina posibles escenas que pueden llegar a suceder algún día. De este modo, el orden del relato se ve alterado por diversos saltos temporales, anacronías que llamaremos, siguiendo a Genette, «analepsis» cuando el salto se efectúa hacia el pasado y «prolepsis» cuando tiene lugar hacia el futuro.

### 5.1. Presente, visión de instantes

El relato de *Bourrasque* comienza inmediatamente después de una violenta pelea familiar entre el padre, protagonista de la historia, y su hija Lina, personaje *in absentia* durante toda la novela. El tiempo de la historia y el tiempo del relato coinciden y progresan a la par siempre de la mano del presente del indicativo. El narrador, externo al universo ficcional, narra brevemente las escenas que acontecen ante él mientras la historia avanza; de este modo las escenas se encadenan cronológicamente unas tras otras mostrando el transcurso lineal del tiempo de la historia. El narrador *témoin constant* describe, en presente, las situaciones que van sucediéndose en un relato que progresa con la historia. «Il se retourne lentement» (1995: 83), «Elle regarde tout cela luire dans la nuit» (1995: 86), «Il prend doucement sa main droite» (1995: 94). El relato se compone de los gestos, miradas y descripciones de unos personajes que se desplazan en el espacio, que ven y viven el espacio que habitan. Sucesión de gestos y sucesión de instantes conforman el tiempo de la historia cronológica en *Bourrasque*, un presente que pasa acumulando momentos «Elle se lève un peu précipitamment, attrape le thermos» (1995: 100), «Il repousse lentement son bol, las, épuisé, comme s'il avait passé la nuit à chercher dans la campagne et dans la ville...» (1995: 105).

### 5.2. Pasado y futuro, memoria y proyección

De un presente externo formado por instantes que se acumulan pasamos a un tiempo interiorizado, percibido a través de los pensamientos de los personajes. Toda experiencia temporal pasa en el presente, a través de él y aconteciendo en él, por ello los personajes de Hélène Lenoir recuerdan el pasado y proyectan el futuro en el momento presente de la historia y por ende, del relato.

El padre de Lina es el personaje principal de *Bourrasque* y por ello, el más focalizado de la novela. A través de la focalización interna y del monólogo interior conoceremos sus pensamientos y reflexiones que mostrarán cómo vive la experiencia temporal. Múltiples recuerdos y proyecciones se efectuarán en su conciencia convirtiendo el tiempo externo en tiempo interno y experimentado, experiencia temporal que transforma al personaje en un presente que progresa cronológicamente.

### 5.2.1. Analepsis, memoria

Las «analepsis» o saltos temporales hacia el pasado son constantes en *Bourrasque*. El personaje principal, sumido en un estado de angustia y preocupación, reflexiona sobre el porqué de la pelea con Lina. Intentando hallar una explicación a la violenta reacción de su hija y a su inesperada fuga, el personaje recuerda la escena del enfrentamiento, analizando el curso de los acontecimientos:

C'était quelque chose d'indéfinissable, dès le premier regard, dès qu'il l'avait aperçue, grignotant son croûton de pain d'un air désabusé, hautain, ennuyé, ne tournant même pas la tête vers lui, comme une indifférence affichée, une arrogance... (Lenoir, 1995: 22).

La indiferencia total de Lina hacia su padre durante la cena desencadena la pelea; padre e hija se disputan violentamente desquebrajando más y más una relación ya casi inexistente. Tras el enfrentamiento, el padre recuerda nostálgicamente imágenes de un pasado dónde la relación padre-hija aún era sólida, momentos de felicidad que rememora tristemente.

Cette nuit de Juillet où on était tout les deux ici tout seuls. Une chaleur à crever, le soir, la nuit. Elle et moi, tout seuls. La seule fois, ou en tout cas la dernière, ça c'était sûr. Je devais la mettre au train le lendemain matin et j'avais peur, treize ans, dans un train, toute seule... (Lenoir, 1995:81).  
Pensant à Lina, cinq ans, barbotant affolée dans la mer, accrochant pareillement ses petites mains à ses bras. Lui, essayant de la détacher de lui (Lenoir, 1995: 94).

El presente del indicativo es sustituido por los tiempos verbales del pasado para narrar los sucesivos recuerdos que circulan por la mente del personaje. Imperfecto, pasado simple y pluscuamperfecto se combinan en el relato mostrando un tiempo anterior al del relato en presente del indicativo. Desde y a través del presente el personaje recuerda los momentos pasados rompiendo con el orden lineal del relato. Recordar en el presente un pasado reinterpretado, un *retroefecto* que Henri Bergson concibe como una *revalorización* o *reidealización* del pasado, «una inserción de nuevo sentido» hecha en el presente del pasado ya vivido y recordado (Bacca, 1990: 46):

Et puis elle a retrouvé ce cahier dans le grenier, dans les déguisements probablement, c'était sûrement là-dedans et si on avait pris le temps de trier le contenu des caisses qui sont arrivées un beau jour (Lenoir, 1995: 48).

Pourquoi est-ce que j'ai laissé passer ça? Pourquoi est-ce que je n'ai pas rouvert immédiatement la porte pour lui flanquer une bonne raclée ou la mettre sous l'eau froide? Je n'ai rien fait, rien dit (...) J'aurais dû tout brûler, tout de suite, j'aurais dû... (Lenoir, 1995:55).

Et pourquoi est-ce que je pense à ça? J'avais oublié. Qu'est-ce qui m'a fait penser à ça? Le grenier, les caisses... (Lenoir, 1995: 55).

El personaje cuestiona su comportamiento y sus reacciones pasadas culpándose por no haber corregido entonces las malas reacciones de Lina, cuando él todavía tenía alguna influencia sobre ella. La distancia que separa el pasado recordado y el ahora vivido dan lugar a la reflexión y al lamento; sin esa distancia, ninguna introspección tendría lugar porque el tiempo siempre «estaría siendo». El ahora y el entonces son momentos distanciados que componen el tiempo durativo de la vida. El yo presente del personaje recuerda su yo pasado, lo que muestra la idea de la transformación y de la continua evolución del *ser*; transformación y creación, conceptos que combaten la idea clásica del yo estable, del «ente» inmutable para devenir cambiante.

### 5.2.2 Prolepsis, proyección

C'est le réel qui se fait possible, et non pas le possible qui devient réel (Bergson, 1969: 115).

Recordando las palabras del filósofo del tiempo, podríamos aventurarnos a pensar la vida como duración orientada hacia un futuro porvenir, como tiempo desplegado en un abanico de posibilidades de la que sólo alguna se realizará. ¿Cuáles? Imposible saberlo porque «el porvenir» y «lo por venir» sólo habrán sido posibles retrospectivamente; es decir, sólo sabremos que han sido posibles cuando se hayan hecho reales. Antes de ese momento sólo existen como hipótesis, como imaginación, expectativa o esperanza; futuro tan abierto como inaprensible. Únicamente lo que se hace real habrá sido posible, dice el filósofo; y, sin embargo, nos parece que siempre hay un atisbo de realidad en nuestras ensoñaciones y proyecciones por venir. Como dijimos, el monólogo interior y la focalización interna reflejan los pensamientos del personaje principal y también de su mujer Mitz. Ambos imaginan situaciones hipotéticas en torno a Lina y a la relación familiar. Tiempo del porvenir exclusivamente presente en la conciencia de los personajes pero vivido como realidad; *u-topía*, tiempo sin lugar, lugar que no es y que, sólo tal vez pueda llegar a ser. Proyectar, imaginar,

planear el futuro; verbos de acciones imperfectas que requieren de apertura hacia un futuro incierto dónde poder realizarse.

### 5.2.2.A. El condicional como deseo

Mode: Nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer, non pas le temps, mais les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action (Littré, 1994: 3927).

El condicional, tiempo verbal recurrente en *Bourrasque*, reúne en su morfología la presencia del pasado y la marca del futuro. La expresión del futuro en un contexto pasado es el uso más característico de este tiempo en francés. En la novela, los recuerdos se narran en pasado porque los personajes los recuerdan desde el presente del tiempo del relato. Siguiendo las reglas de conjugación francesas, el condicional sustituye al futuro del indicativo cuando la oración principal está en pasado. La «proyección» o «prolepsis» elaborada en condicional desde el presente no remitirá, sin embargo, al futuro como tiempo «aún por llegar», es decir, no será una anticipación de algo que llegará certeramente en el futuro. La proyección condicional quedará anclada en el pasado como un «sueño» o «proyecto» creados en ese pasado que el personaje recuerda, ahora, desde la distancia. Porque todo pasado fue presente, porque el tiempo dura y se extiende, en el presente-pasado recordado el condicional expresará la cualidad temporal de futuro como «tiempo del porvenir».

Et en marchant dehors, après, je me disais que c'était peut-être un signe de mieux, de petite maturité, j'imaginai que bientôt il n'y aurait plus de crises du tout et qu'on pourrait normalement, d'ici quelques mois, quelques années, normalement... C'est ça qui serait fini, c'est ça que je voulais mettre dehors mais pas elle, pas elle ! (Lenoir, 1995:142).

Entre los diversos usos del condicional también se encuentra el de expresar los deseos y sueños, *u-topias*, situaciones futuras sujetas a una condición, especificada o no por el contexto. Los deseos expresados en condicional se diferenciarán unos de otros por el matiz potencial que los envuelve. La potencia del condicional variará según la condición a la que estén sujetos: si la condición puede realizarse, el deseo será potenciado hacia el futuro, si la condición es irrealizable, el deseo no será más que un anhelo frustrado.

Il faudrait qu'un jour elle ait le courage de casser le morceau. Sans crier, sans faire de scène, non, non, mais elle pourrait exiger en échange d'avoir enfin une pièce à elle, depuis le temps ! [...] Mais je serais bien la dernière à les mettre dehors, moi, seulement ce n'est pas juste qu'il monopolise deux pièces et que moi je n'ai rien. La chambre ou le bureau. Je lui dirais ça,



posément [...] Mon coin à moi, que je pourrais enfin arranger comme je veux, propre, joli, du jaune, du bleu, des bibelots, des fleurs, et où je pourrais recevoir, inviter pour le thé. (Lenoir, 1995: 47).

Si ça pouvait sortir, se vider, me laisser. Ne plus y penser. Ne plus regarder sa fenêtre quand je rentre. Lumière ou pas, je m'en ficherais, je ne regarderais plus. Là, pas là, cahiers, Mansard, Quelqu'un, je ne relèverais même pas. (Lenoir, 1995: 78).

La primera cita expresa el deseo de cambio como posible, un porvenir incierto, pero probable, potenciado por el condicional. Sin embargo, la segunda cita carece de la potencia de realización; privada de la posibilidad de suceder, la segunda cita resalta un deseo frustrado, irrealizable porque la condición requerida no tendrá lugar.

### 5.2.2.B. Evolución

El futuro del indicativo aparece al final de *Bourrasque*. Desde el presente del relato, el personaje principal proyecta en un futuro incierto escenas referentes a su relación con su hija. Temeroso ante la posibilidad de perderla, el personaje imagina situaciones que escenifican sus peores miedos. Escenas tan exactas y precisas que bien podrían reflejar la certeza de un posible acontecer, es decir, que podrían ser tomadas como verdaderas anticipaciones, «prolepsis» deterministas o fatalistas que avanzan hacia un futuro fijado. Hipótesis realistas, detalladas, verosímiles; situaciones que el personaje parece experimentar, viviéndolas mentalmente.

Elle enverra Quelqu'un pour chercher ses affaires et on les ramènera, balaiera des décombres à coups de pelleuses, de bulldozers. [...] On s'interdira de prononcer son nom en sa présence, sous prétexte de le ménager, de ne pas raviver sa terrible colère. [...] Ils le coucheront sous ce moelleux édredon de pétales, le borderont, contents, car c'est ainsi qu'ils l'aimeront... (Lenoir, 1995: 136, 137).

*Bourrasque* termina alternando pasajes en futuro y en condicional. El personaje principal construye, en futuro, hipótesis proyectadas hacia el porvenir y elabora, en condicional, deseos potenciales con posible realización en el futuro. El final de *Bourrasque* se centra en los pensamientos del personaje que reflexiona acerca de la crítica situación con Lina; cuestiona el carácter indiferente y altivo de su hija como el suyo propio. Analiza su carácter hermético y poco comunicativo que ha ido distanciándole de todo y de todos. Introverso, gruñón, constantemente malhumorado e inescrutable; el padre de Lina alimenta e incentiva el alejamiento de una adolescente rebelde asfixiada por el entorno familiar.

Il entrerait en pleine nuit dans sa chambre, gueulant, rugissant, matou sanguinaire, elle, dans le noir, blottie, comme ces animaux apeurés, paralysés par la lumière, et le miracle alors,

pourquoi, si elle se mettait à y croire, pourquoi est-ce que lui, une fois, lui aussi : Mais tu vas me parler, hein? (Lenoir, 1995: 155).

Esta última escena de *Bourrasque* es la manifestación de un deseo expresado a través del condicional. El futuro es el horizonte anhelado donde el sueño podrá realizarse siempre que la condición (requerida por el condicional) se cumpla. Inmerso en un proceso de cambio desencadenado por la fuga de Lina, el personaje principal expresa mentalmente lo que quisiera expresar verbalmente: «Mais tu vas me parler, hein?».

El la salive n'était pas descendue dans ses mains mais remontait lentement, inexplicablement, s'écoulant, se répandant, ruisse-lant: Tu vas rentrer, di ? Mais tu vas revenir à la fin? (Lenoir, 1995: 156).

## 6. Conclusión

*Bourrasque* narra el nuevo escenario creado o provocado por la fuga de Lina, situación que lejos de presentarse como hecho relevante nos remite a un verdadero acontecimiento que subvierte la homogeneidad de lo cotidiano y del devenir de los personajes. Sirviéndose con habilidad de diferentes estilos narrativos, Hélène Lenoir sabe envolver *Bourrasque* en un *tempo* constante, componer un relato que progresa ágil y ligero. Historia, relato y narración caminan de la mano a través de un relato edificado, preferentemente, sobre la forma del presente de indicativo, una narración simultánea y una historia que «está pasando».

La focalización interna y el monólogo interior se alían para mostrar los pensamientos del personaje principal, hundido y entristecido tras la fuga de su hija. A través de estas técnicas narrativas, observamos como el personaje divaga entre la ensoñación de los recuerdos y la «anticipación fatídica» de un futuro que se presenta siempre incierto. Estos saltos alteran inevitablemente el orden del relato desplazándolo del presente al pasado y del presente al futuro.

Tras la fuerte discusión entre padre e hija, los personajes en general y el protagonista en particular, se ven sumergidos en un proceso de transformación que se manifiesta a través de sus pensamientos expresados por la focalización interna y el monólogo interior. El personaje principal, no puede ya dejar de imaginar nuevas posibilidades, nuevos caminos que le empujan fuera del marco de homogeneidad de una vida repetitiva, triste y conflictiva. Las preguntas imaginadas por el personaje son la manifestación personal del cambio que modificará, quizás, el temido futuro imaginado anteriormente; preguntas que alargan el tiempo presente hacia el futuro *por venir*, sujeto al proceso del devenir.

Carente del riguroso final de las novelas clásicas, *Bourrasque* posee lo que llamaremos un «fin-comienzo» que como diría François Jullien, refleja el proceso de la vida, tiempo que progresa hacia un futuro con porvenir, incierto y aún por llegar.

La obra literaria es una de estas mínimas porciones en las que el universo se cristaliza en una forma, en las que cobra un sentimiento, no fijo, no definitivo, no atenazado por una inmovilidad mortal, sino vivo como un organismo (Calvino, 2008:140-141).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIOU, Alain (1997): *Deleuze, el clamor del ser*. Traducción de Dardo Scavino. Buenos Aires, Manantial.
- BADIOU, Alain (1999): *El ser y el acontecimiento*. Traducción de María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires, Manantial.
- CALVINO, Ítalo (2008): *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Aurora Bernández y César Palma. Madrid, Siruela.
- LITRRE, Émile (1994): *Paul Émile Littré, Dictionnaire de la langue française tome 4*. Versailles, Encyclopédie Britannique de France.
- DUJARDIN, Édouard (1977): *Les Lauriers sont coupés*. Roma, Bulzoni.
- BERGSON, Henri (1969): *La pensée et le mouvant*. París, Presses Universitaires de France.
- GARCÍA BACCA, Juan David (1990) *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas. Bergson, Husserl, Unamuno, Heidegger, Scheler, Hartmann, W. James, Ortega y Gasset, Whitehead*. Barcelona, Anthropos.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. París, Seuil.
- JAY GOULD, Stephen (1992): *La flecha del tiempo. Mitos y metáforas en el descubrimiento del tiempo geológico*. Traducción de Carlos Acero Sanz. Madrid, Alianza.
- JULLIEN, François (2005): *Del tiempo. Elementos de una filosofía del vivir*. Traducción de Miguel Lancho. Madrid, Arena Libros.
- LAPORTE, Yann (2005): *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps*. París, L'Harmattan.
- LENOIR, Hélène (1995): *Bourrasque*. París, Minuit.
- SAN AGUSTÍN (2009): *Confesiones*. Madrid, Alianza.

**La categorización *adverbonominal*.**  
**Las estructuras ADV(N)*ment* *vôtre* / ADV(N)*ly* *yours***

**Luisa Mora Millán**

*Universidad de Cádiz*

luisa.mora@uca.es

**M. José Alba Reina**

*Universidad de Cádiz*

mariajose.alba@uca.es

**Résumé**

L'adverbe se révèle une catégorie prolifique, notamment en ce qui concerne la créativité lexicale néologique. Nous visons l'analyse de certains néologismes adverbiaux dans le discours de l'internet dont la catégorie de base est nominale. Ils partagent l'incapacité d'être paraphrasés par des structures du type «*de manière Adj*» ainsi que d'autres communément associées aux adverbes en *-ment/ly*. Ces néologismes constituent un nouveau mode de signifier, une nouvelle catégorie, pour laquelle nous proposons le terme *adverbonominal*, étant donné la coexistence du mode de signifier adverbial ainsi que nominal.

**Mots clés:** catégorie verbale; adverbe; néologisme.

**Abstract**

The adverb is a prolific category, especially with regard to neologisms. In this paper we analyze some noun-based adverbial neologisms, found in the lexicon of the internet, with the shared characteristic that they cannot be paraphrased by structures of the type *in ala Adj manner* or any other structure usually associated with adverbs ending in *-ment (-ly)*. We propose the term *adverb-nominal* to refer to the twofold mode of signification of these neologisms.

**Key words:** adverbial category; adverb; neologism.

## 0. Introducción

En estas páginas trataremos el adverbio como categoría verbal que si bien es una de las más denostadas<sup>1</sup>, también es una de las más prolíficas, neológicamente hablando. Concretamente nos centraremos en ciertos neologismos adverbiales, en lengua inglesa y en lengua francesa, que integran la estructura adverbial *ADV<sub>by</sub> yours / ADV<sub>ment</sub> vôtre*, utilizada como identificadores de sitios web comerciales (*Maisonnement vôtre, Elvisly yours*) o como fórmula de despedida en la correspondencia a través de blogs, foros en la red Internet (*annuairement vôtre, dictionnarily yours*) para proponer su reformulación *ADV(N)<sub>by</sub> yours / ADV(N)<sub>ment</sub> vôtre* en base a la ambigüedad categorial *adverbio / nombre* que aúnan. La tesis que defendemos es que dichos neologismos simultanean ambos modos de significar. Las estructuras neológicas objeto de estudio tienen su origen en la fórmula de despedida *Sincerely yours* del inglés americano que, si bien es constatada en inglés británico, se corresponde con la fórmula *Yours sincerely*. Del mismo modo, en lo que respecta a la lengua francesa, el uso de la fórmula tipo *Amicalement vôtre*, aunque atestiguada en el léxico Internet, está desaconsejada por la norma; el uso normativo más estandarizado como fórmula de despedida, entre personas de una misma jerarquía, se limita a la utilización del adverbio *Amicalement, Cordialement*. Así pues, las estructuras neológicas adverbiales que nos ocupan, constatan que nos hallamos ante un fenómeno de evolución del léxico bajo la influencia del ciberespacio en el que los límites entre las distintas lenguas se difuminan y el proceso de contaminación adquiere cierta relevancia. A este respecto Yagüello (1998) destaca la ingente cantidad de neologismos existentes en lengua francesa que integran el léxico Internet procedentes de la lengua inglesa, a lo que añadiríamos, en el caso objeto de nuestro estudio, del inglés americano<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Numerosos son los autores que así lo han manifestado en la literatura sobre los adverbios, calificándolo incluso de categoría basura, *poubelle*, término metafórico empleado por algunos lingüistas en alusión a aquellos elementos de la lengua que plantean problemas irresolubles (Chervel 1977: 251). En este mismo sentido Bar-Hillel (1971) utiliza también su expresión *poubelle pragmatique*, vertedero que integra cuestiones sintácticas y/o semánticas pendientes de resolver. Concretamente, en lo que al adverbio, como categoría o parte del discurso, se refiere, es una cuestión que ha sido ampliamente debatida. Ya Pottier (1962: 53) afirma que el adverbio es una categoría en la que se incluyen todas las palabras problemáticas; opinión mantenida por Lallot (1988) y Lagarde (1988) quienes, llevando dicho razonamiento a su coherencia extrema, optan por arrebatarle el estatuto de categoría verbal. Desde una perspectiva más osada, o innovadora, Feuillet (1983) propone la abolición no sólo del adverbio sino de todas las partes del discurso en la medida en la que dicha clasificación se presenta como defectuosa.

<sup>2</sup> La estructura adverbial que aquí nos ocupa principalmente se circunscribe a las lenguas inglesa y francesa frente a la lengua española. Concretamente en lo que se refiere a la lengua española, la estructura *ADV<sub>mente</sub> suyo/a*, aunque atestiguada, está actualmente en desuso, motivo por el cual, quizás, el nuevo léxico Internet no la integre; la fórmula en español, equiparable a las lengua francesa e inglesa, no integraría el sufijo adverbial *-mente* (*ADV<sub>mente</sub>*) presentando el sufijo *-ísimo* (cfr. *Suyo afectísimo*). En cualquier caso, en lo que al comportamiento asimétrico de la lengua española se refiere, queda pendiente de estudio si es la verdadera causa reside en la estructura adverbial o en la resistencia que presenta dicha lengua a los neologismos adverbiales en general. Esta opinión ha sido defendida por Mora

Este tipo de creatividad neológica pone de manifiesto el desarrollo de nuestras capacidades cognoscitivas. La vertiginosa rapidez con la que se transfieren datos a través de Internet, de las numerosas conexiones que se producen en la Interfaz halla su parangón en la mente humana cuya capacidad de reacción se encuentra, en consecuencia, potenciada<sup>3</sup>. Nuestra mente crea estrategias y elabora conexiones que nos permiten inferir significados más allá de cualquier norma. La desestabilización de la norma nos permite alejarnos de una lingüística de la estructura para acercarnos a una lingüística de la representación, de orientación cognitiva, en la que la definición de las categorías verbales adquiere una nueva dimensión. Esto es lo que afirmamos cuando *aunamos* en el modo de significar de una categoría verbal dos de las categorías verbales tradicionalmente admitidas<sup>4</sup>. Aunque hemos circunscrito nuestro estudio a la descripción de la categoría verbal resultante de la fusión adverbio-nombre en lengua francesa e inglesa pensamos, no obstante, que es un tema que concierne al ámbito de la lingüística general en la medida en la que se trata de redefinir las categorías verbales. Es evidente que existen indicios en otras lenguas, y en los que son otras las categorías verbales que se reagrupan dando lugar al nacimiento de un nuevo modo de significar ambiguo. El ejemplo en lengua española que a continuación exponemos reagrupa las categorías verbo (V) y adverbio (ADV):

1 Cuesta creer lo que es cierto, ciertamente, cuestamente<sup>5</sup>.

### 1. Hacia una nueva categorización verbal: eliminando las fronteras categoriales

La dificultad para clasificar las palabras de una lengua goza de una amplia literatura al respecto. *Se débarrassera-t-on un jour des parties du discours?* Con este sugerente título Feuillet (1983) ponía de manifiesto lo que tantos lingüistas llevaban años cuestionándose; dada la heterogeneidad de criterios sobre los que la definición de las partes del discurso se basa, ¿es necesario continuar admitiéndolas? La división de las palabras de una lengua en diferentes partes del discurso, o categorías obedece a una

---

(2005). La lengua francesa y la lengua inglesa parecen hacer frente común en cuanto a los procesos adverbiales de creatividad léxica se refiere. Obviando el origen común del francés y el español, el paralelismo creativo aproxima a las lenguas no hermanadas. En el caso actual que nos ocupa si bien por un lado esta pareciera ser la explicación para las estructuras integradas en las fórmulas de despedida, por otro, para las fórmulas neológicas que denominan sitios comerciales web podríamos hacer intervenir aspectos sociolingüísticos. En cualquier caso, dicho estudio excede los límites que nos hemos impuesto en este trabajo.

<sup>3</sup> Valga, a título de ejemplo, hacer referencia a la simultaneidad de habilidades que han de ponerse de manifiesto en el uso de las redes sociales de encuentro anteriormente citadas, tanto visuales como manuales (al minimizar el tiempo empleado en el proceso estímulo / respuesta), y que potencian así la interrelación conceptual.

<sup>4</sup> Nos alejamos así de los conceptos de transposición de Ch. Bally o de translación de L. Tesnière en los que una categoría (o signo A, de base) se pierde, transitoria o efímeramente, en favor de otra (categoría o signo B).

<sup>5</sup> F. Grande (1989): *Poesía completa* (1958-1984). Barcelona, Anthropos, 47.

necesidad práctica pero cuestionable (Cervoni, 1990). Al objeto de eliminar la heterogeneidad de criterios, Coseriu (1972) opta por diferenciar el nivel de lo particular, en el que se hallan las diferentes lenguas con sus respectivos esquemas formales (descripción), del nivel de lo general (definición) en el que quedarían definidas las categorías verbales como *modos de ser de las palabras en el discurso*. Esta *manera de ser* de las palabras en el discurso es la que nos permite que un determinado esquema formal, identificado prioritariamente con una parte del discurso X, no quede vinculado única y exclusivamente a la misma. De ahí que las traslaciones (Bally, 1932) y/o transferencias (Tesnière, 1969) para justificar el empleo transitorio o efímero de una parte del discurso A como parte del discurso B queden anuladas. Para Bally y Tesnière la terminología ambigua *adverbios adjetivados, adjetivos adverbializados, verbos sustantivados...* queda así justificada (Campos y Alba, 2002-2003). Coseriu, lejos de admitir esta terminología ambigua afirma que las categorías verbales o partes del discurso se manifiestan, como el término mismo indica, como modos de ser en el discurso; la categorización debe ser realizada en el discurso y no, previamente, en la lengua. Este cambio de perspectiva es el que le lleva a rechazar ambigüedades terminológicas incoherentes como las anteriormente citadas. Esto es lo que ocurriría con el adjetivo (?) *idiot* en *Des idées pour ne pas bronzer idiot*. ¿Adjetivo disfrazado de adverbio?, ¿Auténtico adverbio? Respuestas diferentes ante una misma realidad. Esta dificultad se ve aumentada en la medida en la que para la creación de neologismos se transgreden los procesos morfológicos normativos y nos hallamos frente a una nueva *categoría adverbonominal* al albergar en su manera de significar tanto el modo de ser adverbial como el modo de ser nominal. Nos encontramos pues, no ante un caso de derivación impropia, de transposición (Bally) o de translación (Tesnière) sino ante una nueva categoría *adverbonominal* cuyo modo de significar en el discurso aúna el modo de significar del nombre y el modo de significar del adverbio.

La transgresión de la norma es inherente a la misma y podemos observar que, a pesar de las supuestas incompatibilidades semánticas, que tienen lugar en el proceso morfológico normativo (es decir de la creación de adverbios a partir de una base adjetival (ADJ)), y que imposibilitan la existencia de adverbios de color, dichos adverbios surgen como licencias poéticas conservando su rasgo de color. A pesar de que la receta adverbial está asegurada, mediante su base adjetival (*ADJ+ment / ADJ+ly*), algunas excepciones han sido recopiladas por gramáticos principalmente por la incompatibilidad semántica entre el adjetivo base y el modo de significar inherente a la nueva categoría adverbial en *-ment*. En efecto, desde el punto de vista semántico, no todos los adjetivos son susceptibles de poder formar adverbios en *-ment*; es necesario salvar ciertas incompatibilidades<sup>6</sup>. Así por ejemplo Molinier y Levrier (2000), Chevalier,

<sup>6</sup> Esto es un hecho consabido en todas las lenguas. Azpiazu (1999-2000) trata estas incompatibilidades semánticas en los morfemas *-mente* (español) y *-weise* (alemán) constatando que se encuentran mayores restricciones de compatibilidad para el sufijo alemán puesto que para la lengua española la utilización



Arrivé, Blanche-Benveniste y Peytard (1964:415) afirman que el valor moral que presenta cierta clase de adjetivos les inhabilita para la creatividad adverbial:

Toutefois, la forme en -ment garde de son origine (mens, esprit) une valeur morale qui subsiste encore. Nous en voyons une preuve dans le fait que les adjectifs de couleur ne forment des adverbes en -ment que s'ils peuvent se prêter à une valeur morale: on dira vertement, mais jamais rougement, violette-ment.

Así pues, los adjetivos de color no permiten la derivación adverbial. Según esta afirmación el adjetivo *vert* sólo es compatible con el sufijo *-ment* tomando como base la acepción incolora, *d'une manière sévère, dépourvue de ménagements*; es decir como sinónimo de *brutalement, durement, rudement, sèchement, sévèrement, violemment*, y en cualquier caso asociado a verbos de un mismo campo semántico (*critiquer, répliquer, réprimander vertement*). Sin embargo sería inútil negar la existencia de licencias poéticas que prodigan auténticos adverbios de *color*<sup>7</sup>.

Martínez Amador (1970: 98) también subraya la inexistencia de los adverbios de color, aunque la naturaleza de la incompatibilidad sea, según él, de índole diferente a la señalada anteriormente. Para Martínez Amador la incompatibilidad reside en la contraposición de los conceptos abstractos *concreto vs genérico*:

No todos los adjetivos forman adverbios en *-mente*; unas veces por caprichos idiomáticos (...) y otras porque su significación, hartamente concreta, se opone a la generalización que implica el sufijo, como ocurre, por ejemplo, con los colores: a nadie, ni aún a los más desafortunados estilistas, se les ha ocurrido formar adverbios como *verdemente, amarillamente, blancamente*, etc.

---

del sufijo *-mente* es el único modo de formar adverbios a partir de adjetivos; por ello se puede afirmar que en español casi todos los adjetivos pueden formar adverbios en *-mente*, «siempre que no sean compuestos, no admitan rección preposicional, puedan modificar a un sustantivo abstracto y, si son deverbales, tengan más bien un carácter de pasividad o no evoquen directamente el verbo»; continúa afirmando que «también es interesante observar la tendencia de algunos adjetivos en español que, no pudiendo unirse a *-mente* en su forma positiva, lo hacen sin problemas si llevan un prefijo negativo: tenemos *indefectiblemente*, pero no *\*defectiblemente*, *irreversiblemente* pero no *\*reversiblemente*, etc.». A nuestro parecer, no solo las excepciones citadas son bastantes numerosas, hecho que nos permite dudar de la eficacia del criterio en sí, sino que, además, el uso de la lengua se muestra transgresor, contraviendo la propia norma. Prueba de ello es el ejemplo extraído de la Ley 14/2007, de 3 de julio, de Investigación biomédica, artículo 3 k): «[A los efectos de esta Ley se entenderá por] *Dato codificado o reversiblemente disociado*: dato no asociado a una persona identificada o identificable por haberse sustituido o desligado la información que identifica a esa persona utilizando un código que permita la operación inversa» (BOE nº 159 de 4/7/2007).

<sup>7</sup> Mora (2005) contradice esta hipótesis argumentando la existencia de usos de adverbios de color no sólo en el lenguaje literario sino también coloquial.

Sin embargo, las transgresiones a las que nosotros aludimos exceden el ámbito de la semántica para integrarse en el ámbito puramente morfológico. Los neologismos adverbiales que nos ocupan, es decir los adverbios terminados en *-ment* (lengua francesa) y los acabados en *-ly* (lengua inglesa) no limitan su formación a la fórmula clásica *ADJ + ment, ADJ + ly*, sino que dicha formación es ampliada a la parte del discurso N (nombre) incompatible, morfológica y semánticamente, dando así lugar a la creación de adverbios auténticamente heterodoxos inferibles a partir del contexto pragmático. La asociación de cualquier parte del discurso que no sea un adjetivo es, en principio, incompatible con el sufijo *-ment, -ly*<sup>8</sup>. Hemos, por tanto, de rendirnos ante la evidencia de la lengua-Internet en la que encontramos entre otros adverbios franceses *mailement, internetement, webement, powerpointement* e ingleses *internetly, webly, powerpointly*<sup>9</sup>... Si reflexionamos sobre dichos neologismos podemos afirmar que es la asociación de la parte del discurso X (donde X es diferente de Adj) al sufijo *-ment/-ly* lo que le confiere el estatus de adverbio independientemente de que X sea nombre N (*E-mail, powerpoint, internet, web*). Deberíamos afirmar más concretamente que el nuevo modo de significar es adverbionominal, a diferencia del modo de significar del adverbio, hecho corroborado por la inexistencia de paráfrasis adjetivales<sup>10</sup>. En efecto,

<sup>8</sup> En cuanto a los morfemas adverbializadores *-ment / -ly*, Azpiazu (1999-2000) afirma que existe un paralelismo entre ambas lenguas, que puede hacerse extensivo también a otras lenguas como la española *-mente* y la alemana *-weise*. Así afirma que el proceso sufrido por el sufijo adverbial *-ly* es en todo idéntico al de *-mente* y al de *-weise*. Actualmente es considerado como un sufijo plenamente, y no como un semisufijo; sin duda alguna tuvo que pasar en algún momento de su historia por ese estado intermedio en la medida en la se utilizó en la formación de adjetivos (podemos constatar restos del empleo de *-ly* como sufijo adjetival en adjetivos modernos *manly, beggarly, lovely, daily, friendly*) así como en la formación de adverbios, para acabar especializándose en la formación de adverbios. De hecho, se constituyó primero como sufijo adjetival a partir del sustantivo con una correspondencia adverbial regular. La consolidación de *-ly* como sufijo adverbial tuvo lugar en inglés medio. Azpiazu afirma que los morfemas adverbializadores presentan estadios diferentes en el proceso de sufijación, razón que puede estar en la base del diferente comportamiento del que nos hacíamos eco entre la lengua española y las lenguas francesa e inglesa. Para Azpiazu el morfema *-weise* presenta el momento más cercano a la composición pues es propiamente, un «semisufijo» que no ha perdido del todo el componente semántico de su correspondiente forma libre; *-mente* es también un «semisufijo» pero en un estado más próximo a la derivación pues ha perdido toda, o casi toda, su vinculación semántica con la forma libre correspondiente; por último, *-ly* y *-ment* son plenamente sufijos, y no semisufijos, pues no cumplen más que el criterio que les es propio como tal sufijo: el de la productividad, razón a la que puede deberse el hecho de que la creatividad neológica adverbial sea mayor en estas lenguas.

<sup>9</sup> Queremos advertir que en los ejemplos que conforman nuestros corpus hemos respetado la ortografía utilizada en la web sin realizar las correcciones oportunas y hemos obviado hacer mención a ello al objeto de ofrecer una lectura más fluida. Valga esta nota a modo de advertencia.

<sup>10</sup> Como hemos afirmado las paráfrasis que surgen se multiplican y presentan, como característica común, una base N (nominal): *en ce qui concerne Internet, par le web, par mail, sans ordinateur*... El uso de la categoría base N, asociada a la terminación adverbial, es ciertamente un uso muy transgresor del lenguaje, no obstante lo consideramos sumamente interesante en la medida en la que pone de manifiesto la extrema complejidad existente para acotar las categorías verbales al tiempo que incide en la

dichas paráfrasis no tienen cabida. Tomemos como ejemplo, el nombre común *dictionnaire* (fr), sintáctica y semánticamente incompatible con la formación adverbial. ¿Cómo significan estos nuevos adverbios, o aplicando nuestra terminología, estos nuevos *adverbonombres*? Los adverbios creados siguiendo los procesos normativos ortodoxos no plantean duda alguna en cuanto a su modo de significar. *Équitabement vôtre*, portal web sobre estancias lingüísticas de *Equilingua* cuya publicidad se basa en sus precios *très équitables*, no supondrá problema alguno para descodificar su significado, como tampoco lo supondrá un enunciado como *Notre réseau social est-il cognitivement limité?* pues sobre la base de ADJ, *équitable, cognitif*, aplicaremos las paráfrasis *de manière équitable, de manière cognitive*. Este hecho, sin embargo, se complica cuando la base adjetival es sustituida por otra categoría verbal, N, como es el caso de los ejemplos anteriormente citados y de los siguientes enunciados<sup>11</sup>:

- 2 Je n'en connais pas la moitié... POWNED, FAIL, DUDE... Le reste, je ne connais pas. C'est sûrement pas si dictionnairement pour les jeunes, si on est un jeune et on a jamais entendu parlé de ça (et oui, j'ai inventé le mot dictionnairement<sup>12</sup>).
- 3 [...] j'espère vous avoir «mailement» (pardonnez ce petit néologisme) très bientôt<sup>13</sup>.
- 4 Chers tous, chers amis, chers ennemis, chère famille. S'il vous plaît, ne me transférez pas les e-mails que vous trouvez rigolos.  
[...] Et vous, comment faites-vous pour éduquer votre entourage au courriellement correct<sup>14</sup>?
- 5 Une protection contre les maladies ordinateurement transmissibles<sup>15</sup>.

---

importancia del proceso cognitivo ante la creatividad léxica. Así pues, si a la transgresión semántica adjetival que imposibilita los adverbios de color, le sumamos el carácter transgresor de la formación categorial de base N, las estructuras adverbiales *ADV<sub>ment</sub> vôtre* y *ADV<sub>ly</sub> yours* se convierten no sólo en una categoría inabarcable sino también en una categoría generadora de un nuevo modo de significar.

<sup>11</sup> Queremos dejar constancia de que estas formaciones adverbiales transgresoras no se limitan a la categoría base N. Podríamos hacer extensivo el estudio de las estructuras neológicas adverbiales que nos ocupan a otras categorías de base diferente de N, valga citar a modo de ejemplos *à domicilement vôtre* (<http://www.adomicilementvotre.com/>), *TICEment vôtre* (<http://www.edufle.net/-TICE-ment-votre->), *SNCFment vôtre*; *ESA'ly Yours* (*the web page of Illinois State Council of Epsilon Sigma Alpha International*). E incluso la cifra 100% da lugar a un adverbio *Yes, I agree with you 100%ly on that* cuyo significado es *full-heartedly*; o expresiones *serious-fucking-ly* utilizada *To question one who has just dropped a bomb of information on you*. Ejemplo: *Person #1: Hey Jim, did you hear Mark is gay? / Jim: Serious-fucking-ly?*. O verbos: *Renderlyyours.com* o *Writelyyours.com* (*your marketing departement*).

<sup>12</sup> <http://www.kwad9.ca/article/11122009-le-minidictionnaire-nonofficiel-X7Wjx> (consulta realizada el 19/01/2011)

<sup>13</sup> <http://www.empereurs-romains.net/empret62c.htm> (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>14</sup> <http://www.gizmodo.fr/2009/05/21/ne-faites-pas-suivre-les-e-mails-rigolos.html> (consulta realizada el 19/01/2011).

- 6 Just as I less telepathically (and more PowerPointly) send the following data to my students: Jazz Singer, 1927, first talkie, series of performances with little dialogue, remade in 1980 with Neil Diamond (not in black-face)<sup>16</sup>.
- 7 Wuni installs Ubuntu inside Windows. Similar to the method of installing a program. Ubuntu is in the add/remove progs list when installed through Wubi. Using the live disk is a much more «windowsly deletablezigzig» method<sup>17</sup>.
- 8 COOL!!!  
LAPTOPLY BEAUTIFUL!!  
If u hv time, care to RATE MY LATEST<sup>18</sup>?
- 9 A study on the high brainwash serviss has nailed down that forty eight percent of the males servis notebook forty five percent of the females are harga laptoply active<sup>19</sup>.
- 10 Facebookly in love<sup>20</sup>!
- 11 *The Good, The Bad, and the Blogly*<sup>21</sup> en el que el autor da consejos sobre qué debe tener un Blog para estar bien creado.

All of this means, of course, that if you came to this column looking for blogging secrets, well, there aren't any. The key to good blogging is simple: have something interesting to say, and say it well. Kind of like, well, every other sort of writing –just faster, and with links. There's nothing new about that, but it's still a kind of magic, as good writing always is.

Un hecho que nos parece interesante resaltar y que corrobora nuestra tesis sobre un nuevo modo de significar *adverbonominal* es la existencia de adverbios derivados de base adjetival (*ADV(ADJ)<sub>ment</sub> vôtre*) en los que la paráfrasis adjetival es también inexistente. A modo de ejemplo citemos *ludiquementvotre.com*<sup>22</sup> difícilmente parafraseable a partir de su base Adj *ludique* (cfr. *\*Je reste à vous de manière ludique*). Del mismo modo, *culinairement-vôtre.fr*, la página web de Benoît Charvet, chef de cuisine

<sup>15</sup> <http://fr.wiktionary.org/wiki/-ment> (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>16</sup> <http://judgmentalobserver.wordpress.com/2010/02/03/why-avatar-makes-me-feel-like-an-old-russian-man/> (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>17</sup> <http://www.instructables.com/id/Installing-Linux-The-Easy-And-Safe-Way/> (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>18</sup> <http://www.blogskins.com/me/foxdie0803> (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>19</sup> <http://hargalaptop-notebook-netbook.blogspot.com/> (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>20</sup> <http://you.leparisien.fr/youx/2010/12/10/facebookly-in-love-5402.html> (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>21</sup> Artículo publicado en *The Blog Herald* el 18/06/2003, 9:56 pm (<http://www.blogherald.com-/2003/06/18/the-good-the-bad-and-the-blogly/>; consulta realizada el 20/01/2011).

<sup>22</sup> <http://ludiquementvotre.blogspot.com/> (consulta realizada el 19/01/2011).

gastronomique (*de manière culinaire*)<sup>23</sup>. Estos ejemplos pueden ser asimilados a las formaciones *intérieurement vôtre* y *extérieurement vôtre* (webs de decoración de interiores y exteriores respectivamente<sup>24</sup>) en los que la ambigüedad de la categoría de base Adj *intérieur / extérieur* versus N *intérieur / extérieur* nos hace inclinar la balanza hacia esta última, si bien este N es posteriormente feminizado en su proceso morfológico. Esta fase de feminización se produce en numerosas ocasiones siendo sensible, por razones obvias, sólo a la lengua francesa, y no así a la inglesa, y afecta al término en cuestión independientemente de que éste sea o no un neologismo (*Internet* > *InternetEment*, *PowerPoint* > *PowerPointEment*, *Blog* > *BloguEment*; *link* > *linkEment*; *ordinateur* > *ordinateurEment*). Desde el punto de vista puramente formal, siendo adverbios transgresores, la norma sigue ejerciendo su influencia al intentar regularizar la formación adverbial a partir de una categoría base adjetival feminizada, produciéndose la asimilación del nombre N al adjetivo Adj. Este proceso de regularización se produce sólo a nivel morfológico y las razones por las que este hecho tiene lugar son, a nuestro parecer, puramente fonéticas puesto que, como hemos afirmado, el modo de significar se aproxima al nominal alejándose del adjetival<sup>25</sup>.

El modo de significar en todos estos ejemplos parece bastante próximo pero en ninguno de los casos sería parafraseable por estructura alguna derivada de la categoría Adj, inexistente en su base (cfr. Molinier & Levrier, 2000<sup>26</sup>). No obstante el

<sup>23</sup> <http://culinairement-votre.fr/> (consulta realizada el 19/01/2011). El contexto, factor siempre necesario y presente en el proceso de inferencia de cualquier signo, juega aquí un papel fundamental. Un estudio de los distintos tipos de motivaciones contextuales que intervienen en las formaciones neológicas en relación con los adverbios en *-mente* anómalos, en lengua española, es presentado por García-Page (1991)

<sup>24</sup> <http://www.interieurementvotre.fr/> y <http://www.exterieurement-votre.com/> (consulta realizada el 19/01/2011)

<sup>25</sup> Podemos citar un caso similar, en lengua española, en el spot publicitario (Estrella Damm, Formentera 2009) en el cual observamos que en la formación adverbial, central en dicho spot, *Mediterráneamente*, se origina a partir de la base nominal (N); el uso de la mayúscula es un hecho destacable pues es lo que multiplica las posibilidades semánticas generando nuevas conexiones que nos permiten llevar al adverbio más allá de la estereotipada fórmula *de manera ADJ*. En dicho spot, la utilización final del adverbio, junto con la marca de cerveza publicitada, parece indicar que la interpretación adverbial quedaría asociada al sustantivo *Mar Mediterráneo*. El contexto previo *lo bueno nunca acaba si hay algo que te lo recuerda* crea la asociación entre la cerveza publicitada *Estrella Damm* y las vacaciones transcurridas en el *Mar Mediterráneo*. La interpretación *de manera mediterránea*, obtenida a partir de la forma adjetival (*mediterránea*, adjetivo relativo o referente al Mar Mediterráneo) parece quedar obsoleta.

<sup>26</sup> En cuanto a la lengua francesa se refiere, la facilidad con la que ésta permite la creación de nuevos adverbios ha sido constatada por Molinier y Levrier (2000). No obstante, dichos autores siguen restringiendo el proceso a la formación tradicional *de manera ADJ*, delimitando la derivación morfológica a *tout adjectif permettant de circonscrire un domaine notionnel, un secteur d'activité ou de connaissance* en la medida en la que dicho adjetivo es *une source potentielle pour un adverbe de point de vue en -ment*. Entre los adverbios de punto de vista citados por Molinier y Levrier (2000), no referenciados en los diccionarios, encontramos: *dialectologiquement*, *distributionnellement*, *ethnolinguistiquement*, *lexicale-*

significado de un enunciado como *site «googlement» correct<sup>27</sup>?* es inferido, pese a la inexistencia de paráfrasis, con la misma facilidad que el enunciado *Notre réseau social est-il cognitivement limité?* En este sentido, hemos observado que la aplicación de un criterio sintáctico como la yuxtaposición y/o coordinación de esta nueva categoría adverbial con la tradicional categoría adverbial parece subrayar un acercamiento entre ambas:

- 12 [...] faites éventuellement passer à votre liste interne, ... oralement, mailement et par signaux de fumée, la date du 15 juin est posée...<sup>28</sup>
- 13 [...] comme ceux que l'on rencontre téléphoniquement, mailement ou normalement...<sup>29</sup>
- 14 Les gagnants par leur situation géographique nous ont démontré qu'il était possible de bloguer activement, talentueusement et socialement dans un pays économiquement et «internetement» en difficulté<sup>30</sup>.
- 15 Follow the Shark Socially, Internetly and Networkingly<sup>31</sup>.
- 16 This will, the writers of this book hope, lead to a better understanding of women all over the world and the problems they face. Truly the women in this book are «thinking internetly and acting locally»<sup>32</sup>.

Dichos adverbios anómalos<sup>33</sup>, o neologismos, cuya base es nominal (N), proliferan en contextos típicamente adverbiales así a los ejemplos citados en los que el ADV(N) modifica un adjetivo (ADV(N) + ADJ) o a un verbo (V + ADV(N)) habría que

---

*ment, lexicologiquement, phonématiquement, phonémiquement, psycholinguistiquement, sémiologiquement, sociolinguistiquement, syntaxiquement.* La creación de este tipo de adverbios es particularmente frecuente en el discurso científico y en el discurso técnico. El sentido de dichos adverbios, denominados *relationnels* por Riegel puede predecirse a partir del sentido del adjetivo del cual deriva. Este es el motivo por el cual presentan escasa autonomía semántica respecto de éstos. Según Riegel (1994: 357) los adjetivos relacionales son «des dénominaux susceptibles donc d'être paraphrasés soit (a) par un complément du nom, soit (b) par une relative explicitant la relation au nom dont ils sont dérivés».

<sup>27</sup> Google es uno de los términos más prolíficos en cuanto a creaciones neológicas se refiere, observamos junto al adverbio *googlement*, el adjetivo *googlable* y el verbo *googler*.

<sup>28</sup> <http://forum.decroissance.info/viewtopic.php?p=40207&sid=7cf8499f97bf4de74974d35b9fa078a6> (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>29</sup> <http://ste-barbe.cathocambrai.com/page-33535.html> (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>30</sup> <http://www.purplecorner.com/2008/02/16/est-ce-que-ca-blog-mal/> (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>31</sup> A propósito de la emisora de radio Shark (The Seacoast's leader in Classics).

<sup>32</sup> Afirmación sobre el libro de Wendy Harcourt *Women@Internet: Creating New Cultures in Cyberspace* (Londres Zed Books, 1999).

<sup>33</sup> Término con el que García-Page (1991) califica este tipo de formaciones léxicas adverbiales en lengua española.



añadir el uso, particularmente extendido en lengua francesa<sup>34</sup>, de la estructura *ADVment parlant* (*internetement parlant, webement parlant, ordinateurement parlant...*)

17 [...] je vois que tu es en pleine forme internetement parlant. Quelle productivité<sup>35</sup>!

18 [...] je vais être incapacité, ordinateurement parlant, pendant quelques jours<sup>36</sup>,

19 Linkement parlant!

Linkable style

Vous pouvez aller cliquer à gauche sur les ptites photo et ça vous envéra sur leurs sites respectifs (comme quoi la technologie... !) <sup>37</sup>

20 [...] mais je ne le mets pas a jour "windowsment" parlant ou alors je repasse sur les postes comme me la suggéré eric<sup>38</sup>

21 Avez-vous déjà rêvé de bateau, d'océan, de vent, de vitesse et de défis ? Moi toute ma vie et ... a lundi e-mailement parlant....<sup>39</sup>

22 Les fibres sont nécessaires à la digestion (toilettement parlant, si vous voyez ce que je veux dire...)<sup>40</sup>

El proceso de creatividad léxica excede pues la norma y pone de manifiesto la invalidez de cualquier recurso parafrástico adjetival para su identificación. Captar el significado de un adverbio, o de una determinada estructura adverbial, se convierte en un proceso complejo que presupone la elaboración de subclasificaciones semánticas que a veces se ven igualmente invalidadas y/o cuestionadas por el uso (Mora 2007). La sistematización se vuelve aún más compleja en la medida en la que la categoría base se esfuma; deja de ser adjetival para ser nominal. Estamos ante auténticos neologismos adverbiales transgresores que no siendo admitidos por los puristas no son por ello menos frecuentes. El recurso a estas formas anómalas es habitual no sólo en el lenguaje Internet sino también en el lenguaje poético (García-Page 1991). La heterodoxia, la marginalidad sustituyen a la ortodoxia lingüística; los mecanismos cognitivos de los que está dotada nuestra mente nos permiten crear, jugar artísticamente con el lenguaje al tiempo que nos seducen a través de las motivaciones contextuales que permiten modificar y generar todo un nuevo léxico en los que la dimensión pragmá-

<sup>34</sup> Uso que también podemos encontrar en lengua inglesa, aunque en dicha lengua está menos extendido (*I love you, internetly speaking; Apperitif-ly speaking* (The Wine Society of India).

<sup>35</sup> <http://www.denisbecaud.net/livre02.html> (consulta realizada 19/01/2011).

<sup>36</sup> <http://brunmarde.com/vieillemarde/2001/10/> (consulta realizada 19/01/2011).

<sup>37</sup> <http://tartuff.over-blog.com/article-3851877.html> (consulta realizada 19/01/2011).

<sup>38</sup> <http://mephistope.homelinux.org/docu/sambaedu/liste-diffusion/2009-January.txt> (consulta realizada 19/01/2011).

<sup>39</sup> [http://www.sailing-jonas.com/index.php?option=com\\_easygb&Itemid=40](http://www.sailing-jonas.com/index.php?option=com_easygb&Itemid=40) (consulta realizada 19/01/2011).

<sup>40</sup> [http://www.ciao.fr/Conseils\\_pour\\_mincir\\_\\_Avis\\_792468](http://www.ciao.fr/Conseils_pour_mincir__Avis_792468) (consulta realizada 19/01/2011).



tica adquiere gran relevancia<sup>41</sup>. A título de ejemplo citaremos la formación léxica *pacorabannement*, creada a partir del nombre propio del diseñador Paco Rabanne y cuyo significado no es inferible sino a partir de nuestro conocimiento enciclopédico, es decir de sus afirmaciones sobre la tragedia que marcaría el principio del fin de la capital francesa el 11 de agosto de 1999 motivada por la caída de la estación espacial rusa Mir<sup>42</sup>

23 J'entends déjà les vrais sceptiques annoncer pacorabannement que ça n'a pas d'avenir, que tout seul dans ton coin, ça ne marche pas... etc.<sup>43</sup>.

## 2. El proceso de creatividad léxica: las estructuras neológicas *ADV(N)<sub>ment</sub> vôtre / ADV(N)<sub>ly</sub> yours* y el nuevo modo de significar *adverbonominal*

Centrándonos en el análisis de nuestro corpus, basado en la estructura adverbial *ADV(N)<sub>ment</sub> vôtre / ADV(N)<sub>ly</sub> yours* en webs, foros, blogs asistimos al nacimiento de ese nuevo modo de significar en el que el supuesto adverbio, alejándose del adjetivo (*de manera Adj*), se aventura en el ámbito categorial nominal de la esencia, de la sustancia (N) del /de los objeto(s) que son comercializados. La derivación adverbial integrada en la fórmula *ADV<sub>ment</sub> vôtre / ADV<sub>ly</sub> yours* junto a *vôtre/yours* morfemas que transmiten la idea de *ponerse a disposición / al servicio de*, convierten a esta estructura en una estructura privilegiada para este tipo de denominaciones comerciales. Así pues observamos la existencia de un proceso complejo que supone la integración de la categoría verbal que se halla en la base del proceso neológico N (nombre) y que en conjunción con la nueva categoría Adv (adverbio) creada a través del sufijo adverbial *-ment / -ly*, origina el nuevo modo de significar *adverbonominal*. La versatilidad de dicha estruc-

<sup>41</sup> Hemos observamos que en la red existen iniciativas de analizar y compilar el nuevo léxico. El *Urban Dictionary* es uno de ellos y no pretende solo compilar datos de ciertos neologismos sino también definirlos. Tal es el caso del término *Facebookly* «in reference to or alike to facebook, most commonly used with the use of action», de modo que una persona *Facebookly active* es una persona «Spending a ridiculous amount of time on Facebook posting comments and using apps, so that you pop up on news feeds multiple times».

<sup>42</sup> En este tipo de derivados adverbiales a partir de un nombre propio nos situamos lejos del proceso de *communisation* que, según Amiot y Flaux (2005:70) tiene lugar en ciertos nombres propios dependiendo no de factores lingüísticos sino de la notoriedad de su referente. Observamos que, en el adverbio *pacorabannement* no existe ningún proceso de *communisation* sino que el nombre propio conserva su estatus de *désignateur rigide* y adquiere un valor añadido conceptual tan solo deducible del conocimiento enciclopédico del interlocutor. No existe pues *communisation* al no existir un concepto estable. Cuando Amiot y Flaux afirman que la relación entre el adverbio en *-ment* y el nombre propio del que derivan «dépend largement des connaissances extralinguistique –et tout simplement culturelles– du sujet interrogé» están aludiendo a formaciones adverbiales derivadas de la forma adjetival del nombre propio; a saber *Sade* (N) > *sadique* (Adj) > *sadiquement* (Adv). En nuestro estudio los adverbios son creados a partir del nombre propio (o común) sin adjetivar por lo que la idea de manera lejos de jugar un papel preponderante cede su lugar al modo de significar nominal, es decir de la esencia.

<sup>43</sup> <http://www.google.es/search?hl=es&q=pacorabannement&aq=f&aqi=&aql=&oq=> (consulta realizada el 19/01/2011).

tura nos lleva a neologismos verdaderamente complejos como es el caso de sintagmas nominales *arttfauxlyours.com* (*professional faux finishes*<sup>44</sup>), *Musique-Cannes-ment vôtre* (revista Magazine Beaux Arts del 11 de Mayo de 2009) *Minitelement vôtre* (nº46 de Amiga Revue), *Cyberment vôtre* (société site dans 10 Rue Du Cygne, 75001 Paris 1). Cada vez son más los comercios que nos ofrecen, como alternativa, sus servicios a través de la red Internet dando origen a una serie de términos novedosos, dignos de estudio, a nuestro entender, por la originalidad en su proceso formativo a partir de nombres comunes así como de nombres propios<sup>45</sup>. Dichas estructuras neológicas presentan dos significados: el transmitido por la categoría N, y el significado transmitido por las unidades *vôtre/ yours*, equivalente a *estar/quedar a disposición de* y que les convierte en estructuras neológicas idóneas para la denominación de sitios webs comerciales así como para los juegos creados mediante las fórmulas de despedida en los que este término N sintetiza la idea, el tema sobre el que se centra el debate. Ciertas diferencias, contextualmente motivadas, se imponen entre ambos usos y serán expuestas a continuación.

### 2.1. El uso de las estructuras neológicas *ADV(N)<sub>ment</sub> vôtre / ADV(N)<sub>ly</sub> yours* como *identificadores de webs comerciales, blogs o foros*

Numerosas son las páginas webs que hemos encontrado en las que dicha formación adverbial es bien un nombre común (Nc), bien un nombre propio (Np) y en las que *se pone a nuestra disposición todo sobre X*, donde X equivale a N. A modo de ejemplo valga citar *www.dansementvotre.com/* «une structure spécialisée en danse avec une cellule ANIMATION-SHOW vous proposant d'allier trois maîtres mots: PLAISIR, RENCONTRE et DANSE»; *www.drageement-votre.be*, tienda belga de la apreciada marca de chocolate Léonidas, creada en 1990 por Monsieur et Madame Dehoubert; *www.croisierement-votre.com/* «Passionnés de voiles ou plus simplement vacanciers désirant découvrir de nouveaux horizons, nous organisons votre croisière personnalisée»; *www.letterly.com* «The web to print your letter»; *www.bookly.com* «The web that helps you find the text booksyou need at the lowest prices on line»; *www.aquarellement-votre.com/*, blog creado para las personas interesadas en la creaciones pictóricas; «*Bloguement Vôtre. Le blogue québécois des amateurs de sports!*»<sup>46</sup>;

<sup>44</sup> <http://www.arttfauxlyours.com/> (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>45</sup> En numerosas ocasiones se ha afirmado que es a partir de la necesidad de nombrar nuevos objetos, nuevos conceptos, donde reside la evolución del léxico con la creación de nuevas palabras para denominarlos. Sin embargo observamos que, a veces, el proceso con estas estructuras neológicas, se invierte. Surge el término con antelación a la necesidad real de aquello a lo que nombrar pues los dominios web son registrados (denominados) a la espera de ser vendidos, una vez que sean creados (*newslyours.com* o *annuairement vôtre* (*Vous cherchez une info ? Vous êtes à la bonne adresse, des annuaires, rien que des annuaires et leurs infos ... et le votre bientôt !!!*)).

<sup>46</sup> [http://www.facebook.com/group.php?gid=55330160868&v=app\\_2373072738](http://www.facebook.com/group.php?gid=55330160868&v=app_2373072738) (consulta realizada 20/01/2011).

*www.elvisly-yours.com* donde los fans de Elvis Presley encontrarán todo lo relacionado con el cantante ya sean eventos, recuerdos, objetos (CDs, fotos...); <http://www.barbarasceramicallyyours.com/> «the traditional ceramic studio where everyone is an artist»; <http://www.gingerlyyours.com> «Gingerly yours creates inspired, quality bedding designs that charm children and parents alike»...

## 2.2. El uso de las estructuras neológicas *ADV(N)<sub>ment</sub> vôtre / ADV(N)<sub>ly</sub> yours* como fórmulas de despedida utilizada en foros y blogs

El uso de dichas estructuras como fórmulas de despedida obedece a un guiño que los internautas realizan sobre un N, sea éste concreto o abstracto, objeto de debate en los foros o blogs y que poseen, a nuestro entender, una función meramente fáctica. Si las estructuras neológicas *ADV(N)<sub>ment</sub> vôtre / ADV(N)<sub>ly</sub> yours* utilizadas como identificadores de sitios web comerciales, tal y como se deduce de una contextualización pragmática, sólo pueden presentar una modalidad activa, es decir de ofrecimiento de N, producto o tema puesto a disposición de los consumidores, las fórmulas de despedida, por el contrario, presentan la dualidad activa/ pasiva, inferible contextualmente. Hemos optado pues por incluir una distinción entre *paráfrasis activa* (de ofrecimiento de información sobre N), que retoma la intención del locutor (firmante) de *Poner/ quedar a disposición de alguien los conocimientos sobre X* (Nc / Np) y *paráfrasis pasiva* (de requerimiento de información sobre N) *Solicitar de alguien los conocimientos sobre X*. Citamos algunos de los ejemplos extraídos de nuestro corpus:

- 24 Que les nouveaux qui s'inscrivent sur l'annuaire ne s'impatientent pas trop, la fiche peut mettre plusieurs jours à paraître.  
Annuairement vôtre<sup>47</sup>.
- 25 Si vous souhaitez plus de renseignements je peux vous envoyer l'équipement et des photos.  
Courriellement votre<sup>48</sup>.
- 26 Il existe un site: [www.InteRailNet.com](http://www.InteRailNet.com). Vous trouverez pas mal d'info tarifs et horaires pour organiser votre voyage. SNCFment votre ...<sup>49</sup>
- 27 We'd like to share with you our most recent artwork addition to the office, App-ly Yours<sup>50</sup>.
- 28 Bonjour,  
Je souhaiterait savoir si il y a un moyen de limiter le nombre d'emission (envoi) pour pouvoir augmenter la vitesse de telechargement pour les envois.

<sup>47</sup> <http://fr.dir.groups.yahoo.com/group/campingcar/message/6497> (consulta realizada 19/01/2011).

<sup>48</sup> <http://www.bateau-informations.com/modules.php?name=News&file=article&sid=160> (consulta realizada 19/01/2011).

<sup>49</sup> [http://voyageforum.com/voyage/visiter\\_europe\\_avec\\_une\\_carte\\_interrail\\_enfants\\_D1236661/](http://voyageforum.com/voyage/visiter_europe_avec_une_carte_interrail_enfants_D1236661/) (consulta realizada 19/01/2011).

<sup>50</sup> <http://manhattanvirtualoffice.com/blog/tag/inc/> (consulta realizada el 19/01/2011).

exemple, j'ai 12 emissions avec chacun une vitesse de 5 a 6Ko/s et je voudrais que 4 ou 5 emission avec une vitesse 10 a 15Ko/s. merci de me renseigner Emulement votre<sup>51</sup>.

29 Bonsoir les forumistes

Au plaisir de lire vos suggestions  
Forumement votre<sup>52</sup>.

30 Quel parfum portez-vous?

Etes-vous plutôt comme moi, à varier selon les saisons et au fil des années ou êtes-vous depuis longtemps fidèle au même? [...] Cancerienne, je me sens en harmonie avec mon nouveau parfum, dans ma nouvelle VIE...  
Parfumement vôtre, Lili<sup>53</sup>.

31 Dans l'ensemble, le rouge à lèvres Dior Addict High Shine est un bon produit. Je trouve ma couleur très jolie et facile à [...] Ce sera donc un 4/5 pour cette nouveauté Dior Addict. Ce rouge à lèvres ne détrônnera pas le Dior Addict, mon chouchou de tous les temps ;-)

Merci d'être passée me lire,  
A bientôt  
Dioirement vôtre,  
Fanny<sup>54</sup>.

32 Toilettement (Espacio web sobre photochiottes.posterous.com)

[...] toilettes du theatre marigny, paris..  
toilettement,  
Physalis<sup>55</sup>.

La función fática de estos neologismos adverbiales traduce cierto grado de complicidad de los interlocutores con respecto al N en cuestión y el hecho de crear el nuevo neologismo transgresor ADV(N), implica un uso extremadamente relajado del lenguaje e incide de ese modo en la creación de un grado de familiaridad que, en las relaciones virtuales se limita al lenguaje (al ser inexistente, en no pocas numerosas ocasiones, el conocimiento entre los internautas en la vida real); este nuevo léxico supone una vía de acercamiento. No es pues casual, en nuestra opinión, el hecho de que este guiño neológico abunde en el lenguaje internáutico. Del mismo modo que la

<sup>51</sup> <http://forum.emule-project.net/index.php?showtopic=134369> (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>52</sup> [http://forum.pcastuces.com/probleme\\_sur\\_films-f1s107280.htm?page=1&](http://forum.pcastuces.com/probleme_sur_films-f1s107280.htm?page=1&) (consulta realizada el 19/01/2011).

<sup>53</sup> Ejemplo extraído del foro Psychologies.com ([http://forum.psychologies.com/psychologiescom/Paroles-de-femmes/votre-parfum-sujet\\_365\\_](http://forum.psychologies.com/psychologiescom/Paroles-de-femmes/votre-parfum-sujet_365_); 21/01/2011) encontrado también en Aufemin.com ([http://forum.aufeminin.com/forum/f369/\\_\\_\\_f559\\_f369-Promesse-de-cacharel.html](http://forum.aufeminin.com/forum/f369/___f559_f369-Promesse-de-cacharel.html); (consulta realizada el 21/01/2011).

<sup>54</sup> [http://www.ciao.fr/Dior\\_Addict\\_High\\_Shine\\_\\_Avis\\_1115708](http://www.ciao.fr/Dior_Addict_High_Shine__Avis_1115708) (consulta realizada el 21/01/2011).

<sup>55</sup> <http://photochiottes.posterous.com/> (consulta realizada el 21/01/2011).

cultura, con la revolución impuesta por Internet, entendida como el manejo de conocimiento e información, ya no se restringe a cualquier tipo de institución, pública y/o privada, el lenguaje, con dicha revolución, se transforma a gran velocidad y escala y es frecuente asistir a un proceso de contaminación en el que francés e inglés coexisten pues las referencias geográficas se difuminan, en el que los internautas son ciudadanos del mundo.

- 33 Vous pouvez me contacter par E-mail à l'adresse suivante : [mjsc@free.fr](mailto:mjsc@free.fr)  
N'hésitez pas à me donner votre avis et/ou à formuler vos critiques ... à la même adresse.  
Webly yours,
- 34 Ce samedi la Kitchen va faire la fête au fireSTATIONcafé!  
Au Menu : Thop vs Adèle & NatK vs Stephcut  
alors 2 possibilités...  
soit vous venez vous la mettre avec nous et dans ce cas, c'est au 4, rue de sévigné à paris (métro : st paul)  
soit vous vous connectez sur <http://www.myspace.com/thekitchenmixsessions> à partir de 21h!  
kitchenly yours!!!

Para finalizar queremos insistir en el hecho de que hemos limitado nuestro análisis a ciertos neologismos utilizados bien como identificadores de espacios webs, bien como fórmulas de despedida. Si bien dicho análisis no ha hecho sino sentar las bases para posteriores investigaciones también queremos resaltar, antes de finalizar, la función enfatizante de estos elementos utilizados con cierta frecuencia también en el lenguaje publicitario. En efecto vemos como dicho lenguaje recurre a estos términos en la promoción de productos, películas y/o espectáculos: *Cabaret'ment vôtre*; *Le Zoo de la Bourbansais*, *Giraffment votre !!!*<sup>56</sup>, blog en el que se describe la visita al mencionado Zoo con atención a su diferente fauna y entre la que quiere destacarse, de entre todos los animales, la girafa; *Ginger-ly yours* título de un artículo del India's National Newspaper *The Hindu* fechado el 3/06/2002 en el que se habla de las excelencias del uso medicinal del gengibre<sup>57</sup>; o el del artículo de la revista *Urbanite* del 30/09/2010 *Shrimp-ly Delicious*<sup>58</sup> en el que el Blog *The Little Teochew* nos ofrece recetas de comi-

<sup>56</sup> <http://www.jazt.com/blog/post/2009/08/21/le-zoo-de-la-bourbansais> (consulta realizada el 21/01/2011).

<sup>57</sup> <http://www.hinduonnet.com/thehindu/mp/2002/07/03/stories/2002070300190400.htm> (consulta realizada 21/01/2011).

<sup>58</sup> <http://www.urbanitebaltimore.com/baltimore/shrimp-ly-delicious/Content?oid=1308702> (consulta realizada 21/01/2011). Dicho recurso ya fue utilizado, en su día, por Louis Armstrong al despedirse en sus correspondencias mediante la fórmula *Red and Rice-ly your* y que ha sido retomada por Christopher Blake (2008) *Red Beans and Rice-ly Yours: Recipes from New Orleans that Louis Armstrong Loved*. Southern Food and Beverage Museum.

da singaporense; o el de la propia receta culinaria que comparte con nosotros la revista *Seasoned Cooking* en noviembre de 2007<sup>59</sup>:

35 Shrimp-ly Yours

- 1/2 lb shrimp, peeled and de-veined
- 2 (8 ounce) packages cream cheese
- 1 (8 ounce) jar cocktail sauce
- 1 (16 ounce) package buttery round crackers
- 1 lime

Put the cream cheese at the center of the serving platter. Mix together the cocktail sauce and shrimp and pour it over cream cheese. Slice one lime in half. Squeeze one half over the cocktail sauce and cut the other half into wedges to garnish your Shrimp dip. Now place the crackers and lime wedges around edge of plate and serve. This makes one mouth-watering appetizer for Thanksgiving meal. So let your folks stay boggled at your amazing culinary skill!

Queremos concluir nuestro estudio dejándolo inconcluso, pues nuestra pretensión en él se ha limitado a la constatación de un uso transgresor del lenguaje a través de ciertos términos innovadores que implican la apertura hacia un nuevo modo de significar adverbial. Esto es lo que ha llamado fundamentalmente nuestra atención, la coexistencia en el modo de significar, que hemos denominado *adverbonominal*, entre el modo de ser adverbio y el modo de ser nombre. El debate está abierto y, si bien nos hemos centrado en los adverbios derivados morfológicamente de nombres, los límites que la creatividad neológica alcanza son insospechados como lo demuestran los ejemplos siguientes en los que los adverbios se derivan morfológicamente de una oración:

36 it-all-starts-with-a-good-data-structure-ly yours,  
Raymond Hettinger<sup>60</sup>.

37 hoping-to-learn-something-new-in-the-next-mail--ly yours  
Facundo<sup>61</sup>.

Valga este pequeño estudio a modo de introducción para reavivar el interés hacia una de las categorías más denostadas pero bajo una nueva mirada

Espérant-avoir-ravivé-le-débat-ment vôtre.

<sup>59</sup> [http://seasoned.com/Article/3119\\_1](http://seasoned.com/Article/3119_1) (consulta realizada el 21/01/2011).

<sup>60</sup> <http://bytes.com/topic/python/answers/20593-dict-flat-list-key-value> (consulta realizada el 21/01/2011).

<sup>61</sup> <http://www.mail-archive.com/python-list@python.org/msg05326.html> (consulta realizada el 21/01/2011).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZPIAZU TORRES, Susana (1999-2000): «Los adverbios en *-mente* en español y la formación adverbial en alemán: estudio morfológico-comparativo del español *-mente* y del alemán *-weise*». *Contextos XVII-XVIII/33-36*, 261-277.
- AMIOT, Dany y Nelly FLAUX (2005): «Les adverbes en *-ment* dérivés des noms propres de personnes», in Jan Goes, *L'Adverbe: un pervers polymorphe*. Artois Press Université, 69-87.
- BALLY, Charles (1965): *Linguistique générale et linguistique française*. Berna, Francke.
- BAR-HILLEL, Yehoshua (1971): *Pragmatics of Natural Languages*. Dordrecht, Reidel.
- CAMPOS, Nuria y M. José ALBA (2002-2003): «Traslación, transposición, transformación, metátesis, transferencia... ¿Diferentes términos para un mismo concepto?». *Pragmalingüística* 10-11, 21-35.
- CERVONI, Jean (1990): «La partie du discours nommée adverbe». *Langue Française* 88, 5-11.
- CHERVEL, André (1977): *Et il fallut apprendre à écrire à tous les petits français*. París, Payot.
- CHEVALIER, Jean-Claude, Michel ARRIVE, Claire BLANCHE-BENVENISTE y Jean PEYARD (1964): *Grammaire Larousse du Français contemporain*. París, Larousse.
- CHOMSKY, Noam (1966): «De quelques Constantes de la Théorie Linguistique», in *Problèmes du Langages*. París, Gallimard.
- COSERIU, Eugenio (1972): «Sobre las categorías verbales». *Revista de Lingüística Teórica Aplicada* 10, 7-26.
- FEUILLET, Jacques (1983): «Se débarrassera-t-on un jour des parties du discours?» *BSL* 78/1, 23-51.
- GARCÍA-PAGE, Mario (1991): «El adverbio en *-mente*. Motivación contextual en formaciones léxicas anómalas». *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, 149-181.
- LAGARDE, Jean-Pierre (1988): «Les parties du discours dans la linguistique moderne et contemporaine». *Langages* 92, 93-108.
- LALLOT, Jean (1988): «Origines et développement de la théorie des parties du discours en Grèce». *Langages* 92, 11-23.
- MARTÍNEZ AMADOR, Emilio (1970): *Diccionario gramatical y de dudas del idioma*. Barcelona, R. Sopena S.A.
- MOLINIER, Christian y Françoise LEVRIER (2000): *Grammaire des adverbes. Descriptions des formes en -ment*. Ginebra-París, Droz.
- MORA, Luisa (2005): «Des adverbes de couleur», in I. Choi-Jonin, M. Bras, A. Dagnac y M. Rouquier (eds.), *Question de classification en linguistique: méthodes et descriptions*. Berna, Peter Lang. 227-240.
- MORA, Luisa (2007): «L'autocitation à travers la structure *ADV<sub>ment</sub>* parlant». *Verbum Analecta Neolatina* IX/2, 279-290.
- POTTIER, Bernard (1962): *Systématique des éléments de relation. Étude de morphosyntaxe structurale romane*. París, Klincksieck.



RIEGEL, Martin, Jean-Claude PELLAT y René RIOUL (1994): *Grammaire Méthodique du Français*. París, PUF.

TESNIÈRE, Lucien (1969): *Éléments de syntaxe structurale*. París, Klincksieck.

YAGÜELLO, Marina (1998): «Parlez-vous Internet?», in *Petits Faits de Langue*. París, Seuil, 143-150.

## Les unités lexicales issues de troncations dans la langue française de la zootechnie et leur équivalence en espagnol

Françoise Olmo Cazevaille

*Universidad Politécnica de Valencia*

folmo@idm.upv.es

### Resumen

Las abreviaturas o unidades léxicas formadas por truncamiento proliferan en las lenguas de especialidad tanto en el discurso hablado como en el discurso escrito. La falta de recogida de estas en las obras terminológicas de cada campo de especialidad puede llegar a causar un problema de entendimiento entre los expertos internacionales. Este artículo recoge 49 unidades léxicas francesas formadas por truncamiento de la lengua de la zootechnia y las analiza desde unas perspectivas morfológica y lexicográfica con el fin de describir su funcionalidad en este campo de estudio. Además, ofrece para cada una de ellas su equivalencia en lengua española.

**Palabras clave:** zootechnia; formación de palabras; truncamiento; análisis morfológico; análisis terminográfico; equivalencias.

### Abstract

Abbreviations or the so-called lexical truncated forms are quite prolific in languages for specific purposes, both in oral and written discourses. However, these units have not been systematically included in the terminological works of each field of specialty. This can seriously hinder understanding among international experts. This article looks at 40 French lexical truncated forms taken from the field of animal production science and analyzes them from a morphological and lexicographic perspective with the aim of describing their function in this field of knowledge. Moreover, the equivalent Spanish term for each of them is provided.

**Key words:** animal production science; word formation; lexical truncated forms; morphological analysis; terminographic analysis; equivalences.

## 0. Introduction

Dans les discours scientifiques et techniques, le langage symbolique écrit présente un avantage considérable pour les initiés, quelle que soit leur nationalité, car ils peuvent le manier et le comprendre sans avoir recours à la traduction. De fait, la particularité des symboles réside, d'un point de vue terminologique, dans leur caractère international. Mais que se passe-t-il en ce qui concerne les unités lexicales issues de troncations (ULIT)? En est-il de même? Certaines d'entre elles, connues de tous, comme *USA*, *ONU*, *UE*, etc. jouissent aussi d'un statut international. Quelques autres, comme *CSG* (*Contribution Sociale Généralisée*), *AVG* (*Anévrisme de la Veine de Galien*), etc. bénéficient, par contre, d'un statut national. D'autres encore, plus spécifiques d'un domaine, sont uniquement utilisées par les spécialistes (médecins, ingénieurs, etc.) entre eux et présentent l'avantage d'être homomorphes d'un pays<sup>1</sup> à l'autre. C'est le cas, par exemple, pour la production animale, du sigle *PV* dont les initiales coïncident en français et en espagnol ainsi que l'équivalence de leurs termes (*poinds vif* / *peso vivo*). Finalement, d'autres ULIT sont particulières aux experts d'un même domaine dans un même pays, soit parce que les recherches menées internationalement ne coïncident pas et les néonymes tardent à être repérés et traduits, soit parce que les termes présentent des amorphies, soit encore parce que les sigles représentent des organismes propres à chaque pays. La prolifération de ces ULIT dans la vie quotidienne peut devenir un obstacle à la communication sociale des individus et affecter l'intelligibilité des discours scientifiques internationaux. En effet, elle peut engendrer des problèmes de prononciation, de compréhension ainsi que de traductions. Force est de constater que les ULIT, en particulier les sigles, acquièrent de plus en plus de place dans les discours, qu'ils soient généraux ou spécialisés, oraux ou écrits. Les dictionnaires de sigles présents sur le net en témoignent. Nous citerons, à titre illustratif, trois d'entre eux: le *Dictionnaire de sigles et d'acronymes*<sup>2</sup>, le *Dictionnaire des sigles économiques*<sup>3</sup> et l'*Ackr*, un dictionnaire multilingue<sup>4</sup>. Nous allons donc consacrer cet article à leur étude afin de contribuer à améliorer la compréhension entre communautés scientifiques française et espagnole dans un champ spécifique, celui de la *zootechnie* ou *production animale*, discipline scientifique à laquelle nous nous intéressons particulièrement puisque nous en avons fait l'objet de notre thèse (Olmo, 2006). Dans la première partie, nous détaillerons d'abord la méthodologie suivie ainsi que le cadre théorique de ces ULIT pour aboutir à leur classification sur un critère formel. Puis, dans la deuxième partie, nous analyserons les unités relevées

<sup>1</sup> Nous nous référons ici à la France et à l'Espagne.

<sup>2</sup> *Dictionnaire de sigles et d'acronymes*: [www.sigles.net/par/pays/fr-france](http://www.sigles.net/par/pays/fr-france).

<sup>3</sup> *Dictionnaire des sigles économiques*: [www.ladocumentationfrancaise.fr/.../dictionnaire-sigles.shtml](http://www.ladocumentationfrancaise.fr/.../dictionnaire-sigles.shtml).

<sup>4</sup> *Ackr*, dictionnaire multilingue des acronymes, recense et traduit les sigles, abréviations et acronymes du monde: <http://hades-presse.com/ackr/>.

dans des articles primaires français d'un point de vue morphologique et terminographique et nous en offrirons des équivalences en langue espagnole.

## 1. Méthodologie de l'étude et cadre théorique

### 1.1. Le corpus des unités lexicales issues de troncations

Les ULIT que nous allons analyser dans cet article proviennent d'un corpus de termes réuni dans le cadre d'une thèse sur la langue de la zootechnie, comme nous venons de le mentionner dans l'introduction, à partir d'articles de divulgation de la revue *Productions Animales* de l'année 2001. Ces discours «spécialisés fournissent des attestations des termes, c'est-à-dire une preuve qu'ils existent et qu'ils sont effectivement utilisés par les spécialistes» (L'Homme, 2004: 120). La sélection de ces unités lexicales a donc été faite tout d'abord sur un critère thématique. Ce premier critère nous a amenée à nous questionner sur la délimitation de notre champ d'étude. En effet, le domaine zootechnique entrecroise ses connaissances avec celles de nombreuses disciplines scientifiques comme la chimie (quand il se réfère à l'alimentation des animaux), la génétique (pour la sélection des races), la médecine, etc. Par conséquent, afin de bien choisir les unités spécialisées qui caractérisent la langue de la zootechnie, nous avons dû nous appuyer sur des critères sélectifs. Pour ce faire, nous avons suivi les orientations proposées par L'Homme (2004: 64-66) dans la définition du *terme* et selon lesquelles:

- a) L'unité lexicale a un sens qui est lié à un domaine de spécialité; ce dernier est délimité au préalable pour un projet terminographique donné.
- b) La nature des actants sémantiques peut servir d'indice pour confirmer le sens spécialisé d'une unité lexicale à sens prédicatif. Si ses actants sont déjà admis comme termes en fonction du critère a), l'unité de sens prédicatif risque fort d'être spécialisée elle-même.
- c) La parenté morphologique –nécessairement accompagnée d'une parenté sémantique– est un autre indice permettant de confirmer un sens spécialisé. Si des termes ont été retenus en vertu des critères a) et b), leurs dérivés sont forcément spécialisés.
- d) Toute autre *relation paradigmatique*, c'est-à-dire autre que morphologique, partagée par une unité lexicale avec un terme déjà admis en fonction des trois premiers critères révèle un sens spécialisé.

Ainsi, nous avons sélectionné les unités lexicales de notre champ d'étude en éliminant celles qui étaient cataloguées dans un domaine connexe et qui ne présentaient pas d'actants sémantiques propres du domaine dans la phrase relevée. Pour ce faire, nous avons consulté plusieurs ouvrages dictionnaires dont le *Grand Diction-*

*naire Terminologique* (GDT) en ligne de l'Office de la Langue française du Québec et le *Dictionary of animal production terminology* (DAPT) de 1993, l'unique dictionnaire multilingue de la spécialité incluant nos langues de travail, le français et l'espagnol, et comptant 9033 termes. Le choix de ces dictionnaires est fondé, d'une part, sur leur caractère terminologique et de la spécialité, et d'autre part, sur la date de création et le nombre d'entrées relevées. En outre, il convient de préciser que le GDT<sup>5</sup> présente d'autres caractéristiques non négligeables, à savoir: des actualisations constantes en ligne et un contenu très détaillé de ses articles dans lesquels, outre les définitions des termes dans chacune de leur spécialité et les équivalents en anglais et en latin, l'on trouve des notes techniques, riches en connaissances culturelles. À titre illustratif, nous pouvons citer le terme *traite* qui est proposé dans six secteurs différents (*la brasserie, le commerce, le droit, la finance, le mobilier et la zootechnie*). Dans la rubrique *zootechnique*, la fiche terminologique proposée est la suivante:

Domaine(s): zootechnie – élevage du bétail

français: *traite* n.f.                      anglais: *milking*

Définition: Extraction du lait de la mamelle d'une vache, d'une brebis ou d'une chèvre.

Note(s): De même que lorsqu'on parle de lait sans préciser, il s'agit de lait de vache, de même le terme *traite*, sans autre explication, se rapporte à l'extraction du lait de la vache. Une bonne *traite* doit viser à obtenir le maximum de lait de qualité impeccable; elle doit donc être rapide, complète, indolore et hygiénique. La *traite* à la main est peu à peu supplantée par la *traite* mécanique ou *traite* à la machine (GDT, consulté le 11/01/2011).

Ces ouvrages nous ont aussi permis d'observer la présence ou l'absence des unités lexicales relevées et de pouvoir ainsi faire des remarques lexicologiques et contrastives.

Aujourd'hui, un autre dictionnaire de cette spécialité a vu le jour: il s'agit du *Dictionnaire des sciences animales*<sup>6</sup> (DSA) du Centre de coopération internationale en recherche agronomique pour le développement (CIRAD). Le contenu détaillé de ses fiches terminologiques et sa présence en ligne en font un outil incontournable pour notre analyse; par conséquent, nous l'utiliserons dans cet article, afin d'actualiser nos apports. Cependant, à l'instar du GDT, le DSA ne propose que des équivalences en anglais et en latin. Nos remarques contrastives ne seront relatives qu'au DAPT et les termes proposés en espagnol seront extraits d'articles primaires de revues ou de sites

<sup>5</sup> <http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/gdt.html>.

<sup>6</sup> Meyer C., ed. sc., 2009, *Dictionnaire des Sciences Animales* [en ligne]. Montpellier, France, CIRAD. Cf.: <http://dico-sciences-animales.cirad.fr/>.

d'organismes reconnus espagnols. Dans les cas d'insuccès de la recherche, nous consulterons des experts en la matière.

La catégorie grammaticale des unités lexicales spécialisées nous a servi à les classer en unités simples et complexes. En ce qui concerne les ULIT, nous avons considéré comme unités simples les abréviations de type *EN*, *ESB*, etc. et les unités dérivées (*anti-GRM*) et nous avons classé comme appartenant à des unités complexes celles qui se trouvaient, soit combinées à un nom (N) et assumaient la fonction d'adjectif (*index CEL*), soit combinées à un adjectif (Adj) et assumaient la fonction de nom (*EST ovine*). De plus, nous les avons ordonnées en sigles, acronymes et apocopes. Avant de passer à leur analyse, il convient de différencier d'un point de vue théorique ces trois catégories. C'est ce que nous allons faire dans le paragraphe suivant.

## 1.2. Quelques définitions et remarques

De nombreux auteurs, grammairiens, lexicologues et terminologues, se sont attachés à définir les différents types d'abréviations.

Charaudeau dans la *Grammaire du sens et de l'expression* (1992: 77-80) répertorie trois types d'abréviation: l'ellipse, la troncation et les sigles. La première «consiste dans une séquence où les mots apparaissent habituellement de manière très solidaire, à ne retenir qu'un mot, qui vaudra pour la séquence». C'est le cas par exemple, dit-il, «du *capitaine général* qui est passé au *général* (dans l'armée)». La troncation<sup>7</sup> «consiste à amputer la forme d'un mot de certaines de ses syllabes» comme dans «*mé-tro* (pour *métropolitain*), *stylo* (*stylographe*)», etc. Les sigles «sont formés à partir des lettres ou syllabes initiales des mots qui composent une séquence figée». Charaudeau remarque à leur propos que «ce procédé ne s'applique qu'à des séquences qui servent à dénommer officiellement des organisations politiques et syndicales (RATP, ONU, UNESCO, etc.), des pays (USA, RFA, etc.)». Il ajoute que «ce procédé peut être utilisé en d'autres circonstances, par manière de dérision et par snobisme pour dénommer des catégories de gens (les BCBG)» et que «parfois, certains objets sont dénommés par un sigle: BD, ULM (Ultra Léger Motorisé)».

Selon la norme de l'ISO 1087<sup>8</sup>, le sigle est un «terme complexe abrégé ou non formé des lettres initiales de ses éléments» et l'acronyme un «terme complexe abrégé formé de plusieurs groupes de lettres d'un terme et dont la prononciation est exclusivement syllabique». L'apocope constitue «un mode de création familier et productif. Il s'agit tout simplement de la troncation à droite» (Gaudin et Guespin, 2000: 294). Pour sa part, Niklas-Salminen (1997: 79-82) associe aussi l'abréviation au langage parlé (*bac*, *fac*, *imper*, etc.) et la siglaison à la langue standard. Il se demande «si les

<sup>7</sup> La troncation inclut donc l'apocope (troncation à droite) et l'aphérèse (troncation à gauche).

<sup>8</sup> La présente norme internationale établit le vocabulaire fondamental de la théorie et de la pratique du travail terminologique. Cf.: [http://www.iso.org/iso/fr/iso\\_technical\\_committee.html?commid=48116](http://www.iso.org/iso/fr/iso_technical_committee.html?commid=48116).

sigles peuvent être considérés comme des mots, au même titre que les abréviations» et il observe que «ces unités ne sont généralement pas classées parmi les mots».

Lehmann et Martin-Berthet (2002: 167) remarquent à propos des sigles: «En français, sigles et acronymes ne forment que des noms propres, qui dénomment un référent particulier (institution, mouvement politique, etc.) *Agit-prop* est un calque du russe; *sitcom*, *radar* sont empruntés à l'anglais».

Pour leur part, Gaudin et Guespin (2000: 292) ajoutent:

La création de mots par siglaison s'est répandue et généralisée: elle constitue une dénomination motivée pour les initiés, pour lesquels le rapport entre sigle et syntagme développé est transparent. En revanche, à l'égard des locuteurs, le sigle a une fonction cryptique: il est purement arbitraire et cet arbitraire se trouve renforcé par le fait qu'il ne s'inscrit pas à l'intérieur de séries, de paradigmes. P.T.T. et H.I.V. sont opaques et ne s'inscrivent pas dans des séries paradigmatiques.

Par ailleurs, Pavel et Nolet (2001: 19) reconnaissent parmi les différentes formations de mots nouveaux ou néologismes: la dérivation, la composition, le télescopage, l'acronymie et l'emprunt externe. Ces cas de figure font partie de la néologie formelle et apparaîtront dans le corpus des ULIT étudiées ci-après.

Les définitions des différents auteurs sur les abréviations que nous venons de mentionner sont claires. Cependant, certaines observations nous contraignent à réfléchir d'une part, sur le statut de mots ou plutôt de termes de ces ULIT et d'autre part, à vérifier ce qu'elles dénomment de nos jours dans le domaine de la *zootechnie* et si elles s'inscrivent ou pas dans des séries.

Afin de justifier leur statut de termes, nous nous appuyerons sur Kocourek. Celui-ci inclut les abréviations et les symboles dans les expressions linguistiques et les dénomme *brachygraphiques*, il observe en rapport avec leur statut de termes que:

Ces expressions brachygraphiques, dans la mesure où elles s'intègrent à la langue naturelle et se conforment à ses servitudes, sont des unités lexicales de bon aloi et à bon droit. Elles doivent être considérées comme partie *intégrante* du lexique de la langue technoscientifique. Ceci signifie que l'on élargit le domaine linguistique pour pouvoir saisir la spécificité de l'objet étudié (Kocourek, 1991: 94).

Par conséquent, et en accord avec Kocourek, nous avons considéré les abréviations relevées comme des unités lexicales spécialisées et donc classifiables syntaxiquement.

La catégorie grammaticale des unités lexicales spécialisées nous a servi, comme nous l'avons mentionné antérieurement, à les classer en unités simples et complexes. Cependant, lors du dépouillement des articles, nous avons remarqué que, quelque-



fois, les créations lexicales combinaient sigles, acronymes et apocopes. À ce propos, Mortureux (2004: 54) souligne que «des études récentes montrent la multiplication des sigles prononçables et le recours à l'acronymie, qui intègre au besoin d'autres lettres que les initiales pour obtenir un résultat satisfaisant». Dans notre corpus, l'on trouve par exemple *ITAVI* qui correspond à *Institut Technique de l'Aviculture*. Cette unité lexicale cumule la siglaison (*IT* pour *Institut Technique*) et l'acronymie (*AVI* pour *Aviculture*). La préposition *de* et l'article *l'* sont exclus de la formation. C'est ce recours combinatoire qui nous a amenée à adopter un terme générique pour désigner tous ces types d'abréviation: les *unités lexicales issues de tronctions* ou ULIT. Nonobstant, afin d'en étudier leur morphologie, leur syntaxe et leur sémantique et dans un souci de clarté, nous avons divisé la deuxième partie de cet article en cinq sous parties: les sigles, les acronymes, les apocopes, les unités lexicales de type N + abréviation et les unités lexicales de type abréviation + Adj. Cette classification nous permettra de mieux analyser le comportement des ULIT dans le domaine de la zootechnie et d'observer si elles s'insèrent dans des paradigmes.

## 2. Analyse des unités lexicales issues de tronctions

Nous allons décrire dans cette section: 25 sigles, 5 acronymes, 3 apocopes, 9 ULIT de type N + abréviation et 7 de type abréviation + Adj. Soit un total de 49 unités lexicales que nous analyserons sous les aspects morphologique, terminologique et contrastif.

### 2.1. Les sigles

Les sigles que nous avons retenus sont les suivants: *AFSSA*, *AFZ*, *CAAA*, *CCPA*, *EM*, *EN*, *ESB*, *ESST*, *EST*, *GRM*, *MJ*, *MS*, *MSI*, *NAIF*, *NDF*, *PDIE*, *PV*, *QTL*, *RC*, *TA*, *TB*, *TP*, *TPA*, *UCAAB* et *VL*.

D'un point de vue morphologique, on remarque que ces sigles sont effectivement formés des lettres initiales de leurs éléments initiaux et que leur longueur varie de 2 à 5 initiales. Malgré leur forme complexe, ils fonctionnent sémantiquement comme des unités simples. Ils ne comportent pas de points insérés entre les lettres, ce qui correspond, selon le Service de la langue française du Centre TERMISTI<sup>9</sup>, à l'usage scientifique. Leur prononciation est normalement alphabétique comme par exemple *AFZ* mais trois des vingt-cinq sigles relevés se prononcent de façon syllabique. C'est le cas d'*AFSSA*, *UCAAB* et *NAIF*.

À l'intérieur de cette liste de sigles, on peut différencier deux groupes:

– L'un représentatif de la formation et des organismes, associations ou institutions du secteur zootechnique: *AFSSA* (*Agence Française de Sécurité Sanitaire des Aliments*), *AFZ* (*Association Française de Zootechnie*), *CAAA* (*Cycle Appro-*

<sup>9</sup> Le Service de la langue française du Centre TERMISTI fait partie du Ministère de la Communauté française de Belgique (<http://www.cfwb.be/franca/bd/bienvenu.htm>, mis à jour le 14 mai 2005).

*fondi de l'Alimentation Animale*), CCPA (*Conseil Canadien des Protections des Animaux*) et UCAAB (*Union des Coopératives Agricoles d'Aliments du Bétail*).

– L'autre, plus nombreux, réunissant les mots-clefs des orientations techniques fréquemment utilisés dans ce domaine: GRM (*Globules Rouges de Mouton*), ESB (*Encéphalopathie Spongiforme Bovine*), ESST (*Encéphalopathies Subaiguës Spongiformes Transmissibles*), EST (*Encéphalopathies Spongiformes Transmissibles*), EM (*Énergie Métabolisable*), EN (*Énergie Nette*), MJ (*Méga-joule*), MS (*Matière Sèche*), MSI (*Matière Sèche Ingérée*), NAIF (*Né Après l'Interdiction des Farines*), NDF (*Fibre au Détergent Neutre*), PDIE (*Protéines digestibles dans l'Intestin*), PV (*Poids Vif*), QTL (*Locus Quantitatif*), RC (*Ration Complète*), TA (*Tissus Adipeux*), TB (*Taux Butyreux*), TP (*Taux protéique*), TPA (*Traite Par Arrière*) et VL (*Vache Laitière*).

On distingue, dans ce deuxième groupe, des noms de grandeurs, de mesures ou de termes courants représentés par des abréviations conventionnelles du domaine. Certains de ces sigles se rapportent aux matières grasses, à la qualité des produits d'origine animale, etc. Ils marquent les tendances des recherches zootechniques qui s'orientent vers l'amélioration des produits d'origine animale afin de les adapter au goût des consommateurs actuels. D'autres sont relatifs aux techniques employées. C'est le cas de TPA (*traite par arrière*) qui naît avec l'implantation du *robot de traite* dans les années 1990. D'autres encore concernent les noms de maladies touchant les animaux et pouvant se transmettre à l'homme. Ce sont les sigles appartenant au paradigme des *encéphalopathies spongiformes*. Celles-ci apparaissent chez l'homme entre 1920 pour la maladie de Creutzfeldt-Jakob (MCJ) et 1986 pour sa variante (nvMCJ). Cependant, ce n'est qu'avec la première apparition du premier cas d'*encéphalopathie spongiforme bovine* en Angleterre en 1985 que les recherches zootechniques sur ce sujet se développent considérablement et que sont créés, mis à part les sigles existant déjà comme ESB (*Encéphalopathie spongiforme bovine*), ESST (*Encéphalopathies subaiguës spongiformes transmissibles*) et EST (*Encéphalopathie spongiforme transmissible*), d'autres sigles et termes comme NAIF et *super NAIF* auxquels nous allons nous intéresser maintenant.

NAIF est au départ un sigle puisqu'il est composé des lettres initiales de «Né Après l'Interdiction des Farines» (1990). Les cas dits «NAIF» se rapportent à des animaux atteints d'encéphalopathie spongiforme bovine bien qu'ils soient nés après l'interdiction des farines animales dans l'alimentation des ruminants. La prononciation du terme NAIF devrait être l'épellation mais, de par sa similitude avec l'adjectif «naïf», il se prononce en un seul mot. Un autre terme, *super NAIF*, a été créé en 1996. On le retrouve répertorié comme entrée dans le DSA dans la catégorie adjecti-

vale avec un *i* tréma et formant une unité lexicale simple: *supernaïf*<sup>0</sup>. Il signifie «né après l'interdiction de l'utilisation de matériaux à risques spécifiques dans les farines animales à destination des porcins et des volailles<sup>11</sup>». Le DSA en donne la définition suivante: «Qualifie un bovin né longtemps après l'interdiction des farines animales (celle de 1990 en France), après 1997».

En ce qui concerne l'équivalence de ces termes, l'espagnol emprunte directement le terme au français: «*casos NAIF*<sup>12</sup>» et perd le jeu de mots existant entre les sigles et l'adjectif «naïf» en français.

Parmi la liste des sigles fortement employés en zootechnie et que nous venons de citer *supra*, nous observons à l'instar de *NAIF* d'autres sigles s'insérant dans des systèmes paradigmatiques. Ce sont les cas suivants:

Le sigle *GRM* qui correspond à l'abréviation de «globules rouges du mouton» ou hématies du mouton, utilisés en immunologie pour produire des anticorps, appartient à une famille de sigles composée de la même façon: *GRP* (*globules rouges du poulet*), *GRL* (*globules rouges du lapin*), etc., sigles qui présentent, à leur tour, des oppositions binaires tels que: *anti-GRM*, *anti-GRP* et *anti-GRL*, etc.

Le sigle *NDF* (*fibres au détergent neutre*) qui vient de l'anglais, désigne «un des constituants du tissu végétal ingérée par les animaux. Les fibres contribuent au bon fonctionnement du rumen et elles sont un élément essentiel de la ration [...]» (Olmo, 2007: 743). Les recherches en alimentation animale dirigées vers l'optimisation de la digestion des animaux ont créé un nouveau sigle formé sur le premier: *NDFe*. Ce sigle correspond à une fraction de la fibre *NDF* qui est «efficace à stimuler la salivation, la mastication, la rumination et la motricité ruminale<sup>13</sup>. Le *-e* en minuscule rajouté au sigle *NDFe* signifie donc «efficace».

Les sigles *EM* et *EN* signifient respectivement *énergie métabolisable* et *énergie nette*. L'*EM* correspond, selon le GDT (1985), à l'«énergie contenue dans un aliment mis à la disposition d'un organisme après le repas». Ce sigle entre dans le paradigme de l'*énergie*, en opposition radiale à plusieurs autres sigles courants dont il se distingue, à savoir: *ED* (énergie digestive), *EB* (énergie brute), *EN* (énergie nette) et *EP* (énergie productive). Selon la note de la fiche terminologique du GDT (1975):

L'énergie se mesure en kilo-calories. On distingue en pratique  
*l'énergie brute* qui est l'énergie totale contenue dans la ration;  
*l'énergie nette*, qui est l'énergie métabolisable, moins l'énergie  
indispensable à la consommation et à la digestion; *l'énergie mé-*

<sup>10</sup> Meyer C., ed. sc., 2009, *Dictionnaire des Sciences Animales* [en ligne]. Montpellier, France, Cirad. [date de consultation le 11/01/2011]. <URL: <http://dico-sciences-animales.cirad.fr/>>.

<sup>11</sup> <http://science-citoyen.u-strasbg.fr/dossiers/prion/prion/reponses/repq.html>.

<sup>12</sup> <http://pagina.jccm.es/sanidad/salud/epidemiologia/3700.pdf>.

<sup>13</sup> Les définitions entre guillemets sont extraites du site suivant: <http://www.agrireseau.qc.ca/bovinsboucherie/Documents/bb345.pdf>.

*tabolisable*, qui est l'énergie brute moins l'énergie exportée par les divers excréta; *l'énergie productive* qui est l'énergie nécessaire aux besoins d'entretien et de production.

Le sigle *MJ* correspond au mot plein *mégajoules*. Il entre dans le paradigme des unités de mesure pour les apports nutritionnels. On distingue aussi le *J* (*joule*), le *GJ* (*gigajoule*) et le *KJ* (*kilojoule*).

Le sigle *PDIE* correspond aux *protéines digestibles dans l'intestin*. Le *E* correspond à l'énergie de l'aliment fermentée dans le rumen. Un autre sigle en opposition radiale est le sigle *PDIA* qui signifie *protéines digestibles dans l'intestin correspondant à l'azote de l'aliment dégradé dans le rumen*.

Deux autres sigles présents ici servent aussi à en composer d'autres: ce sont les sigles *PV* (*poids vif*) et *MS* (*matière sèche*). Cependant, ils le font par le rajout d'une initiale. *PV* donne *PVV* (*poids vif vide*) et *MS* donne *MSI* (*matière sèche ingérée*).

Du point de vue terminographique, c'est-à-dire de la présence et de l'absence de ces sigles dans les recueils terminologiques cités, nous pouvons dire que 19 des 25 sigles relevés ne sont pas traduits dans le DAPT. Ce sont les suivants: *AFSSA*, *AFZ*; *CAAA*, *CCPA*, *ESB*, *ESST*, *EST*, *GRM*, *MS*, *MSI*, *NAIF*; *PDIE*; *RC*, *TA*, *TB*, *TP*, *TPA*, *UCAAB* et *VL*. Cependant, *ESB*, *ESST*, *EST* et *MS* sont relevés dans le GDT en 2002, 1997, 2003 et 2002 respectivement. Ces sigles se sont incorporés rapidement dans le lexique de par la diffusion des médias étant donné l'importance de la transmission de ces maladies à l'homme par la consommation des viandes animales. À ce propos, il convient de mentionner qu'*encéphalite spongiforme bovine* apparaît dans le *Petit Robert* (2000) comme deuxième acception d'*encéphalite* et qu'il existe d'autres espèces animales qui subissent la maladie désignée par cette lexie, comme les ovins (*la tremblante du mouton*) ou les félins. La lexie *encéphalite spongiforme féline* (*ESF*), moins connue du grand public que les deux précédentes, n'est pas mentionnée dans le *Petit Robert* (2008). Par contre, son sigle, *ESF*, est bien présent dans le DSA<sup>14</sup> et atteste le paradigme des *encéphalites spongiformes*.

On retrouve dans le DAPT et le GTD les formes entières (mais sans les abréviations) des sigles suivants: *EM*, *EN* et *PV*.

On distingue deux emprunts directs de l'anglais, *NDF* et *QTL*, qui signifient respectivement *neutral-detergent fibre*<sup>15</sup> et *Quantitative Trait Locus* et qui sont employés tels quels dans les articles. Cependant, pour *NDF*, le sigle français *FDN* existe ainsi que le terme *fibre au détergent neutre*<sup>16</sup>. Pour *QTL*, on ne trouve que la traduction du terme en français, *locus quantitatif*, le sigle utilisé étant toujours l'anglais.

<sup>14</sup> Consulté le 11/01/2011.

<sup>15</sup> <http://www.gov.on.ca/OMAFRA/english/livestock/beef/facts/92-017.htm>.

<sup>16</sup> <http://www.gov.on.ca/OMAFRA/french/crops/pub811/5qual.htm>.

Dans les articles espagnols, on retrouve soit le sigle anglais soit l'unité lexicale pleine traduite: «*locus* de carácter cuantitativo».

En ce qui concerne la présence de ces sigles dans le *Dictionnaire des sciences animales* (DSA), nous observons que les «chrématonymes<sup>17</sup>» (Kocourek, 2001: 324) n'y sont pas relevés. Pour le deuxième groupe, on relève *ESB*, *EST*, *NAIF*, *supernaïf*, *NDF* et *QTL*.

Du point de vue contrastif, les sigles des organismes officiels sont respectés: *AFSSA*, *AFZ*, *CAAA*, *CCPA* et *UCAAB*. Cependant, pour les autres sigles, on observe:

- des symboles internationaux homomorphes en français et en espagnol: *EM*, *EN*, *MJ*, *MS*, *MSI*, *NAIF* (emprunts directs du français); *PDIE*, *PV*, *QTL* (emprunts directs de l'anglais dans les deux langues étudiées); *TA*, *TB* et *TP* (on évite les sigles en espagnol, traduction par des termes pleins: *Tejido adiposo*, *tasa butírica* et *tasa protéica*);
- des sigles qui varient d'une langue à l'autre parce qu'ils s'adaptent à la réalité de chaque pays: *GRM* / *GRC* «glóbulos rojos de cordero»; *ESB* / *EEB* «encefalopatía espongiiforme bovina»; *ESST* / *ESET* «Encefalopatías subagudas espongiiformes transmisibles»; *EST* / *EET* (*Encefalopatía espongiiforme transmisible*) et *NDF* / *FDN* «Fibra en Detergente Neutro»;
- et des sigles qui existent en français et qui n'existent pas en espagnol: *RC* «ration complète» / «ración completa», *TPA* «traite par arrière» / «ordeño por detrás» et *VL* «vache laitière» / «vaca lechera».

De par leur importance sémantique et leur rapide évolution, ces sigles devraient être intégrés dans les dictionnaires de la spécialité. De plus, comme nous le verrons dans les sous parties 2.4 et 2.5, certains d'entre eux et d'autres nouveaux, entrent dans la formation de termes complexes. Ils apparaissent précédés de noms ou suivis d'adjectifs.

## 2.2. Les acronymes

Nous avons relevé dans cette partie les unités suivantes: *Itavi*, *ThrDI*, *UPRA*, *ValDI* et *prion* qui selon nous, ne sont pas tout à fait des acronymes. En effet, elles correspondent plutôt à des combinaisons de sigles et d'acronyme comme nous allons le voir.

ITAVI, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, correspond à *Institut Technique de l'Aviculture*. Il est donc formé d'initiales et des deux premières syllabes d'*aviculture*. *ThrDI* et *ValDI* sont formés à l'inverse. Les trois premières lettres appartiennent respectivement aux termes *thréonine* et *valine* et sont suivies de deux lettres du mot *indispensable* issu du syntagme terminologique «acides aminés

<sup>17</sup> Nom d'institution ou de produit

*indispensables*». *UPRA* correspond à *Unité de sélection et Promotion Raciale*. Il est composé de deux initiales, *U* et *P*, et de la première syllabe de l'adjectif *raciale*. *UPRA* et *ITAVI* sont des créations lexicales qui vont dans le sens de l'oralisation.

Aujourd'hui, le besoin de disposer de dénominations courtes et le goût pour les lexèmes ont conduit à généraliser la création d'acronymes, de sigles prononcés de façon exclusivement syllabaire et pour la création desquels on ne se limite plus aux initiales (Gaudin et Guespin, 2000: 293).

*UPRA* et *ITAVI* se prononcent comme des mots en appliquant les règles de la phonétique française. Ils fonctionnent comme des substantifs, accompagnés d'un article et pourvus d'un genre et d'un nombre. Ainsi, *UPRA* est un substantif féminin («une *UPRA*») et comme composés incluant cet acronyme, on trouve le nom de l'organisme *France UPRA Sélection* et la lexie «*UPRA* volontaires» (*Productions Animales*, 2001, n° 3, article 4: 188). L'*ITAVI*, *Institut Technique de l'Aviculture et de l'élevage des petits animaux*, est un organisme spécialisé dans le développement et la recherche appliquée en aviculture, cuniculture, palmipèdes à foie gras et à rôtir, et autres productions de diversification. Son action couvre les différents secteurs liés à ces productions: techniques d'élevage, alimentation, reproduction, qualité, bâtiments, économie et gestion de l'élevage, économie de la branche. On retrouve cet acronyme précédé d'un article dans «coordonné par l'Itavi» et formant une unité complexe dans les «journées Itavi» (*Productions Animales*, 2001: n° 5, article 8, 368).

Pour ce qui est de *ThrDI* et *ValDI*, les cas sont différents. Nous sommes ici en présence d'acronymes correspondant à deux des huit *Acides Aminés Essentiels* ou *Indispensables* (AAE), la *thréonine* et la *valine*. Ici, les acronymes ne peuvent pas se prononcer vu le nombre de consonnes suivies qui les forment. Il faut savoir à quelle substance ils correspondent pour pouvoir les lire à voix haute. On les retrouve à l'intérieur de groupes nominaux, intégrés comme des substantifs: *la concentration de ThrDI dans la ration*, *la teneur de la ration en ThrDI* (*Productions Animales*, 2001: n°3, article 6, 201-212), *des concentrations de ValDI supérieure à 5,3%* (*Productions Animales*, 2001: n° 3, article 6, 205).

Selon la note de l'Office Québécois de la Langue Française (OQLF) dans le GDT et datant de 1999, «Le terme *prion*, proposé par S. Prusiner en 1982 est une contraction des premières lettres de *proteinaceous* et de *infectious*, et des lettres *on*». Il correspond à l'acronyme du terme anglais *PRoteinaceous Infectious ONly particle* (particule protéique infectieuse). C'est donc un emprunt externe. *Prion* est un terme en rapport avec la conduite sanitaire puisque cette protéine affecte pathologiquement les animaux d'élevage. En 2004, le GDT apporte plus de renseignements sur la fiche terminologique de *prion*. Il en propose la définition suivante:

Particule infectieuse constituée d'une molécule protéique auto-répliquable et dépourvue d'acide nucléique, soit une glycopro-



téine de 28 000 daltons constituée d'environ 250 acides aminés, hydrophobe, possédant une structure en bâtonnets, et qui est responsable des encéphalopathies subaiguës spongiformes transmissibles.

Et, les trois synonymes suivants: *protéine PrPsc*, *protéine PrPres* et *protéine PrP pathologique*. Nous retrouvons donc ici d'autres ULIT de fonction adjectivale formées aussi d'acronymes et d'initiales puisque PrP correspond à la forme pathologique de la protéine PrP qui est tantôt désignée par *PrPsc* (*sc* pour *scrapie* ou *tremblante du mouton*), tantôt par *PrPres* (*res* en raison de sa *résistance* partielle à la digestion par les protéases). Ceci atteste une effervescence certaine de créations d'ULIT dans la recherche zootechnique.

Le terme *prion* n'est pas relevé dans le DAPT. Le DSA en donne la définition suivante:

Protéine infectieuse. Agent infectieux de nature protéique (agent transmissible non conventionnel) responsable de maladies neurologiques à évolution lente, des encéphalites spongiformes chez plusieurs espèces: homme (maladie de Creutzfeldt-Jakob), mouton (tremblante), vache (encéphalite spongiforme bovine ou maladie de la vache folle, ESB). Les prions sont des agents d'encéphalopathies spongiformes subaiguës transmissibles (ESST) à évolution lente.

Il en offre un synonyme, *virus lent*, et deux équivalences en anglais: *prion* et *slow virus*. Les synonymes proposés par le GDT sont ici insérés dans la note appelée *détails*. L'unité lexicale composée de *prion*, *prion ovin*<sup>18</sup>, relevée dans les articles dépouillés, n'est référencée dans aucun des trois dictionnaires mentionnés dans cette étude.

Par conséquent, du point de vue terminographique, le recueil terminologique des sciences animales (DSA) ne retient qu'*UPRA* et *prion*; le GDT, *prion*, et le DAPT n'en relève aucun. Le DSA définit *UPRA* comme «l'unité nationale de sélection et de promotion de race. Elle regroupe centre d'insémination artificielle et société d'éleveurs de race pure. Elle tient le livre généalogique». Il ne propose pas de traduction en anglais.

Du point de vue des équivalences en langue espagnole, *UPRA* et *ITAVI* ne changent pas. Les symboles de la *thréonine* (Thr) et de la *valine* (Val) coïncident avec ceux utilisés en Espagne, bien que l'équivalent de *thréonine* s'écrive sans *-h-* en espagnol: *treonina*. La formule des symboles combinés avec les majuscules (*valDI*, *thrDI*) ne se retrouve pas dans les articles de la spécialité en espagnol. Comme pour le fran-

<sup>18</sup> [http://www.jouy.inra.fr/vim/equipes\\_scientifiques/infections\\_a\\_prion](http://www.jouy.inra.fr/vim/equipes_scientifiques/infections_a_prion). Consultée le 11/01/2011.



çais, l'équivalent de *prion* est en espagnol un emprunt direct de l'anglais. Cependant, la langue hispanique l'a adapté puisqu'elle rajoute un accent sur le *-o-*: *prión*.

### 2.3. Les apocopes

Dans ce paragraphe, nous allons analyser les ULIT suivantes: *Conc%*, *ECO-LAIT* et *CEL*. Il s'agit d'unités lexicales qui comportent une apocope dans leur formation. Cependant, deux d'entre elles sont combinées, l'une avec un symbole (*conc%*) et l'autre avec un mot plein (*Ecolait*).

*Conc* résulte de l'apocope de *concentré*. Ses quatre premières lettres sont suivies du symbole % qui indique le pourcentage. Le *pourcentage de concentré* correspond à la quantité de *concentré* apportée à la ration. Le terme *conc%* est surtout employé dans les calculs des rations des animaux. Il n'est relevé dans aucun dictionnaire. L'équivalence espagnole est la même.

*ECOLAIT*<sup>19</sup> est un mot composé du résultat d'une apocope, c'est-à-dire dans ce cas-ci de la chute de la partie finale du mot *écolier*, et du mot *lait*. C'est un nom propre puisqu'il représente une marque française de lait issu de l'agriculture biologique. Le préfixoïde *éco-* joue donc sur les mots *écolier* et *écologie*: le premier est un clin d'œil aux consommateurs à qui est destiné le produit et le deuxième souligne le type d'agriculture dont il est issu, lequel produit des aliments respectueux de l'environnement et donc bons pour la santé. Il s'agit d'un terme formé par télescopage. La traduction respecte le nom propre de marque français.

*CEL*, que nous retrouvons dans le syntagme terminologique «index CEL», résulte de l'apocope de *cellules*. Cet index sert, selon l'exemple en contexte relevé pour l'élaboration du corpus (Olmo, 2007: 753), «à estimer la valeur génétique du taureau à partir des numérations cellulaires mesurées dans le lait de ses apparentées, en particulier de ses filles». Il a donc trait à la reproduction, en particulier à la génétique des animaux d'élevage. Il n'est pas relevé dans les dictionnaires consultés. Chaque pays a son index: l'*index CEL* Français correspond à *el índice RCS (recuento de células somáticas)* en Espagne.

Ces ULIT ne sont pas relevées dans les dictionnaires consultés. Toutefois, qu'elles soient symbole, nom propre ou terme, nous considérons ces unités lexicales comme des néologismes formels caractéristiques de la zootechnie qui gagneraient à figurer dans des inventaires multilingues de la spécialité.

<sup>19</sup> ECOLAIT, le lait des écoliers, est une marque déposée de lait de l'écologie appartenant à la Société Familiaris de Dunkerque. Ce lait est conditionné sous forme de briquettes de 20 cl, destinées aux collectivités, crèches, écoles maternelles et primaires, dans le cadre de la distribution du lait aux écoles. Ce lait est entier ou demi-écrémé, et bientôt chocolaté, issu de l'agriculture biologique, certifié, et collecté en France uniquement. Cependant, il nous a semblé intéressant de souligner ici que le nom de cette marque coïncide avec le nom propre d'une entreprise québécoise spécialisée dans le veau de lait: élevage, transport, aliments, viande (<http://www.ecolait.com/>).

#### 2.4. Les unités lexicales de type N + abréviations

Nous allons analyser dans cette section les 9 unités lexicales suivantes: *banque AFZ*, *cas NAIF*, *index CEL*, *ratio EM/protéines*, *recommandations NRC*, *table AFZ*, *table MAFF*, *unité INRA* et *valeur AFZ*.

On remarque, en ce qui concerne ces sigles, qu'ils accompagnent un nom et forment donc des unités lexicales complexes (ULC). Placés, dans tous les cas de figure, à droite du substantif, ils fonctionnent sémantiquement comme les unités lexicales de type N + Adj. Certains d'entre eux se répètent fréquemment; c'est le cas d'*AFZ* qui apparaît souvent combiné avec les trois substantifs suivants: *banque*, *table* et *valeur*. *NAIF*, *EM* et *CEL*, dont nous avons parlé dans le paragraphe des sigles et dans celui des apocopes, apparaissent ici précédés des substantifs *cas*, *ratio* et *index*.

On distingue trois nouveaux sigles représentant des organismes officiels: *INRA* («Institut National de Recherches Agronomiques»), *NRC* («National Research Council») et *MAFF* («Ministry of Agriculture, Fisheries and Forestry»). *MAFF* et *NRC* sont des emprunts directs de l'anglais. Les sigles représentant des chrématonymes, comme nous l'avons mentionné ci-dessus, sont normalement respectés dans leur langue d'origine, que ce soit dans les articles français ou espagnols. Les articles scientifiques espagnols, par exemple, citent les sigles français *AFZ*, *INRA*, etc., sans avoir recours à la traduction. Bien que l'on puisse proposer une équivalence dans la langue d'arrivée puisqu'il en existe, comme *Conseil National de Recherches* pour *National Research Council* et *Ministère de l'agriculture, de l'alimentation, de la pêche, de la ruralité et de l'aménagement du territoire* pour *Ministry of Agriculture, Fisheries and Forestry*, on peut dire que la tendance, dans les articles scientifiques de ce domaine de recherche, est à garder les sigles des différents organismes tels quels.

Les chercheurs zootechniciens mentionnent souvent dans leurs articles la *banque*, la *table* et la *valeur AFZ*. Ces trois noms concrets font partie du même paradigme. Le terme *banque* réfère ici à la banque de données de l'alimentation animale de l'*Association Française de Zootechnie*; la *table* (ou les tables) présente(nt), entre autres, la composition chimique et la valeur nutritionnelle des matières premières destinées aux animaux d'élevage et la *valeur* fait référence aux contenus de ces tables. Les valeurs de composition chimique proviennent pour l'essentiel de données de terrain collectées par l'*AFZ* auprès de laboratoires spécialisés et les valeurs nutritives sont issues principalement de travaux réalisés par l'*INRA*. Ces tables<sup>20</sup> et ces valeurs constituent à l'heure actuelle une référence scientifique fiable pour les fabricants d'aliments, vétérinaires, techniciens du développement, éleveurs, enseignants et étudiants. Voilà pourquoi nous avons considéré qu'elles devaient être relevées dans les ouvrages terminologiques de la spécialité. Il en est de même pour la table *MAFF* bien que celle-ci soit représentative des valeurs nutritionnelles du Royaume-Uni.

<sup>20</sup> Cf. <http://www.inapg.inra.fr/dsa/afz/tables/index.htm>.

Le sigle *NRC* correspond à *National Research Council*, c'est-à-dire au Conseil National de Recherches de Washington (États-Unis). Cet organisme publie des recommandations concernant, pour notre domaine et les sujets relevés dans les articles dépouillés, les besoins en acides aminés essentiels (AAE) des poulets. Les recommandations d'apport en AAE sont issues de méta-analyses bibliographiques.

Comme nous l'avons vu dans les paragraphes précédents, les sigles représentant des chrématonymes ne sont pas relevés dans les dictionnaires consultés. Il s'agit de *AFZ*, *MAFF*, *NRC* et *INRA*.

*CEL* et *EM* ne sont pas relevés comme entrées-vedettes. *CEL* n'est pas mentionné s.v. *cellule*, ni dans le GDT ni dans le DSA. Cependant, le sigle *EM* est noté s.v. *énergie métabolisable* pour le DSA uniquement. *NAIF* est inventorié uniquement dans le DSA. Les unités lexicales de type N + sigles proposées ici ne sont pas recueillies.

Nous pensons que les substantifs relevés dans ces unités lexicales (*banque*, *cas*, *index*, *ratio*, *recommandations*, *table*, *unité* et *valeur*) et en position de tête de syntagmes, bien qu'utilisés souvent dans la langue générale et/ou dans d'autres langues de spécialité, font partie, grâce aux sigles qui les accompagnent, des collocations habituelles du champ zootechnique et donc du vocabulaire de cette spécialité. Par conséquent, il nous semble intéressant d'en tenir compte dans la description de cette langue ainsi que dans les répertoires terminologiques qui la représentent.

## 2.5. Les unités lexicales de type abréviation + Adj

Les unités lexicales qui vont nous occuper maintenant se composent d'une abréviation suivie d'un adjectif toujours placé à leur droite. Il s'agit des sept unités complexes suivantes: *EST ovine*, *pH ruminal*, *TA externe*, *TA interne*, *TA intramusculaire*, *TA visible* et *UPRA volontaire*. Sémantiquement, elles fonctionnent comme des unités lexicales simples. L'adjectif apporte une spécification au sigle et permet de créer dans le cas de *TA* (tissus adipeux) toute une série de co-hyponymes: *TA (visibles, intramusculaires, externes et internes)* et de sigles composés: *EST ovine*, *pH ruminal* et *UPRA volontaire*.

Le sigle *TA* est relevé comme entrée dans le GDT pour le domaine de la médecine. Cependant, il signifie «tension artérielle» et ne correspond pas à notre acception. L'unité lexicale entière *tissu adipeux* apparaît comme entrée-vedette mais on n'y mentionne pas le sigle. Les unités dérivées n'y sont pas référées.

Le GDT inscrit le sigle *pH* (*potentiel d'hydrogène*) comme entrée pour le domaine de la médecine. *UPRA*, comme nous l'avons déjà mentionné antérieurement, n'est pas relevé. Le dérivé *EST ovine* n'y apparaît pas non plus.

Pour ce qui est du DSA, le sigle *TA* n'est mentionné ni comme entrée-vedette ni à l'intérieur des articles. Cependant, l'unité lexicale entière y est recueillie, *tissu adipeux*, et un synonyme y est proposé: *tissu grasseux*. Le sigle *pH* fait partie des entrées; toutefois, *pH ruminal* n'y est pas référé, ni l'adjectif *ruminal*.

Du point de vue des équivalences, aucune de ces unités lexicales n'est insérée dans le DAPT. Néanmoins, afin de combler ces manques linguistiques, nous avons consulté des articles espagnols de la spécialité et les experts<sup>21</sup> en la matière. Ainsi, le sigle *TA* n'existe pas en espagnol, car les spécialistes hispanophones préfèrent utiliser le substantif *grasa* quand ils s'y réfèrent. Cela étant, fr. *TA externe* devient esp. *grasa externa*; fr. *TA interne*, esp. *grasa interna*; fr. *TA intramusculaire*, esp. *grasa intramuscular* et fr. *TA visible*, esp. *grasa visible*.

Comme nous l'avons observé auparavant dans le paragraphe des sigles, le sigle *EST* français devient en espagnol *EET*, les sigles correspondant aux maladies des animaux étant normalement traduits. Or, les termes dérivés de sigles français ne se conservent pas en espagnol. En effet, généralement, les sigles en espagnol ne font pas partie sémantiquement d'ULC, car s'ils sont accompagnés d'adjectifs ou de substantifs ils apparaissent dans leur forme entière. Cependant, si les sigles sont des emprunts directs, l'espagnol les reprend tels quels et quelquefois propose la traduction entre parenthèses. L'équivalence d'*EST ovine est encefalopatía espongiiforme transmisible en el ganado ovino*. Toutefois, on remarque qu'*EST ovine* a plusieurs synonymes dans les deux langues: *tremblante* et *scrapie* en français, *tembladera* et *scrapie* en espagnol. Plus courts que le syntagme extensif proposé comme équivalence d'*EST ovine*, ces deux derniers termes sont plus fréquemment utilisés en espagnol. Le terme *ph ruminal* ne subit aucun changement car dans les deux langues les initiales coïncident et l'adjectif aussi; c'est un cas d'homomorphie. Quant à *UPRA volontaire*, le sigle français est respecté, les articles espagnols ne traduisant que l'adjectif: *UPRA voluntario*<sup>22</sup>.

### 3. Conclusion

Dans cet article, nous avons analysé 49 ULIT. Nous avons remarqué en ce qui concerne leur morphologie que malgré leur forme complexe, elles fonctionnent sémantiquement comme des unités simples. Ces ULIT se rencontrent fréquemment associées soit à un substantif soit à un adjectif. Dans le premier cas, elles jouent le rôle d'un adjectif et apportent au nom la spécification relative au domaine. Dans le deuxième cas, elles prennent la place d'un substantif-tête et sont modifiées par l'adjectif qui les accompagne. Dans tous les cas de figure, nous considérons qu'il s'agit d'unités lexicales simples ou complexes caractéristiques de la zootechnie. L'existence du sigle dénote la fréquence de l'unité qu'il représente. En effet, il est souvent utilisé en remplacement des mots pleins car étant plus court, il est plus maniable et permet toutes sortes de créations. À ce propos, rappelons certaines unités lexicales affixées comme *GRM* qui donne *anti-GRM*, *anti-GRL* et *anti-GRP*; *NDF* qui donne lieu à *NDFe*; *NAIF* à partir duquel a été créé *super NAIF*; *PV* auquel on ajoute une lettre: *PVV*

<sup>21</sup> Nous faisons référence à M. Nemesio Fernández, enseignant-chercheur au Département de zootechnie de la *Escuela Superior de Ingeniería Agronómica y del Medio Natural* de Valencia.

<sup>22</sup> Cf. <http://www.inra.fr/productions-animales/an2001/num211/prions/pr211.htm>.

(*Poids vif vide*), etc., et d'autres abréviations qui forment des unités lexicales composées comme *prion ovin*, *TA externe*, *UPRA volontaire*, etc. Certaines ULIT fonctionnent, par conséquent, comme des bases et constituent des paradigmes dérivationnels ou composés selon les cas. Cela devrait nous contraindre à les considérer comme des termes et à les insérer dans les relevés terminologiques.

Nous avons observé que les ULIT correspondent dans la langue de la zootechnie à:

- des noms propres français ou étrangers: AFZ, MAFF, etc.
- des unités de mesure fréquemment employées dans le calcul des rations: MJ, KJ, etc.
- des symboles internationaux: conc%, Thr, Val, etc.
- des mots-clefs dans le jargon zootechnique international: EM, EN, PrPsc, etc.
- des mots-clefs dans le jargon zootechnique français: VL, RC, TPA, TA visible, etc.
- des noms de maladies sur lesquelles s'orientent les recherches zootechniques: ESB (*Encéphalopathie spongiforme bovine*), ESST (*Encéphalopathies subaiguës spongiformes transmissibles*), EST (*Encéphalopathie spongiforme transmissible*) d'où sont nés les sigles et termes *NAIF* et *super NAIF*.

Dans la plupart des cas, ces ULIT s'insèrent dans des paradigmes.

Du point de vue terminographique, le DAPT ne recense que 3 des ULIT proposées ici comme entrées vedettes, à savoir: *EN*, *NDF* et *QTL*. Le GDT en inventorie 9: *ESB*, *ESST*, *EST*, *MS*, *prion*, *EM*, *EN*, *NDF* et *QTL*; le DSA en compte 8: *ESB*, *EST*, *NAIF*, *supernaïf*, *NDF*, *QTL*, *UPRA* et *prion*.

Du point de vue contrastif, on remarque que le français emploie davantage de sigles dans le jargon zootechnique que l'espagnol. En effet, à l'exception de *prion ovin* dont la fréquence d'usage l'a fait glisser à la catégorie de nom commun puisqu'il a perdu ses majuscules dans les deux langues, les ULIT composées n'existent pas en espagnol. De fait, il préfère les noms pleins (*grasa externa*, *grasa intramuscular*, etc.) et, dans certains cas, opte en priorité pour l'utilisation de synonymes plus brefs plutôt que d'employer la composition d'ULIT comme dans le cas de *EST ovine* qui est traduit par *tembladera* ou *scrapie*.

Certains sigles comme *QTL* et *NDF* sont des emprunts directs de l'anglais et bien qu'il existe une traduction pour chacune des langues étudiées ici, comme nous l'avons vu, celles-ci ne les utilisent pas. D'autres sont adaptés à la réalité linguistique de chaque pays: fr. *ESB* (*Encéphalopathie Spongiforme Bovine*) devient esp. *EEB* (*Encefalopatía Espongiforme Bovina*); fr. *GRM* (*Globules Rouges du Mouton*) devient esp. *GRC* (*Glóbulos Rojos de Cordero*); l'*index* CEL du français correspond en Espagne à l'*índice* RCS (*Recuento de Células Somáticas*); *NDF*, sigle anglais, devient *FDN* (*Fibre au Détergent Neutre*) en français et *FDN* (*Fibra en Detergente Neutro*) en espagnol. Cependant, dans ce dernier cas, c'est le sigle anglais qui est utilisé. D'autres, encore

spécifiques des recherches entreprises dans la langue de départ, sont traduits par les mots correspondant dans leur forme extensive: c'est le cas par exemple de *TPA* (fr. *traite par arrière* / esp. *ordeño por detrás*). Généralement, les sigles représentant des organismes ou associations sont respectés dans leur langue d'origine. Les sigles empruntés (*INRA*, *MAFF*, etc.) sont employés avec facilité et certains, courants dans la spécialité, deviennent habituels (*prion*).

Les unités lexicales issues de troncations constituent, selon nous, des termes clés pour accéder au sens des articles et à notre avis, elles devraient figurer dans les dictionnaires spécialisés multilingues car ces ouvrages sont destinés, outre aux experts français, à un large public scientifique international. Cet article sur les ULIT témoigne de la facilité d'utilisation de ce procédé néologique dans la langue de la zootechnie. Les chercheurs préfèrent employer une ULIT plutôt qu'un syntagme long. Ce procédé commode et de plus en plus syllabique, c'est-à-dire facile à prononcer, laisse percevoir un succès certain dans tous les domaines, spécialisés ou pas.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHARAUDEAU, Patrick (1992): *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette Éducation.
- GAUDIN, Françoise et Louis GUESPIN (2000): *Initiation à la lexicologie française. De la néologie aux dictionnaires*. Bruxelles, Duculot (coll. Champs linguistiques – Manuels).
- KOCOUREK, Rotislav (1991): *La langue française de la technique et de la science: vers une linguistique de la langue savante*. 2<sup>e</sup> éd. augmentée, refondue et mise à jour avec une nouvelle bibliographie. Wiesbaden, O. Brandstetter.
- KOCOUREK, Rotislav (2001): *Essais de linguistique française et anglaise. Mots et termes, sens et textes*. Louvain - Paris, Peeters.
- LEHMANN, Alise et Françoise MARTIN-BERTHET (2002): *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*. Paris, Nathan/VUEF (coll. Lettres Sup).
- L'HOMME, Marie-Claude (2004): *La terminologie: principes et techniques*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. Paramètres).
- MORTUREUX, Marie-Françoise (2004): *La lexicologie entre langue et discours*. Paris, Armand Colin/SEJER (coll. Campus Linguistique).
- NIKLAS-SALMINEN, Aïno (1997): *La lexicologie*. Paris, Armand Colin et Masson.
- OLMO CAZEVILLE, Françoise (2006) : *Les unités simples et complexes du vocabulaire français de la zootechnie. Perspectives linguistique, lexicographique et contrastive*. Thèse dirigée par Dr. Brigitte Lépinette Lepers. Valencia, Universitat de València.
- PAVEL, Silvia et Diane NOLET (2001): *Précis de terminologie*. Hull, Travaux publics et services gouvernementaux, Bureau de la traduction.



## Splendeur et décadence: la représentation de la société et de la ville dans *Une liaison parisienne* de Marie-Claire Blais

Eva Pich

*Universidad de Valencia*

Eva.Pich@uv.es

### Resumen

En *Une liaison parisienne* (1975), Marie-Claire Blais sitúa la acción en París, una ciudad idealizada por Mathieu Lelièvre, un joven quebecuense que viaja a Francia. Su recorrido por la capital francesa permite caracterizar dicha ciudad y los personajes que viven en ella. A través de la evocación del espacio, esta novela cuestiona los estereotipos tradicionales, la identidad nacional francesa y pone en evidencia la hipocresía y las injusticias que caracterizan la sociedad parisina. En este estudio observaremos cómo el espacio urbano se convierte en el reflejo de la decadencia de toda una élite social. La novela subraya, sin embargo, la existencia de una Francia diferente, humilde y amable, que no se encuentra en los lugares más exquisitos de la ciudad, sino en los cafés y los bares.

**Palabras clave:** ciudad; identidad; estereotipos; relaciones culturales.

### Abstract

In *Une liaison parisienne* (1975), Marie-Claire Blais sets the action in Paris, a city idealised by Mathieu Lelièvre, a young Quebecois who travels to France. His stay in the French capital allows the author to characterise the city and the characters living in it. Through the evocation of space this novel questions traditional stereotypes, France's national identity, and it highlights the hypocrisy and the injustices that characterize the high-classes of Paris. In this study I shall observe how urban space becomes the reflection of the decadence of the social elite. On the other hand, the novel also portrays the existence of a different France, humble and friendly, which can be found, not in the city's exquisite places, but in bars and cafes.

**Key words:** city; identity; stereotypes; cultural relations.



## 0. Introduction

Marie-Claire Blais est actuellement l'une des figures féminines les plus importantes de la littérature québécoise. Ses textes, traduits en plusieurs langues, ont connu un succès au niveau international. Ayant écrit une trentaine de livres, et étant lauréate de nombreux prix littéraires, dont le Médicis, le prix du Gouverneur Général, et le prix Athanase-David, elle demeure l'une des voix les plus significatives de la littérature francophone. Dans *Une liaison parisienne* (1975), l'auteur réalise une peinture des mœurs de la société parisienne des années soixante-dix. Mathieu Lelièvre, un jeune écrivain québécois part à Paris, désireux de connaître ce pays français qu'il admire. Dès son arrivée, il fréquente une famille de la haute société, quasiment ruinée, les d'Argenti. Leur nom, qui s'apparente à «argent» par dérivation, comme l'a bien montré Marie-Claire Durand Guiziou (1998: 189), suggère à la fois la position sociale de ces personnages, le métier du mari, qui est banquier, et l'importance que cette famille accorde à l'argent. Mathieu a une aventure avec Yvonne d'Argenti, une romancière qui se dévoile être changeante et hypocrite, et qui ne voit en lui qu'un moyen de combler ses désirs matériels. Antoine d'Argenti, son mari, encourage cette liaison, tandis qu'il satisfait sa pédérastie en recueillant chez lui des enfants. Cette œuvre réalise une profonde réflexion sur le vieux monde, sur les clichés et les relations entre les différentes cultures et notamment sur le parcours d'un jeune écrivain idéaliste envers la prise de conscience de la réalité du monde.

## 1. Français et Québécois

Selon Yannick Resch, la bourgeoisie québécoise francophone formée dans les collèges classiques a pendant longtemps refusé de s'identifier à la culture populaire de la ville et ainsi, dans de nombreux romans, le voyage vers la capitale française s'impose et devient révélateur de la problématique identitaire qui caractérisait cette élite (Resch, 1994: 146). *Une liaison parisienne* réalise une parodie de ce phénomène, à travers le regard naïf du personnage québécois:

[...] quelle impatience n'éprouvait-il pas de voir le pays tant vénéré depuis son plus jeune âge, la France, Paris, n'allait-il pas seulement vers la conciliation de l'Europe de ses ancêtres enfin rapprochée de son cœur moderne et romantique –conciliation avec ce Québec souterrain dont il transportait partout avec lui les grondements de révolte– mais comme il l'avait lui-même annoncé à ses amis poètes à l'aéroport, n'allait-il pas enfin vers «la vie»? (Blais, 1991: 9)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Désormais, les références à *Une liaison parisienne* seront indiquées par le sigle *LP*, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

Pour Mathieu Lelièvre, la France est le pays qu'il a «vénéral depuis son plus jeune âge», «l'Europe de ses ancêtres», «le pays de l'intelligence», de la culture (LP 22). Cette idéalisation conduit le personnage à se distancier par rapport à son propre pays, et face aux questions nationalistes qui caractérisent celui-ci. Ainsi, «pendant que ses camarades parlaient de révolution, [Mathieu] clamait sans honte qu'il n'aimait que la littérature française» (LP 10). La question de la langue devient un motif de plus qui pousse Mathieu à mépriser ses origines québécoises, marquées par les anglicismes qui le conduisent à parler de «*trench coat*» (LP 13), ou de «*fur-coat*» (LP 23). Il s'attriste du peu de résonance française qu'il y a dans les noms des savons de son pays «Lifeboy, Saveguard, Cool» (LP 12). Étant donné l'absence de propreté que Mathieu découvrira chez les familles parisiennes, cette référence au savon est extrêmement pertinente dans le texte.

L'idéalisation de Mathieu envers la France est ridiculisée par les commentaires de Mme d'Argenti qui mettent en question le lien de parenté que le québécois pense maintenir avec ce pays. L'attachement de Mathieu envers l'histoire de la France est non seulement parodié, mais aussi critiqué par ce personnage féminin qui considère la culture québécoise comme étant distincte de la culture française. Face au bagage historique du Québécois, Mme d'Argenti s'exclame : «à quoi cela vous sert-il, ce n'est pas même votre Histoire, c'est la nôtre!» (LP 120). Alors que Mathieu s'attache à la notion d'«ancêtres» en pensant à la France, les parisiens, au contraire, soulignent la distance qui sépare les deux pays. L'ignorance des parisiens envers le Québec est mise en valeur de manière ironique:

On parle tant de votre pays ces jours-ci...Presque trop, je dirais. Le Québec par-ci, le Québec par-là, vous prendrez bientôt trop de place...Et vous n'êtes pas même un grand pays...  
Mathieu savait que Mme d'Argenti jouissait d'une intelligence et d'une culture supérieures, aussi excusait-il son ignorance pour les proportions géographiques, car pour elle, le pays de Mathieu Lelièvre était moins vaste que la Bretagne (LP 61).

L'ignorance d'Yvonne met en question la culture réelle de cette élite parisienne qui se veut pourtant la patrie culturelle par excellence. Mme d'Argenti, en présentant Mathieu Lelièvre dans son monde, affirme: «c'est un jeune écrivain qui vient d'un pays jeune, il faut lui pardonner beaucoup de choses» (LP 50). Le manque d'histoire et de traditions est ce qui définit selon eux le Québécois et ce qui justifie à leurs yeux le ton de supériorité qu'ils adoptent envers lui. Les stéréotypes qui marquent l'attitude du Québécois et de l'élite parisienne participent à la stratégie de domination dont parle Ruth Amossy:

Les groupes au pouvoir assurent et maintiennent leur position en promulguant des images d'infériorité et de supériorité dû-

ment orientées. Ils les inculquent non seulement à leurs propres membres, mais aussi à ceux du groupe dominé. [...] La colonisation, la domination de classe et le sexisme ont toujours tiré profit de la démarche circulaire au gré de laquelle la minorité opprimée accepte l'image défavorable que lui renvoie l'idéologie dominante au point d'y conformer ses comportements (Amossy, 1991: 44).

La distance qui existe entre la haute-société parisienne et les Québécois est mise en valeur lors de la rencontre de Mathieu et d'Antoine. Lorsque Mathieu lui serre vivement la main, Antoine contemple cette attitude avec un «regard de surprise, puis un geste de distance» (LP 14). Selon Mme d'Argenti, Mathieu a d'ailleurs les manières d'un «sauvage» (LP 14). Et, alors que Mathieu considère les d'Argenti avec admiration, comme étant des esprits «du passé», Antoine et Yvonne «l'observaient tour à tour avec une consternation amusée, rien ne leur semblait plus neuf et plus barbare que cette créature échevelée qui venait d'atterrir dans leur salon» (LP 16). Janet Paterson a montré jusqu'à quel point l'altérité se construit à travers l'espace d'origine, les traits physiques et vestimentaires et le langage du personnage de l'Autre, qui le démarquent du groupe de référence (Paterson, 2004: 31). Ces différents aspects apparaissent clairement dans la manière dont est perçu Mathieu par la famille d'Argenti. Gabrielle Poulin, dans un article percutant, a réalisé une lecture politique de la relation entre Yvonne et Mathieu:

Marie-Claire Blais brosse le tableau des relations et des accords France-Québec. Mathieu Lelièvre et Yvonne d'Argenti ne peuvent jamais être sur un pied d'égalité: il est petit, elle est grande; il est en pleine jeunesse et donc sans expérience d'aucune sorte, elle a depuis longtemps atteint la maturité [...] La liaison des deux amants reposera donc sur une sorte d'entente tacite: la France fait une faveur au Québec en lui permettant de la côtoyer. Les avantages culturels que Mathieu tire de son contact avec les Parisiens doivent lui suffire (Poulin, 1976: 5).

Malgré l'idéalisation de la France dont témoigne Mathieu Lelièvre, le texte insiste sur le fait que la relation entre les gens du Québec et ceux du pays européen est souvent conflictuelle. L'appellation de «maudits Français» (LP 33) semble caractériser l'opinion d'un bon nombre de Québécois, qui rejettent la France. Cette appellation constitue pour les Français une «insulte rigide» (LP 33), qui accroît leur distance et leur hostilité envers le Québec. Ainsi, l'attitude des Québécois envers la France est ambivalente, et correspond bien à la tension évoquée par Réjean Beaudoin (1998: 133):

La tension exacerbée de deux lieux communs contraires divise la mentalité québécoise à l'égard de la France. Ces deux lieux

communs, je serai tenté de les formuler de la façon suivante:  
d'une part, l'adulation d'une hauteur sublime, sinon sublimée,  
et d'autre part, le ressentiment lié au complexe devant le  
«Maudit Français!».

## 2. Ville imaginée, ville réelle

Dès l'incipit, le roman insiste sur l'idéalisation de Paris qui se manifeste dans les sentiments de Mathieu Lelièvre. Cet espace urbain est survalorisé par ce personnage qui connaît les discours et les représentations artistiques et littéraires dont la capitale française a été l'objet. Comme l'explique John Urry, les touristes sont des sémioticiens à la recherche de notions préétablies ou des signes des discours auxquels ils ont eu accès auparavant (Urry, 1990: 12). Cette anticipation s'est construite dans le cas de Mathieu Lelièvre à travers la littérature et la peinture. Il est capable de citer «Balzac, Proust» (LP 10).

Le premier chapitre se consacre presque exclusivement à des endroits clos de la ville, comme la chambre de Mathieu Lelièvre, l'appartement des d'Argenti ou les salons littéraires où il est invité. La première déception de Mathieu lorsqu'il arrive à Paris est constituée par sa propre chambre, qui est située près de la gare d'Austerlitz, et qui est laide, sombre et froide. Toutefois, grâce à un ami, Mathieu est introduit dans la famille des d'Argenti. Yvonne représente pour lui «la quintessence de la vie française», le «raffinement», l'«élégance» (LP 10). Pour lui, Paris se réduit vite à la découverte et à l'observation de cette famille qu'il fréquente pendant tout le premier chapitre de l'œuvre.

L'appartement des d'Argenti est situé sur l'île Saint-Louis. Cette «fastueuse» (LP 54) demeure apparaît pour Mathieu Lelièvre comme l'une de ces maisons parisiennes qu'il a tellement admirées dans les tableaux. Le lieu est appréhendé en fonction des relations qu'il tisse avec les images que Mathieu a perçues préalablement dans les œuvres d'art. Il cherche à reconnaître dans l'appartement des d'Argenti les valeurs esthétiques et culturelles qui correspondent à ces tableaux et à l'image préconçue qu'il se faisait de cet espace avant son arrivée. Selon Dean MacCannell, l'incapacité du touriste de comprendre le sens réel de ce qu'il observe est le produit de la construction structurelle qui le place dans une relation touristique avec l'objet social, qu'il pense connaître. La relation entre le touriste et l'objet est fragile et peut être débilitee si le touriste prend conscience de la distance qui le sépare de la signification réelle de ce qu'il voit (MacCannell, 1976: 68). La demeure des d'Argenti est caractérisée, en réalité, par ses dimensions réduites, par son obscurité et par sa vétusté. Le texte évoque «la voûte ténébreuse du petit appartement», on entend constamment «une rumeur de casseroles [qui] venait de la cuisine» (LP 14), «la pièce d'Antoine» dans laquelle est servi le dîner est «un minuscule salon à peine éclairé» (LP 15). Ces attributs sont pourtant transformés par le jeune québécois en des éléments poétiques,

dignes d'admiration: «qu'elles étaient précieuses à Mathieu, qui avait toujours vécu entre les murs carrés de l'architecture moderne, ces pièces enfumées et closes des appartements anciens!» (LP 15-16).

Cette vision disparaît, cependant, lors de la visite suivante que réalise Mathieu Lelièvre, à midi. La lumière du soleil dévoile la réalité dans laquelle habite cette famille, et qui se caractérise par le désordre et la saleté: la «nappe poussiéreuse» (LP 106), les caleçons «cachés sous le réfrigérateur» (LP 31), les mauvaises odeurs (ces «arômes félins» des coussins et du canapé, ainsi que les «odeurs de poisson» qui se répandent dans toute la maison; LP 27) caractérisent la demeure des d'Argenti. Les secrets de la vie privée de cette famille se font visibles: les amants d'Yvonne, l'homosexualité et la pédérastie d'Antoine, les enfants complètement négligés, voire maltraités. Leur fils, Paul, n'a pas de chambre propre: il doit dormir sur «le canapé rouge près de la cuisine» (LP 106) et il est réduit au rôle de domestique. L'attitude d'Antoine met en relief l'hypocrisie profonde de cette société:

Antoine d'Argenti regrettait de ne pas avoir la liberté de dire franchement à la Banque [...] qu'il avait «une certaine affection, et même beaucoup d'affection, pour le cul des jeunes garçons...» Non, cela, même annoncé avec élégance, il ne pourrait jamais le faire, pensait-il, dans une ville, où pourtant sans être dit, tout se fait (LP 108).

Cette famille essaye de vivre en accord avec ce qui est attendu d'une famille de classe sociale élevée: ils possèdent des propriétés, et même un château; leurs enfants ont étudié dans les «meilleures institutions» (LP 116); ils font des voyages en Tunisie et en Égypte. Toute cette apparente richesse cache, en réalité, la ruine d'une famille, endettée à cause de ses excès.

Comme un personnage des *Lettres persanes*, Mathieu Lelièvre se place dès le début du roman comme un observateur des mœurs parisiennes. Tour à tour il est «étonné», «surpris», «hébété». Les interrogations que le personnage se pose sur la société qui l'entoure le conduisent à s'exclamer, lorsqu'il pose son regard sur les d'Argenti, «quelle curieuse famille!» (LP 60). Sa passion pour Paris le pousse pourtant à justifier l'injustifiable et à interpréter toutes les paroles et les actions des d'Argenti comme étant le reflet d'une culture supérieure. Il trouve des raisons au manque d'hygiène de cette famille en affirmant: «Non, c'est nous qui exagérons avec la propreté, [...] ces gens-là sont trop instruits pour secouer sans cesse leurs poussières sous la douche, voilà!» (LP 32). Si cette famille ne perçoit pas le vol et le mensonge comme quelque chose de négatif, Mathieu considère que «l'anomalie n'était pas en eux, mais en lui-même, il avait un code moral et eux n'en avaient pas» (LP 80). Comme un personnage Balzacien, Mathieu veut saisir, à travers sa relation avec Mme d'Argenti, la réalité sur la société parisienne. Il n'hésite pas à gaspiller tout son argent afin de se

rapprocher de cette famille, qui incarne pour lui le monde parisien. Ce qui est frappant dans ce roman c'est que Mathieu, passionné de l'art et de la culture parisiennes, ne visite aucun musée. Le Paris historique des grands monuments n'est pas évoqué, mis à part la visite de Mathieu à Versailles et ses promenades nocturnes dans un Paris qu'il qualifie de beau mais qu'il est incapable d'admirer, car «il n'admirait et ne voyait toujours que la femme qu'il portait dans son cœur» (LP 40).

Dans le premier chapitre, Paris apparaît surtout comme une ville de consommation de produits de luxe. Les déplacements des personnages sont marqués par les courses que réalisent Mathieu et Madame d'Argenti dans le Faubourg Saint-Honoré, où ils s'arrêtent pour contempler les vitrines des magasins. Ils achètent des produits chez Hermès. Yvonne veut aller faire des courses aux Champs Élysées. Antoine et sa sœur achètent des produits alimentaires luxueux chez Fauchon. Les lieux qui apparaissent sont associés au luxe et représentent les activités et le mode de vie de la haute société parisienne. Les déplacements des personnages sont aussi motivés par des rencontres et des invitations. Les références géographiques sont imprécises: Mathieu se rend aux cocktails de l'Académie, accompagne les d'Argenti chez Madame Colombe ou au théâtre.

Yvonne d'Argenti introduit Mathieu dans les cercles les plus instruits. Dans ces salons littéraires, ce jeune personnage est surpris par la banalité des conversations et par la voracité des assistants face à la nourriture. L'importance qu'acquièrent les images alimentaires dans ce roman a d'ailleurs été étudiée par Henri Servin: «Le contact entre les personnages ne se conçoit pas sans contact d'ordre alimentaire qui s'accompagne d'une intention d'achat, sinon de corruption» (Servin, 1998: 146). Paris, lieu qui pour Mathieu constituait la civilisation, le savoir, se révèle être un espace superficiel et inauthentique, où règne l'hypocrisie et la frivolité. Le séjour de Mathieu parmi les d'Argenti permet à ce jeune québécois de mettre progressivement en question l'image idéale qu'il s'était formée des Parisiens. Les tableaux vivants qu'il cherchait dans cette société ont vite des failles: «Mathieu Lelièvre regarda tour à tour Antoine et Étienne avec surprise, tourmenté soudain de sentir des craquelures dans ces tableaux encore frais que formaient les êtres autour de lui» (LP 57).

L'idéalisation de Mathieu disparaît progressivement et se voit remplacée par une image cauchemardesque qui s'incarne dans la figure du noyé que des ouvriers sortent de la Seine et que Mme d'Argenti refuse de voir, préférant aller chez le pâtis-sier:

- Mais ne regardez pas mon ami, vous voyez bien que cela vous trouble... Allons... venez... Je dois passer chez le pâtis-sier...
- Mais c'est un homme...

- C'était mon ami, c'était...J'avoue que ce paquet de chairs blanches et gonflées me répugne beaucoup... Mais ne regardez pas, allons, venez, cela arrive si souvent ici! (LP 38).

Dès le début du texte, les rares descriptions de la ville de Paris renvoient également à une image assez négative. Paris est caractérisé par son trafic, par les «râles stridents des voitures». Cette ville est marquée par son brouillard. Il s'agit d'un brouillard réel mais aussi symbolique, qui reflète le manque de vérités claires et l'hypocrisie de certains personnages qui y habitent. Mathieu renverse le cliché traditionnel du mauvais temps québécois:

[...] il eût préféré recevoir en plein cœur le féroce déploiement des tempêtes de son pays plutôt que ce maigre filet de brouillard, qui, lorsqu'il traversait le Pont-Neuf, l'encerclait d'une détresse aussi physique que spirituelle, comme si, en se penchant vers la Seine dans la nuit, il eût entendu quelque appel étouffé sous les vagues et approché là le dénuement de la solitude (LP 37).

Les eaux de la Seine sont ténébreuses, meurtrières. Le vent, le brouillard, et notamment ces «eaux noires» (LP 39) évoquent une ville sombre, gothique, dans laquelle le noyé monté à la surface par les ouvriers, serait assimilable à un revenant: «ce mort se comparant davantage soudain à un vivant de retour qu'à ce poisson dévasté dont il avait pris l'apparence» (LP 38). À la fin du roman, lorsque Mathieu rompt définitivement sa relation avec Mme d'Argenti, cette vision sombre de Paris se maintient, et Yvonne devient pour le québécois comme un «spectre», tandis qu'il parcourt «telle une suite de places funèbres, des gares désertes, des boulevards vides» (LP 172).

D'autre part, Paris, qui représentait pour Mathieu la civilisation, l'histoire, la culture, et la splendeur française connue le long des siècles, devient l'image même de la décadence. Cette décadence est spirituelle car elle est marquée par l'artifice et l'hypocrisie sociale. Seul le passé légitime l'existence de cette élite parisienne. Antoine parle de «la beauté, la grandeur de la France», qui s'exprime pour lui dans l'architecture de ses possessions. Pourtant, le château du XVIII<sup>ème</sup> siècle qu'il conserve en Dordogne n'est qu'un espace «glacial qui ne se réchauffe ni en été ni en hiver» (LP 118). La décadence progressive de la haute société parisienne s'incarne dans les murs de ce château, décrépi et solitaire. Cet espace et les personnages qui le fréquentent encore rarement, ou qui l'ont fréquenté autrefois, ne sont plus «que des ombres d'un monde enfui» (LP 120). Même les jardins de Versailles deviennent pour Yvonne d'Argenti des lieux remplis «d'une poussière et d'un ennui éternels» (LP 121). La splendeur aristocratique d'antan ne constitue plus que des ruines auxquelles s'attachent encore certains personnages avec des élans de prétention. Il s'agit d'une



société en déclin et dont la Seconde Guerre Mondiale a mis en question la vigueur, comme le souligne la sœur d'Antoine:

[...] de nos jours, mon cher Antoine, qui peut encore apprécier la grandeur de la France? La guerre a fait de nous des êtres fragiles comme les autres, nos fils, sont bien souvent étrangers à la noblesse de leurs ancêtres [...] Odile d'Argenti souriait à son frère, espérant partager avec lui les mêmes regrets pour une France à jamais disparue dans le temps, elle retournait vers une opulence passée, embellie par la mémoire (*LP* 117-118).

Le coucher de soleil de Paris évoque d'ailleurs pour Mathieu «l'agonie des choses». Cette ville devient l'image d'un monde caduc. L'importance du passé est ridiculisée par les caleçons sales du fils des d'Argenti qui sont décrits comme des «antiquités de crasse» (*LP* 50). Tout dans cette ville semble être vieux et en ruine. Même les téléphones publics, que Mathieu a du mal à trouver, ne fonctionnent pas correctement. Ce Paris, qui accumule les vestiges du passé, se voit incapable de se moderniser. Le roman pose de cette manière en évidence les tensions qui existent entre un passé de splendeur que les parisiens tenteraient de conserver à travers l'espace urbain, et une nécessité de rénovation et de modernisation qu'exige le passage du temps.

### 3. Pluralité et injustices sociales

Le Paris qui nous est présenté dans ce roman est aussi un espace pluriel, où habitent des personnages qui sont distingués par leur origine nationale (Portugais, Italiens, Tunisiens), régionale (Auvergne, Corse, Bretagne) ou ethnique (Arabes). Ces personnages ont quitté leur lieu natal pour chercher du travail à Paris. La grandeur de la culture française est remise en question par les injustices profondes qui caractérisent la société parisienne, où se côtoient les festins des d'Argenti et la présence, dans les rues, de clochards mourants, et de personnages, notamment arabes, habillés en lambeaux. Ces derniers habitent dans des bidonvilles, à l'extérieur de Paris. Ces non-lieux contrastent avec l'appartement à l'Île St Louis des d'Argenti, qui est donc situé au centre de la ville géographiquement, mais aussi socialement et symboliquement.

L'élite, qui se veut supérieure aux autres cultures, apparaît comme étant raciste et cruelle. Elle continue pourtant à croire en la grandeur de Paris et de ses institutions. Cette supériorité est suggérée constamment par les commentaires d'Yvonne, qui commence souvent ses phrases par le nom de sa ville, afin de la démarquer du reste du monde: «À Paris, on téléphone toujours avant de venir...» (*LP* 24); «À Paris, on est toujours pressé» (*LP* 27). Pareillement, l'excuse d'Antoine pour pouvoir adopter Ashmed, un enfant tunisien est celle de lui «offrir une meilleure éducation», de l'«instruire» (*LP* 59). Pourtant, le texte souligne constamment les propos aberrants et hypocrites de cette classe sociale parisienne: Mme Colombe pense qu'une bombe

atomique résoudrait le problème de la misère en Inde; certains des amis de Mme d'Argenti ont écrit des pamphlets contre les Juifs, et sont devenus des «collabo pendant la guerre» (LP 145); Mme d'Argenti affirme ne pas aimer «les Juifs, les Noirs». Les valeurs françaises traditionnelles de liberté, fraternité, égalité, se heurtent à l'hypocrisie, au racisme et à la cruauté de cette élite parisienne, qui méprise les étrangers, et notamment l'Autre dont la couleur plus sombre de la peau évoque pour elle une essence inférieure. Cette élite perçoit avec mépris les étrangers, les personnes des classes sociales plus basses mais aussi celles qui sont venues de la province. Cette attitude est soulignée dans le texte à travers l'importance qu'Yvonne accorde à sa langue:

Et il est vrai que cette langue, le français de Paris, coulait parfois des lèvres de Mme d'Argenti comme une liqueur: chasse-resse de tout accent venu de Marseille ou d'Auvergne, reniflant à distance une grammaire trop chantante, le souffle trop gras d'une syllabe, Mme d'Argenti n'entendait que sa propre musique (LP 75).

Yvonne méprise l'anglais parlé par sa fille tout comme le français parlé à l'extérieur de Paris. Ses préjugés la poussent à critiquer tous les «gens vulgaires, odieux», présents au théâtre, «dans les restaurants, ou en tout autre lieu de réunion populaire». Les d'Argenti, en ridiculisant constamment les goûts de ces groupes qu'ils considèrent inférieurs, insistent sur la distance qui les sépare d'eux.

Le caractère exotique, et notamment la qualité de certains produits étrangers, qui apparaissent aux yeux des Parisiens comme des éléments luxueux, sont mis en valeur à travers Odile d'Argenti: «- Vous êtes sûr, mon ami, que cette marchandise vient vraiment d'Amérique? François n'aime que cette sorte...» (LP 112). Elle veut aussi acheter un pamplemousse «de la Floride», des «oranges du Maroc» (LP 113). Cette haute société parisienne est cependant complètement ignorante et ne cherche pas à connaître davantage les autres cultures. En effet, Mathieu voyage avec Yvonne d'Argenti à Londres et en Tunisie, mais il est vite déçu par l'attitude de sa compagne. Voyageant d'un hôtel luxueux à un autre, elle se révèle incapable de changer et de connaître la culture de ces pays qu'elle ne cesse de mépriser:

Mais Mathieu Lelièvre fut surpris encore de voyager sans même voir, sans rien sentir. Sans doute parce que Mme d'Argenti était toujours là, dans la *même* chambre, dans le *même* lit, utilisant le *même* parfum, glissant son pied dans la *même* chaussure chaque matin, sans doute parce que les habitudes résistent *même* au dépaysement géographique, Tunis ressemblait à Londres pour Mathieu Lelièvre et Londres à Tunis<sup>2</sup> (LP 83).

---

<sup>2</sup> C'est nous qui soulignons.

Dans ce roman, les descriptions des différents pays sont rares, presque inexistantes. L'explosion spatiale est surtout utilisée afin de mettre en valeur les relations conflictuelles qui existent entre les différentes cultures. Les rapports entre celles-ci sont marqués par des stéréotypes qui soulignent l'ignorance de l'élite parisienne, mais aussi le manque de communication réelle qui existe entre la haute société française et ces territoires ou ces pays.

Tunis apparaît comme un endroit par rapport auquel le texte situe les étrangers, principalement européens. L'opulence, l'égoïsme et l'égoïsme des parisiens, surtout, sont mis en évidence par opposition aux caractéristiques des familles tunisiennes, qui sont humbles et solidaires. Le racisme de la haute société parisienne est introduit dans le roman à travers le personnage d'Ashmed, un petit garçon tunisien qu'Antoine emmène avec lui à Paris. L'idée de «race» prend pour cette aristocratie une importance extrême, à tel point que Paul refuse de partager son canapé avec Ashmed, qui a la peau bronzée et les yeux noirs. «Mon Dieu que cet enfant est sombre de peau!», affirme Mme d'Argenti (*LP* 108). Les augures d'Antoine, quant au sort d'Ashmed à Paris, sont pessimistes:

[...] la peau de l'enfant qui lui paraissait à Tunis «raisonnablement foncée», avait, dans la pénombre du soir parisien, «une teinte plus chocolat», non que M. d'Argenti se mit à aimer moins Ashmed pour cette raison, pensa-t-il, mais parce qu'il pressentait soudain pour lui toute une diversité de mortifications qu'il n'avait pas prévues (*LP* 108).

Ashmed se situe dans une position particulière: il vient de Tunisie mais il habite au sein d'une famille de la haute société parisienne. Parti à Paris avec la promesse d'une vie meilleure et d'une éducation, il devient un être aliéné et ressent une profonde nostalgie envers sa Tunisie natale où sa vie de voleur lui permettait d'aider les membres de sa famille. Il associe les vêtements parisiens avec ceux d'un prisonnier, et les «bonnes manières d'un petit Français» constituent une entrave à sa liberté.

Cet enfant essaye de subvertir l'oppression qu'il ressent: il dessine un arbre avec son couteau dans la table de chevet d'Yvonne; il déchire le rembourrage de son fauteuil dans un concert; il se bat dès qu'on insulte l'un de ses amis arabes que les Parisiens appellent «grand-nègre» (*LP* 129). Il tente surtout d'échapper à ce monde en courant dans les rues de Paris et en rejoignant les siens dans les cafés de la rue de Buci, ou dans les souks. Ces endroits constituent pour lui des «paradis fraternels [...] à l'écart de la race blanche» (*LP* 128). À travers Ashmed, le texte nous introduit dans un Paris fréquenté par des immigrés qui sont marginalisés, exclus, et souvent répudiés des bars. Le roman met en évidence la violence raciste et les problèmes d'intégration qui caractérisent cette ville. Ces immigrants sont à la fois visibles (en tant qu'Autre qui devient l'objet du racisme) et invisibles, vite oubliés par une société qui souligne

sa grandeur tout en les bannissant dans les marges. Face au racisme de l'élite, qui le méprise, Ashmed ne peut pas s'intégrer dans son pays d'adoption. Vivant chez les d'Argenti et étant bien habillé et nourri, il se trouve aussi éloigné des siens, de ceux de sa propre culture qui vivent dans des bidonvilles, qui s'habillent avec des lambeaux, et qu'il ne peut cependant pas aider.

Mathieu fait preuve de solidarité envers les êtres discriminés, et se considère même comme l'un d'entre eux car il est conscient qu'«il pouvait devenir lui aussi, comme d'autres, *leur Juif, leur Noir*» (LP 147). Ainsi, il n'hésite pas à défendre ces personnages méprisés:

Défendait-il le droit d'existence d'un étudiant sénégalais, dans un train qui allait de Paris à Chartres, cérait-il sa place dans un wagon-restaurant à un professeur indien invité à Lyon, qu'il provoquait partout des gloussements d'indignation et de furieuses rumeurs (LP 133).

Malgré la division sociale de l'espace qui distingue le centre de la périphérie, les couches parisiennes les plus pauvres se trouvent ramifiées dans toute la partie sud de la ville. Alors que l'île Saint Louis et le 8<sup>ème</sup> arrondissement sont les lieux privilégiés que l'élite parcourt, le quartier latin, et en général la rive gauche parisienne deviennent les endroits d'une socialité autre, d'un Paris populaire que Mathieu rencontrera notamment dans le deuxième chapitre du roman.

#### 4. Une France multiple

Mathieu Lelièvre souligne les différences qu'il observe entre la classe sociale à laquelle appartiennent les d'Argenti et les autres niveaux de la société. Ceux-ci s'incarnent d'abord dans la figure du boucher, du boulanger, et notamment de Bonita, la bonne portugaise qui nettoie la maison des d'Argenti. Le narrateur affirme que «le retour vers ces êtres simples [...] égaya» Mathieu (LP 54). Les paysans, les pêcheurs, et les propriétaires des Cafés que le jeune québécois rencontre à la fin de l'œuvre, renvoient également à cette simplicité, qui devient dans ce roman un signe d'authenticité et de proximité. La rupture de Mathieu avec Yvonne entraîne ce Québécois à connaître des milieux qui lui présentent un côté plus familier et chaleureux de la France. La présence de ce deuxième chapitre montre que la satire qui est faite dans ce roman ne vise pas toute la France, mais juste un certain milieu parisien, aristocratique et bourgeois, incarné par la famille d'Argenti.

Même lorsqu'il est à Paris, Mathieu cherche à connaître d'autres parties de la France. Il interpelle constamment les chauffeurs de taxi et les questionne sur leur lieu d'origine:

Mathieu s'attachait aux chauffeurs de taxi comme à des fractions dispersées de la France qu'il recherchait et à chacun d'eux

il présentait un interrogatoire géographique. «ah! vous venez d'Auvergne, justement, j'adore l'Auvergne», etc. (*LP* 33).

Face à la déception qu'il ressent envers la capitale, sa réaction est celle de la fuite: fuite nocturne, qui s'effectue par une déambulation dans les rues de Paris, ou fuite hors de la ville à travers des voyages à Chartres ou en Bretagne. Certains des paysages qu'il découvre alors le renvoient aux descriptions romantiques de ses livres ou aux attitudes de leurs auteurs:

A la Côte Sauvage, Mathieu Lelièvre s'extasia, assis sur son rocher «devant la beauté fabuleuse du soleil couchant» [...] le cri des mouettes, cette mer à la fois calme et agitée, et même la présence de Lucien «un Breton authentique», caché sous ses vêtements de ville, ces miracles du moment lui faisaient comprendre comment Proust, jeune homme, et par une fin de journée bien différente de celle-ci, par un soir de tempête, avait failli mourir d'étouffement devant la beauté des forces océaniques (*LP* 159-160).

La différence entre le paysage perçu par Proust et celui qu'est en train d'observer Mathieu jette une certaine ironie sur l'attitude de ce personnage. La splendeur de cet endroit se voit déconstruite par la présence du «cadavre de deux mouettes», mortes selon Lucien à cause de la pollution (*LP* 160).

Mathieu dîne chez une famille paysanne de la Bretagne. Ces personnages humbles deviennent pour lui l'essence réelle du pays. La maison de cette famille, aux dimensions extrêmement réduites, a des ampoules électriques que la mère prend soin d'éteindre dès qu'elle le peut car l'électricité coûte cher. Un feu réchauffe la demeure qui ne contient qu'un seul lit pour toute la famille, mis à part celui que Lucien s'est construit lui-même, ainsi que sa bibliothèque. La pauvreté, mais aussi l'intimité de cet endroit est suggérée dans les différentes descriptions:

[...] il pénétra sous une sorte de portique de pierres que Lucien appelait «la porcherie, oui, attention; tout s'écroule ici...» Et soudain, ils étaient là, dans la grande pièce, tout contre la chaleur de la cheminée, déposant leurs bottes tout près de braises qui réchauffaient les pommes de terre et le ragoût de lapin de la veille [...] Les huit filles pouvaient à peine bouger en ce lieu très étroit que la mère nommait toujours «la grande pièce» (*LP* 163).

Mathieu se sent à l'aise parmi ces paysans. Contrairement aux moments où il était chez les d'Argenti et ses tourments l'empêchaient de se reposer, dans cet espace, pourtant inconfortable, il réussit à «dormi[r] avec bonheur» (*LP* 168).

Pareillement, dans le Paris anonyme et populaire des classes laborieuses, Mathieu réussit à se former une image plus positive de la capitale. Il trouve dans les cafés de la ville un lieu de refuge: il fréquente un «Café de la rue d'Assas», un «bar de Saint-Germain», un «Café de la rue Vaugirard» (LP 182). Tous ces endroits l'introduisent dans une atmosphère joyeuse, où il se fait des amis venus de toutes les parties de la France. Face au nombre plus restreint des personnages qui apparaissent dans le premier chapitre de l'œuvre, consacré presque exclusivement à la famille d'Argenti, le deuxième est caractérisé par une explosion des personnages qui sont évoqués. Cette pluralité met en valeur la diversité de la société parisienne.

C'est au hasard de la marche que Mathieu trouve le Café des «Heures Enfuies», qui va devenir l'espace préféré de ce personnage. Cet endroit est caractérisé par la sympathie des gens qui le fréquentent ou qui y travaillent. Pourtant, la description de ce Café suggère, comme la maison des d'Argenti, la décadence parisienne: à cet endroit, «l'éclat du passé tendait à jaunir», le «téléphone [est] démodé», un «côté d'une banquette [...] est déchiré...» (LP 173). L'état de ce Café, si brillant autrefois, montre comment, afin de préserver l'image parisienne traditionnelle, tout doit se maintenir tel qu'il était, malgré le passage destructeur du temps: «Oui, il nous faudrait réparer, regardez ce cuir tout usé par les ans... mais réparation veut dire destruction, et ici, c'est le caractère des choses qui comptent...» (LP 173).

Dans ce Café, les personnages s'entraident, s'écoutent les uns les autres. Ils sont tous caractérisés par une mélancolie qui les conduit à remémorer d'autres temps, où le Café était rempli d'écrivains, et où les gens avaient du respect envers eux. Cette nostalgie qui les caractérise rend le nom de ce Café extrêmement significatif. Mathieu «songeait à tout ce qu'il aurait laissé échapper de ces tableaux français s'il n'avait jamais connu M. Paul lui parlant des écrivains disparus, Mme Lola» (LP 174). Comme le souligne Béatrice Vernier-Larochette, ces lieux séduisent Mathieu Lelièvre car les personnages qui s'y rencontrent ne cachent pas leurs erreurs, leur désarroi, leur faiblesse et, contrairement aux d'Argenti, ils ne jugent pas les autres (Vernier-Larochette, 2005: 152). Aux grandes caractéristiques associées à la France et à sa splendeur, qui sont parodiées dans ce roman, le texte substitue la réalité de ces êtres humbles, qui deviennent pour Mathieu, l'essence réelle du pays. Ces personnages sont souvent conscients de l'hypocrisie et de la cruauté de la société parisienne. Ainsi, Mireille affirme:

Ah! les Français, je ne les aime pas toujours; vous savez... Ils sont parfois si racistes, bornés, c'est peut-être qu'ils ne voyagent pas assez... Quand nous étions en Afrique, mon mari et moi, ceux qui nous faisaient honte, c'étaient bien souvent les nôtres... En Amérique aussi... je parle des Français de Paris, surtout! (LP 181).

Échappant aux modèles sociaux, ces personnages, pauvres mais solidaires, font preuve d'une originalité et d'une liberté qui échappe à l'élite parisienne. Ce Café apparaît ainsi comme un lieu de socialité et de solidarité, qui se transforme en un véritable foyer pour certains personnages. Cette «France aimable» accueille Mathieu sans aucun préjugé. «L'ancêtre» français, qui au début du texte apparaissait comme appartenant à l'élite parisienne, se transforme ainsi en des gens simples et honnêtes, auxquels Mathieu peut s'identifier. Comme l'écrit Mathieu à sa mère dans une lettre, «il voyagerait, désormais “vers la France aimable de nos ancêtres”, car [il se] lie chaque jour à des patrons de café qui viennent de tous les coins de la France» (LP 151). L'identification qui se réalise alors entre le Québécois et les Français fait diminuer, symboliquement, la distance qui sépare les deux territoires:

- Ce qui est bien, c'est que la France n'est pas très loin de chez nous, dit Mathieu.
- C'est vrai, au fond, c'est tout près, comme les Pyrénées... (LP 186).

Ce roman nous présente donc un Paris hétérogène, une ville de contrastes, une ville vivante et multiculturelle, mais qui est marquée par la décadence, le racisme, la violence et la pauvreté. C'est dans l'«autre ville», celle des classes populaires, qu'il faudrait chercher, selon Marie-Claire Blais, l'essence et la chaleur parisiennes car c'est, selon l'auteur, «dans la lumière de ce Paris nocturne d'où ren[âit] la chaleur humaine, l'espoir» (Blais, 1993b: 17).

*Une liaison parisienne* retrace à travers le personnage de Mathieu Lelièvre certains moments vécus par Blais à Paris et le café des Heures Enfouies ainsi que les personnages qui le fréquentent rappellent clairement le café du Temps perdu et les personnes que l'auteur y a rencontrées lors de son séjour (Blais, 1993b: 12-17). D'ailleurs, dans *Parcours d'un Écrivain: Notes Américaines* et surtout dans *Écrire des rencontres humaines*, Marie-Claire Blais insiste sur l'importance que son vécu et les rencontres réalisées ont eu sur son œuvre littéraire:

Ces caractères, personnages, héros, héroïnes qui nous inspirent dans l'étude d'une société toujours en voie de se modifier, de se métamorphoser, et parfois même de s'évanouir dans ses fugitifs bouleversements ainsi que vivent et renaissent, et meurent les mondes de Proust que le temps assombrit peu à peu de ses cendres et de ses deuils, ces personnages ne cessent de nous hanter car, plus que des personnages rêvés, ce sont des êtres que nous avons connus et approchés dans cette réalité de leurs vies, nous les avons saisis là, dans toute leur humaine spontanéité, comme si, contrairement à nous, ils n'eussent jamais été destinés à mourir (Blais, 2002: 9).



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMOSSY, Ruth (1991): *Les Idées Reçues: Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan.
- BEAUDOIN, Réjean (1998): «La France Critique de Mathieu Lelièvre». *Études Françaises*, 34-1, 123-138.
- BLAIS, Marie-Claire (1991): *Une Liaison Parisienne*. Montréal, Boréal.
- BLAIS, Marie-Claire (1993a): *Parcours d'un Écrivain, Notes Américaines*. Montréal, VLB Éditeur.
- BLAIS, Marie-Claire (1993b): «Paris», in Marie-Andrée Beudet, «Écrire à Paris». *Liberté*, 210, 12-17.
- BLAIS, Marie-Claire (2002): *Écrire. Des Rencontres Humaines*. Québec, Éditions Trois-Pistoles.
- DURAND GUIZIOU, Marie-Claire (1998): «Système de nomination dans *Une Liaison parisienne* de Marie-Claire Blais», in María Dolores Olivares Vaquero et Teresa García-Sabell Tormo (eds.), *Les Chemins du texte*. Santiago de Compostela, APFFUE, 183-196.
- MACCANNELL, Dean (1976): *The Tourist: a new theory of the leisure class*. New York, Schocken Books.
- PATERSON, Janet (2004): *Figures de l'Autre dans le Roman Québécois*. Québec, Éditions Nota Bene.
- POULIN, Gabrielle (1976): «Une Saison dans la vie des Français ou *Une liaison parisienne*, de Marie-Claire Blais». *Les Lettres Québécoises*, II, 3-5.
- RESCH, Yannick (1994): «Le phénomène du rejet dans les métropoles culturelles», in Benoit Melançon et Pierre Popovic, *Montréal 1642-1992: le grand passage*. Montréal, XYZ éditeur, 143-153.
- SERVIN, Henri (1998): «Passions dévorantes et satisfactions alimentaires dans *Une liaison parisienne* de Marie-Claire Blais», in Bénédicte Mauguière, *Identités culturelles dans la littérature canadienne*. New York, Peter Lang, 143-150.
- URRY, John (1990): *The Tourist Gaze: Leisure and travel in contemporary societies*. London, Sage Publications.
- VERNIER-LAROCLETTE, Béatrice (2005): «Satire et appartenance transitoire: "La figure du sot" dans *Une liaison parisienne* de Marie-Claire Blais», in Larry Steele, *Appartenances dans la littérature francophone d'Amérique du Nord*. Ottawa, Le Nordir, 145-157.

## La construction discursive de l'événement rapporté dans les textes des genres informatifs de la presse française

María Teresa Pisa Cañete

*Universidad de Castilla-La Mancha*

MariaTeresa.Pisa@uclm.es

### Resumen

Este artículo se propone presentar un modelo de construcción del discurso de la prensa, en concreto de los géneros informativos y, entre ellos, de la noticia, principalmente a partir de las teorías de Charaudeau. En primer lugar, se exponen las operaciones discursivas que el periodista-enunciador pone en práctica para transmitir unos hechos problemáticos de la actualidad a los lectores-destinatario. El punto de vista del enunciador siempre condiciona la selección y organización de estos elementos. A continuación, se presenta el esquema composicional que organiza el prototipo del texto de la noticia. Este modelo de enunciación se justifica, finalmente, con el análisis de varios artículos de la prensa francesa.

**Palabras clave:** pragmática textual; análisis del discurso; discurso de la prensa; géneros informativos; construcción del discurso; punto de vista.

### Abstract

This paper sets out to define an approach to the construction of the informative discourse in the press, specially the gender of the news. To do so, the theories of Charaudeau will be used as a model of analysis. First, the article examines the discursive procedures that the journalist-enunciator uses in order to transmit the problematic facts of current issues to the reader. The choice and organization of those discursive elements will be always influenced by his point of view. The article then analyses the scheme of components that organizes the prototype of the text of the news. This model of enunciation is finally tested through the analyses of several press articles.

**Key words:** text pragmatics; discourse analysis; press discourse; informative genders; discursive construction; point of view.

## 0. Introduction

Les genres informatifs rendent compte de l'événement rapporté en adoptant un type d'énonciation objectivée. Ces genres sont d'ordre constatif, et ils font le récit et la description de l'événement en le construisant discursivement pour le rendre intelligible et significatif. La configuration discursive implique un certain déroulement narratif des faits par la mise en relief d'une chronologie ou progression temporelle et de certaines relations de causalité (rapports logiques) entre les faits. La narration et l'explication des faits dans le discours du texte pourront être plus ou moins explicites et plus ou moins dramatiques selon le type de genre informatif (bref ou long) et selon les effets communicatifs poursuivis par le projet de parole du sujet rapporteur de l'événement sélectionné comme objet de la nouvelle.

Le récit informatif de presse qui répond à la visée pragmatique ou communicative du macro-genre de la nouvelle, peut manifester son schéma discursif et compositionnel d'une manière plus ou moins élaborée textuellement, plus ou moins distanciée ou plus ou moins engagée du point de vue énonciatif et subjectif, selon les prescriptions et les caractéristiques du sous-genre informatif choisi par l'instance journalistique. Mais quelles que soient les différences dans l'organisation textuelle et dans l'engagement énonciatif, tous les genres informatifs de la presse actualisent le contrat de communication du macro-genre de la nouvelle et son schéma d'organisation discursive, parce que tous les textes appartenant aux genres ou sous-genres informatifs ont pour but de faire connaître aux lecteurs un événement qui a eu lieu dans le monde de l'actualité et qui a été sélectionné par l'instance médiatique (le journal) parce que celle-ci le considère significatif ou intéressant pour le public destinataire. En effet, le schéma discursif de la nouvelle opère comme une espèce d'«architexte» ou de modèle «prototypique» (Adam, 1992). Également, les critères qui régissent la sélection des nouvelles de la presse sont communs à tous les médias, la différence vient du mode de traitement qu'impose la dimension scripturale du journal. Les critères fondamentaux pour qu'un fait qui a eu lieu dans le monde puisse devenir une nouvelle (événement médiatique construit sur la page d'un journal) sont les suivants (Charaudeau: 2005, 83-84):

- Le potentiel d'actualité: l'événement doit être le plus proche possible du présent de l'actualité ou de l'acte de transmission et de consommation de la nouvelle (contemporanéité médiatique). La soumission à l'actualité fait que l'intérêt informatif de la nouvelle soit très tôt éphémère.

- Le potentiel de proximité: si l'événement est proche dans l'espace des lecteurs du journal, il aura un intérêt plus grand pour ceux-ci. Il faut signaler cependant qu'un événement sera perçu comme proche, s'il implique des conséquences ou des effets (cognitifs, affectifs, économiques) pour les lecteurs, même si cet événement a eu lieu dans un pays lointain.

- Le potentiel de socialité: le journal inscrira l'événement dans une rubrique déterminée (international, politique, économie, société, culture, sciences, sports, etc.) où il va prendre une place plus ou moins importante selon l'intérêt qu'il représente pour ce domaine de la vie sociale.

- Le potentiel d'imprévisibilité: L'événement sélectionné doit être perçu comme quelque chose qui provoque un déséquilibre ou une rupture dans l'ordre établi. Il vient alors «perturber la tranquillité des systèmes d'attente du sujet consommateur de l'information» (*ibid.*). Le journaliste devra faire voir cette dimension mettant en évidence l'aspect insolite ou exceptionnel, ou bien l'aspect problématique (dramatique, tragique, catastrophique) ou l'aspect particulièrement notable de l'événement rapporté, cherchant ainsi à capter l'attention, l'intérêt et l'affect du sujet-cible. L'information des nouvelles s'accompagne donc d'une activité de captation psycho-affective de la sensibilité et de l'imagination des lecteurs (principe de dramatisation de l'événement).

Il faut bien signaler, comme le fait Charaudeau, que cette activité discursive de mise en relief des aspects perturbateurs ou problématiques (loi de dramatisation) de l'événement produit un effet de saillance (percevoir et montrer un état de modification ou de déséquilibre en l'inscrivant dans une problématisation). Cet effet doit générer, à son tour, un effet de prégnance ou de reconnaissance de cette problématisation par les lecteurs du journal qui vont se sentir étonnés ou vont essayer de réfléchir sur la signification et les conséquences de la perturbation de l'ordre habituel (stéréotypes et valeurs culturelles). Nous aborderons ces critères dans un autre chapitre de notre étude. Pour le moment nous signalerons que, tout en justifiant la sélection d'un événement déterminé comme objet discursif d'une nouvelle, ils demeurent implicites et ils seront toujours interprétés plus ou moins subjectivement. Ils renvoient, par ailleurs, à des valeurs, à des mythes, à des stéréotypes plus ou moins partagés par les individus et par les groupes à l'intérieur d'un contexte social et culturel déterminé. Chaque journal adopte ces critères selon sa conception de l'information, le type de lecteur auquel il s'adresse (public cible) et le contexte socioculturel (local, régional, national, international ou mondial) qui constitue le but prioritaire de son information. Ainsi, on peut se demander, par exemple, pourquoi *Le Monde*, qui n'est pas un journal sensationnaliste, a choisi, pour son édition du 7 mars 1998, de mettre sur la Une la nouvelle qui porte ce titre: «Les images du suicide assisté de Ramon Sampedro bouleversent l'Espagne». Cette nouvelle raconte comment beaucoup d'espagnols ont été «estomaqués» quand ils ont vu les images du suicide de l'infirme Ramon Sampedro diffusées par un journal télévisé. Le texte parle aussi des réactions que ces images ont suscitées chez la famille du mort et dans divers milieux. La sélection de cette nouvelle et son emplacement à la Une du journal était justifiée, croyons-nous, par l'actualité du problème de l'euthanasie, une question bien polémique à laquelle le public français était aussi très sensible. Il y a, par ailleurs, le côté troublant et morbide du spectacle tragique de la mort d'un homme, volontairement choisie (critère psycho-affectif et critère d'imprévisibilité). Tout cela nous renvoie aux valeurs, aux

mythes et aux représentations de l'imaginaire collectif qui agissent sur les mentalités et qui contribuent à justifier l'intérêt pour cette nouvelle dans le contexte social et culturel où elle a été diffusée.

### 1. La construction discursive de l'événement dans les textes du macro-genre de la nouvelle

Pour faire connaître aux lecteurs l'événement sélectionné comme objet du discours informatif de la nouvelle, le texte journalistique devra rendre compte, avec plus ou moins de détails, de ce qui s'est passé en répondant aux questions canoniques que suscite chez les lecteurs l'événement rapporté verbalement: qui? (les acteurs), quoi? (les faits), où? (le lieu), quand? (le moment), comment? (le déroulement des faits), et pourquoi? (les motifs ou les causes de l'événement). Cela exige que l'instance médiatique d'énonciation rapporte l'événement en le rendant intelligible et significatif par la narration et l'explication des faits. Par le moyen de cette activité énonciative et discursive, «l'événement brut» (le fait extratextuel) devient, comme affirme Charaudeau (2005: 94), «événement construit», et la construction verbale de sa signification permet qu'il soit «interprété» par le lecteur.

Voyons maintenant une définition plus rigoureuse du concept de nouvelle comme macro-genre informatif «prototypique» à l'intérieur duquel viennent s'inscrire les divers sous-genres informatifs avec leurs prescriptions contractuelles spécifiques. Pour définir le concept de nouvelle, nous partirons de cette définition proposée par Charaudeau (2005: 106-107):

On proposera d'appeler «nouvelle» un ensemble d'informations se rapportant à un même *espace thématique*, ayant un caractère de *nouveauté*, provenant d'une certaine *source* et pouvant être diversement traité. Un même espace thématique, cela veut dire que l'événement, d'une façon ou d'une autre, est un *fait* qui s'inscrit dans un certain *domaine* de l'espace public, et qui peut être rapporté sous forme d'un *mini-récit*. Ainsi qu'un journal titre: «Grève», «Nucléaire», «Bosnie», «Les Rolling Stones au Zénith», dans chacun de ces titres, il est question de lieux, de faits, d'acteurs qui apparaissent dans un certain secteur de la vie sociale. Un caractère de nouveauté, cela veut dire, non pas qu'on n'avait jamais parlé auparavant de l'événement, mais qu'un élément est apporté qui jusqu'alors était inconnu du public [...]: des éléments d'information peuvent faire naître un nouvel espace thématique déjà circonscrit et connu, comme dans le cas d'un conflit qui se prolonge et dont les médias traitent quotidiennement. Une certaine source, cela veut dire que l'événement est converti en information par une certaine instance, et que la crédibilité de cette information sera évaluée selon la nature de la source. Diversement traité, cela veut dire

que, dans l'instant même où l'on apporte la nouvelle, on la traite sous une forme discursive qui consiste grosso modo à : *décrire* ce qui s'est passé, *rapporter* des réactions à ce propos, *analyser* les faits.

Dans son aspect essentiel, la nouvelle est alors un discours informatif sur un fait qui implique une modification d'un état de choses dans le monde et qui présente un caractère de nouveauté. L'assertion de la réalité-vérité de ce fait s'appuie sur la fiabilité d'une certaine source (principe de véracité et d'authenticité). Le fait devient nouvelle adoptant une forme discursive déterminée (un titre, un mini-récit, un reportage, etc.) qui construit verbalement sa signification en interaction avec les attentes du public destinataire de l'information. La définition proposée par Charaudeau est flexible et ouverte. Elle peut être appliquée aux nouvelles de la presse, de la radio et de la télévision. Mais pour observer son fonctionnement discursif, il faudra tenir compte des dispositifs ou moyens d'expression spécifiques de chaque média et des ses propres genres informatifs.

En ce qui concerne la presse écrite, on peut concevoir le schéma discursif prototypique de la nouvelle comme un macro-genre qui est à la base des divers genres informatifs (le reportage, le fait divers, l'enquête, le dossier, etc.) qui traitent l'événement selon certaines conventions et en fonction de buts communicatifs spécifiques. En effet, l'événement sélectionné par le journal comme objet thématique du discours informatif de la nouvelle peut adopter plusieurs traitements discursifs. La nouvelle «est l'objet d'un traitement discursif qui est plus ou moins développé sous différentes forme textuelles d'annonce (titre), de notification (brève), de compte rendu (article), etc.», affirme Charaudeau (2005: 124-127). Les différentes formes textuelles actualisées dans les genres informatifs de la presse proposent une vision du monde d'ordre «constatif» parce que l'événement est configuré sous la forme narrative d'un récit qui rend compte de la modification ou transformation produite dans un état de choses déterminé. Ce récit apparaît d'une manière implicite, condensée ou synthétique dans les genres informatifs brefs (la brève, les titres, la dépêche, etc.) et d'une manière plus élaborée ou explicite dans les genres informatifs longs (le compte rendu, le reportage, l'enquête, etc.).

Gonzalo Abril présente une définition du concept de nouvelle qui rejoint l'essentiel de la théorie de Charaudeau. Pour Abril, la nouvelle est un genre du discours informatif ou plutôt un acte de discours constitué d'énoncés narratifs qui rendent compte d'un événement actuel d'intérêt public qui a modifié ou transformé l'état d'un ou plusieurs sujets:

La noticia es un género discursivo o, simplemente, un discurso.  
Una noticia es un *enunciado narrativo* o una secuencia de enunciados narrativos. Hay que aclarar que los enunciados son los *actos semi comunicativos del discurso*. Un discurso no consta

de frases, proposiciones o sentencias, sino de enunciados. Si el discurso es una práctica social, el enunciado es una acción socialmente reconocible. [...]

*El discurso de la noticia*, género discursivo incluido en el discurso de la información periodística, consta de enunciados *narrativos* que refieren acontecimientos acaecidos o descubiertos en proximidad al tiempo de la enunciación (“primera narración”) y que pretenden ser de relevancia pública.

Decir que estos enunciados son «narrativos» significa, simplificada y simplemente, que dan cuenta de la(s) transformación(es) en el estado de algún(os) sujeto(s) (Abril, 1997: 239-240).

Le texte de la nouvelle rapporte donc des énoncés narratifs qui rendent compte d'événements récents qui ont un intérêt particulier pour le public. Abril affirme aussi que la nouvelle apparaît comme «el resultado de una compleja trama de interacciones, pero es también un punto de partida, la “primera narración” que dará fundamento y materia a otros relatos informativos, como crónicas, reportajes y entrevistas» (Abril, 1997: 237). Il insiste spécialement dans la transformation que le discours médiatique opère sur l'événement pris de la «réalité objective»:

La *noticia* no es sólo un dato reconstituido de la realidad objetiva, es construcción y elaboración lingüístico-discursiva en cada campo periodístico particular (prensa, radio o televisión), depende del estilo, retórica e ideología de cada periódico o noticiero pero también y fundamentalmente de las relaciones que unos y otros establecen con los restantes periódicos y noticieros en sus dominios específicos, y finalmente de las vinculaciones que instauran con las diversas redes del campo periodístico global constituido por los medios en su conjunto (Abril, 1997: 237).

Nous pouvons rapprocher la conception de Charaudeau et celle d'Abril sur le discours informatif de la nouvelle de ce que Guy Lochard (1996), pour sa part, appelle le «genre dépêche» qui réalise, d'après lui, «l'idéal fondateur de l'activité journalistique: celui de transmission de Savoir. Modèle matriciel d'autres types d'énoncés comme la *brève*, le *filet* ou encore la *mouture*» (Lochard, 1996: 88). Nous croyons que ce modèle opère comme prototype dans tous les genres informatifs. C'est ce modèle d'information qui justifie la «figure fondatrice du journaliste» dans le rôle de «rapporteur»: «un messenger délégué par une collectivité publique à la Quête et à la transmission de données factuelles nécessaires au bien-être individuel et collectif» (Lochard, 1996: 88). Le genre *dépêche* (que nous appelons *nouvelle* adoptant la perspective de Charaudeau), trouve son élaboration la plus pertinente dans les genres informatifs du reportage et de l'enquête qui adoptent, selon Lochard (1996: 88), ces traits caractéristiques:



- Un comportement énonciatif «délocutif» qui cherche à offrir un message purement «référentiel» se donnant comme «transparent» aux données phénoménales.
- Un mode d'organisation «descriptif» (identification, qualification, localisation, temporalisation des actants et des actions), et un mode «narratif» (mise en place et articulation des séquences d'actions).

En nous appuyant sur les théories de Charaudeau, d'Abril et de Lochard, nous pouvons donc affirmer que rapporter un événement qui a été sélectionné par l'instance journalistique comme thème d'une nouvelle, ce n'est pas seulement informer sur un fait important du monde, c'est aussi un phénomène discursif et textuel nécessaire pour rendre compte de la signification attribuée à ce fait (événement brut), qui devient un événement construit parce qu'il a été conceptualisé et organisé verbalement dans une diégèse narrative à partir d'un certain point de vue (Charaudeau, 2005: 124-130). La conceptualisation et la construction discursive de l'événement rapporté dans le texte informatif de la «nouvelle» devra alors décrire et raconter les faits principaux qui constituent l'univers thématique de la nouvelle (enchaînement chronologique et logique), et présenter les acteurs qui s'y trouvent impliqués (identité et comportement des individus, accidents des moyens de transport, catastrophes provoquées par les forces de la nature, etc.). C'est aussi rendre compte des causes et des conséquences de l'événement, et informer sur les réactions qu'il a suscitées. Les réactions peuvent prendre la forme d'une déclaration (opinion personnelle ou officielle, favorable ou défavorable) ou d'un acte (un comportement motivé par l'événement).

L'événement à rapporter peut consister dans un fait de l'actualité considéré important ou significatif ou bien dans un dit de l'actualité. Dans ce cas, la nouvelle informe sur les paroles ou les déclarations des acteurs de la vie publique, qui ont un intérêt pour le public et qui donnent lieu à des réactions dans le contexte social. Lorda (2001: 123-138) a bien montré que la relation des déclarations politiques est un genre informatif de la presse écrite qui peut être analysé dans sa propre spécificité discursive et énonciative.

L'activité énonciative de l'événement rapporté doit motiver la crédibilité du lecteur. Elle implique donc un ton objectif et une distance de la subjectivité de l'énonciateur. Quelque soit l'extension de la diégèse narrative du texte informatif de la nouvelle, le sujet producteur de l'énoncé qui rend compte de l'événement rapporté, doit répondre, d'une manière plus ou moins précise, aux six questions canoniques (auxquelles nous avons fait allusion plus haut) que tout lecteur destinataire peut lui poser pour avoir une vision acceptable de cet événement rapporté:

- qui? (présenter et décrire les acteurs qui sont au centre de l'information).
- quoi? (informer sur les faits principaux qui constituent l'événement)
- où? (donner le lieu précis dans lequel s'est produit l'événement).
- quand? (informer sur la date et le moment de l'événement).

- comment? (informer sur le déroulement des faits et les circonstances dans lesquelles ils se sont produits).
- pourquoi? (informer sur les motifs ou les causes qui ont pu motiver l'événement).

La réponse à ces questions dans les textes appartenant aux genres informatifs constitue la construction narrative de l'événement. Cette construction implique une perception de l'importance significative attribuée à l'événement qui a été sélectionné comme nouvelle et le choix d'un certain point de vue actantiel (organiser l'information à partir de l'agent, le patient, l'auxiliaire, le processus, etc.) et d'un point de vue narratif pour raconter et expliquer le déroulement des faits principaux (reconstitution narrative et explicative de l'enchaînement logique et chronologique), point de vue qui peut être accompagné de commentaires évaluatifs ou explicatifs.

Si l'on tient compte, comme nous avons déjà signalé, qu'un des traits caractéristiques de l'écriture journalistique c'est la hiérarchisation de l'information et la possibilité de condenser ou de synthétiser le contenu informatif dans un titre, on peut observer que le recourt aux titres, sous-titres et sommaires pour annoncer l'événement rapporté dans le texte de la nouvelle et pour attirer l'attention des lecteurs sur l'aspect considéré le plus significatif de cet événement, constitue une stratégie de focalisation qui facilite la lisibilité et l'intelligibilité de la nouvelle.

## 2. Le texte de la nouvelle sous la forme d'une brève ou d'une dépêche

Si la nouvelle se présente dans le journal sous la forme textuelle d'une brève ou d'une dépêche, l'événement rapporté sera alors construit verbalement d'une manière résumée et condensée, comme une macro-action présentée dans ses traits les plus significatifs. Le récit des faits restera alors implicite et le texte n'aura pas une expansion narrative et explicative en forme d'article informatif correspondant à un genre long. Les réponses aux questions de base (qui?, quoi?, où?, quand?, comment? et pourquoi?) ne pourront pas être bien détaillées et développées, et le lecteur aura seulement une vision globale de l'événement rapporté. La nouvelle brève indique que l'instance médiatique (le journal) n'a pas considéré nécessaire d'informer plus longuement sur l'événement parce qu'elle ne lui attribue pas une signification importante pour les lecteurs. Cela montre que le texte de la nouvelle est toujours le résultat d'un choix et d'une perception subjective sur la signification de l'état de choses modifié par l'événement. Cette perception est conditionnée par les représentations et les valeurs dominantes dans une communauté sociale. Voici deux exemples de nouvelles brèves:

**Madagascar:** L'armée a appelé, vendredi, la population et les civils au calme, assurant privilégier une solution négociée avec le groupe d'officiers mutins qui a lancé mercredi un appel au

renversement du régime d'Andry Rajoelina (*Libération*, 20 Novembre 2010).

### SOCIAL

#### Plus de 200 sans-papiers occupent des locaux de la CGT

Depuis vendredi 2 mai, 200 à 300 travailleurs sans-papiers réclamant leur régularisation occupent les locaux de l'union départementale CGT dans le 3<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Ils dénoncent «les négociations faites en catimini» entre le syndicat et l'association Droits devant! avec le gouvernement. Ils estiment en outre que la CGT a «pris en otage» le mouvement de sans-papiers. Dans un entretien au *Journal du dimanche* du 27 avril, le premier ministre, François Fillon, a affirmé que «quelques centaines de travailleurs sans papiers» seraient régularisés, «pas plus» (*Le Monde*, Edition Internationale. Sélection hebdomadaire. Samedi 10 mai 2008).

Le contenu informatif de la première nouvelle, donnée sous la forme textuelle d'une brève par le journal *Libération*, se situe sous la rubrique thématique International. Pour le journal, l'intérêt de la nouvelle est focalisé sur un appel au calme (quoi?) à l'intérieur de l'armée dans l'ancienne colonie française de Madagascar (Où?). Même si la nouvelle est donnée en forme de brève, le journal informe, d'une manière concise, sur la raison des actions: l'appel est la réaction pour faire face aux officiers mutins, tandis que cette rébellion s'oppose au régime présidentiel.

L'Agent de l'action («L'armée») et les destinataires de cette action (un «groupe d'officiers mutins») sont identifiés d'une façon générique sans indiquer le corps de l'armée, ni préciser le nombre d'officiers ou l'existence d'un possible dirigeant.

Également, l'où? est signalé d'une manière très générale, le journal n'indiquant pas le siège de l'armée ou le lieu précis de la mutinerie (la capitale ou une autre ville). Le quand? est indiqué avec le jour de la semaine («vendredi» et «mercredi») précédant pour chaque action respectivement: l'appel et la mutinerie).

Par contre, la nouvelle ne fait pas allusion au comment? parce que le journal a considéré que cette information n'était pas intéressante pour le public auquel il s'adresse et que l'intérêt informatif se situe seulement dans l'appel à l'ordre de la part de l'armée et le but de rétablir l'ordre.

La seconde nouvelle en forme de brève se situe dans la rubrique thématique France/Social de l'Édition Internationale du journal *Le Monde* (Samedi 10 mai 2008), qui est une sélection hebdomadaire des dernières nouvelles publiées par le quotidien français. Le type de l'édition justifie le choix de ce genre court pour une nouvelle qui, dans l'édition nationale de *Le Monde* aurait été présentée sous une forme textuelle plus longue.

Le titre informe sur le qui? et le quoi? de l'action («Plus de 200 sans-papiers occupent des locaux de la CGT»), information qui sera tout de suite reprise par la

première phrase de l'article. Cette phrase-ci complète les éléments principaux des événements: quand? («Depuis vendredi 2 mai»), où? («les locaux de l'union départementale CGT dans le 3<sup>e</sup> arrondissement de Paris») pourquoi? («réclamant leur régularisation»), tandis que le comment? n'est pas dit.

L'instance énonciative combine la narration et le discours rapporté et il a recours à la citation ou discours direct, de préférence à d'autres types de citation, puisque le mode de citation directe tend vers un effet d'objectivation du traitement de l'information. Cette quête de neutralité mène le journaliste à renseigner sur les opinions de deux agents impliqués dans cette négociation: les demandeurs et les récepteurs de cette pétition. Ainsi, il rapporte, d'un côté, la dénonce des sans-papiers («les négociations faites en catimini») et, d'un autre côté, la réponse du premier ministre («François Fillon, a affirmé que "quelques centaines de travailleurs sans papiers" seraient régularisés, "pas plus".»). De cette façon-ci, les lecteurs intéressés à suivre dès l'étranger l'actualité de la France reçoivent un récit concis mais complet de l'action. Différemment, dans l'édition nationale du journal *Le Monde*, cette nouvelle pourrait trouver une expansion narrative et explicative en forme de reportage, dû à la relevance du thème de l'immigration dans un pays comme la France, avec une longue politique sociale.

Le sujet rapporteur de l'événement adopte dans les deux brèves un type d'énonciation objectivée et délocutive (troisième personne) pour produire une impression de réalité et de neutralité. L'événement est présenté comme un phénomène que l'on peut constater et décrire dans ses aspects principaux.

Comme nous avons signalé à plusieurs reprises, l'événement qui a été sélectionné par l'instance médiatique pour être rapporté comme objet d'une nouvelle peut adopter dans le journal diverses formes d'organisation textuelle, selon l'importance et la pertinence informative attribuée à cet événement.

Situés dans le cadre contractuel englobant de la nouvelle, les genres informatifs peuvent être considérés alors comme des stéréotypes<sup>1</sup> sociodiscursifs qui règlent la production et l'interprétation des textes informatifs de la presse et qui participent d'un modèle prototypique commun. C'est ce modèle commun qui justifie les ressemblances entre les divers genres informatifs qui présentent des traits thématiques et discursifs en commun.

### 3. Le schéma compositionnel du récit informatif dans les textes du macro-genre de la nouvelle

Les textes des divers genres informatifs (et particulièrement des genres longs) sont organisés selon un schéma compositionnel du type narratif et explicatif qui cor-

---

<sup>1</sup> Pour une vision d'ensemble sur les théories autour du concept de stéréotype socioculturel et du concept de prototype psycho-sémantique, on peut consulter l'ouvrage de Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot: *Stéréotypes et clichés*. Paris, Nathan, 1997.

respond à la superstructure du récit de presse. Ce schéma est narratif parce que l'événement extra-textuel sélectionné par l'instance journalistique présente déjà en lui-même un potentiel diégétique déterminé. Ce potentiel diégétique, que Charaudeau (2005: 124) appelle la «diégèse événementielle» doit être inscrit dans une «diégèse narrative» organisée par la voix du sujet rapporteur en fonction du point de vue adopté par celui-ci. La voix narrative du sujet rapporteur devra rendre compte, en effet, de la modification ou transformation opérée dans un état de choses (évolution chronologique des faits, relations de causalité, dramatisation, description des acteurs impliqués dans les faits, etc.).

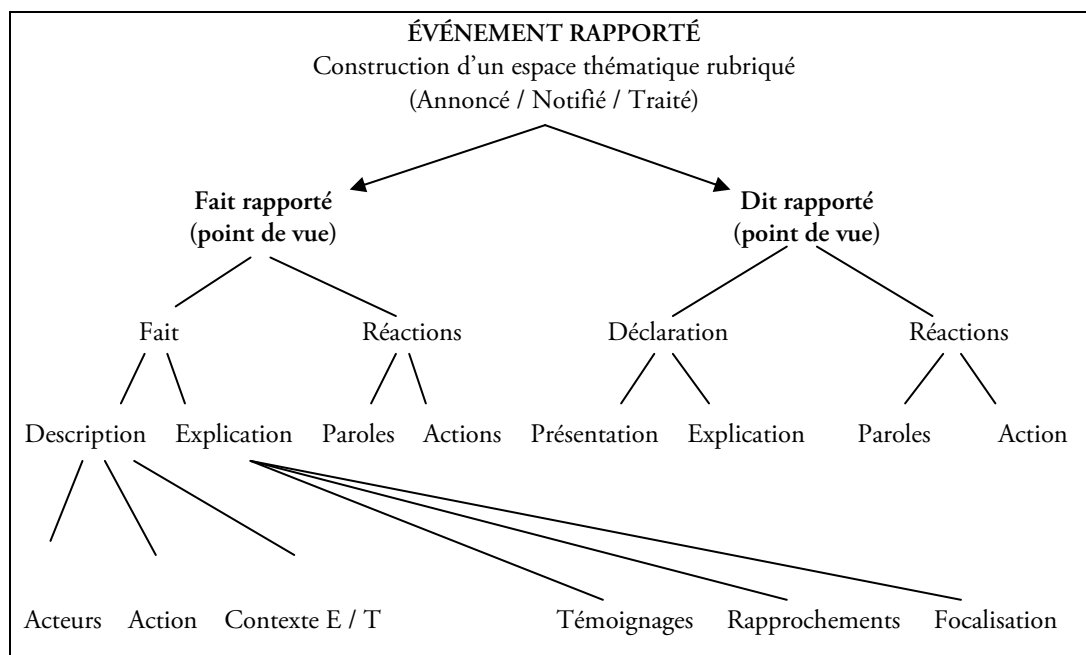
Le schéma est aussi explicatif parce que, pour bien informer sur un événement considéré important et significatif par l'instance journalistique, la narration des faits doit laisser percevoir aux lecteurs une certaine explication du pourquoi les choses se sont-elles produites ainsi. La narration sera donc accompagnée de commentaires évaluatifs et explicatifs. Charaudeau (2005: 125) signale ceci à propos des hypothèses explicatives qui contiennent le récit informatif des nouvelles de la presse:

Expliquer un fait, c'est de tenter de dire ce qui l'a motivé, quelles ont été les intentions de leurs acteurs, quelles sont les circonstances qui l'ont rendu possible, selon quelle logique d'enchaînement, enfin quelles conséquences sont à prévoir. C'est que tout récit se soutient, non pas de la simple logique des faits, mais de sa conceptualisation intentionnelle construite autour des différentes questions.

Le contenu thématique (macrostructure sémantique) des textes appartenant aux genres informatifs sera donc organisé autour d'un schéma compositionnel (plus ou moins prototypique) qui rende cohérent pour le lecteur le parcours de l'activité narrative et explicative du sujet rapporteur. Ce parcours devra intégrer les aspects suivants qui configurent la signification de l'événement rapporté:

- Le déroulement des faits principaux.
- L'introduction des dits (témoignages, déclarations, explications..) qui sont en rapport avec les faits.
- L'explication des faits (causes, conséquences, expectatives).
- Les réactions (paroles, actions) générées ou motivées par les faits rapportés ou par les dits rapportés.

Le développement discursif de ces aspects donne lieu à une série d'opérations qui vont diriger la construction et l'organisation de l'événement rapporté à partir du point de vue choisi par l'instance journalistique. Charaudeau (2005: 122) a intégré ces opérations dans un schéma global des éléments qui interviennent dans la configuration sémi-discursive du fait rapporté et du dit rapporté. Ce schéma est le suivant:



Les opérations intégrés dans le schéma de Charaudeau ne rendent pas compte d'un texte informatif déjà construit, mais des opérations qui doivent intervenir dans la construction de tout événement médiatique quelque soit le dispositif (presse, radio, télévision) employé pour le traitement discursif de la nouvelle. Par conséquent, à partir de cette perspective générale on peut illuminer aussi les dimensions et les opérations qui dirigent la construction du récit informatif d'une nouvelle de presse. Le récit de presse présente, en effet, une configuration et un fonctionnement communicatif spécifique, parce qu'il ne s'agit pas d'un récit construit en simultanéité avec le déroulement de l'événement, mais postérieur à l'événement. Celui-ci s'est déjà produit lorsque le journaliste l'organise en forme de discours dans un texte informatif écrit, même si le journaliste a suivi de près le devenir ou les répercussions de l'événement extratextuel, comme c'est le cas, par exemple, dans le genre du reportage. L'événement rapporté dans un texte de la presse écrite (et aussi de la presse électronique) sera donc toujours un récit reconstitué par l'écriture du sujet rapporteur (Charaudeau: 2005, 128). Ce récit reconstitué s'organise à partir d'un certain point de vue sur les acteurs et sur l'action ou le comportement de ces acteurs. Le point de vue adopté par le sujet informateur implique une activité de perception et de conceptualisation de la signification attribuée à l'événement extratextuel sélectionné qui va être construit ou configuré dans le texte de la nouvelle. Cette construction discursive se fera par la description des acteurs impliqués et par l'instauration de rapports chronologiques et logiques (relations de causalité et de conséquence) entre les faits inscrits dans la diégèse narrative. La construction discursive de l'événement va dépendre aussi de l'attitude adoptée par le sujet rapporteur devant la fiabilité des sources de

l'information et des témoignages cités pour attester et authentifier la véracité des faits racontés. Il faudra donc observer, dans les textes concrets des articles informatifs des journaux, comment l'événement est organisé et construit comme fait rapporté ou comme dit rapporté, en fonction d'un certain point de vue choisi par le sujet énonciateur et en fonction aussi des opérations discursives accomplies par celui-ci, pour rendre compte de la description et de l'explication des faits et des réactions suscitées par les faits.

La configuration discursive de l'événement comme fait rapporté ou comme dit rapporté, va exiger alors certaines opérations de mise en texte que l'on pourra observer dans l'organisation compositionnelle de la nouvelle dans le texte informatif concret. Les opérations qui dirigent la configuration textuelle d'un récit de presse sont, selon Charaudeau (2005: 129-130), les suivantes:

- Mettre en place une ouverture (l'«attaque» dans le jargon journalistique) plus ou moins dramatisante qui, d'une manière suggestive, donne le ton, trace l'ambiance où l'événement s'est produit, ou signale au lecteur le résultat inattendu ou insolite de celui-ci.

- Après avoir présenté le résultat, tenter de reconstituer les faits dans leur déroulement chronologique et selon le principe de la dramatisation. On fera alors un retour en arrière pour partir de ce que peut être considéré la situation initiale; situation qui sera déstabilisée par un élément perturbateur qui déclenchera le drame et donnera lieu à une série de faits évalués par des qualificatifs dramatisants pour aboutir au résultat tragique ou inattendu auquel on avait fait allusion dans l'ouverture. Si l'événement a un faible potentiel diégétique et il ne se prête pas à un déroulement chronologique, c'est le récit lui-même qui devra l'instaurer en l'insérant dans une perspective temporelle. Cette étape correspond à ce qu'Adam (1999: 178) appelle le «noyau narratif» dans la structure compositionnelle du fait divers.

- Insérer un commentaire explicatif dans le cours de la reconstitution des faits pour tenter d'expliquer le pourquoi et le comment de ce qui s'est passé. Cela peut se faire en dévoilant les intentions des acteurs responsables ou en procédant à des rapprochements (relation avec les antécédents ou avec les conséquences), des mises en perspective ou des recoupements qui font intelligibles les relations de causalité.

- Donner une clôture (la «chute» pour les journalistes) ou fermeture au récit de l'événement, même si ce dernier n'a pas encore trouvé une fin. Cela peut se faire par un questionnement qui ouvre le récit vers de nouvelles perspectives ou souligne le pouvoir de la fatalité. La chute peut consister dans une interpellation au lecteur en le posant une question moralisante ou une question qui met en cause l'évolution prévisible des choses.

Ces opérations actualisent dans le discours du texte les dimensions constitutives de l'événement rapporté; dimensions qui vont être développées à travers les étapes ou les paragraphes qui articulent la progression thématique du texte et qui



viennent s'intégrer dans son organisation compositionnelle globale. Chaque paragraphe aura donc sa propre autonomie thématique (cohésion interne et liage des propositions) et, en même temps, il sera perçu comme faisant partie de l'ensemble de l'univers thématique du texte, ensemble qui doit être organisé compositionnellement comme une totalité sémantique cohérente. Cette organisation est possible parce que le sujet rapporteur applique un schéma de «planification» globale exigé par la pratique discursive d'un genre de discours. En effet, comme affirme Adam (1999: 35), les genres imposent des «régulations descendantes [...] aux composantes de la textualité»<sup>2</sup>. Les lecteurs interprétants, qui connaissent le fonctionnement discursif de cette pratique socioculturelle de communication, pourront percevoir la cohérence du texte et sa pertinence informative.

Le schéma proposé par Charaudeau sur les dimensions constitutives de l'événement rapporté et leur mise en discours dans le modèle prototypique du récit de presse contribue à mettre en relief l'organisation compositionnelle du texte de la nouvelle et à orienter l'analyse sémi-discursive du fonctionnement communicatif et interactionnel des textes informatifs de la presse. Par ailleurs, son approche du fonctionnement du contrat de communication du discours d'information médiatique au niveau des «contraintes situationnelles» (les finalités ou visées poursuivies, l'identité des partenaires, le propos ou l'événement médiatique, et le dispositif) et au niveau des «contraintes discursives» (cadres et modes discursifs du traitement de l'événement) (Charaudeau, 2005: 52-55) illumine le type d'opérations cognitives, discursives et communicatives qui interviennent dans la construction de l'événement médiatique par les divers dispositifs (radio, télévision, presse), à travers lesquels s'organise la mise en scène de l'événement (rapporté, commenté, provoqué).

La perspective sémio-discursive de Charaudeau peut être complétée par une perspective qui tient compte du schéma compositionnel du texte informatif. Ainsi, par exemple, selon H. Calsamiglia et A. Tusón (1999: 226), dans les textes des nouvelles journalistiques, l'information est présentée en trois temps ou étapes:

- Les titres: ils annoncent le thème principal ou le topique du texte.
- Le chapeau: il offre le résumé de l'article.
- Le corps de l'article: il présente l'expansion ou le développement du thème annoncé dans le titre et résumé dans le chapeau.

Ces trois étapes sont complémentaires et elles montrent bien la structuration hiérarchisée de l'information dans les textes appartenant aux genres informatifs de la presse qui actualisent le macro-genre de la nouvelle. Ce schéma compositionnel global apparaît surtout dans les genres informatifs longs (compte rendu, reportage, enquête, fait divers...), et à l'intérieur des paragraphes qui constituent le corps de l'article vien-

---

<sup>2</sup> Sur la relation des textes avec les genres de discours, voir J.-M. Adam (1999: 81-100).

ment s'inscrire les opérations de description, narration, commentaire et explication avec lesquelles le discours du journaliste construit la diégèse informative qui rend compte du fait rapporté ou du dit rapporté. Ce schéma compositionnel peut être représenté ainsi:

A) Le périphrase ou l'annonce qui résume les aspects les plus pertinents de l'événement rapporté:

- (Surtitre) Titre et sous-titre: annonce synthétique du thème principal de l'événement, configuré à partir d'un point de vue déterminé.
- Chapeau (s'il existe): résumé du contenu traité dans le corps de l'article pour faciliter la compréhension du lecteur et offrir une vision globale de l'événement rapporté.

B) Le corps de l'article ou l'expansion sémantique et thématique de l'événement annoncé dans les titres:

- Ouverture, préambule ou "lead": présentation frappante de l'événement.
- Noyau narratif – explicatif (reconstitution du déroulement des faits, des conséquences et des réactions).
- Clôture ou conclusion.

Le titre situe clairement le sujet annonçant d'une forme synthétique le thème principal de l'événement. Le chapeau ou le premier paragraphe résume l'essentiel de l'événement. On y identifie d'une manière plus précise que dans les titres le quoi?, le qui?, le où? et le quand?. Mais les réponses précises aux comment? et pourquoi? vont être données dans les paragraphes de la reconstitution des faits (noyau narratif et explicatif). Ici, les faits sont exposés normalement par ordre d'importance décroissant, c'est-à-dire en allant du plus important au moins important. L'ordre chronologique peut remonter vers la situation initiale ou les antécédents pour s'attarder dans les faits principaux et revenir après vers les conséquences actuelles, c'est-à-dire vers la situation des acteurs de l'événement rapporté au moment de l'énonciation.

#### 4. L'organisation compositionnelle du texte dans un compte rendu du quotidien *Le Monde*

Le schéma compositionnel du texte dans les genres informatifs longs est composé d'un périphrase (titre, sous-titre, etc.) qui annonce d'une manière résumée et condensée l'événement qui va trouver après une expansion narrative et explicative dans le corps de l'article. Voici, comme exemple, le titre d'une nouvelle du journal *Le Monde* qui annonce aux lecteurs un fait actuel sélectionné par l'instance médiatique et qui devient ainsi événement rapporté: «Un détenu malade du sida obtient in extremis le droit de mourir en liberté» (*Le Monde*, dimanche 30-lundi 31 janvier 2005). Ce titre construit l'événement sélectionné sous la forme textuelle d'une nouvelle qui condense en peu de mots l'aspect le plus pertinent pour l'information des lecteurs. L'événement

rapporté est présenté comme une macro-action qui contient implicitement un récit qui sera développé dans le corps de l'article où le journaliste expose et explique dans le détail le déroulement des faits dans leur progression chronologique et dans leur enchaînement logique. Le point de vue actantiel choisi pour construire l'événement est celui de la victime de la maladie du sida qui devient l'acteur principal (qui?), désigné avec les mots «Un détenu malade du sida», et le bénéficiaire qui a obtenu «in extremis le droit de mourir en liberté» (quoi?). Le «lieu» de l'événement (où?) est la prison, concept impliqué dans la désignation «un détenu». Le moment (quand?) est proche de la date de la publication de la nouvelle dans le journal. La réponse au comment? et au pourquoi? devra être trouvée dans le corps de l'article. L'expression «in extremis» indique que la solution obtenue («mourir en liberté») est très proche d'un fatal dénouement. Cela laisse percevoir un fait sous-entendu: cette libération aurait dû se produire avant. La pertinence informative de cette nouvelle consiste à mettre en relief que le «droit de mourir en liberté» a mis très longtemps à se produire et que cela a été sûrement une négligence ou une responsabilité des institutions pénitentiaires. L'annonce de l'événement dans l'énoncé condensé du titre adopte alors un point de vue déterminé dans la construction de la signification offerte à la considération du lecteur. Nous aborderons dans un autre chapitre de notre étude la question du point de vue adopté par l'instance médiatique dans la configuration discursive de l'événement rapporté. Pour le moment nous signalerons simplement que le contenu annoncé d'une manière globale et synthétique dans le titre d'une nouvelle va être après repris par le journaliste dans l'ouverture de l'article en offrant certaines précisions aux lecteurs et en insistant, souvent avec un ton dramatique, sur les aspects principaux de l'événement. Dans l'ouverture de cet article, la voix narrative du journaliste dramatise le contenu de l'information et elle offre certaines précisions sur le qui?, le quoi? et le quand?:

IL NE LUI RESTE plus guère de temps. Malade du sida en phase terminale, Jean François G. a obtenu, mardi 25 janvier, le droit de sortir de prison pour mourir à l'hôpital. Cette décision humanitaire a été prise in extremis en vertu de la loi de mars 2002, qui autorise les suspensions de peine pour raisons médicales. Avant d'obtenir cette libération, le détenu a essuyé plusieurs refus incompréhensibles.

Cette ouverture attire l'attention des lecteurs sur l'aspect le plus pertinent du point de vue informatif: «Malade du sida en phase terminale, Jean François G. a obtenu, mardi 25 janvier, le droit de sortir de prison pour mourir à l'hôpital». Ce fait constitue une résolution positive d'une situation problématique qui est rentrée maintenant dans une phase tragique pour l'acteur principal. Cette dimension tragique actuelle est mise en relief par le sujet rapporteur en ayant recours à l'emploi des lettres majuscules et des caractères gras: «IL NE LUI RESTE plus guère de temps» (stratégie

de focalisation). Le journaliste insiste sur le fait que «cette décision humanitaire a été prise in extremis en vertu de la loi de mars 2002» et il attire l'attention dans la phrase suivante sur un aspect significatif qui va motiver après la reconstitution et l'explication des faits dans le corps de l'article: «Avant d'obtenir cette libération, le détenu a essuyé plusieurs refus incompréhensibles». En mettant en relief que «le détenu a essuyé plusieurs refus incompréhensibles», le journaliste rapporteur évalue la dimension éthique ou morale de l'événement rapporté et il adopte un engagement à propos de ce qu'il désigne comme «refus incompréhensibles». Ces mots font allusion à des faits déterminés qu'il va falloir expliciter. L'article est ainsi proche du compte rendu et aussi du genre de l'enquête, parce que le sujet rapporteur adopte un positionnement éthique sur la signification de l'événement. Il montre, par ailleurs, par la manière de décrire et de raconter les faits, un éthos discursif de dénonciation d'une espèce d'injustice et un ton de connivence avec le détenu malade du sida, connivence qu'il veut faire partager aux lecteurs de l'article. Nous traiterons aussi dans un chapitre la question de l'éthos discursif de l'énonciateur et les stéréotypes socioculturels sur lesquels il s'appuie pour faire valoir son image devant les lecteurs et s'attirer leur adhésion et leur connivence.

La reconstitution des faits va être explicitée dans le détail (expansion narrative) dans la seconde phase de l'article informatif, qui est la plus longue et constitue le noyau narratif-explicatif. Dans cet article, la reconstitution des faits occupe trois colonnes à travers lesquelles le sujet rapporteur va raconter et expliquer dans le détail les trois demandes (la première a été déposée en 2002) que le détenu malade du sida a dû présenter à la justice, avec l'appui des médecins et des avocats. Le récit dramatique des démarches et des procédures légales qui se prolongent d'une manière absurde se termine avec cette brève clôture qui vient fermer le texte de l'article: «En janvier, il ne s'agit plus d'argumenter. L'avocat demande à la justice de se prononcer en urgence. C'est un mourant qui sortira de prison.».

L'organisation macro-sémantique et super-structurelle de cette nouvelle aurait pu être analysée aussi adoptant la méthode du linguiste Van Dijk qui recourt aux concepts de macrostructure, superstructure et microstructure. Selon Van Dijk (1980: 52-56, 1992: 68-78), la macrostructure d'un texte correspond à l'organisation sémantique du thème principal traité et développé à travers les diverses étapes et paragraphes qui contribuent à constituer le contenu comme une totalité discursive douée d'un sens global. La macrostructure condense le thème ou le topique d'un texte. En effet, le sens global d'un texte peut être synthétisé ou résumé dans une ou deux macropropositions qui condensent le contenu principal du texte. Au niveau global, le texte est configuré par les micropropositions qui organisent le contenu comme une totalité hiérarchisée. Les micropropositions appartiennent au niveau local. Un ensemble de micropropositions forme une macroproposition. Les macropropositions ne sont pas nécessairement explicites, mais elles se dérivent du contenu explicite ou im-

plícite des micropropositions. Les macropropositions sont en relation avec les unités formelles du texte comme les paragraphes et les titres; elles organisent l’empaquetage de l’information en blocs de telle façon que cette organisation permette que le texte soit interprété selon l’intention qui a guidé sa production. La macroproposition la plus élevée dans la hiérarchie synthétise la macrostructure du texte.

Le schéma qui organise la macrostructure sémantique d’un texte correspond à ce que Van Dijk appelle la superstructure ou structure schématique. Celle-ci consiste en une série de catégories ordonnées hiérarchiquement d’une manière semblable aux macropropositions qui intègrent le schéma d’une séquence narrative. La superstructure schématique est une organisation formelle qui se remplit avec le contenu de la macrostructure sémantique. Les catégories de la superstructure signalent les fonctions spécifiques assignées aux macropropositions à l’intérieur de la macrostructure sémantique.

Le schéma de la superstructure compositionnelle du texte de la nouvelle, proposé par Van Dijk, a été accepté par bon nombre de spécialistes de la linguistique textuelle et de l’analyse du discours<sup>3</sup>. Ce schéma n’est pas le même que celui de Charaudeau. Il ne fait pas rentrer, par exemple, la question du point de vue ni celle du dit rapporté (ou du discours rapporté) qui peut devenir le thème principal de l’événement rapporté. Mais les deux schémas présentent des points en communs, bien que la perspective adoptée soit différente, comme nous avons déjà signalé. D’un côté, Van Dijk part de l’analyse de textes journalistiques concrets et il déduit les fonctions ou catégories communes (schéma de la superstructure) actualisées dans les macropropositions de la macrostructure thématique (toujours différente) de chaque texte. D’un autre côté, Charaudeau part de l’événement médiatique qu’il va falloir construire comme événement rapporté selon un certain mode discursif du traitement adapté au fonctionnement sémi-discursif spécifique du dispositif ou moyen de communication (ici, le dispositif de la presse); et il met en relief les dimensions constitutives de l’événement rapporté, dimensions que le sujet rapporteur (le méga-narrateur) devra organiser dans un récit narratif-explicatif.

### **5. La prise en charge énonciative du sujet rapporteur dans la construction discursive de l’événement**

Nous allons observer maintenant comment l’activité énonciative du sujet rapporteur organise la configuration de l’événement dans le texte transformant l’événement brut extratextuel en événement médiatique construit qui acquiert ainsi une signification et peut être compris et interprété par le lecteur destinataire de l’information (Charaudeau, 2005: 94, 79, 124). En effet, le sujet énonciateur-rapporteur organise la configuration discursive de l’événement et la conceptualisation

---

<sup>3</sup> Voir, par exemple, H. Calsamiglia et A. Tusón (1999: 226-229).

de celui-ci selon la perception qu'il se fait de l'événement brut et selon le point de vue adopté pour décrire les acteurs impliqués et le déroulement des faits (progression chronologique et relations logiques de causalité et de conséquence). Le point de vue adopté pour organiser le récit des événements est en relation étroite avec les modalités de la prise en charge énonciative et avec les effets de crédibilité et d'authenticité que la parole informative cherche à susciter chez le lecteur. La crédibilité et l'authenticité s'obtiennent en ayant recours à des sources fiables et à la polyphonie énonciative, c'est-à-dire, aux divers procédés de citation de témoignages et d'opinions qui contribuent à rendre véridique et dramatique la configuration de l'événement dans le discours du texte. À travers son activité d'énonciation et le ton adopté, le sujet rapporteur de l'événement projette une certaine image de lui-même (ethos discursif) qui joue normalement avec certains stéréotypes socioculturels pour s'attirer la connivence et l'adhésion des lecteurs.

Tout cela nous permet d'affirmer que la configuration de l'événement dans le texte informatif avec le type de «scénographie énonciative» (Maingueneau, 2000: 69-76) choisie par le sujet énonciateur n'est, en réalité, qu'une représentation discursive élaborée comme «schématisation» d'un micro-univers (Grize, 1990: 28-39) construite verbalement à partir de certaines notions (dimension cognitive) et de certains «pré-construits culturels» plus ou moins partagés par les locuteurs d'une communauté sociale et linguistique. Selon Grize et repris par Adam (1999: 101-108), la schématisation élaborée par le locuteur-énonciateur devra être reconstruite et interprétée par l'interlocuteur si celui-ci reconnaît dans l'énoncé l'image que le locuteur se fait de l'interlocuteur-destinataire, l'image qu'il offre de lui-même (ethos discursif de l'énonciateur) et l'image qu'il offre du thème traité. On peut affirmer alors que toute schématisation discursive implique une activité de co-construction, parce que le locuteur et l'interlocuteur occupent des places ou de positions actives dans le processus de production-interprétation de l'échange verbal, qui est un phénomène essentiellement dialogique.

### **5.1. La perception-conceptualisation de l'événement brut et le point de vue adopté dans sa configuration discursive et textuelle**

Dans son aspect essentiel, la nouvelle est un discours informatif sur un fait qui manifeste ou implique une modification d'un état de choses dans le monde et qui présente un caractère de nouveauté. L'assertion de la réalité-vérité de ce fait s'appuie sur la fiabilité d'une certaine source (principe de véracité et d'authenticité). Le fait devient nouvelle quand l'instance médiatique le configure verbalement dans un texte informatif déterminé (un titre, un mini-récit, un reportage, etc.) pour rendre intelligible la signification de l'événement en interaction avec les attentes du public destina-

taire de l'information («l'instance-cible»<sup>4</sup>). Comme affirme Charaudeau (2005: 30-31): «Le sens n'est jamais donné par avance. Il est construit par l'action langagière de l'homme en situation d'échange social», c'est-à-dire, le sens est seulement saisissable «à travers des formes» organisées dans le discours. Et le discours est une activité cognitive et énonciative qui se produit en interaction avec l'interlocuteur dans une situation de communication. Pour accomplir son intentionnalité communicative, le locuteur organise alors le texte de son message verbal avec l'emploi de certains modes discursifs (schémas d'organisation textuelle ou séquentielle): décrire des êtres et des actions); narrer ou raconter des faits ou des actes accomplis par les êtres; expliquer les motifs des faits, et évaluer les êtres et les actions adoptant une perspective ou un système d'interprétation par lequel le locuteur les modalise du point de vue éthique (ce qui est bien ou mal), esthétique (ce qui est beau ou laid), hédonique (ce qui est agréable ou désagréable) ou pragmatique (ce qui est utile ou inutile, efficace ou inefficace)<sup>5</sup>.

C'est en se servant de ses modes discursifs selon les prescriptions des genres journalistiques, que le discours informatif de la presse, par l'emploi de la langue et de l'écriture, transmet aux lecteurs un certain savoir sur les événements de l'actualité perçus et configurés en fonction d'une perspective ou d'un point de vue déterminé. Les événements traités comme nouvelles ont été, en effet, sélectionnés par l'instance productrice de l'information et ils impliquent le regard d'un sujet sur la signification du phénomène qui s'est produit dans le monde et qui a entraîné une modification significative d'un état de choses. La perception du degré de modification renvoie chez le regard du sujet percepteur à un système de pensée et d'expérience qui permet de reconnaître ce qui est considéré comme perturbateur de la normalité ordinaire du monde ou ce qui entraîne une rupture de l'ordre établi:

Pour qu'un événement puisse être repéré, il faut que se produise une *modification* dans un état du monde phénoménal génératrice d'un état de déséquilibre, que cette modification soit *perçue* par des sujets (ou que ceux-ci jugent qu'il y a eu modification), ce qui produit un effet de «saillance», et que cette perception s'inscrive dans un réseau cohérent de *significations sociales* produisant un effet de «prégnance» (Charaudeau, 2005: 82).

<sup>4</sup> Selon Charaudeau (2005: 62-68) l'instance-cible correspond au type de public auquel s'adresse le journal et qu'il prétend intéresser et séduire (captation) avec l'information présentée, et c'est différente de l'instance-public, c'est-à-dire, le public qui existe réellement en dehors des buts informatifs poursuivis par le journal.

<sup>5</sup> Sur la construction du sens du discours et les catégories discursives d'organisation textuelle, voir aussi l'ouvrage de Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression* (Paris, Hachette, 1992).



C'est la reconnaissance de systèmes référentielles, la perception des événements perturbateurs et la réintégration de ces événements à l'un des systèmes de pensée préexistants qui permet de percevoir le degré de notoriété, de nouveauté ou d'imprévisibilité qui caractérise l'événement médiatique, événement qui «naît, vit et meurt dans une dialectique permanente de l'ordre et du désordre» (Charaudeau, 2005: 82). Et cette perception dépend toujours d'un «sujet interprétant le monde». Ainsi, comme affirme Charaudeau, «les morts sont les morts», et l'événement de la mort est dû à des causes d'ordre physique, d'ordre biologique ou à une activité d'ordre humain. Et il ajoute ceci:

Mais sa signification événementielle, le fait que ces morts soient désignés comme faisant partie d'un «génocide», d'une «purification ethnique», d'une «solution finale», qu'ils soient déclarés «victimes du destin» (catastrophe naturelle) ou de la «méchanceté humaine» (crime), dépend du regard que le sujet humain porte sur ce fait, c'est à dire des réseaux qu'il établit, à travers sa propre expérience, entre divers systèmes de pensée et de croyances (Charaudeau, 2005: 82).

Gonzalo Abril conçoit aussi l'événement médiatique comme une construction discursive réalisée à partir de la perception du regard d'un sujet. L'accès aux événements est toujours médiatisé par le propre discours journalistique et par les conditions de communicabilité des moyens informatifs:

El acontecimiento no es algo que ocurre objetivamente, sino algo que ocurre en tanto que es reconocido e interpretado como tal acontecimiento por un sujeto. El acontecimiento supone, pues, algún marco cognitivo y cierto grado de concernencia por parte del sujeto que lo percibe. [...]

El acontecimiento no es, pues, ni más ni menos «objetivo» que la noticia, sino algo construido, estructurado, semantizado por el texto (o por la cadena de textos) de noticia que lo representa y convertido en hecho comunicativo por el discurso que lo actualiza (Abril, 1997: 247).

Le sujet informateur inscrira toujours sa perception cognitive de la signification de l'événement perturbateur d'un état de choses dans une problématisation qui soit en relation avec les lois et les normes du système préexistant, système qu'il doit présupposer partagé par les lecteurs auxquels il s'adresse, ou qu'il prétend faire partager par eux. On peut affirmer alors que la pertinence informative d'une nouvelle consistera dans le degré de perturbation et de problématisation qu'elle offre en relation avec ce qui est considéré normal dans un contexte social. Le contrat de communication imposé par les genres informatifs de la presse exige que la thématisation ou la configuration textuelle de l'événement sélectionné soit réalisée adoptant un mode

d'organisation discursif<sup>6</sup> de type descriptif, narratif et explicatif. Cela veut dire que le niveau de problématisation perçu dans le fait du monde qui a été sélectionné comme objet d'information doit être configuré par l'activité d'énonciation du sujet informateur dans le cadre discursif d'une diégèse narrative.

Pour donner forme discursive à l'événement brut (extra-textuel) dans le cadre de la diégèse narrative, il faut que le sujet informateur narrateur adopte un certain point de vue actantiel ou événementiel à partir duquel se fait la conceptualisation et la transformation de l'événement extratextuel en événement médiatique construit dans le texte de la nouvelle. Comme cette configuration est soumise à une loi véridictionnelle (informer sur des faits qui existent dans la réalité), le sujet informateur doit adopter aussi un positionnement face au niveau de véracité ou de fiabilité qu'il attribue aux sources de son information. Ici se situe la question de l'identification des sources, la désignation des actes de parole des énonciateurs cités, l'attitude évaluative du sujet informateur devant ces actes et les procédés de citation employés, c'est-à-dire tous les aspects qui sont en relation avec la polyphonie énonciative ou l'hétérogénéité énonciative montrée dans la configuration de l'événement, aspects que nous allons traiter d'une manière spécifique un peu plus loin. Il doit aussi adopter, par ailleurs, un certain positionnement face à la signification (humaine, politique, sociale, éthique, etc.) qu'il attribue à l'événement rapporté. Le positionnement se manifeste par le type d'attitude modalisante ou évaluative (neutralité, connivence et conformité ou acceptation, éloge, exaltation, exultation, distance critique, ironie, caricature, disconformité ou réfutation, indignation, etc.) que le sujet informateur adopte à propos du contenu sémantique de l'événement (acteurs, actions, conséquences, réactions, etc.).

L'attitude adoptée est aussi une marque de l'ethos discursif de l'énonciateur, c'est-à-dire de l'image que le texte projette de son origine énonciative, du caractère et de la personnalité de l'instance subjective qui joue le rôle de garant de ce qui est dit (Maingueneau, 2000: 80). Le type d'attitude et de positionnement est en relation avec l'intérêt informatif attribué à l'événement sélectionné et la justification de cet intérêt devant la considération ou l'interprétation des lecteurs destinataires dont il faut attirer la connivence par les stéréotypes socioculturels partagés et par l'application d'un même système de pensée et d'expérience sur la dimension problématique de l'événement. L'intérêt informatif attribué à l'événement par l'instance médiatique justifie, par ailleurs, la place occupée par la nouvelle dans l'espace du journal (focalisation sur la Une ou non) et son extension textuelle (mise en texte). Si l'événement est traité dans un genre informatif long, le projet de parole du journaliste va choisir certaines stratégies énonciatives et narratives (la dramatisation de

---

<sup>6</sup> Sur la configuration de l'espace de la thématization et son adaptation aux contraintes situationnelles du contrat d'information médiatique, voir Charaudeau (2005: 52-55).

l'événement, par exemple) pour rendre effectives les visées d'information et de captation<sup>7</sup>. L'adaptation de l'événement journalistique aux stéréotypes du contexte socio-culturel et aux représentations de l'imaginaire collectif nous renvoie à la question de la fictionnalisation et de la mythification de l'événement rapporté.

## **5.2. La voix narrative et le point de vue adopté par le sujet narrateur dans la configuration textuelle de l'événement rapporté**

Nous avons dit dans le point précédent que la thématization de l'événement rapporté et construit comme nouvelle doit être inscrit par le sujet informateur dans une diégèse narrative organisée à partir d'un certain point de vue actantiel, et prise en charge par la voix narrative de l'énonciateur qui manifeste aussi une certaine attitude ou positionnement devant la signification de l'événement et devant la fiabilité des sources citées pour annoncer et configurer l'événement. Ces aspects de la perception et du point de vue dans la configuration de l'événement rapporté peuvent être résumés ainsi:

- La perception de la signification de l'événement à travers le point de vue actantiel choisi pour configurer la diégèse narrative.
- Le positionnement adopté par l'instance d'énonciation selon sa manière d'évaluer ou d'interpréter la signification attribuée à l'événement.
- Le positionnement de l'instance d'énonciation devant le degré de fiabilité des sources citées et son attitude devant le discours de ces sources ou énonciateurs cités.

Nous allons observer maintenant comment se manifestent ou comment peuvent être analysés les deux premiers aspects dans les textes concrets des genres informatifs. L'énoncé choisi pour annoncer et synthétiser l'essentiel d'un événement (sa pertinence informative) dans le titre et le sous-titre d'une nouvelle et l'expansion de ce contenu informatif dans le corps de l'article, montrent et révèlent, en effet, aux lecteurs du journal le point de vue actantiel adopté par l'instance médiatique pour configurer l'événement et le rendre significatif devant les lecteurs (perspective événementielle de la diégèse narrative). Le point de vue choisi va orienter la thématization discursive de l'événement rapporté, et cette thématization va rendre perceptible l'intérêt informatif de la nouvelle et va orienter également l'interprétation et la réaction du public destinataire selon le type de perturbation ou de problématisation que l'événement ainsi construit introduit dans son système de pensée et d'expérience. Le discours du journaliste peut configurer, en effet, l'événement sélectionné adoptant comme base de la thématization le type de comportement ou d'action (l'activité performative, transformatrice, agressive, persuasive, etc.) accomplie par l'Agent du processus qui a déclenché une modification plus ou moins remarquable ou importante

---

<sup>7</sup> Pour les divers aspects de la configuration discursive de l'événement et sa thématization dans le texte de la nouvelle, voir Charaudeau (2005: 106-122).

dans un état de choses. Il peut aussi adopter comme base de la thématisation le type de modification (transformation, perturbation, agression, etc.) subie par le Patient du processus en mettant en relief le résultat ou les conséquences de cette modification. Il peut également mettre en relief le processus même (sa dimension performative, transformatrice, bénéfique, maléfique, son degré de notoriété ou de mémorabilité, etc.), ou le rôle significatif joué par les autres actants (l'Opposant, l'Allié ou l'Auxiliaire, l'Instrument, etc.) dans l'accomplissement de l'action ou dans le type de modification ou de transformation subie par le Patient.

Voyons un exemple d'orientation de la configuration discursive et sémantique de l'événement dans une nouvelle dont le titre est le suivant: observant le titre de la nouvelle suivante: «Un homme meurt après deux décharges de Taser» (*Le Figaro*, 1 décembre 2010).

Le titre présente l'un des acteurs principaux de l'action (qui? «un homme»), informe sur l'action principale (quoi? «meurt»), de même que sur la cause de cette mort (pourquoi? «après deux décharges de Taser»). Le sous-titre<sup>8</sup> complétera l'identité de cet homme, présenté sans traits dans le titre («Ce malien de 38 ans»), indiquera aussi le lieu précis où l'événement s'est produit («à Colombes, dans les Hauts-de-Seine») et introduira, à la fin, les autres acteurs impliqués dans l'action de la décharge («la “police des polices”»). La réponse au quand? et au comment? devra être trouvée dans le corps de l'article.

Le point de vue actantiel choisi pour construire l'événement n'est pas celui de l'homme Malien, en tant que possible victime innocente, mais une défense de l'action de la police. Comme nous l'avons remarqué dans le paragraphe précédent, l'identité de la victime n'est pas donnée dans le titre, le sous-titre informant sur sa nationalité et son âge. La nationalité pourrait faire penser à sa condition d'immigré sans-papiers et cela est confirmé plus tard par le journaliste («l'homme, un Malien en situation irrégulière»). Les informations données dans le corps de l'article complètent la caractérisation de cet homme comme un brute («L'homme, décrit comme “très difficilement maîtrisable”, parce que violent et de forte corpulence»), qui a recours à la violence pour échapper de la police à l'aide d'un marteau, outil qui est nommé deux fois dans l'article: «Il est allé chercher un gros marteau pour frapper l'un des policiers», «Il a de nouveau utilisé son marteau contre huit policiers, dont quatre ont été légèrement blessés, selon la préfecture de police». Le nom du Malien, ses conditions de vie en France ou les raisons pour lesquelles il y est arrivé ne sont pas connues.

En ce qui concerne la caractérisation de la police (l'Agent de la décharge) le titre n'en parle pas. Ce choix du journaliste, peut-il être interprété comme une absence de responsabilité de la police? Dans le sous-titre les agents sont identifiés

<sup>8</sup> «Ce Malien de 38 ans a fait un malaise fatal au cours de son interpellation à Colombes, dans les Hauts-de-Seine. Une autopsie devrait permettre d'en connaître les causes précises, la “police des polices” a été saisie».

comme la «police des polices», appellatif qui sera expliqué dans le dernier paragraphe («L'Inspection générale des services (IGS), dite “police des polices”»). De plus, tandis que la description de l'homme Malien insiste sur son caractère violent, la police est reprise deux fois par l'expression «les gardiens de la paix» (par exemple, «Les gardiens de la paix ont fini par user d'un pistolet à impulsion électrique»). Le journaliste informe aussi sur les éléments ou les outils de défense utilisés par la police : «Les policiers ont alors fait usage de gaz lacrymogènes et d'un bâton de défense afin de le neutraliser, mais “sans succès”». L'expression entre guillemets, dont la police peut être identifiée comme l'énonciateur, sera utilisée dans l'article pour développer une justification de l'action de la police, de façon que l'utilisation du Taser est présentée comme nécessaire et aussi comme un fait qui ne risque pas de faire mal en comparaison des armes à feu: «L'alternative au Taser dans le monde entier, c'est l'arme à feu, et là précisément il n'y a pas eu d'utilisation d'arme à feu”, a assuré le ministre», «“Les conditions de la légitime défense étant réunies”, a également affirmé Alliance, second syndicat de gardiens de la paix, qui souligne que les policiers “ont fait le choix de l'usage du Taser” et non pas de leur arme de service».

La décision du journaliste de cet article de rapporter du déjà dit par d'autres locuteurs ayant des postes de responsabilité ou d'autorité liés avec les faits correspond à une stratégie de justification de cette défense de l'action de la police. Ainsi, le journaliste rapporteur attribue cette attitude au «ministre de l'Intérieur Brice Hortefeux», au syndicat Alliance et au «directeur de Taser France, Antoine di Zazzo». Le discours rapporté fonctionne stratégiquement comme un discours de preuve et, dans ce cas-ci, il vise à produire preuve de responsabilité (Charaudeau, 2005: 132).

Dans le même but de clarifier les énonciateurs d'origine des opinions exprimées dans le texte, le journaliste rapporte aussi des déclarations d'un député PS. Dans ce cas, cependant, le choix du discours rapporté cherche à compenser ce qui a été rapporté avant (une défense des actions de la police) et le journaliste rapporte des déclarations critiques, qui désapprouvent le Taser jusqu'à ce qu'une investigation soit faite: «Julien Dray, député PS de l'Essonne et vice-président du conseil régional d'Ile-de-France, demande néanmoins que l'usage du Taser soit “suspendu tant que toute la lumière n'aura pas été faite sur ses effets réels sur la santé”».

Dans le titre suivant, l'événement rapporté a été configuré mettant en relief la fatalité des événements rapportés: «Tuée dans l'incendie de sa couverture chauffante» (*Sud Ouest*, 30 Janvier 2010). Le fait que le journal soit un quotidien régional explique l'étendue du texte autour d'un thème que dans un journal national n'aurait pris que quelques lignes.

L'instance médiatique a choisi pour construire le titre un énoncé concis en forme passive élaborée autour du participe passé «tuée» (quoi?), accompagné des circonstances de cette mort (comment? «dans l'incendie de sa couverture chauffante»). Ce titre est incitatif parce qu'il annonce la fatalité du drame: la victime n'est pas

morte à cause d'une grave maladie ou lors d'un accident tragique, mais à cause de la fatalité du destin qui a fait qu'un objet inoffensif, comme une couverture chauffante, devienne mortel. Le sur-titre<sup>9</sup> indique, en plus du lieu des faits («Ychoux») et le temps («vendredi matin»), l'identité de la femme décédée: «une octogénaire en convalescence»). Ce composant péritextuel se termine avec un énoncé qui ajoute également de l'expressivité: «Une tragédie familiale». Le pourquoi ou les raisons de cette tragédie seront clarifiées dans le corps de l'article.

Si d'un côté, il offre une image d'objectivité sur les faits, en présentant toute l'information requise dans un texte journalistique (la réponse aux questions canoniques) et en enchâssant des phrases de quelques témoins, comme un voisin ou le propre maire, il vise tout au long du texte à obtenir un effet dramatique. Ainsi, avant de commencer à élaborer le corps de la nouvelle, le sujet énonciateur, à travers son choix lexical («en convalescence», «tragédie familiale», «cette maison familiale et tranquille»), détermine déjà la charge sentimentale qui va parcourir son article.

L'article commence avec un résumé du fait-divers. Ces quelques lignes, même avec l'omission de quelques détails auraient suffi dans un autre type de journal. Ici, elles constituent l'entrée du récit narratif-explicatif, destiné à attirer la curiosité du lecteur. Le premier paragraphe commence avec une phrase qui résume l'évaluation des événements: «L'histoire est terrible». Mais la phrase suivante développe ce qui vient d'être dit avec le minimum de mots, puisque le journaliste est intéressé à présenter aux lecteurs tous les détails de ce drame, afin de produire chez eux des sentiments de identification avec la famille de la victime: «C'est celle [l'histoire] d'une famille déjà éprouvée par la maladie. Et qui se réveille la nuit dernière, vendredi à 3 heures, avec un drame de plus [...]».

En plus, l'instance d'énonciation, à la façon d'un narrateur omniscient, connaît la situation précédente au drame des membres de cette famille. Ainsi, le journaliste informe sur la maladie qui avait provoqué la convalescence de la vieille femme («un grave accident vasculaire cérébral»). Mais la mère n'est pas la seule malade de la famille, le mari de la fille a aussi des problèmes de santé: «son mari, un retraité de la SNCF qui a également de graves soucis de santé en ce moment».

Les formes d'adresse pour parler des personnes impliquées contribue aussi à créer l'effet que le journaliste les connaît bien. Par exemple, il présente la vieille dame et sa fille comme «Mme Caparros» et «Mme Pouypoudat». Dans ces cas, le titre Madame manifeste du respect (vers leur âge: elles sont âgées de 85 et 50 ans respectivement) mais, surtout, de l'estime dans des relations de voisinage cordiales. En ce qui concerne le voisin, il n'est pas présenté comme Monsieur X, mais simplement comme «Honoré», étant le prénom la forme d'adresse utilisée avec les personnes bien connues

---

<sup>9</sup> «YCHOUX. Vendredi matin, une octogénaire en convalescence chez sa fille, est retrouvée morte, après l'incendie de sa couverture chauffante. Une tragédie familiale».

ou les proches. Également, le maire de la commune n'est pas adressé comme Monsieur Ducom, mais comme «Marc Ducom».

Lorsque le journaliste raconte ce qui s'est passé la nuit tragique, il a recours au Présent de l'indicatif, au lieu d'un Passé, pour rendre les événements plus vivants, en les rapprochant au temps réel des lecteurs (le maintenant): «[la famille] se réveille», «[la fille de la victime] veille à temps plein sur la convalescence de sa maman», «toute la maisonnée est endormie», «elle ne se relève pas pour l'éteindre [la couverture électrique]», «Accourant dans la chambre de sa mère, elle constate le drame», «Alerté en premier, le voisin [...] arrive sur les lieux». Ainsi, le locuteur vise à produire l'effet de proximité dans le temps.

Ce qui attire l'attention dans cet article est la relation de proximité entre l'auteur, le lecteur et les agents. Le narrateur participe à l'histoire, en la signant de son nom, mais aussi en développant les effets dramatiques. Son intention communicative sera d'informer le lecteur, mais aussi de le toucher émotionnellement. En effet, la famille touchée par l'incendie est parfaitement identifiée: nom de famille de la dame, de sa fille, leur âge, l'état de santé de tous les membres de la famille, le métier du beau-fils, leur commune, leur rue, la situation de la maison (identifiée même avec une photographie).

Nous avons déjà fait allusion à comment les journalistes qui font le récit des drames inattendus et extraordinaires de la vie des personnes, mettent en relief les détails et les aspects les plus saillants de tout ce qui vient dénormaliser l'ordre des choses ou des comportements considérés ordinaires. Cette focalisation sur les détails qui choquent ou perturbent l'ordre habituel cherche à faire percevoir aux lecteurs du journal une certaine hiérarchisation des protagonistes de l'événement et de leurs actions en les classant sur une échelle de valeurs morales, pour qu'ils soient perçus et interprétés comme des représentants des valeurs négatives ou positives ou bien comme des victimes innocentes de la fatalité énigmatique du destin, comme dans le cas qui nous occupe. Toute cette activité de fictionnalisation et de mythification exigent du sujet informateur qui rapporte et construit l'événement dans le discours du texte, un ton et un style dramatiques (principe de dramatisation) qui doivent contribuer à susciter une réponse émotionnelle du public lecteur par le mécanisme psychique de l'identification ou par celui de la projection (Charaudeau, 1999: 237; 2005: 229). Dans cet article l'énonciateur n'adopte pas le point de vue d'un des acteurs des faits (comme celui de la fille de la victime, par exemple), mais il connaît bien ces faits et leurs antécédents et en fait une évaluation, parce que par derrière l'activité de mythification de l'événement rapporté, il y a l'image que le sujet informateur projette de lui-même devant le lecteur pour que celui-ci se sente en connivence avec les valeurs que les acteurs de l'événement actualisent ou laissent percevoir dans l'univers du texte.



Seulement la fatalité pourrait justifier l'enchaînement de circonstances imprévisibles que l'article va mettre en relief en offrant aux lecteurs tous les détails du drame. Ainsi, tout d'abord, selon la chronologie du récit, juste quand, selon le témoignage du voisin, la mère commençait à se remettre d'un accident, l'incendie a fini avec sa vie: «D'après le témoignage d'un voisin, Honoré, la vieille dame semblait s'être remise. "On la voyait de temps en temps, marcher un peu."». Sa fille a décidé d'utiliser la couverture électrique «comme la soirée est fraîche», mais malheureusement «dans la nuit, elle ne se relève pas pour l'éteindre» et c'est probablement un mouvement inconscient de la mère, déjà endormie, qui donne lieu à l'incendie: «Dans le sommeil, la vieille dame a dû repousser la couverture avec son pied. Tassées, les résistances ont surchauffé, occasionnant un court-circuit, et l'incendie.». Finalement, ni les coïncidences qui auraient pu contribuer à trouver une solution, comme le fait que le voisin est sapeur-pompier, ont été suffisantes: «le voisin, qui est aussi un cousin de la famille et sapeur-pompier professionnel, arrive sur les lieux et appelle ses confrères, ainsi que les gendarmes. L'intérieur de la chambre et le salon, attenants, sont ravagés par l'incendie».

Les transformations inattendues d'un état de choses, dont les fait-divers rendent compte, ont normalement des répercussions dans la vie sociale d'une région ou d'un pays (raison pour laquelle les journaux situent habituellement les fait-divers sous la rubrique Société). Celui-ci est aussi le cas de la tragédie de cette famille, comme le journaliste indique à la fin de son article: «Une tragédie familiale qui a ému le voisinage immédiat, et plus largement la commune d'Ychoux.» Le paragraphe précédent a informé sur l'inquiétude du maire, «qui s'est déplacé sur les lieux du drame la nuit dernière». Ses déclarations constatent l'ampleur de l'incendie: «"Et si elle ne s'était pas réveillé, dans la chambre à côté, tout le monde serait mort"».

Ces deux exemples montrent bien que la voix du sujet énonciateur narrateur et le point de vue adopté par celui-ci pour configurer l'événement rapporté et le rendre significatif devant les lecteurs destinataires, sont deux facteurs nécessaires pour effectuer la transformation de l'événement brut extratextuel en événement médiatique construit dans les textes informatifs qui actualisent le macro-genre de la nouvelle.

## **6. Le ton objectif et l'écriture réaliste des nouvelles de la presse: procédés et stratégies**

S'il est vrai que chaque texte de nouvelle se produit dans une interaction spécifique avec le type de public visé et que cette interaction met en marche un projet de parole particulier, il n'est pas moins vrai que le principe de crédibilité et le souci d'authentification de l'événement (lois du genre ou du contrat de communication de la nouvelle) imposent un ton objectif et un style réaliste à la mise en discours de l'événement rapporté. Cela explique que les textes des nouvelles présentent souvent des traits communs dans le ton et le style (bien que chaque texte concret puisse ré-

pondre à un projet de parole différent). Le journaliste doit, en effet, mettre à l'écart sa subjectivité et raconter l'événement de la manière la plus objective possible adoptant un style ou un type de discours donnant l'impression de reproduire les faits avec authenticité et réalisme. Ce désir de reproduction de l'actualité est désigné par certains critiques comme une tendance vers une espèce de «Presse-miroir» –qui prétend se donner comme un lieu de reproduction des événements surgissant dans le monde– et de «Presse-écho» –reproduire des voix ou des opinions qui accréditent la «vérité» des thèmes traités– (Mouillaud et Tetu, 1989).

Nous disions alors que les textes informatifs du discours de la presse présentent une tension permanente entre ce qu'Henri Boyer (1988: 17-19) appelle le principe de scription (pratiques scripturales ritualisées et soumises aux conventions codifiées d'un genre) et le principe d'écriture (quête de la créativité et de l'originalité dans l'expression). S'il est vrai, en effet, que la nouvelle exige un ton objectif et un style transparent à l'événement pour qu'elle soit bien comprise par le grand public, cela n'exclue pas la possibilité de construire un discours personnel qui raconte l'événement avec une certaine originalité dans la forme de l'expression. Cela va dépendre du projet de parole concret adopté par le journaliste narrateur, car celui-ci devra choisir entre un discours impersonnel stéréotypé, plein de clichés et de lieux communs, et un discours neutre sans marques directes de la subjectivité, mais bien construit et bien organisé pour attirer l'attention et l'intérêt du lecteur en jouant avec les diverses techniques ou stratégies de dramatisation. Avec ces stratégies rhétoriques, le discours du narrateur pourra donner une certaine couleur et chaleur à l'événement en le présentant à travers un montage déterminé qui le rend spectaculaire, tragique, inquiétant, mystérieux, etc. aux yeux du lecteur.

C'est la possibilité d'effectuer ce choix qui fait dire à Boyer (1988: 78) qu'une caractéristique du discours de la presse «c'est l'importance de la tension permanente entre principe de scription et principe d'écriture», et il ajoute ceci:

Tout se passe en effet comme si la pratique journalistique de l'écrit oscillait en permanence entre la tentation d'utiliser le prêt-à-dire, pour diverses raisons, essentiellement d'ordre matériel souvent (contrainte de temps, d'espace,...), et le désir de résister à la facilité du prêt-à-dire, de faire œuvre de création, fût-elle tributaire d'un déjà-écrit, ou/et de jouer avec les formes et les codes pour surprendre le lecteur, le séduire. L'écrit journalistique met donc bien en évidence les deux figures antinomiques du scripteur, parfois du reste étroitement liées aux fonctions rédactionnelles et au statut institutionnel mais fondamentalement coexistantes: celle du Scribe et celle de l'Auteur.

Le titrage ou le jeu avec la configuration des titres est un lieu privilégié pour faire intervenir le principe d'écriture et jouer avec toutes les ressources de la langue pour séduire et attirer l'attention du lecteur appelant parfois à sa connivence ou complicité.

Pour mettre fin à ces considérations sur le ton, le style et l'écriture des nouvelles de la presse, nous voulons signaler ici (en nous appuyant sur les analyses que nous avons faites) quelques traits caractéristiques des procédés ou des stratégies (énonciatives, syntaxiques, lexicales...) qui interviennent dans la configuration de la texture du discours de la nouvelle (niveau des agencements microlinguistiques) et qui rendent possible l'organisation macrolinguistique de la structure compositionnelle dirigée par les prescriptions du genre:

- Recours au mode délocutif d'énonciation (discours à la 3<sup>e</sup> personne) pour faire référence aux acteurs et aux événements extra-textuels (représentation discursive du monde), supprimant toute marque directe de la subjectivité du narrateur. On cherche ainsi à donner une impression de transparence objective et d'authenticité expositive. Dans le reportage et le fait divers, la dramatisation de l'événement et les effets de réel sont obtenus aussi par des descriptions détaillées.

- Mais si l'emploi de la troisième personne produit un effet d'objectivité, cela ne veut pas dire que la subjectivité de l'énonciateur soit exclue de l'énoncé. L'énonciateur oriente vers le lecteur le contenu thématique de l'information selon une visée dominante déterminée (informer, faire réfléchir, émouvoir, critiquer, dénoncer, etc.), et il modalise toujours d'une façon ou d'une autre son propos en y projetant une certaine attitude ou vision du monde. Ainsi, par exemple dans le quotidien *Libération* (1 décembre 2010) on peut lire ce titre de nouvelle: «Vont-ils vraiment retirer leur argent le 7 décembre?». Le journaliste, à travers l'adverbe choisi, montre de l'incrédulité vers cette proposition. L'activité modalisante (neutre ou descriptive, émotive, évaluative, axiologique, idéologique, etc.) peut se manifester également par la façon de désigner et de qualifier les acteurs et leurs comportements et par le type d'explications et de commentaires que le journaliste introduit pour éclairer les lecteurs.

- L'attitude modalisante du sujet locuteur se manifeste aussi à travers la prise ou non-prise en charge de la vérité ou validité des propositions et à travers la prise en charge énonciative du discours rapporté. En effet, le journaliste, par le recours au conditionnel ou par la citation de mots entre guillemets marque ses réserves ou ses distances en relation avec le degré de fiabilité ou d'authenticité de ce qu'il rapporte. Il adopte aussi un positionnement devant les actes de discours qu'il attribue aux énonciateurs cités selon le type de verbe choisi pour marquer l'attribution du discours (affirmer, estimer, déclarer, avouer, dénoncer, s'exclamer, reconnaître, admettre, prétendre, etc.). Il faut donc souligner que même une scénographie énonciative qui cherche à produire une impression de crédibilité, d'objectivité et de véracité, révèle

toujours l'ethos discursif de l'instance subjective qui joue le rôle de garant de ce qui est dit (Maingueneau, 2000: 79-82). Par exemple, le mot entre guillemet dans le titre de nouvelle: «Le domicile de Ségolène Royal une nouvelle fois “visité”», que l'on attribue dans le corps de l'article à des témoignages («a-t-on appris de sources concordantes») garantit la vérité des faits, tandis que le sémantisme du mot sert à réduire la portée d'un tel cambriolage.

- Quand l'événement a une dimension tragique (mort ou agression de quelqu'un; modification de quelque chose à cause de l'action violente d'un Agent), le processus de transformation du Patient est signalé normalement par une construction passive ou par l'emploi du participe passé. Ainsi, dans le quotidien *Le Monde* (du 27-28 janvier 2002) on peut lire ce titre de nouvelle: «Un homme tué par un codétenu psychotique. Juges et administration mis en cause»; et cette longue phrase dans le sous-titre de la page 5: «Incarcéré alors qu'il ne lui restait que deux jours de reliquat de peine à accomplir, le prisonnier a été massacré par un codétenu, psychotique et violent, qui n'aurait jamais dû partager sa cellule». Cet exemple montre aussi qu'une construction participiale détachée introduit souvent une relation d'antériorité (ou causale) signalée dans la proposition principale.

- Comme le corps de l'article de la nouvelle a normalement un noyau narratif plus ou moins développé, la progression temporelle ou l'enchaînement des événements est signalé par l'emploi abondant de connecteurs et organisateurs de temporalité (hier, samedi matin, ce jour-là, deux jours plus tard, etc.), repérés par rapport au moment de l'énonciation ou par rapport à un point déterminé du passé. Par exemple, le sous-titre sur l'intrusion chez Ségolène Royal informe sur le temps des faits («deux jours après l'annonce de la candidature de Royal aux primaires socialistes»), introduisant aussi une possible relation de causalité. Les connecteurs des relations logiques et argumentatives, par contre, sont peu employés dans le texte de la nouvelle. L'organisation syntaxique de l'énoncé favorise les phrases courtes et la juxtaposition pour exprimer des relations de causalité. Dans le corps du texte, les phrases complexes ne sont pas abondantes. Pour rapprocher les lecteurs de l'événement rapporté et le rendre plus vivant et dramatique, le présent narratif est souvent employé dans les textes de la nouvelle. C'est le cas du titre de nouvelle: «Un homme meurt après deux décharges de Taser» (*Le Figaro*, 1 décembre 2010).

- Les titres des nouvelles sont souvent condensés et synthétisés sous la forme d'une phrase nominale pour donner l'essentiel du processus (nominalisation de l'événement) ou pour mettre en relief la modification subie par un Patient (phrase nominale attributive autour d'un participe passé). Les titres de nouvelle suivants sont des exemples respectifs de ces intentions: «Un peuple toujours sacrifié» (*L'Humanité*, 25 novembre 2010), sur Haïti, et «Affaire Giraud.Lherbier: évasion dans une boîte en carton» (*Libération*, 9 septembre 2009).

- Les titres incitatifs exploitent les ressources créatives et imaginatives de la langue. Ils jouent avec les métaphores, les allusions, le détournement des clichés socioculturels, etc., pour attirer l'attention des lecteurs et chercher leur complicité. Il est aussi courant de trouver des titres construits sur les figures de l'antithèse et de l'hyperbole (Gastón Elduayen, 1994). Ainsi, par exemple dans le quotidien *Libération* (7 décembre 2009) on peut lire le titre de nouvelle : «Bleu, blanc, rage» suivi d'un sous-titre clarifiant le sens de l'allusion au drapeau français: «En plein débat sur l'identité nationale, Nadir Dendoune, journaliste né en France de parents algériens, raconte sa difficulté à se sentir tout à fait français».

- En ce qui concerne le lexique, les textes des nouvelles manifestent un certain mimétisme référentiel ouvert à tous les thèmes et à tous les discours qui existent dans la société contemporaine. Le journaliste tend, en effet, à se servir des mots qui sont en relation avec les faits ou les problèmes sociaux qui constituent le thème de l'événement rapporté. Ces mots sont empruntés aux activités et aux milieux de la société (médias, nouvelles technologies, sport, mode, automobile, monde des jeunes, etc.) ou aux institutions (politiques, juridiques, sociales, sanitaires, militaires, etc.) dont il est question dans les textes informatifs. Souvent les mots employés ont un caractère abstrait (pollution, incarcération, dysfonctionnement, nationalisation, régionalisation, etc.) qui renvoie à un fait ou à une problématique déterminée. Le journaliste recourt aussi à des néologismes, et à l'introduction des mots étrangers (anglicismes surtout) si le thème traité motive ou justifie leur utilisation (Albert *et al.*, 1989). En outre, il ne faut pas confondre le lexique employé dans les textes des nouvelles de la presse avec le lexique professionnel spécifique des milieux de la presse (l'argot de journalistes) qui est une question de sociolinguistique.

## 7. Conclusions

La presse est une institution sociale qui oriente et dirige la communication humaine vers un but spécifique qui la justifie comme pratique discursive différenciée: informer sur les événements qui constituent l'actualité, les commenter, expliquer et analyser. La presse est une instance de production et d'interprétation (ou instance énonciative) de textes qui prennent sens dans un contexte et une situation de communication spécifiques et selon les normes et conventions sociolectales propres des genres qui organisent ce discours social.

Parmi les genres de la presse, les informatifs (par rapport aux explicatifs) sont d'ordre constatif, puisqu'ils construisent discursivement l'événement à travers la narration et la description des faits. En plus, malgré les différences dans l'organisation textuelle et dans l'engagement énonciatif propres de chaque genre informatif, nous croyons que tous ces genres informatifs de la presse actualisent le contrat de communication du macro-genre de la nouvelle et son schéma d'organisation discursive.

Cet article a permis, à partir des théories de Charaudeau sur le discours journalistique, d'analyser et de constater, à l'aide des exemples pris de la presse française, le développement discursif de la nouvelle, dont la structure componentielle se compose d'une série d'opérations dirigées à la construction et l'organisation de l'événement rapporté à partir, toujours, du point de vue choisi par l'instance journalistique.

Pour qu'un fait qui a eu lieu dans le monde (événement brut) puisse devenir l'objet d'une nouvelle (événement rapporté), il doit être proche du présent de l'actualité, impliquer des conséquences ou des effets pour les lecteurs, présenter un degré de valeur dans la vie sociale de ceux-ci, de même qu'un caractère problématique ou extraordinaire dont l'objectif sera éveiller une réaction émotionnelle ou une réflexion chez les lecteurs.

En plus, l'événement brut extratextuel doit devenir événement rapporté à travers une activité discursive de sélection et de conceptualisation, réalisée par l'instance journalistique qui donne une forme verbale à l'événement en l'organisant comme un récit médiatique. Ainsi, tout récit implique un point de vue, une perspective actantielle et narrative déterminée. Le sujet énonciateur instaure dans le texte un ordre logique et chronologique qui rend intelligible l'événement exceptionnel. De là, l'importance de la mise en récit et de la manière de décrire les acteurs impliqués dans l'événement rapporté.

Le contenu thématique des textes appartenant aux genres informatifs (et particulièrement des genres longs) sera organisé autour d'un schéma compositionnel plus ou moins prototypique qui rende cohérent pour le lecteur le parcours de l'activité narrative et explicative du sujet rapporteur.

Même si les récits des genres informatifs de la presse se produisent dans une interaction spécifique avec le type de public visé (qui est divers et hétérogène) et que cette interaction met en marche un projet de parole particulier, le journaliste doit, en effet, mettre à l'écart sa subjectivité et raconter l'événement de la manière la plus objective possible adoptant un style ou un type de discours donnant l'impression de reproduire les faits avec authenticité et réalisme. Ceci dit, dans les nouvelles il est possible d'observer une image discursive de l'instance énonciatrice à travers plusieurs éléments organisateurs du récit et éléments linguistiques.

L'analyse des articles proposés comme exemples sert à confirmer le fonctionnement de la mise en discours du récit de presse de la nouvelle.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABRIL, Gonzalo (1997) *Teoría General de la Información. Datos, relatos y ritos*. Madrid, Cátedra.
- ADAM, Jean-Michel (1992): *Les textes: types et prototypes*. Paris, Nathan.
- ADAM, Jean-Michel (1999): *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris, Nathan.
- ALBERT, Pierre et alii (1989): *Lexique de la presse écrite*. Paris, Dalloz.
- AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG PIERROT (1997): *Stéréotypes et clichés*. Paris, Nathan.
- BOYER, Henri (1988): *L'écrit comme enjeu: principe de scriptio et principe d'écriture dans la communication sociale*. Paris, Didier-Crédif.
- CALSAMIGLIA, Helena et Amparo TUSÓN (1999) *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, Ariel.
- CHARAUDEAU, Patrick (1992): *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette.
- CHARAUDEAU, Patrick (2005): *Les médias et l'information: L'impossible transparence du discours*. Bruxelles - Paris, De Boeck - INA.
- GASTÓN ELDUAYEN, Luis (1994): «Les enjeux du discours journalistique. Langue/Discours, latéralité/système», en Juan Bravo Castillo (ed.), *Actas del II Coloquio sobre los estudios de Filología Francesa en la Universidad Española*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, pp.111-126.
- GRIZE, Jean-Blaise (1990): *Logique et langage*. Paris, Orphys.
- GRIZE, Jean-Blaise (1996): *Logique naturelle et communications*. Paris, PUF.
- LOCHARD, Guy (1996): «Genres rédactionnels et appréhension de l'événement médiatique. Vers un déclin des "modes configurants"?» *Réseaux*, 76, 83-102.
- LORDA, Clara-Ubaldina (2001): «Les articles dit d'information: la relation de déclarations politiques». *Semen*, 13, 123-138.
- MOUILLAUD Maurice et Jean-François TETU (1989): *Le journal quotidien*. Lyon, PUL.
- VAN DIJK, Teun A. (1980): *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. Madrid, Siglo XXI.
- VAN DIJK, Teun A. (1983): *La ciencia del texto*. Barcelona - Buenos Aires, Paidós.



## El tema del conflicto masculino-femenino y su resolución en el relato cortés medieval (siglo XII)

M<sup>a</sup> Jesús Salinero Cascante

*Universidad de La Rioja*

mariajesus.salinero@unirioja.es

### Résumé

De nombreux récits courtois se fondent sur l'éternel conflit entre le masculin et le féminin ranimé au XII<sup>e</sup> siècle par les idées issues de l'Occitanie. Notre étude analyse dans les textes ce conflit et les clés pour le résoudre, ainsi que les conséquences qui s'en dégagent de perpétuer un modèle unique (celui du masculin). La *senefiance* de ces récits témoigne le besoin de stimuler les consciences et de renouveler socialement les vieux postulats masculins et féodaux. Il s'agit, en définitive, d'établir un pont entre l'individu et la société, entre le conscient et l'inconscient collectif pour assurer une existence plus heureuse et complète.

**Mots-clé:** récit courtois; conflit masculin-féminin; renouveau social; féodalité.

### Abstract

A lot of courtly tales are based on the everlasting conflict between men and women, triggered by the ideas started in Occitan. Our study analyses two aspects of the aforementioned conflict. First, the consequences of perpetuating the unique (masculine) model; second, the strategies to solve the problem. The *senefiance* of courtly tales proves the necessity of both public awareness and changing the old social ideas about gender and feudalism. Therefore, the present study tries to bridge the gap between both the individual and society and the collective unconscious and conscious, in order to achieve a happier state of mind.

**Key words:** courtly tale; conflict; men and women; social change; feudal society.

## 0. Introducción

Numerosos relatos medievales, especialmente, aquellos que configuran la narrativa francesa del siglo XII, inciden en la problemática social y amorosa de la mujer: la mujer sufre una situación de fuerza, abandono o aislamiento por parte del hombre, ya sea su marido o un señor. Nuestra intención es analizar lo que parece ser la fuente del conflicto: la relación de lo masculino/femenino tanto extra-texto como intra-texto porque los relatos objeto de análisis recrean una época inmersa en pleno movimiento feudal en el que la mujer y los valores femeninos son menospreciados<sup>1</sup>, esencialmente los sentimentales. Se ha dicho, y se viene manteniendo, que el relato cortés es idealista, pero lo cierto es que también es especular, sobre todo en materia de usos y costumbres, como han demostrado los dos grandes historiadores franceses George Duby y Jacques Le Goff<sup>2</sup>, de manera que ciertas situaciones solo se entienden desde la óptica histórica o momento de escritura:

Quelle sorte de rapports une littérature de ce genre, une littérature de rêve, d'évasion, de compensation, peut-elle entretenir avec les comportements concrets? [...] Pour être écoutées, il fallait bien que ces œuvres fussent de quelque manière en rapport avec ce qui préoccupait les gens pour qui elles étaient produites, avec leur situation réelle. [...] Ceci autorise l'historien à confronter le contenu de ces ouvrages à ce qu'il peut connaître par d'autres témoignages des structures et de l'évolution de la société féodale. Je me risque donc à le faire (Duby, 1990: 74-75).

Por lo tanto, trataremos de analizar las perturbaciones que detectamos de manera reiterada en torno a la esfera del *anima* en sus ejemplificaciones textuales para alcanzar el sentido profundo que estos relatos nos intentan transmitir ya que como bien señala Reto Bezzola (1968: 7):

Comment admettre que, dans ce monde habitué à donner à chaque attitude un sens plus profond, la littérature narrative profane et en particulier le roman courtois se soient bornés à raconter des faits, des aventures n'exprimant que ce qu'implique leur sens littéral?

<sup>1</sup> «Las sociedades masculinas han contemplado a la mujer como entropía, esto es, como principio de desorden. La disciplina ideológica exige la desigualdad de los sexos. No es posible situar a la mujer en el mismo plano que el hombre. Se destruiría el equilibrio de fuerzas que rigen el contrato social» (Ruiz Doménech, 1986: 15).

<sup>2</sup> Estos grandes maestros de la Historia y Civilización medievales se sirven en muchas ocasiones de los textos literarios para ejemplificar situaciones reales de esta época. Remitimos a Duby (1981 y 1988) y Le Goff (1964, 1977 y 1985).

Es decir, la *senefiance* del relato medieval (Guiette, 1978) no se encuentra en el nivel discursivo, sino en ese «sens» del que habla Chrétien de Troyes, que encierra el sentido profundo solo al alcance del que domina las claves de la interpretación simbólica. A ellas recurriremos para indagar el por qué de esa insistencia en presentar la mala situación de la mujer y el conflicto que genera lo femenino dentro del campo social. Insistencia que se torna relevante y significativa cuando, además, se convierte en la elección de autores diversos que introducen distintos aspectos de esta problemática. ¿Qué pretenden estos relatos?, ¿qué buscan sus autores? A priori se observa una denuncia más o menos sutil por parte del narrador, que sin defenderla expresamente, resuelve la situación de manera favorable para la mujer y los valores que esta encarna. Para responder a estas preguntas trataremos de mostrar cómo a través de estos relatos medievales los autores señalan las claves del fracaso entre lo masculino y lo femenino<sup>3</sup>, así como las consecuencias de perpetuar un modelo único, el masculino. Sin embargo, lejos de detenerse en esta exposición de hechos, van más allá ofreciendo las claves para resolver este conflicto, lo que implica la presentación de un nuevo modelo social asentado en la armonización de valores considerados secularmente opuestos.

Para este estudio adoptamos el término *anima*, concepto psicológico trabajado por Jung como la imagen inconsciente que el hombre tiene de lo femenino, más la imagen colectiva y consciente transmitida por la comunidad<sup>4</sup>. Para simplificar este concepto consideraremos el *anima* como un valor global de lo femenino (Franz, 1979: 26). El *anima* es una realidad arquetípica y, como tal, eterna. Sin embargo, la Historia de la Humanidad nos muestra que su encarnación en el tiempo varía adaptándose a las necesidades psíquicas de cada época<sup>5</sup>. En la Edad Media todo indica que la implantación y desarrollo del *anima* se ve seriamente alterada por valores contrarios impuestos por la dominante social masculina: el feudalismo (Duby, 1996). Sin embargo, ante esta situación de enorme precariedad para el *anima* «l'inconscient ne fait que s'exprimer sous la forme archaïque, épique et poétique qui fut celle des mythes et des plus beaux textes prophétiques de tous les temps» (Franz, 1980: 101).

## 1. Situación de la mujer en la Francia de la Alta Edad Media

<sup>3</sup> La relación masculino-femenino en su aplicación a la novela artúrica viene siendo objeto de análisis desde hace tiempo. Nosotros mismos la hemos trabajado desde el planteamiento inverso: la fractura que produce lo femenino en el campo heroico (Salinero, 1985). Para una visión más diversa del tema remitimos a Friedrich Wolfzettel (1995).

<sup>4</sup> Por el contrario, el *animus* sería la imagen inconsciente que tiene una mujer del principio masculino más la imagen colectiva y consciente transmitida por la comunidad.

<sup>5</sup> En efecto, bajo el cristianismo, el arquetipo de la Gran Madre se escinde en dos (maniqueísmo): su cara positiva y luminosa fue asimilada por la Virgen María, mientras que su rostro negativo, rechazado, proyectó su sombra sobre la mujer (Franz, 1980: 181).

Para comprender mejor el sentido de este estudio consideramos pertinente contextualizar la situación en la que esta literatura nace y se desarrolla antes de analizarla.

En la Francia feudal del siglo XII la dominante es masculina. Es un mundo de hombres y para hombres –como mostrará Georges Duby en su estudio *Mâle Moyen Âge* (1990)– y, puesto que se construye sobre opuestos, lo femenino es despreciado. La mujer apenas cuenta<sup>6</sup> y si tiene valor es como madre, esposa e hija. Como hija es una moneda de cambio en el mercado matrimonial (Duby, 1981). Una boda establece alianzas, cierra pactos y enriquece el patrimonio familiar o/y del marido con las dotes y regalos que se intercambian<sup>7</sup>. Como esposa su fertilidad asegura, a través de la línea de los hijos varones, la perpetuación del patrimonio familiar. Y como madre se ocupa de llevar la casa y criar los hijos.

En esta vida de sacrificio y servicio la mujer no obtiene contrapartidas gratificantes, antes bien, desde que nace hasta que muere es tutelada sucesivamente por el padre, el marido, los familiares o los hijos, ya que se la considera incapaz de ejercer sus propios derechos y conducir su vida según sus propios intereses (Wade, 1989: 46 y ss.). La literatura cortés, a pesar de su impronta idealizadora, nos muestra claros ejemplos de esta realidad: la doncella sin padre o la dama viuda están desprotegidas y sus tierras pueden ser pronto ambicionadas por vecinos codiciosos. Este es el caso de la huérfana Blancaflor en *Le Conte du Graal* o de la viuda Laudina en *Le Chevalier au Lion* que necesita siempre un marido que defienda sus tierras y mantenga la costumbre de la fuente. En la realidad histórica de esta época solo algunas ricas señoras feudales imponen su autoridad y son libres para dirigir su feudo y su vida (Duby y Perrot, 1992). Pensemos en Leonor de Aquitania, la gran señora feudal del Midi.

Para las corrientes oficiales (poder y religión), la mujer es una raza nefasta y, como tal, temida. Un peligro que hay que controlar y, si es posible, anular<sup>8</sup>. La mujer inspira miedo y este temor se fundamenta en la total ignorancia de cómo es realmente una mujer. Un temor que se nutre a su vez en teorías de carácter religioso, filosófico y pseudo-científico de clara raíz misógina. Así pues, para los hombres del mundo feudal

<sup>6</sup> En un mundo de «hombres duros», los sentimientos son cosas de mujeres y, por lo tanto, menospreciados y rechazados como signo de debilidad. Tal es el caso, que uno de los insultos más graves que se le podían decir a un hombre es que «te conduces como una mujer».

<sup>7</sup> La doncella no tiene voz en esta transacción. Es el padre, o en todo caso la familia, el que decide con quién se casará y cuando se casará. Esto hizo desgraciadas a las doncellas de la Alta Edad Media, aunque en los siglos posteriores no mejoraron mucho las cosas. En la ficción literaria medieval nos encontramos con numerosos ejemplos que subrayan lo que acabamos de decir. Uno de ellos lo ofrece el *lai Milon* de María de Francia: «Sis peres li duna barun, / Un mut riche humme del país / Mut esforcible e de grant pris. / Quant ele sot cele aventure / Mut est dolente a demesure» (Marie de France, 1983: vv. 124-128).

<sup>8</sup> La literatura medieval representa continuamente este inquietante poder, aunque con más hincapié en los *fabliaux* franceses y en la literatura de corte moralista y misógino.

la mujer es la gran desconocida y hay razones para ello. Los niños son apartados a temprana edad de las madres y nodrizas para evitar que les contagien «leur faiblesse» siendo educados por el padre o/y maestro de armas. A partir de ahí su desconexión con el mundo femenino, maternal y sentimental es prácticamente total. Por lo tanto, se convierten en hombres que a penas sí conocen cómo son, piensan y sienten las mujeres. Un pasaje del *lai* anónimo celta *Grae lent* (1979) nos lo muestra sin tapujos cuando el rey Arturo solicita a la reina Ginebra que se desnude delante de los jóvenes caballeros (solteros) para que estos puedan ver por fin cómo es físicamente una mujer.

Por su parte, los curas y los clérigos desde el púlpito o desde su magisterio contribuyen en buena medida a la imagen deformada y oscura de la mujer y de lo femenino. La mujer, en su opinión, encarna todos los vicios y pecados posibles como descendiente de Eva (*Génesis*). Su cuerpo fuente de pecado<sup>9</sup> y tentación para el hombre, cuya fantasía erótica se mueve en un engranaje de deseo y temor, atracción y repulsa<sup>10</sup>. El resultado es una *imago* desvirtuada de la mujer.

Pero quizá, lo más grave es que, en opinión de los psicoanalistas, todo lo desconocido acaba por infundir miedo, de manera que la imagen femenina se va deteriorando en el consciente colectivo masculino que poco a poco vuelca sobre la mujer sus propios temores y fantasmas. La literatura medieval no será una excepción y la consideración negativa del *anima* la vuelve peligrosa; esto llevado a sus máximas consecuencias trae consigo la identificación de la mujer con el diablo y la mujer es demonizada (Melusina)<sup>11</sup>, o con la magia y la mujer se vuelve maga, hechicera, que encanta y destruye a los pretendientes tras imponerles duras pruebas (Morgana, Viviana, las

<sup>9</sup> La negación del cuerpo (sexo y sentidos) se impone en la Edad Media como consecuencia de la división platónica de cuerpo y alma que considera al alma prisionera de los deseos y pasiones del cuerpo. Esta visión negativa del cuerpo y de lo corporal será recogida por la Iglesia que considera al sexo como un grave pecado de la carne que exige grandes reparaciones al pecador (vid. *Penitenciales*). Pero lo más significativo para nuestro estudio es que esta negación de la carne pronto fue asociada con el cuerpo femenino cuyas curvas y senos provocaban el deseo concupiscente. Por ello, la mujer será considerada lujuriosa y, como dirá Juvenal en su Sátira VI, insaciable («lassata sed non satiata») a pesar de su naturaleza fría (Salinero, 2001: 39-76).

<sup>10</sup> El hombre medieval vuelve una vez más su deseo contra la mujer a la que le confiere un poder fatal, evitando así toda responsabilidad en su pulsión libidinosa. Como bien señala Roberto Ruiz Capellán (1995: 294): «seducción y deseo van necesariamente de la mano: la seducción puede avivar el deseo adormecido: pero el deseo avivado espontáneamente transforma a su vez en seductor su propio objeto».

<sup>11</sup> Melusina, mujer de extraordinaria belleza, se transforma los sábados en un horrible reptil de cintura para abajo (cf. Jean d'Arras, 1974). De este modo, Melusina se asimila con el demonio a través de la serpiente bíblica y con Lilith, la diablesa asirio-babilónica que ocupa un lugar destacado en la demonología hebrea. En Melusina se une la triple representación negativa del demonio, la mujer y la carne (sexo), y no es una coincidencia si la parte inferior femenina, la que confiere a la mujer su lubricidad, está representada por una serpiente, animal lúbrico del bestiario. La identificación de la mujer con el diablo deja también su huella en el arte. En una ilustración de *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (siglo XV), la titulada «Le Paradis terrestre», la serpiente que se enrosca en el árbol tiene forma de mujer de cintura para arriba.

hadas)<sup>12</sup>, o los seduce con sus encantos<sup>13</sup>. En resumen, esta feminidad, que es considerada como «forces à l'œuvre dans la féodalité même, forces qui la discreditent en troublant l'ordre qu'elle s'est donné» (Köhler, 1970: 153-4), se explica en el Occidente medieval desde la óptica del psicoanálisis por el rechazo total o parcial de un arquetipo colectivo: «Du fait que le préjugé chrétien a repoussé l'aspect instinctif de l'*anima*, celle-ci a eu tendance à se développer dans l'autre direction et à devenir inhumaine» (Franz, 1980: 141-2). En realidad, el *anima* nunca aparece en el imaginario colectivo medieval completamente exorcizada de su sombra, entiendo por sombra el lado oscuro, no vivido o rechazado del consciente<sup>14</sup>. Estamos, por tanto, ante una realidad social en la que los caballeros ignoran a las mujeres y las apartan encerrándolas en espacios propios, auténticos gineceos, dentro del castillo. Ante semejante existencia la mujer se resigna o utiliza sus propios recursos (armas de mujer)<sup>15</sup> para mejorar su vida, salir del ostracismo perpetuo y colarse por los resquicios en este mundo de hombres.

Estando así las cosas, en la Francia feudal del siglo XII, en la Occitania, tiene lugar una renovación cultural y social alentada por la recuperación económica tras siglos de penuria. Los trovadores occitanos inician su propia «revolución sentimental» que modificará sustancialmente las mentalidades, sobre todo, la valoración de la mujer y de lo femenino. Ante el claro antifeminismo de la sociedad feudal, los trovadores

---

<sup>12</sup> Laurence Harf-Lancner (1984) ha analizado estos personajes. En su opinión, las hadas, que testimonian la irrupción del folklore celta en la literatura cortés, son una creación literaria. En relación con la literatura del siglo XII, el hada es considerada «une femme surnaturelle, une habitante d'un autre monde peuplé de femmes, qui délaisse son lointain domaine pour s'intéresser de près aux affaires des mortels et diriger leur destinée» (Harf-Lancner, 1984: 13). En estos relatos aparecen encarnando dos arquetipos de la feminidad: la madre en el papel de «hada madrina» (caso por ejemplo de Viviana o de la Dama del Lago para Lancelot) y la amante (Laudina, la amiga de Mabonagrain...). En el siglo XIII, en cambio, Morgana evoluciona mostrando en el *Lancelot en prose* un rostro destructor y malvado. En el presente estudio hemos obviado la relación de lo masculino con el hada, ya que las hadas, como seres maravillosos, no se rigen por los parámetros cortesés y amorosos al uso, de modo que no nos sirven como sujetos de análisis (Salinero, 1996).

<sup>13</sup> Sin embargo, M. L. Von Franz (1980: 121) apunta: «On reconnaît là le rôle ambigu de l'*anima* dont les exigences apparemment négatives obligent le héros à se surpasser et à s'accomplir pour l'amour d'elle. C'est un thème archétypique universellement répandu». Para una visión más amplia del tema de la seducción femenina y del tema de la mujer fatal remitimos a Canet (1995) y Salinero (1996 y 2005).

<sup>14</sup> Por medio de sus estratagemas y encantos, el *anima* consigue que el hombre descienda a las capas más profundas de sí mismo para enfrentarse a sus fantasmas que de este modo devienen para él conscientes: «L'homme établira le contact avec son inconscient et avec les archétypes de l'inconscient collectif, ces dynamismes puissants qui vivent au fond de nous» (Franz, 1980: 121).

<sup>15</sup> Para recuperar por un tiempo su posición y protagonismo dentro de la sociedad, la mujer se vale en ocasiones de estrategias como la manipulación, la seducción, los lloros, etc. Recursos que le ayudan a adquirir cierto poder que sirve de contrapeso al dominio masculino que ahoga permanentemente su voz e iniciativa.

considerarán a la dama, es decir, a la mujer casada, un dechado de virtudes<sup>16</sup> y «la plus belle qui soit au monde». Pero lo más importante es que estos cantautores occitanos de vasta cultura y músicos virtuosos otorgan por primera vez a la mujer la supremacía en el campo social<sup>17</sup> y sentimental, modificando, por lo tanto, los papeles tradicionales de la pareja. La dama es la señora y el enamorado el vasallo; es ella quien tiene el poder, mientras él se somete sumisamente a su voluntad<sup>18</sup>. Este hecho sin parangón, ya que sitúa a la mujer en un pedestal y al hombre suplicante a sus pies, supone un mundo al revés, una inversión de los tradicionales juicios y prejuicios que oscurecen la imagen femenina a lo largo de todo el medievo. En realidad asistimos a una exaltación del amor, libremente elegido e independiente de presiones sociales e intereses familiares, es decir, libre de contingencias materiales que lo lastren. Un amor con el que se alcanza, a través del mutuo conocimiento y del reconocimiento del otro, una mayor madurez en las relaciones de pareja.

Estos vientos de cambio pronto llegan a las tierras de Oïl, y grandes señoras, como María de Champaña<sup>19</sup>, tratarán de imponer *un nuevo modo de percibir y vivir la realidad social* en un afán de progresar hacia modelos más satisfactorios. El relato cortés no será ajeno a los nuevos valores sociales y amorosos que plasmará en sus historias. Al mismo tiempo, concienciado y alentado por la nueva sensibilidad, indagará en las *claves del fracaso* en la relación hombre-mujer, *las consecuencias* que conlleva mantener las viejas ideas y tradiciones, y *las soluciones* que se proponen para abandonarlas abriendo con ello una puerta a la esperanza de un mundo más equitativo y armónico en el que la mujer y los sentimientos ocupen, por fin, el lugar que les corresponde. En definitiva, en estos relatos se dan, en nuestra opinión, las claves para la resolución de un conflicto ancestral: masculino vs femenino. Para justificar el plan-

<sup>16</sup> Frente a la persistencia del pensamiento laico y clerical de hacer de la mujer casada un riesgo temible al encarnar la inconstancia, la lujuria y la brujería. Sobre el tema del matrimonio en la Edad Media remitimos también a Michel Rouche (2000).

<sup>17</sup> Es significativamente importante el papel jugado por la mujer en el modelo cortés. Son las damas y doncellas las que potencian la vida en cortes y las que introducen en ellas «les belles manières» educando así a los rudos y primitivos caballeros.

<sup>18</sup> Efectivamente, el hombre (enamorado) se compromete a servir y obedecer en todo a la dama. Se trata de un proceso o servicio cuya meta es controlar el deseo sexual y dominar el orgullo. Este *servicio* supone un cambio total respecto al matrimonio, en el cual es la mujer la que tiene «la obligación de servir». Las razones nos las ofrece G. Duby (1990: 37): «L'accord porte sur ce postulat, obstinément proclamé, que la femme est un être faible qui doit être nécessairement soumis parce que naturellement pervers, qu'elle est vouée à servir l'homme dans le mariage, et que l'homme est en pouvoir légitime de s'en servir».

<sup>19</sup> El *anima* está menos imbuida por los prejuicios y es menos rígida que la conciencia masculina, de manera que capta mejor «ce qui est dans l'air du temps et saisit intuitivement les besoins d'une époque nouvelle; activée par ces contenus, elle les ramène avec elle au conscient». Es decir, «De même que la femme est souvent l'inspiratrice de l'homme dans la réalité extérieure, l'anima est à l'intérieur: elle fait monter en lui les idées en germe...» (Franz, 1980: 122-123).



teamiento que acabamos de exponer, vamos a analizar dichas claves sirviéndonos de los textos literarios, ya que los consideraremos como avatares metafóricos de una realidad histórica muy interesante, concretamente, la de la situación de la mujer y de lo femenino en la sociedad feudal y caballeresca<sup>20</sup>.

## 2. Análisis del conflicto masculino-femenino

### 2.1. Claves del fracaso entre lo masculino y lo femenino

Todo indica, como muestran los relatos del siglo XII, que la causa principal de la que nacen los diversos focos de perturbación es la «démeseure masculine». El dominio masculino se impone con contundencia en todos los campos de la vida sofocando cualquier reacción discordante. Y nada más opuesto al universo masculino que el femenino cuyos valores son subestimados e implacablemente rechazados. Si lo masculino es signo de fuerza (vigor), lo femenino lo será de debilidad propiciando esta oposición la imposición férrea de la «autoridad» y la «fuerza» estimuladas por el «orgullo» de ser los señores de la casta feudal.

Ejemplos de desmesura masculina hay muchos. En algunos casos son maridos viejos y celosos que ante el miedo a ser engañados ejercen, sin consideración alguna, su derecho sobre su joven esposa. En otros son señores feudales y caballeros llenos de arrogancia que imponen su ley por la fuerza como Mériaduc en el *lai Guigemar* o el Orgullosa de la Landa en *Le Conte du Graal*. Pero quizá el que mejor encarna el orgullo masculino es Meleagante en *Le Chevalier de la Charrette*. Físicamente nos es descrito a través de algunos personajes como «un chevalier molt fort et granz» (Chrétien, 1975: vv. 638). Moralmente es un ser lleno de ira («[il] s'en forsenne et anrage» v. 3.367), crueldad y orgullo («trop par es or cruex et fiers» v. 3.824). No es, pues, casualidad que sea precisamente este caballero afectado de gigantismo e hiperbólicamente desmedido y déspota, el que se apodera de la reina y la confina en su mundo. La imagen que se traduce es la del *anima* separada de lo social porque nadie ha sabido o querido defenderla y condenada al olvido por las actitudes *hipermasculinas* del universo feudal. Chrétien se sirve de Meleagante para denunciar así las malas conductas (vv. 6.311-4; 3.165-7; 6.304 y ss.) y también para mostrar, oponiéndolo a Lancelot, un nuevo modelo de caballero noble y cortés, el *prodome* (Köhler, 1970: 149 y ss.). No olvidemos que Chrétien escribe esta obra bajo el mandato de Marie de Cham-

<sup>20</sup> A pesar de este avance sin igual, el amor lo mismo que la aventura siguen siendo masculinos (Duby, 1990). En la narrativa de Chrétien de Troyes son los héroes los sujetos de la aventura amorosa y los que generalmente expresan los sentimientos en menoscabo del personaje femenino que queda emocionalmente desdibujado. «Soredamors, Fénice ou Enide: elles sont surtout très peu présentes comme «sujets» dans le récit, que ce soit comme sujets de discours ou même, de façon plus large, comme personnages dotés d'une subjectivité romanesque; ce qui rend les tentatives d'analyse psychologique souvent décevantes ou hypothétiques» (Paupert, 1992: 97).

pagne<sup>21</sup>, en una corte que abandera el movimiento de renovación feudal del que el autor se erige portavoz.

Ahora bien, no siempre se representa a la dominante masculina bajo la apariencia de un caballero hermoso y vigoroso en exceso, con frecuencia nos encontramos con reyes, padres, maridos y gobernantes viejos y estériles. El propio rey Arturo no es joven y quizá por ello en la novela artúrica son los paladines más jóvenes los que van en busca de aventuras o en auxilio de la reina<sup>22</sup>. Viejos son los maridos de la amiga de Guigemar y de la dama en Yonec<sup>23</sup>. Viejos son también los guardianes que las custodian. En *Guigemar* es un viejo («un vielz prestres blacs e floriz», 1983: v. 255) e impotente («les plus bas membres out perdez», v. 256) sacerdote, hecho este que le faculta para su cometido sin riesgo alguno contra el honor. Otra variante que se presenta es la de la incapacitación sexual por motivos físicos como estar enfermo o herido. Es el caso del senescal Keu en *La Charrette*. Keu se convierte en guardián de la reina cuando duerme en su misma habitación sancionando con su presencia la honra de la reina. Su estado lamentable lo incapacita para yacer con ella por lo que no supone ningún peligro. En otras ocasiones, son las propias mujeres las que hacen de guardianas por deseo expreso del señor de la casa. En *Yonec*, la dama es custodiada por la anciana hermana de su marido y al único hombre al que se permite entrar en su aposento es un viejo sacerdote que le trae diariamente la comunión. En ocasiones la vetustez caracteriza incluso el propio universo donde el *anima* permanece prisionera como es el caso de la *antive-cité* en *Guigemar* (1983: v. 297). Todo esto pone de manifiesto, una vez más, la incapacidad del poder para mantener una relación satis-

<sup>21</sup> De hecho, la historia (*matière*) que le entrega a Chrétien es una ejemplificación narrativa de la doctrina de la *fin'amors* de trovadores. También se admite que Marie de France formó parte del séquito de Leonor de Aquitania en la corte de los Plantagenet en Inglaterra, por lo tanto, ambos autores estuvieron vinculados con damas de la realeza que defendieron cambios en las relaciones personales y sociales.

<sup>22</sup> «Le personnage d'Arthur du roman courtois fixe l'image d'un Prince où est née l'évolution que subit dans la réalité contemporaine la situation du roi» (Köhler, 1970: 13). El Arturo literario del siglo XII apenas si sufre modificaciones permaneciendo estático en su grandeza: como rey está expuesto sin defensa (si no es por sus compañeros dispuestos a sostener su poder y su honor) a las ofensas de sus adversarios y permite, sin evitarlo, partir a sus caballeros en busca de aventuras mientras él permanece en la corte como anfitrión. En la literatura cortés del siglo XIII Arturo se vuelve más activo, pero su figura asocia su propia decadencia y la de su reino. Si hacemos una revisión global del Arturo histórico, legendario y literario, Arturo pasa de ser un caudillo guerrero a encarnar en la literatura el mito *del rey del mundo*, es decir, el ideal caballeresco del monarca, un rey feudal ejemplar por su cortesía, hospitalidad y justicia. Un rey poderoso y magnánimo que puede asociarse con la imagen que proyecta en la ficción otro rey, Carlomagno. Dominique Boutet (1992) establece en un estudio interesante como inmenso la comparativa entre Carlomagno y Arturo a la luz de las fuentes históricas, legendarias y literarias. En nuestra opinión su estudio sigue la estela de Dumézil y retoma los postulados de F. Heer (1963) y de E. Köhler (1970), entre otros. Véase sobre la obra de Boutet la reseña de André de Mandach (1996).

<sup>23</sup> Ambos personajes introducen un tema querido de la *fin'amors*: el del marido celoso (el «jaloux») que hace custodiar a su joven y bella mujer para prevenir su posible infidelidad.

factoria con el *anima* porque las actitudes se muestran tan inservibles y obsoletas como los que las imponen, de este modo se explicita la necesidad de remplazarlos por nuevos valores encarnados en jóvenes caballeros renovados como Lancelot y Guigemar<sup>24</sup>.

El hecho de que sean aquellos que gobiernan los que se ven afectados revela: que los problemas planteados a través de una serie de personajes afectan no solo a lo personal, sino también a lo colectivo, ya que los viejos señores y el viejo padre son los representantes de los valores dominantes en el consciente colectivo, lo cual supone el envejecimiento y declive del «código moral colectivo» y la demanda de un cambio en la dominante social (Franz, 1980: 192).

## 2.2. Las consecuencias de perpetuar el modelo único

### *El aislamiento*

Esta es probablemente la consecuencia más grave para la mujer por lo que significa de soledad e incomunicación. La mujer desde que nace hasta que muere vive en un régimen de enclaustramiento más o menos severo. Cuando es doncella casadera para asegurar su virginidad, valor fundamental en el mercado matrimonial. Cuando se casa, se le acondiciona unas estancias del castillo, los aposentos para mujeres donde llevan una vida retirada y a salvo de posibles galanes que pongan en entredicho la honra del esposo<sup>25</sup>. Por fin, cuando es viuda o muy vieja se la retira a un convento donde acabará sus días. En todos los casos se trata de alejar a la mujer del mundo de los hombres y evitar así una serie de consecuencias temibles como dar a luz a bastardos:

Car le dérèglement naturel à ces êtres pervers que son les femmes risquerait, si l'on n'y veillait, d'introduire au sein de la parenté, parmi les héritiers de la fortune ancestrale, des intrus, nés d'un autre sang, clandestinement semés, de ces mêmes bâtards que les célibataires du lignage répandent par une allègre générosité hors de la maison ou dans les rangs de ses serviteurs (Duby, 1988: 19).

En los relatos el rechazo masculino se expresa por medio del alejamiento del *anima* en mundos lejanos y esclerosados regidos por el olvido, o por su aislamiento en espacios cerrados e inaccesibles en los que se multiplican las barreras<sup>26</sup>. Ginebra es

<sup>24</sup> Mitos y cuentos enraizados en la tradición popular narran en muchas ocasiones la necesidad de substituir a un viejo rey por uno joven para que su fuerza y poder regeneren con savia nueva la comunidad. Véase al respecto, Franz (1978 y 1979).

<sup>25</sup> Sin embargo, la sexualidad masculina no se pone en entredicho y no está cerrada al marco conyugal.

<sup>26</sup> Conforme Lancelot se adentra en Gorre en busca de la reina, las barreras que aíslan y retienen a Ginebra aumentan volviéndose más infranqueables a medida que el caballero se acerca a su objetivo. Por ello, el último obstáculo es también el más terrible y peligroso de todos: «El puente de la espada» por el que se accede al castillo de Baudemagus donde está la reina.

raptada y conducida por Meleagante a su lejano reino donde permanecerá prisionera. Gorre simboliza el Otro Mundo y, sobre todo, un mundo oscuro, laberíntico y antitético del de la corte artúrica (Salinero, 2001-2002). También el *anima* de Guigemar se encuentra retenida en un mundo desconocido al que se llega atravesando el mar en una misteriosa nave<sup>27</sup>. Estos mundos lejanos y de difícil acceso representan las zonas más remotas del consciente colectivo, es decir, son simbolizaciones del inconsciente colectivo porque allí es donde se encierran los miedos y deseos reprimidos por las prohibiciones sociales y morales y allí permanecen en el olvido. En el caso de Guigemar son las emociones; concretamente, el caballero rechaza el amor y la compañía de las damas por considerarlo una debilidad:

De tant i out mespris Nature  
Ke unc de nule amur n'out cure  
[...] Plusurs (dames et puceles) l'en requistrent suvent,  
Mais il n'aveit de ceo talent.

(Marie de France, 1983: vv. 57 y ss.)

No olvidemos que Guigemar vive por y para la caballería y sus ideales (el honor, el valor, la guerra, los torneos, la caza...) <sup>28</sup>. La misma pérdida aparece en el *lai Yonec*, aunque aquí es a la dama casada y encerrada en lo alto de la torre a la que se le niega su desarrollo emocional. Lancelot, en cambio, ama <sup>29</sup> y todo indica que es correspondido pero son las razones sociales y morales, el *superyo*, las que se oponen a su felicidad personal, dado que su *anima* es también el *anima* de toda la corte artúrica al ser Ginebra la reina. El debate que mantiene consigo mismo unos momentos antes de subir a la carreta evidencia la presión ejercida por los valores sociales cuando un individuo quiere salirse de lo establecido y autoafirmar su derecho a ser otro <sup>30</sup>:

[...]  
Mes Reisons, qui d'Amors se part,

<sup>27</sup> Puesto que Guigemar debe renunciar a su modo de vida anterior, debe seguir por otro camino (la vía femenina) y de otro modo (la barca). En efecto el mar y la barca, ambos símbolos de la madre y del inconsciente (mar), son los que le conducirán hasta la otra feminidad, la amiga.

<sup>28</sup> Al igual que su modelo mitológico, Hipólito, Guigemar rinde culto a Diana (Ártemis) yendo a cazar con las armas de la diosa y persiguiendo a los mismos animales, los ciervos. En el bosque persigue inconscientemente aquello que rechaza y le hace desdichado: su parte femenina, su *anima*. La cierva que hiera simboliza, efectivamente, la feminidad oculta (espesor del bosque) que debe ser descubierta y que representa la sensibilidad sentimental opuesta a la agresividad masculina. Recordemos que en la mitología griega, las ciervas estaban consagradas a la diosa del amor Venus (Afrodita) y eran perseguidas por Diana, la diosa virgen y cazadora.

<sup>29</sup> Lancelot aparece completamente seducido por su *anima*. En su caso los contenidos conscientes se sumergen cobrando vida aquellos otros que fueron objeto de rechazo o de descuido en la dominante del consciente. El *anima* es, en este sentido, la figura compensadora del consciente en cuanto que depositaria de los contenidos inconscientes (Franz, 1980: 100).

<sup>30</sup> En este caso su derecho a ser feliz y a amar más allá de toda convención social y moral.

Li dit que del monter se gart,  
 Si le chastie et si l'anseigne  
 Que rien ne face ne anpreigne  
 Dom il ait honte ne reproche.  
 [...]  
 Mes Amors est el cuer anclose  
 Qui li comande et semont  
 Que tost an la charrete mont.

(Chrétien, 1975: vv. 365-374)

Este rechazo, por un lado, y aceptación, por otro, se le plantea a Lancelot en un momento muy concreto: cuando el «raptó» de Ginebra es ya un hecho consumado, hecho que tiene como consecuencia la escisión del principio de autoridad, la separación del rey y la reina y, por consiguiente, deja la vía abierta para dirigir la libido hacia el principio femenino (*anima*). Entonces, como señala Rougemont (1972: 123-4):

[...] l'amour pour la femme se trouve partiellement libéré: il peut enfin s'avouer sous la forme d'un culte rendu à l'archétype divin de la femme... L'union mystique avec cette divinité féminine devient alors une participation à la puissance légitime du Dieu lumineux, [...] c'est-à-dire littéralement un enthousiasme libérateur unifiant l'être, le «consolant»<sup>31</sup>.

Pero Ginebra encarna también el carácter «social» del *anima*, como ya hemos señalado, y esto se demuestra en el hecho de que mientras la reina permanece cautiva en Gorre, ninguna doncella se casa, es decir, las funciones emocional y creativa del *anima* han sido anuladas (Franz, 1980:99). Por el contrario, en el momento mismo en el que la reina se reintegra a la corte tras su liberación, las funciones del *anima* cobran de nuevo vida. Como señala Marie-Louise von Franz (1980: 100):

Elle est la libido, le courant psychique qui rythme et dirige l'évolution de l'humanité selon ses propres lois. L'anima, en effet, [...] en tant que figure compensatrice du conscient, elle est la dépositaire de ce qui a été refoulé ou négligé, de ce qui n'a pas retenu l'attention et qui demande cependant à être maintenu en vie et pris en considération».

Y lo primero que se piensa es en hacer un gran torneo que sirva a las doncellas casaderas para elegir esposo (vv. 5359 y ss.). Como vemos, la mujer vuelve con fuerza al juego social y matrimonial.

<sup>31</sup> La veneración que siente Lancelot por su dama se expresa de manera vehemente durante el encuentro nocturno que ambos mantienen (Chrétien, 1975: vv. 4.652-3). «À l'un des bouts, l'anima est déesse, et à l'autre bout, elle est pure attirance sexuelle, instinct et émotion». (Franz, 1980: 139).

*El ultraje*

El desprecio hacia el *anima* puede desembocar en actitudes más *agresivas* que la del aislamiento. La desmesura masculina es con frecuencia violenta (en un mundo de por sí violento) y se descarga con saña sobre la mujer a través de sevicias morales y físicas que se expresan de mil maneras diferentes.

En *Erec*, la doncella de la reina Ginebra es golpeada con fuerza por el enano: «et del nain felon et petit / qui de s'escorgiee ot ferue / sa pucele sor la main nue» (Chrétien, 1978: vv. 326-8). En esta misma novela, el conde de Limors toma por la fuerza en matrimonio a Enide cuando cree que ha quedado viuda (vv. 4740 y ss.). Su acción se justifica porque sencillamente ese era «son vuel» (v. 4748)<sup>32</sup>: «voldrai la dame esposer, / mes que bien li doie peser» (vv. 4683-4).

En *Le Chevalier au lion* son muchas las damas y doncellas que serán socorridas por un Yvain que espera hacerse así perdonar por su mujer su falta. La misma novela nos muestra uno de los episodios más próximos a la realidad social de muchas mujeres de la época. Nos referimos al *episodio de las 300 doncellas*. Excepcionalmente, la mirada del narrador traspasa los círculos aristocráticos para mostrar también la situación de semi-esclavitud de las mujeres trabajadoras (Chrétien, 1982: vv. 5.187 y ss.).

En *La Charrette*, podemos citar el caballero que quiere hacer su amiga por la fuerza a la doncella que acompaña a Lancelot (Chrétien, 1975: vv. 1.673 y ss.). Así mismo, la actitud ultrajada de la hermana de Meleagante que reclama de Lancelot justicia contra el Caballero Orgulloso («se felon ne si desleal»), nos indica que este le ha causado un gran daño (vv. 2.799 y ss.).

En *Le Graal*, la joven doncella de la reina es abofeteada cruelmente por el senescal Keu (Chrétien, 1979: vv. 1.046-1.051). La copa de vino que el Caballero Bermejo derrama sobre la reina es también una gran afrenta («honte laide et vilaine», v. 960) proveniente de un caballero que encarna el orgullo y desmesura masculina, subrayados por el color rojo de su armadura que simboliza las fuerzas instintivas incontroladas<sup>33</sup>. Pero quizá el ejemplo más duro es el de la amiga del Orgulloso de la Landa. Este caballero obliga a su amiga a llevar una vida de miseria, dolor y vergüenza ante la sospecha de que se ha sido condescendiente con Perceval (vv. 3827 y ss.). El autor parco en descripciones se detiene en esta ocasión para transmitir fielmente su suplicio:

<sup>32</sup> El conde, que ha herido gravemente a Erec hasta el punto de darle por muerto, aprovecha la ocasión para tomar a la viuda sin importarle su dolor y sus quejas.

<sup>33</sup> Chrétien asocia a menudo la copa de vino y la mujer y, desde luego, la copa, la mujer y el ultraje. De hecho, en la misma novela, versos antes, Perceval se ha comportado con la doncella de la tienda con una actitud muy similar a la del Caballero Bermejo. Los modales rústicos del muchacho distan del trato deferente que debe darse a una dama y más si esta se encuentra sola. El ultraje es múltiple, pues le quita a la fuerza el anillo que su amigo le ha regalado y también a la fuerza la besa. Por último, un Perceval hambriento y sin modales come y bebe vino a grandes tragos: «del vin, qui n'estoit pas troublez, / s'an boit sovant et a granz trez...» (Chrétien, 1979: 736-48).

Et une pucele [...] einz si chestive ne vit nus.  
 Ne porquant assez bele fust [...]  
 Mes si malement li estoit  
 qu'an la robe qu'ele vestoit  
 n'avoit plainne paume de sain,  
 einz li sailloient hors del sain  
 les memeles par les rotures.  
 A neuz et a grosses costures  
 de leu san leus ert atachiee,  
 et sa char si fu dehachiee  
 de noif, de gresle et de gelee.  
 Desliee et desafublee  
 estoit, si li paroit la face  
 ou avoit mainte leide trace,  
 que ses lermes par tot sanz fin  
 i avoient fet le traïn;  
 que jusqu'au sain li avaloient  
 et par desor sa robe aloient  
 jusque sor les genolz colant.

(Chrétien, 1979: 3701-21)

En el *lai Milon* de María de Francia se señalan las consecuencias terribles que sobrevienen a una doncella cuando queda encinta del amigo: además de perder la honra es duramente castigada con la muerte o vendida como esclava en el extranjero. Como justificación se añade: «Es la costumbre»<sup>34</sup>.

Quant aperceit qu'ele est enceinte,  
 Milun manda, si fist saq pleinte,  
 Dist li cument est avenu:  
 S'onur e sun bien ad perdu,  
 Quant de tel fet s'est entremise;  
 De li ert faite granz justise:  
 A gleive serat turmentee  
 U vendue en autre cuntree

(Marie de France, 1983: vv. 55-63)

### *El abandono y el olvido*

Los malos caballeros que desdeñan u odian a las mujeres pueblan los relatos cortesés de caballería. Sin embargo, no podemos olvidar que no todos obran mal. Muchos son también los jóvenes caballeros que se esfuerzan en cambiar las viejas actitudes para adecuarse a los «nuevos tiempos» y establecer una relación más cordial con

<sup>34</sup> A lo largo de la Edad Media, las relaciones sexuales han sido consideradas potestad del hombre. Son los hombres los que se acuestan con las damas o doncellas sin rendir cuentas y son ellos los únicos que pueden tener amantes con la total pasividad de la Iglesia y de las instituciones.



el género femenino. No en vano estos caballeros sirven de modelo de comportamiento ante un público cortesano. A pesar de esta buena voluntad, cunden los ejemplos que muestran lo difícil que es la conciliación de contrarios (lo femenino y su mundo y el caballero y la caballería)<sup>35</sup> y como surgen aquí y allá aristas que limar. Para ilustrar lo que queremos decir tomemos dos ejemplos: el primero hace referencia a Yvain, un caballero valeroso, galante y servicial con la mujer. Loco de amor por Laudina se casa con ella, pero el mismo día de la boda la abandonará para irse con sus compañeros artúricos a vivir la caballería. Resulta significativo que sea Galván –considerado el parangón de los valores cortesianos– el que recuerde a Yvain que, como le sucedió a Erec, él también puede caer en las dulces y cálidas redes de la mujer y del matrimonio con la consiguiente degradación de su *virtus* caballeresca:

«Comant! seroiz vos or de çax,  
ce disoit mes sire Gauvains,  
qui por leur fames valent mains?  
Honiz soit de sainte Marie  
qui por anpirier se marie!»

(Chrétien, 1979: vv. 2.485 y ss.)

El resultado es el olvido durante todo un año. Esta figura de la indiferencia y deslealtad será un obstáculo al amor y al matrimonio ya que abre una fractura en la relación marital al romper la promesa y los votos de fidelidad que hizo a su mujer.

Toute l'organisation sociale au Moyen Âge repose, en dernière analyse, sur la confiance qu'on peut faire aux engagements le plus souvent oraux (car nous sommes aussi dans une civilisation de la parole) qui lient les hommes les uns aux autres, dans tous les domaines et singulièrement dans les rapports privilégiés de l'échange amoureux. Le non-respect de ces engagements, l'oubli qui peut les affecter, apparaît à cet égard comme la trahison suprême, l'exact équivalent de l'ignoble «félonie» que ne cessent de dénoncer auteurs et moralistes.

(Jacques Ribard, 1992:84)

Si en la *fin'amors* se pregonaba la renuncia de uno mismo (enamorado) para acercarse y comprender al otro (dama), lo que conlleva el abandonarse a su voluntad

<sup>35</sup> Recordemos que Chrétien de Troyes dedica dos de sus novelas (*Erec et Enide* y *Le Chevalier au lion*) a plantear precisamente los problemas o conflictos que surgen en la difícil convivencia de ambos universos. El autor muestra también como es posible la conciliación aplicando una serie de recetas que él mismo expone. A pesar de estos esfuerzos, resulta difícil abstraerse en plena era feudal del legado misógino, de manera que este deja también su huella en Chrétien. M.-N. Toury (1972) señala como en su obra hay una evolución del personaje femenino hacia una degradación que se observa tanto en la narración como en el retrato moral de las heroínas y en las intervenciones del narrador no siempre favorables a la mujer. Cf. también J. M. Ferrante (1985).

(Lancelot), en Yvain por el contrario es el olvido de Laudina el que le aniquila emocionalmente con su pérdida de memoria (locura) y le hace retroceder a un estadio primitivo y natural (ya se ha comentado la implicación de la mujer en lo social y cultural). En esta novela, al igual que en otros muchos relatos corteses, se considera también un ultraje hacia la amiga engañarla y abusar de su buena fe. Estas faltas son las que diferencian el verdadero amante (*fin'amant*) del falso (*fals'amant*), según las palabras de la doncella enviada por Laudina a la corte artúrica para reclamar el anillo a Yvain (cf. Chrétien, 1979: vv. 2720-2775). La *fin'amors* tiene sus propias reglas que surgen precisamente para evitar comportamientos ofensivos hacia la dama, además de guiar a los amantes por el buen camino del Amor. Si se desobedecen estas reglas se incurre en faltas que deberán ser reparadas. Para profundizar en el tema remitimos a Le Chapelain (1974) y a Lazar (1964).

Si en el primer ejemplo el abandono se produce para poner remedio anticipado a la interferencia del matrimonio y de la mujer en la caballería del marido, en el segundo el conflicto nace del propio ejercicio de la caballería que lleva a Eliduc, un gran caballero felizmente casado con una dama de alta cuna y grandes valores corteses, a abandonar a su mujer para servir en una guerra de otro país. Allí se enamorará perdidamente de una joven y bella doncella con la que rehará su vida olvidando el amor recíproco y leal, que hasta entonces había mantenido con su esposa legítima. El *lai Eliduc* presenta una resolución del conflicto bastante singular (la esposa comprensiva sacrificará su felicidad para que su marido sea dichoso en su segunda unión). Lo cierto es que este *lai* reproduce una situación habitual en los matrimonios de las clases aristocráticas: los maridos están casi siempre fuera (guerras, escaramuzas, torneos, cruzadas...) abandonando a sus mujeres durante periodos a veces muy largos. Ellas quedan solas (o bajo tutelas no siempre recomendables) a merced de los acontecimientos o de cualquier señor feudal que aprovecha la ocasión para incrementar su patrimonio. El abandono de la mujer por el marido-guerrero es secular. Un ejemplo clásico es Ulises que deja su Ítaca y su Penélope para seguir su destino heroico, si bien aquí son los dioses los que obstaculizan la vuelta del héroe a su hogar.

### 2.3. Las claves para la resolución del conflicto

Los relatos en los que fundamentamos nuestro análisis no se limitan a presentar y desarrollar una serie de conflictos entre lo masculino y lo femenino. Van más allá analizando casos y hallando soluciones: si el *anima* ha sido desterrada de lo social la fórmula es ir en su búsqueda para darle su lugar en el mundo del consciente personal y colectivo. Si han sido confinadas e incomunicadas el reto es sacarlas de su aislamiento y devolverlas a la vida para que la disfruten plenamente. Y, por último, si han sido ultrajadas, olvidadas o abandonadas, habrá que defenderlas de sus enemigos y sustituir el trato ignominioso por un comportamiento más acorde con los valores de apreciación, justicia, amistad y amor. Se trata, en definitiva, de convencer a la mujer

con hechos y actitudes de que se han modificado las viejas conductas, o al menos hay una promesa de cambio para el futuro.

Muchas de estas soluciones se muestran de manera clara en textos como el *lai Yonec* en el que el caballero-pájaro devuelve a la dama encerrada en el torreón aquello que su marido le niega (su derecho a ser feliz) o es incapaz de ofrecerle por su vejez (ser madre). Sin embargo, hay otros relatos mucho más complejos, pues son relatos iniciáticos que presentan, bajo forma metafórica, una realización interior que busca la armonización de contrarios, la plenitud del ser, y que Jung llama «la individuación»:

On sait qu'il désigne par ce terme une évolution intérieure de l'être humain tendant à la pleine réalisation de toutes ses virtualités. La voie en est l'expérience vitale, le dialogue entre le «conscient» et «l'inconscient». Celle conduit à l'actualisation d'une totalité psychique à la fois personnelle et transpersonnelle à laquelle Jung a donné le nom de «Soi» par opposition au «moi» (Franz, 1978:29)<sup>36</sup>.

Una armonización que alcanza a lo social ya que la carencia o perturbación afecta a lo social en sus valores imperantes. Tengamos en cuenta que al individuo en la Edad Media no cuenta ni se le reconoce por sí mismo, su valor emana exclusivamente del hecho de pertenecer a una sociedad regida por unos mismos valores, de modo que el comportamiento de un individuo no hace sino traducir los parámetros que unen a todos los individuos de esa sociedad. Paradójicamente, en la literatura artúrica la *inordinatio* solo puede resolverse por un individuo:

Le danger qui menace de plus en plus le monde féodal accorde une importance croissante à l'individu comme soutien de l'ordre incarné par «l'état»; il fait de lui l' élu, l' élu de cette communauté et il apparaît finalement comme son sauveur (Köhler, 1974: 107).

El *lai Guigemar* y *Le Chevalier de la Charrette* pertenecen a estos relatos iniciáticos en los que se muestra el camino a seguir para solucionar los conflictos con lo femenino. Por consiguiente, cuentan cómo el *anima* ha sido aislada o está en el exilio debido al menosprecio masculino, y cómo un caballero debe ir en su búsqueda. Ahora bien, no se trata de cualquier caballero sino de alguien singular que pueda penetrar con total garantía de éxito en el universo místico:

Cela veut dire que les dangers pesant sur la communauté ne peuvent être conjurés que par l'individu. Il ne s'agit plus sim-

<sup>36</sup> Jung establece la noción de *Soi*, que podría traducirse como «el sí mismo», y la diferencia del «yo». «El sí mismo» es una noción global que armoniza el yo, el ello y el superyo que tantos conflictos genera, por lo que representa una personalidad madura, completa y sin discrepancias. Para profundizar en esta noción remitimos a C.G. Jung (1970 y 1990) y Etienne Perrot et Francine Saint René Taillandier [dirs.] (1980 y 2003).

plement de l'individu, mais de sa personnalité, comme cela ressort du fait que le sujet de l'aventure n'est pas n'importe quel chevalier de la Table Ronde, mais un chevalier bien déterminé, qui a été élu et dont les actes seuls confirment la communauté. Les chevaliers de la Table Ronde sont tous de même rang, mais non pas de même nature (Köhher, 1974: 104).

Lancelot y Guigemar cumplen este requisito. Guigemar porque su encuentro con la cierva blanca en lo más profundo del bosque le ha mostrado su destino: buscar aquello que ha rechazado siempre: el amor y la dama, aquella capaz de sanarle real y metafóricamente:

E tu, vassal, ki m'as nafree,  
 Tel seit la tue destinee:  
 Jamais n'aies tu medicine,  
 Ne par herbe, ne par Racine!  
 Ne par mire, ne par Poison  
 N'avras tu jamés garisun  
 De la plaie k'as en la quisse,  
 De si ke cele te guarisse  
 Ki souffera pur tue amur  
 Issi Grant peine e tel dolor  
 K'unkes femme taunt ne suffri,  
 E tu referas taunt pur li [...]<sup>37</sup>

(Marie de France, 1983: vv. 107-122)

La propia cierva, animal hermafrodita, es una proyección numinosa de la unión de contrarios, el «Sí mismo» (*Soi*), que aparece ante Guigemar como el objetivo de su aventura y, al mismo tiempo, como un anticipo del éxito final de la empresa.

Lancelot, por su parte, es también idóneo para llevar a buen término la búsqueda de la dama porque está enamorado de Ginebra y sus actos son guiados por los sentimientos<sup>38</sup>. Por lo tanto, ambos relatos muestran que para penetrar en el

<sup>37</sup> Guigemar aparece dominado por su lado masculino, de manera que rechaza y persigue su anima pues es considerada peligrosa para la estabilidad del poder masculino (la sombra que recae sobre lo femenino), del que Guigemar ha hecho un modelo de vida. Sin embargo, cuando la libido destructora de Guigemar ataca a la cierva, no hiere solo su anima, sino también se hiere a sí mismo (atacar a una de las dos instancias es atacar también a la otra, como muestra el carácter hermafrodita del animal en el que lo masculino y lo femenino están indisolublemente unidos. Guigemar es herido por la flecha en la cadera, herida simbólica que, por sus implicaciones sexuales, pone de evidencia su incapacidad para amar (Saly, 1980). Esta herida recuerda esa otra del Rey Pescador en *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, que conlleva la incapacidad para él y la esterilidad para su tierra.

<sup>38</sup> En efecto, en *Le Chevalier de la Charrette* dos son los caballeros que intentan custodiar (Keu) o salvar a la reina (Galván), sin embargo, los dos fracasan. El primero porque no está hecho de la misma naturaleza heroica que Lancelot; el segundo porque no está dispuesto a perder su honor y su nombre, es decir, sus valores caballerescos por una mujer.

Mundo Otro donde está retenida el *anima*, liberarla, y traerla de nuevo a la vida, al consciente, es necesario *convencerla* de la sinceridad masculina y de que verdaderamente es necesaria y apreciada a nivel personal y social.

Para lograrlo, Lancelot y Guigemar deberán comenzar su iniciación en el mundo de los sentimientos y esto implica despojarse en el umbral de ambos mundos (épico vs místico) de todo aquello que les une con la sociedad caballeresca y patriarcal causante de la falla con lo femenino porque los excesos, el orgullo, y la prepotencia han demostrado ser un pesado lastre y un rotundo fracaso. Así Lancelot *renuncia* a su honor, valor supremo en la sociedad feudal, al subir en la carreta de la «ignominia»<sup>39</sup>. Además, abandona los lazos que le unían con lo social: su *nombre*, marca fundamental del individuo para darse a conocer en la sociedad medieval<sup>40</sup>, y el *caballo*, la montura por excelencia en el mundo caballeresco<sup>41</sup>. Así despojado, Lancelot sube a la carreta para abrazar otra forma de vida<sup>42</sup>. Recordemos que el amor cortés se fundamentó en el hecho de que la misoginia del hombre había frenado el desarrollo del amor; de ahí que se considerara necesario «humillar simbólicamente el poder masculino» para abrir las puertas *ad amore*. Lanzarote se ha empequeñecido<sup>43</sup> y humillado para crecer en el amor. Esta iniciación al amor y a la mujer y lo que esta representa no finalizará hasta que demuestre su completa sumisión sin titubeos ni dudas (Torneo de Noauz).

Guigemar, por su parte, inicia su andadura con una situación inversa a Lancelot, él no ama y además desprecia a las mujeres.

De tant i out mespris Nature

<sup>39</sup> Hace falta coraje y determinación para aceptar conscientemente las pulsiones instintivas de la libido, e ir en busca de la parte femenina de la personalidad (*anima*) a una zona desconocida y lejana (país de Gorre). Coraje porque «c'est une épreuve où nous pouvons soit réussir, soit échouer, ce qui effraye. Et puis, cet acte individuel par excellence nous fait sortir en quelque sorte de la collectivité, ce que notre instinct grégaire accepte mal. Celui qui assume son destin personnel -acte qui est déjà, en soi, une création- doit affronter la peur de ne plus se sentir tout à fait comme les autres et le risque d'être repoussé par son groupe ou sa tribu. C'est pourquoi c'est une tâche de héros» (Franz, 1980: 102).

<sup>40</sup> «Le nom évoque la place, la région, le fait linguistique. Il est classificatoire, signale l'appartenance à la famille, au métier. Il dénote la clientèle, le patronage; il articule mythologies claniques et généalogies lignagères. Il intègre, et de ce fait désintègre, l'individu au groupe en le marquant comme membre de ce groupe» (Bedos-Rezak e Iogna-Prat, 2005: 35). Recordemos también el consejo de la madre de Perceval a su hijo antes de partir: «por el nombre se conoce al hombre» (Chrétien, 1979: vv. 555-560).

<sup>41</sup> El caballo, componente esencial del mundo épico y auxiliar valioso del caballero, no es la montura válida para penetrar en el universo místico, por lo que debe ser abandonado y sustituido por otra montura más afín, la carreta, que representa la inversión de los valores que rigen el universo heroico, tal y como se manifiesta en el debate que Razón y Amor mantienen en el interior de Lanzarote.

<sup>42</sup> En efecto, no se puede actuar como un caballero en su mundo épico (ya no es la espada ligada al *Logos* el instrumento para conquistar a la dama, al menos en un primer momento, sino actuar como héroe místico que se abandona y se deja llevar por los sentimientos).

<sup>43</sup> Su minimización heroica y social se refleja, como en un espejo, en el enano que conduce la carreta.

Ke unc de nule amur n'out cure  
 Plusurs [dames et puceles] l'en requistrent suvent,  
 Mais il n'aveit de ceo talent.

(Marie de France, 1983: vv. 57 ss.)

En este caso se hace necesario, por su reticencia, una toma previa de conciencia a través de una *revelación* extraordinaria (las palabras pronunciadas por la cierva) que le abren la vía de exorcizar la sombra del *anima*. A partir de ahí, Guigemar asume este viraje necesario en su destino si no quiere morir y, desde luego si quiere vivir en plenitud integrando su parte femenina. De nuevo aparece la *desposesión* de los lazos y valores ligados con lo masculino, lo que demuestra que es condición *sine qua non* para penetrar en el mundo del *anima*. Guigemar abandona todo aquello que, por exceso, es fuente del conflicto, es decir, su país, sus amigos, sus actividades y de nuevo su caballo. Todo esto se deja atrás para iniciar el camino hacia la renovación del ser, y toda renovación es un comienzo absoluto. Para alcanzarla, Guigemar debe subir a una misteriosa nave que parece aguardar solo a él. La carreta y la nave son símbolos maternos y ambivalentes que escenifican los dos momentos cruciales de la iniciación: la muerte metafórica (renuncia) del hombre «viejo» y el nacimiento<sup>44</sup> de un nuevo modelo de hombre<sup>45</sup>, un héroe que busca la armonía en los contrarios al *integrar* lo femenino y sus valores en su propia vida y en su propio mundo.

El primer paso es difícil, incluso traumático, pues se articula sobre la renuncia de lo que se es para ser otro. En este sentido, ambos relatos muestran que la iniciación está salpicada de pruebas y dificultades pero también sostenida por pequeños atisbos o anticipos de esa «joie» que les aguarda al final del trayecto, una vez que hayan culminado con éxito su transformación<sup>46</sup>.

El segundo paso: asumir una mentalidad y unas conductas más acordes con lo femenino dentro de la propia sociedad, es decir, del universo personal, es mucho más

<sup>44</sup> El tema del «renacimiento» se configura en estos relatos a través de un simbolismo plural (mar, barca, carreta, bosque, envolvimiento, etc.) que marca el comienzo de un proceso interior de cambio que tiene como resultado final una mayor y mejor adecuación a lo femenino hasta el punto de alcanzar la *unión* perfecta (unión de alma y cuerpo), imagen mística que substituirá a la que rige por excelencia en la Edad Media: la antítesis.

<sup>45</sup> El propio proceso iniciático (Eliade, 1982) justifica en este rito de paso la presencia de esta dialéctica de «muerte vs vida» por la que pasan los dos caballeros. Muerte y vida metafóricas que se representan a través de dos imágenes simbólicas: el ataúd donde yacen los despojos del muerto (en Guigemar se justifica doblemente porque no ama, lo que para los trovadores significa «estar muerto») y el útero-cuna donde se gesta un nuevo ser.

<sup>46</sup> Como el caso de Lancelot sirve para ejemplificar el *fin'amador* y la *fin'amors*, estos anticipos de felicidad (armonía) se traducen en imágenes propias de esta mística del corazón —éxtasis amorosos (momentos de introversión del ser), fugaces visiones del objeto de la búsqueda (la dama), desfallecimientos (en momentos de gran carga emocional)—, teniendo en cuenta que Ginebra es para Lancelot fuente de felicidad.

complicado, pues lo vivido en esos Otros Mundos no es sino un bonito sueño que debe hacerse realidad en la dimensión del consciente personal o/y colectivo. Como bien dice Marie-Louise von Franz: «rien ne sert d'avoir rencontré l'*anima* sur le plan symbolique si l'on ne parvient pas à la remener dans la vie personnelle» (1980: 131). En el caso de Lancelot, tras su periplo por Gorre y su reintegración triunfante a la corte artúrica, su situación cambia: Ginebra deja de ser su *anima* personal (*altera pars*) al recuperar su función y posición social de reina<sup>47</sup>, y Lancelot la del fiel vasallo de Arturo. De este modo se muestra, una vez más, que el *anima* y su problemática rebasan las fronteras del yo personal para instalarse definitivamente en lo social y sus valores colectivos. Por otra parte, esta pérdida evidente del bien individual frente al bien colectivo muestra la tensión constante que impone la sociedad medieval al individuo al enfrentarlo a su propio yo y a su yo social y político. La corte artúrica, representación de la sociedad caballeresca en el imaginario colectivo, prueba esta tensión:

L'expérience dualiste de la chevalerie, telle qu'elle apparaît dans le roman courtois, n'est pas seulement l'opposition de deux mondes, la confrontation entre le Bien et le Mal; la contradiction, qui est au fond celle de l'individu et de la société, déchire aussi l'individu, dans la mesure où il est à la fois un être humain particulier et un membre de la communauté, et la communauté dans la mesure où elle se compose d'individus différenciés. C'est pourquoi le protagoniste des romans arthuriens est non seulement constamment expulsé puis attiré par la société que représente la cour (Köhler, 1970: 128).

En el *lai Guigemar* el segundo paso afecta solo a lo personal, al simbolizar su *anima* el campo de su propia emotividad y no entrar en conflicto con un *anima* colectiva. La superación de esta fase se debe, tal y como muestra el *lai*, al hecho de que Guigemar y su amiga son conscientes de las dificultades que conlleva la integración en la vida real, por lo que establecerán lazos firmes (nudo, cinturón) que servirán de puente entre inconsciente y consciente facilitando el mutuo reconocimiento. El relato muestra también que se trata de cerrar una etapa, la del viaje interior al conocimiento de uno mismo y de sus necesidades, para abrir otra, la de aceptación e instalación definitiva del *anima* en la vida. Una fase que tampoco está exenta de peligros pues el *anima* se encuentran de nuevo en una sociedad afectada por la desmesura masculina, como evidencia el hecho de que la dama sea retenida por Mériaduc en su castillo, símbolo del último bastión (Mériaduc es orgulloso, brutal, prepotente y lleno de prejuicios contra lo femenino) que hay que demoler para conquistar e reintegrar definitivamente la parte femenina de la personalidad.

<sup>47</sup> Esta posición se refuerza por el hecho de volver junto con parte de su pueblo, los exiliados en el reino de Gorre. Ya hemos señalado cómo la reincorporación de la reina a la corte reaviva su vida y costumbres.



### 3. Conclusión

Estos relatos, que actúan como *des rêves symboliques* (construidos sobre contenidos relegados al inconsciente colectivo), muestran la precaria situación del *anima*, es decir, de la mujer y de los valores femeninos dentro del matrimonio y de la sociedad feudal y caballeresca, así como la necesidad de un cambio profundo en las estructuras y mentalidades dominantes de la época (consciente colectivo), de modo que se establezca un puente entre lo masculino y sus valores (fuerza, voluntad, coraje...) y lo femenino con su emotividad y creatividad fecunda.

La receta que parece desprenderse de estos relatos es que para salvar esta falla entre ambos universos hay que abandonar los viejos parámetros, adoptar un compromiso de equilibrio de fuerzas y poner los cimientos de un nuevo modo de existencia. Este cambio en las mentalidades exige gestos y voluntades que transformen paulatinamente la vida y las relaciones sociales.

Hay, por lo tanto, que despertar las conciencias adormecidas y bien instaladas en unas normas y parámetros que se vienen perpetuando desde siglos, pero que ahora evidencian su decadencia y decrepitud. Por el contrario se insiste en que el *anima* detenta unos valores, que por su excepcionalidad, deben ser extraídos del olvido y restaurados en interés del desarrollo social y personal. La función de estos relatos, metáforas de una realización interior o/y de una maduración de la consciencia, sería en realidad la misma de muchos cuentos que subrayan un aspecto determinado del ser en plenitud (el sí mismo): la expresión del *anima* y su integración social.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEDOS-REZAK, B. M. y D. IOGNA-PRAT [dirs.] (2005): *L'individu au moyen âge*. París, Aubier.
- BEZZOLA, Reto (1968): *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*. París, Champion.
- BOUTET, Dominique (1992): *Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*. París, Honoré Champion (Nouvelle Bibliothèque du Moyen-Âge).
- CANET, José Luis (1995): «La seducción a través del discurso misógino», in Elena Real (ed.), *El Arte de la Seducción en el mundo románico medieval y renacentista*. Valencia, Universidad de Valencia.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1975): *Le chevalier de la charrette (Lancelot)*. Edición de M. Roques. París, Honoré Champion (CFMA).
- CHRÉTIEN DE TROYES (1978): *Erec et Enide*. Edición de M. Roques. París, Honoré Champion (CFMA).
- CHRÉTIEN DE TROYES (1982): *Le chevalier au lion (Yvain)*. Edición de M. Roques. París, Honoré Champion (CFMA).

- CHRÉTIEN DE TROYES (1979): *Le conte du Graal (Perceval)* T1. Edición de F. Lecoy. París, Honoré Champion (CFMA).
- CHRÉTIEN DE TROYES (1984): *Le conte du Graal (Perceval)* T2. Edición de F. Lecoy. París, Honoré Champion (CFMA).
- DUBY, Georges (1981): *Le Chevalier, la femme et le prêtre*. París, Hachette.
- DUBY, Georges (1988): *Hommes et structures du Moyen-Âge*. París, Flammarion.
- DUBY, Georges (1990): *Mâle Moyen-Âge. De l'amour et autres essais*. París, Flammarion.
- DUBY, Georges (1996): *Féodalité*. París, Gallimard.
- DUBY, Georges y M. PERROT [dirs.] (1992): *Historia de las mujeres*. Madrid, Taurus.
- ELIADE, Mircea (1982): *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza.
- FERRANTE, J.M. (1985): *Woman as image in medieval literature from the XIIth century to Dante*. Durham, North Carolina, The Labyrinth Press.
- FRANZ, M. L. von (1978): *La voie de l'individuation dans les contes de fées*. París, La Fontaine de Pierre.
- FRANZ, M. L. von (1979): *La femme dans les contes de fées*. París, La Fontaine de Pierre.
- FRANZ, M. L. von (1980): *L'ombre et le mal dans les contes de fées*. París, La Fontaine de Pierre.
- GUIETTE, Robert (1978): *Forme et senefiance: études médiévales*. Ginebra, Droz.
- HARF-LANCNER, Laurence (1984): *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. París, Honoré Champion.
- JEAN D'ARRAS (1979): *Le roman de Mélusine ou l'histoire de Lusignan*. Edición y traducción de Jean Perret. París, Stock+Plus.
- JUNG, C. G. (1970): *Psychologie et Alchimie*. París, Buchet-Castel.
- JUNG, C. G. [et al.] (1990): *L'homme et ses symboles*. París, Robert Laffont.
- KÖHLER, E. (1974): *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Etudes sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*. París, Gallimard.
- LAZAR, Moshé (1964): *Amour Courtois et Fin'Amors dans la Littérature du XIIIe siècle*. París, Klincksieck.
- LE CHAPELAIN, André (1974): *Traité de l'Amour Courtois*. Edición de Claude Buridant. París, Klincksieck (Bibliothèque française et romane).
- LE GOFF, Jacques (1964): *La civilisation de l'Occident médiéval*. París, Champs-Flammarions.
- LE GOFF, Jacques (1977): *Pour un autre Moyen-Âge*. París, Gallimard.
- LE GOFF, Jacques (1985): *L'Imaginaire médiéval*. París, Gallimard.
- MANDACH, André de (1996): «Dominique Boutet, Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire». *Zeitschrift für romanische philologie*, 112-2, 305-306.
- MARIE DE FRANCE (1983): *Lais*. Edición de J. Rychner. París, Honoré Champion (CFMA).

- PAUPERT, Anne (1992): «L'amour au féminin dans les romans de Chrétien de Troyes», in *Amour et Chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*. Ed. de Danielle Queruel. París, Belles Lettres, 95-106.
- PERROT, Etienne y Francine SAINT RENÉ TAILLANDIER (DIRS.) (1980): *C.G. Jung ma vie, souvenirs, rêves et pensées*. París, La Fontaine de Pierre.
- PERROT, Etienne y Francine SAINT RENÉ TAILLANDIER (DIRS.) (2003): *C.G. Jung et la voie des profondeurs*. París, La Fontaine de Pierre.
- RIBARD, Jacques (1992): «Amour et oubli dans les romans de Chrétien de Troyes», in *Amour et Chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*. Ed. de Danielle Queruel. París, Belles Lettres, 83-93.
- ROUCHE, Michel (dir.) (2000): *Mariage et sexualité au Moyen Âge. Accord ou crise?* París, Presses Universitaires de París-Sorbonne (Cultures et Civilisations medievales XXI).
- ROUGEMONT, Denis de (1972): *L'amour et l'Occident*. París, Plon.
- RUIZ CAPELLÁN, Roberto (1995): «La seducción del guerrero y el *Cantar de Roldán*», in Elena Real (ed.), *El Arte de la Seducción en el mundo románico medieval y renacentista*. Valencia, Universidad de Valencia.
- RUIZ DOMENÈC, Enrique (1986): *La mujer que mira. Crónicas de la cultura cortés*. Barcelona, Quaderns Crema.
- SALINERO, María Jesús (1985): «Introducción al *imaginaire* de Chrétien de Troyes: la feminidad causa de conflicto heroico en *Erec*, *Cligès* y *Perceval*». *Cuadernos de Investigación Filológica*, XI, 167-185.
- SALINERO, María Jesús (1996): «La seducción en la narrativa francesa del siglo XII». *Revista de Literatura Medieval*, VIII, 201-222.
- SALINERO, María Jesús (2001): «El cuerpo femenino y su representación en la ficción literaria», in M. Azpeitia (ed.), *Piel que habla*. Barcelona, Icaria, 39-76.
- SALINERO, María Jesús (2001-2002): «Gorre: un descenso al vientre de la muerte». *Cuadernos de Investigación Filológica*, XXVII-XXVIII, 121-138.
- SALINERO, María Jesús (2005): «Damas y doncellas. Para una configuración de la *vamp* en la literatura medieval francesa», in C. Riera et al. (eds.), *Los hábitos del deseo*. Valencia, e.XCULTURA (Tabla Redonda), 243-255.
- SALY, Antoinette (1980): «Observations sur le lai *Guigemar*», in *Mélanges de Langue et Littérature Françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charler Foulon*, t. I. Lieja, Universidad de Lieja, 329-339.
- WADE, Margaret (1989): *La mujer en la Edad Media*. Madrid, Nerea.
- WOLFZETTEL, Friedrich (ed.) (1995): *Arthurian Romance and Gender Masculin/Féminin dans le roman arthurien medieval. Geschlechterrollen im mittelalterlichen Artusroman*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

## Sobre la historia de la traducción en España\*

Manuel Bruña Cuevas

*Universidad de Sevilla*

mbruna@us.es



Desde hace algunos años se nos venía anunciando que estaba en curso un gran diccionario sobre la historia de la traducción en España<sup>1</sup>. El proyecto se ha visto al fin culminado con la publicación del *Diccionario histórico de la traducción en España* (Madrid, Gredos, 2009), editado por Francisco Lafarga y Luis Pegenaute.

La historia de la traducción, y particularmente la de las traducciones realizadas en España, es un campo al que se ha venido prestando cada vez más atención desde los años ochenta del siglo pasado. Precisamente por ello, se contaba con una inmensa cantidad de datos dispersos que era conveniente recoger de modo ordenado. Un gran paso adelante en ese camino ya se dio con la publicación de *Historia de la traducción en España* (Salamanca, Ambos mundos, 2004), también editada por Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. En esta obra se trazaba un panorama de la actividad traductora española en los distintos períodos históricos y en los diversos territorios lingüísticos de España, poniéndola siempre en relación con las ideas predominantes en cada época acerca de cómo llevarla a cabo y atendiendo a aspectos tan variados como quiénes fueron los agentes que la impulsa-

---

\* A propósito de la obra de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España* (Madrid, Gredos, 2009; 1232 páginas. ISBN: 978-84-249-3626-6).

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, Francisco Lafarga (2005): «Sobre la historia de la traducción en España: contextos, métodos, realizaciones». *Meta*, 50-4, 1133-1147.

ron (traductores, editores, mecenas...) o cuál fue la recepción de la literatura traducida. El paso prioritario siguiente tenía que ser el de transitar de la visión panorámica al enfoque pormenorizado, o sea, el de pasar de la obra anterior a un diccionario enciclopédico en que cada entrada estuviera dedicada a la labor y personalidad de un traductor renombrado, a la recepción en España de un autor particular o de una obra anónima de la literatura universal, a la actividad traductora relativa a un área lingüístico-cultural precisa o, por poner término a esta enumeración, a la historia de la interpretación o de la traducción científica. Ese gran diccionario enciclopédico es justamente el *Diccionario histórico de la traducción en España* al que nos hemos referido. Y nadie mejor para coordinar su confección y sacarlo a luz que los dos mismos investigadores que editaron cinco años antes la *Historia de la traducción en España*.

La ordenación por orden alfabético de las entradas que integran el *Diccionario* de 2009 ocultaría los criterios que han regido su composición si no fuera porque la obra se abre con un conjunto de XXXI páginas preliminares donde se incluyen, entre otros apartados, una esclarecedora introducción firmada por los dos editores, el elenco de los miembros del consejo asesor con el campo temático que cada uno ha coordinado y un índice temático distribuido en tres secciones: los temas del ámbito de salida, los del ámbito de llegada y los de ámbitos no literarios. La lectura de estos preliminares no es imprescindible para la consulta del diccionario, pero, como hemos sugerido, resulta muy aconsejable para quien desee comprender la génesis de la obra y los principios que se han aplicado en su composición.

El diccionario se estructura según dos líneas directoras: el de las áreas receptoras y el de las áreas emisoras. Las receptoras son las propias de España, es decir, cuatro: las de lengua castellana, catalana, gallega y vasca. En atención a ellas, se incluyen artículos sobre los traductores españoles más destacados, ya sea por la calidad o la significación histórica de su labor o por su relevancia, fuera del ámbito traductor, en la sociedad de su tiempo; pero también los hay sobre teóricos o críticos de la traducción y sobre los intermediarios de la actividad traductora, tales como editores, editoriales, colecciones, instituciones o premios. En cuanto a los artículos relacionados con las áreas emisoras, son los que versan sobre los autores y obras de la literatura universal con mayor impacto en las literaturas receptoras, así como sobre las culturas que mayor presencia han tenido en España a través de las traducciones.

Esta estructura conlleva que la mayor parte de las entradas del diccionario sean nombres propios de persona; pero, precisamente por eso mismo, resaltan aquellas que no lo son, o sea, los artículos dedicados a dibujar amplios panoramas que, por un lado, contextualizan mejor la información ofrecida en las entradas antroponímicas y, por otro, aluden a menudo, siguiendo un orden cronológico en su exposición, a

autores que no cuentan en la obra con una entrada propia<sup>2</sup>. Son artículos relativos a las principales literaturas del mundo como focos emisores hacia España; también los hay sobre la historia de las traducciones desde el catalán, el euskera o el gallego al castellano y desde cualquier idioma (incluido este último) a una de esas tres lenguas; otros, finalmente, se ocupan de aspectos diversos de la traducción no literaria. Los interesados en leer estos artículos panorámicos pueden dejarse llevar por su intuición para encontrarlos en el diccionario<sup>3</sup> o bien recurrir al excelente índice temático (pp. XXVII-XXXI) al que ya nos hemos referido, particularmente, en este último caso, para los artículos del grupo «Traducción en ámbitos no literarios e interpretación».

Todo esto conforma un conjunto de más de 850 entradas a cargo de unos 400 redactores, coordinados, según su especialidad, por los diferentes miembros del consejo asesor. Son en total 1192 páginas en formato de 24 x 17 cm, a las que aún hay que añadir, como hemos dicho, las treinta y una páginas preliminares: toda una obra monumental que ha marcado un hito en el estudio de la historia de la traducción en España y ha superado a obras enciclopédicas anteriores sobre la historia de la traducción en general por ser la primera que atiende tanto a las obras y autores que se han traducido como a los traductores y otros intermediarios que hicieron posible su recepción<sup>4</sup>. Únase a ello que, al terminar cada artículo con una bibliografía, el diccionario, en su conjunto, es al mismo tiempo un magnífico repertorio de los trabajos publicados hasta ahora sobre la materia.

Si, como nos hemos esforzado por mostrar, el *Diccionario histórico de la traducción en España* no puede sino despertar interés en todo investigador cuya actividad sea afín a la temática de la obra, quisiéramos resaltar muy particularmente el porqué nos parece de necesaria consulta para un gran número de investigadores del ámbito de los Estudios Franceses. Mal podría ser de otro modo siendo uno de sus editores Francisco Lafarga, una de las figuras más destacadas de esa área; y a su labor en la obra hay que añadir, en cuanto a lo francés o francófono se refiere, la desarrollada por Àngels Santa, miembro del consejo asesor para la confección del diccionario y responsable del ámbito de las literaturas de lengua francesa. Es À. Santa quien estableció en

<sup>2</sup> El usuario, al estar leyendo un artículo, siempre puede saber si un nombre propio citado en él constituye o no una de las entradas de la obra: cuando le corresponde una va marcado con un asterisco.

<sup>3</sup> Decimos que pueden dejarse llevar por su intuición porque, en el orden alfabético, los artículos relativos a las diversas áreas culturales se hallan situados según el nombre de cada una. Así, buscando por «Catalán» se podrán leer dos artículos panorámicos consecutivos, el primero sobre las traducciones desde cualquier idioma al catalán («Catalán, Traducción al») y el siguiente sobre las traducciones desde el catalán al castellano («Catalán al castellano, Traducción desde el»).

<sup>4</sup> Véase a este respecto la comparación que los editores establecen en la introducción del diccionario (p. v) entre este y obras enciclopédicas anteriores como la *Encyclopedia of Literary Translation into English*, editada por Olive Classe (Londres/Chicago, Fitzroy Dearborn, 2000), o *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, editado por Peter France (Oxford University Press, 2000).



su día los autores y temas relativos a ese ámbito que debían figurar como entradas de la obra, así como quien asignó la redacción de los artículos correspondientes a los especialistas que mejor podían componerlos.

Ya hemos dicho que el lector dispone de un índice temático situado en los preliminares. Uno de sus apartados, en la sección «Ámbitos de salida», es el de «Literaturas de lengua francesa» (p. XXVIII), donde se recogen por orden alfabético los artículos correspondientes. Constituyen un total de 126 entradas, lo que hace de este campo el que más artículos comporta de toda la sección, por delante de los 112 que componen el ámbito de «Literaturas de lengua alemana» y de los 68 relativos a «Literaturas de lengua inglesa».

Siguiendo la tónica general de la obra, las entradas sobre lo francés están representadas mayoritariamente por antropónimos. Son excepción las cinco que llevan a esos artículos panorámicos a los que ya hemos aludido anteriormente. Por exigencia del orden alfabético, cuatro de estos se hallan situados consecutivamente en la obra; son, concretamente, los que tienen como epígrafes de entrada «Francesa (Literatura)», «Francófona de África (Literatura)», «Francófona de América (Literatura)» y «Francófona de Europa (Literatura)». De ellos, el más extenso, en razón de su temática, es el dedicado a la literatura francesa, redactado por Francisco Lafarga y Àngels Santa; de sus trece páginas y media, además, las dos últimas recogen una nutrida bibliografía. Los tres sobre las literaturas francófonas, de entre dos y algo más de tres páginas cada uno, van firmados por Inmaculada Díaz Narbona (África negra), Lluna Llecha Llop (América, con secciones dedicadas a Canadá, Haití y Antillas-Guayana) y Estrella de la Torre (Europa, con secciones sobre Bélgica, Suiza y Luxemburgo); echamos de menos un artículo relativo a la literatura francófona de autores magrebíes, aunque esto se compensa parcialmente con la presencia en el diccionario de una entrada sobre Ben Jelloun, redactada por Concepció Canut Farré. El quinto artículo panorámico al que hemos hecho referencia es de carácter diferente; va firmado por José María Fernández Cardo y versa sobre el *nouveau roman*, único movimiento literario de lengua francesa que ha merecido este tratamiento en la obra, lo que no quita, como en el caso de los otros cuatro artículos globales, para que algunos de los escritores encuadrados en él cuenten también con entrada propia.

No podemos dedicar aquí comentarios particulares a las restantes ciento veintiuna entradas relativas a las literaturas de lengua francesa. El elevado número de redactores –setenta y ocho en total– que han compuesto los ciento veintiséis artículos relativos a este ámbito da ya una idea de la labor desarrollada por la coordinadora del área –Àngels Santa, como hemos dicho– solo para asignar estos últimos a los mejores especialistas que pudieran componerlos<sup>5</sup>. En ellos suele seguirse el esquema de presen-

<sup>5</sup> La mayoría de estos especialistas son investigadores españoles, aunque también han participado cinco profesores de centros extranjeros (tres franceses, uno estadounidense y otro inglés). Lo usual es que



tar primero una breve biografía del autor traducido cuyo apellido sirve de entrada<sup>6</sup>, contextualizándolo en la actividad literaria y cultural de su tiempo y país; luego se relacionan las traducciones de que ha sido objeto en España, con particular atención a las más significativas e incidiéndose asimismo en aspectos de su recepción tales como las influencias que han podido ejercer en escritores españoles o las reacciones críticas a que pudieron dar lugar; al final se incluyen siempre unas referencias bibliográficas. Los autores objeto de alguna entrada cubren todo el periodo que va desde el siglo XVI hasta la actualidad, lo que satisfará las expectativas de casi todos los interesados por esta área. Ciertamente que ninguna entrada corresponde exclusivamente al legado en francés de la Edad Media, pero no por ello ha quedado esta época desatendida por entero: remitimos al usuario del diccionario a la entrada «Francesa (Literatura)», donde F. Lafarga y À. Santa lo resarcirán con los comentarios que dedican a las traducciones de obras medievales.

Ahora bien, sería un error que quienes, desde un apego particular a la lengua francesa, se interesen por la historia de la traducción en general o por la traducción no literaria restringieran sus consultas a las entradas de las que acabamos de ocuparnos. Les aconsejamos que atiendan a los artículos que, sin estar centrados en una lengua particular, se consignan en el apartado «Traducción en ámbitos no literarios e interpretación» del índice temático incluido en los preliminares (p. XXXI). Y, entre tales artículos, los numerosos especialistas en didáctica de la lengua francesa con que cuenta hoy la Universidad española sacarán provecho, sin duda, del correspondiente a la entrada «Didáctica de lenguas y la traducción (La)», a cargo de Isabel García Izquierdo. Aparte de los artículos de este apartado, los especialistas en traducción y lengua francesa encontrarán igualmente un gran contingente de información en muchos de los artículos dedicados a traductores o intermediarios culturales, cuyo listado completo figura en la sección «Ámbitos de llegada» del índice temático. Nos referimos, por poner algún ejemplo, a artículos como el dedicado a Antonio Bergnes de las Casas por Jaume Pòrtulas o a Antonio de Capmany por Françoise Étienvre. Buen número de artículos de este género, de hecho, están firmados por investigadores españoles del ámbito de los Estudios Franceses. Así, los relativos a Nemesio Fernández Cuesta, a

---

cada uno se haya encargado de una sola entrada, siendo poco frecuente que un mismo artículo vaya firmado por dos especialistas (solo hemos localizado dos casos). La diferencia entre el número de 126 artículos dedicados a las literaturas de lengua francesa y el número de 78 redactores se debe a que veintitrés de estos han compuesto más de un artículo (generalmente dos; solo nueve profesores han firmado tres o más). No obstante, algunos de los encargados de una o varias entradas sobre las literaturas de lengua francesa han escrito también artículos relativos a otros ámbitos.

<sup>6</sup> En el diccionario, el ámbito de las literaturas en lengua francesa solo ofrece un artículo sobre una sola obra. La propia naturaleza de esta requería, en efecto, que fuera su título, y no los nombres de sus redactores o editores, el que sirviera de epígrafe de entrada. Se trata del artículo sobre la *Encyclopédie* dieciochesca, a cargo de F. Lafarga.

cargo de Juan F. García Bascuñana; a los hermanos Gorostiza y a Gertrudis Gómez de Avellaneda, a cargo de Alfonso Saura; a Eugenio de Ochoa, por M.<sup>a</sup> Rosario Ozeta, o a varios más por Francisco Lafarga, sin que pretendamos haber agotado la lista con estos casos. Finalmente, y también en lo relativo al «Ámbito de llegada», recomendamos consultar los artículos panorámicos sobre las traducciones realizadas a las tres lenguas españolas distintas de la castellana, es decir, los correspondientes a las entradas «Catalán (Traducción al)», «Euskera (Traducción al)» y «Gallego (Traducción al)».

En conclusión, he aquí una obra esperada –tanto por anunciada como por necesaria– y que no defrauda las expectativas creadas. Una obra útil para conocer de modo pormenorizado, sin desatender lo panorámico, la historia de la traducción en España. Provechosa, por tanto, para los interesados en ese campo, pero también para otros especialistas, particularmente para los que lo son en literatura comparada. Una obra, en fin, que, por el amplio lugar que ocupan en ella, resulta especialmente atractiva para quienes investigan sobre el impacto histórico –y actual– que han producido en España las traducciones de textos escritos en francés o para quienes se interesan por los intermediarios que las han hecho posibles, y ello tanto si el idioma de llegada de tales traducciones ha sido el castellano como si ha sido una de las otras tres lenguas que configuran el conjunto cultural español.

Tras este hito, confiamos en que el siguiente no tarde mucho en plantarse. Francisco Lafarga dirige actualmente un proyecto, subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, en torno al sugestivo tema de «Hacia una historia de la traducción en Hispanoamérica: Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica». Puesto que el *Diccionario histórico de la traducción en España* fue fruto de un proyecto similar, solo cabe esperar que un ansiado *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* sea realidad tangible en breve plazo.

## Pervivencia y renovación de lo grotesco en la narrativa del siglo XX\*

Lourdes Carriedo López

*Universidad Complutense de Madrid*

carriedo@filol.ucm.es



Partiendo de la premisa de que lo grotesco forma parte del mundo y, más exactamente, de nuestra percepción, interpretación y representación del mismo, Rémi Astruc, Catedrático de Literatura Comparada y Literaturas Francófonas de la Universidad de Cergy-Pontoise (Francia), propone en *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle* una valiosa aproximación a un concepto tan ambiguo como presente en el devenir del arte y la literatura. Respuesta estética a una peculiar visión del mundo, cabe pensar lo grotesco como una categoría transhistórica y transdisciplinar que se ha manifestado con mayor o menor intensidad a lo largo de la Historia, en función de determinadas circunstancias socio-culturales, ideológicas y artísticas. Circunstan-

cias que se corresponden fundamentalmente con épocas de cambio y transformación, como la baja antigüedad latina, la Edad Media, el Renacimiento, y el siglo XIX del Romanticismo, fundamentalmente de corte hugoliano. A esta relación cabe añadir, según demuestra el autor del trabajo, numerosas manifestaciones literarias y artísticas que, desde finales del siglo XIX y a lo largo de prácticamente todo el siglo XX, permi-

---

\* A propósito de la obra de Rémi Astruc: *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle. Essai d'anthropologie littéraire* (París, Éditions Classiques Garnier, coll. «Perspectives comparatistes», 2010; 280 páginas, ISBN: 978-2-8124-0170-1).

ten afirmar que lo grotesco resurge con fuerza renovada para teñirlas de una efectiva «espectaocularidad»<sup>1</sup> de valor tragicómico.

Como lector sagaz y abierto comienza mostrándose Rémi Astruc en un estudio cuyo origen no parece ser otro que el resultado de la lectura atenta de novelas dispares y dispersas, en espacio y tiempo, pero de las que resulta posible extraer elementos comunes, no sólo en cuanto a la temática, sino también en cuanto al tono, coloración emocional, estructuras analógicas y dispositivos enunciativos. Según el propio autor indica en el prefacio, habría seguido a esta primera impresión de lectura una voluntad de sistematizar los elementos propios de la estética grotesca, a la luz de estudios críticos de lectura inexcusable –como los de M. Bakhtine, W. Kayser, D. Ielh o E. Rosen– que, si bien aportan luz acerca de la naturaleza de dichos fenómenos, no llegan a proporcionar claves determinantes para una definición de lo grotesco. Difícilmente podrían hacerlo, pues no se trata de una categoría literaria establecida, sino un «modo de figuración», de carácter esencialmente humorístico, cuyas lindes semánticas se hallan de hecho muy diluidas (respecto a otros conceptos como lo satírico, o lo absurdo, por ejemplo), cuyos recursos son comunes a otros muchos discursos (como lo paródico, o lo fantástico, por ejemplo), y cuya función varía considerablemente según la obra y su contexto socio-histórico.

El trabajo de Rémi Astruc<sup>2</sup> obedece, así pues, a un procedimiento investigador de carácter inductivo: no parte tanto de unas premisas teóricas generales de aplicación a un corpus representativo, sino que, partiendo de la lectura de textos narrativos de muy diversa procedencia, busca establecer una síntesis teórica susceptible de determinar el cómo y porqué del común «efecto de grotesco» que todas ellos –en virtud de un particular dispositivo enunciativo y poético– propician en el lector. Astruc maneja con sutil habilidad de comparatista<sup>3</sup> numerosos textos de autores clave del último siglo y medio, como Fedor Dostoïevski, Franz Kafka, Louis-Ferdinand Céline, Henry Miller, Samuel Beckett, Gunter Grass, Gabriel García Marquez, Philip Roth o Sony Labou Tansi. En las obras de todos ellos existen, en efecto, elementos que inevitablemente enganchan la mirada, atraen la atención, e incluso violentan la sensibilidad del lector, ilustrando a la perfección la fórmula del congolés Sony Labou Tansi: «mon

<sup>1</sup> Nos permitimos jugar con las palabras, componiendo un neologismo con los sustantivos espectacularidad y ocularidad, por cuanto el fenómeno grotesco juega con el aspecto visual de la imagen, ya sea pictórica o literaria, para imponerse como espectáculo significante a los ojos y la mente del lector.

<sup>2</sup> Es de señalar que *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle. Essai d'anthropologie littéraire* viene precedido de numerosos artículos dedicados al análisis de lo grotesco en la literatura del siglo XX, publicados en revistas y obras colectivas de ámbito internacional.

<sup>3</sup> La perspectiva comparatista del estudio se integra a la perfección en la tónica de la colección que, en el marco de los prestigiosos Classiques Garnier, dirigen Véronique Gély y Bernard Franco. La colección «Perspectives comparatistes» ha dado, hasta el momento, unos cuantos títulos dignos de mención en el campo de la Literatura General y Comparada.

livre à moi, je me bats pour qu'il saute aux yeux» (2010:15). En mayor o menor medida, todas generan un «efecto grotesco» de lectura, y es precisamente la voluntad de desentrañar los porqués de dicho efecto, es decir, los modos de recepción del mismo, la que determina la perspectiva de análisis y confiere carácter propio al estudio.

Por otra parte, la orientación crítica de Rémi Astruc combina el análisis literario con la reflexión estética y antropológica, desde el momento en que lo grotesco se concibe como manifestación estética de una visión de la realidad, resultante de una experiencia existencial del mundo, del otro y del yo y, por tanto, susceptible de enmarcarse en el ámbito de los fenómenos humanos y sus correspondientes fórmulas de expresión (2010:19). Alternando sabiamente esta triple mirada a lo largo de todo el estudio, el autor orquesta su conjunto en tres grandes movimientos que obedecen, en primer lugar, a un intento de re-definición de lo grotesco a la luz de su evolución en la historia de la literatura y de los estudios críticos existentes; en segundo lugar, a la consideración del fenómeno estético en función de su matriz antropológica; por último, a la voluntad de delimitar lo propio de lo «grotesco moderno» por medio del análisis de sus principales recursos narrativos, temáticos, poéticos y estilísticos.

Veamos muy brevemente en qué consiste y qué aporta cada uno de estos grandes movimientos del estudio.

En el primer capítulo, Rémi Astruc pretende contestar al qué, cómo y porqué de lo grotesco. Repasa para ello las teorías que han venido dominando el panorama crítico en los últimos cincuenta años. Y si cada una de ellas aporta luz al fenómeno, aún manteniendo posturas a veces encontradas –Bakhtine y Kayser defienden, respectivamente, la naturaleza esencialmente cómica y trágica de lo grotesco– bien es cierto que ninguna de ellas proporciona una definición concluyente del mismo: no reduciéndose ni a la «comicidad absoluta» (Baudelaire), ni a lo trágico y siniestro, lo grotesco se sitúa en una intersección que permite todo tipo de contradicciones y garantiza su indeterminación, tanto genérica como significativa. En efecto, lo grotesco presenta, por un lado, una indefinición genérica que lo sitúa en el entredós de lo cómico y lo trágico y, por otro, una indefinición hermenéutica derivada de su ambigüedad y opacidad significativas.

Al no existir una tópica grotesca sistematizada, ni tampoco una relación de marcadores formales que facilitarían su delimitación en el corpus textual, Rémi Astruc sitúa el fenómeno grotesco en el marco de las figuras macroestructurales de sentido o de pensamiento (próximo pues a la ironía), al tiempo que insiste en la importancia del «efecto» derivado de la peculiar deformación de la realidad que la mirada grotesca implica. En este sentido, cabría pensar en una nueva forma de categoría retórica: la de las «figuras de emoción o de sensación» (2010:33), capaces de suscitar no sólo un juicio de valor racional, o una interrogación de orden moral respecto al mundo, sino también de causar en el lector un primer impacto emocional capaz de sor-

prenderle, desconcertarle, o incluso desasosegarle. El análisis de la ineludible implicación del lector es, sin duda, una de las propuestas más interesantes del estudio.

A partir de las constataciones anteriores, son varias las características que, a juicio de Astruc, contribuirían a definir el discurso grotesco: por un lado, la ambigüedad consustancial, el carácter indecible de su naturaleza (cómica/trágica), de su sentido (absurdo/significante), de su forma (motivos/tropos); por otro, su función de alteridad, esto es, la creación de un universo desfigurado y casi siempre inquietante en el que intervienen con frecuencia elementos propios de otros registros literarios; finalmente, la función crítica y axiológica, la doble interrogación moral e ideológica que, a través de la caricaturización de la realidad, se lanza sobre el mundo y el yo.

Porque, en realidad, lo grotesco resulta de una particular sensación y aprehensión del mundo, de una «experiencia primordial del ser humano» que precede a cualquier desarrollo filosófico o artístico, a cualquier reflexión estética. Al igual que lo absurdo, con el que en muchas ocasiones se confunde -y de manera muy evidente en el siglo XX-, lo grotesco nace de una «sensación de extrañeza del mundo» por parte del sujeto, sin llegar sin embargo a sustentarse en un andamiaje filosófico como ocurre con la noción de absurdo. En realidad, lo grotesco responde a una «necesidad antropológica universal» (2010:111), tal y como se demuestra en el segundo movimiento de *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*. Este es, precisamente, otro de los grandes pilares del trabajo de Astruc: el análisis del origen antropológico del fenómeno grotesco permite poner en relación la problemática del individuo frente al mundo, al otro y a sí mismo, esto es, su vivencia de la identidad y alteridad, con los «operadores antropológicos» de la estética grotesca: reduplicación, hibridación y metamorfosis. Sin perder nunca de vista, claro está, que el primer operador antropológico, a partir del cual se construye toda la experiencia humana, es el cuerpo. Ello explica el frecuente desarrollo caricaturesco de su morfología (mostrando un gusto por los rostros deformes o las anatomías monstruosas, por ejemplo) y de sus funciones (primando las funciones sexual y digestiva, entre otras) que se produce desde las primeras manifestaciones de lo grotesco hasta nuestros días.

Si bien el estudio de Rémi Astruc comienza por desentrañar, a partir de un planteamiento antropológico, los elementos configuradores de lo que podría considerarse la esencia atemporal de lo grotesco, el tercer movimiento -el más largo y sostenido del libro-, se centra en las manifestaciones de ese «grotesco moderno»<sup>4</sup>, que coincide con una época de cambios y transformaciones vertiginosas<sup>5</sup>, con momentos de lógica inestabilidad existencial. Paralelamente, la función de la risa que suscita varía,

<sup>4</sup> Lo «grotesco moderno» brotaría, según Astruc, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y se desarrollaría a lo largo de todo el XX.

<sup>5</sup> Como señala Rémi Astruc, en vez de pretender eliminar el desorden y el caos, como en la Edad Media y el Renacimiento, el discurso grotesco se pone al servicio del cambio y la transformación, exaltándolos, asumiendo el vértigo y la incertidumbre que conllevan.

pasando a ser válvula de escape ante la adversidad, e incidiendo en un carácter satánico que obliga sin duda a replantearse el mundo.

Tras repasar algunos elementos que perviven de la literatura picaresca y sus héroes marginales (primera manifestación del individuo enfrentado a la sociedad) y, sobre todo, los heredados de los dos romanticismos (por un lado, el hugoliano, exaltado y triunfante; por otro, el baudelairiano, sombrío y melancólico) que dominan el siglo XIX, Rémi Astruc analiza la transformación psicológica e ideológica de una sociedad «moderna», caracterizada por un individualismo exacerbado y un sentimiento de incertidumbre que reclaman nuevas formas de expresión literaria. Y ello en varios niveles.

En primer lugar, en el nivel de la configuración del universo narrativo, en el que se pone en cuestión la naturaleza del héroe —a través de «figuras» deshumanizadas o espectrales—, la concepción del espacio y del tiempo, la representación de la realidad. En segundo lugar, en el nivel de la enunciación, por la que se instaura un régimen perverso y descodificador de consignas genéricas, esencialmente ambiguo, y en el que el sujeto de la enunciación tan pronto se muestra al desnudo como se retrotrae hasta lograr la más completa invisibilidad. En tercer lugar, en el nivel del lenguaje, que adquiere una plasticidad descriptiva propia de la pintura y una espectacularidad propia del teatro, a base de metáforas deslumbrantes e imágenes plásticas que terminan por desconfigurar la linealidad del relato y quebrantar sus articulaciones genéricas.

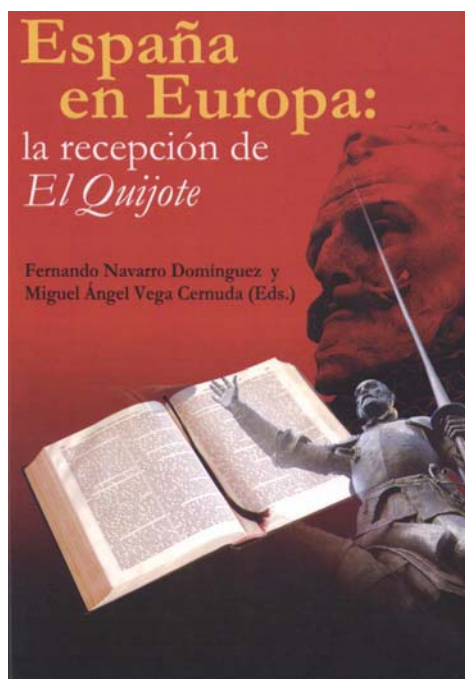
Reducidas en esta presentación a unas cuantas líneas, las más de 200 páginas que desarrollan en el trabajo de Rémi Astruc las peculiaridades de lo «grotesco moderno» constituyen uno de los intentos más serios y certeros de delimitar los elementos constitutivos de ese resurgir de lo grotesco que se produce en la narrativa del siglo XX. A este respecto, la doble perspectiva adoptada, comparatista y antropológica, enriquece y completa las aportaciones de estudios anteriores, hasta el momento casi exclusivamente centrados en sus manifestaciones estéticas. No será de extrañar que, en el futuro, el estudio aquí reseñado se convierta en uno de los trabajos de referencia ineludible en este campo literario y artístico, como ya lo son los de Bakhtine y Kayser, dos de los puntales de la amplia bibliografía que sustenta la interesante propuesta crítica de Rémi Astruc.



## Réception de l'œuvre magistrale de Cervantès en Europe: points de vue descriptif et diachronique de la traduction et étude de la parémie dans deux versions françaises de *Don Quichotte*\*

Marie-Claire Durand Guiziou

*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*  
*mcdurand@dfm.ulpgc.es*



*Don Quichotte* est l'une des œuvres les plus lues et les plus traduites au monde et nul ne niera l'importance de la réception de ce chef-d'œuvre littéraire espagnol que le monde s'est approprié le plus souvent par le biais de la traduction.

C'est cette réception analysée dans son contexte européen (France, Angleterre, Allemagne, Italie) que l'ouvrage dirigé par Fernando Navarro Domínguez et Ángel Vega Cernuda nous invite à parcourir selon un cheminement diachronique couvrant les quatre siècles qui nous séparent de la publication en espagnol du premier volume de *El Quijote* (1605) et de sa première publication en français en 1614 (pour la première partie de l'œuvre de Cervantès).

---

\* À propos de l'ouvrage de Fernando Navarro Domínguez y Miguel Ángel Vega Cernuda (eds.), *España en Europa: la recepción de El Quijote* (Alicante, Universidad de Alicante [Departamento de Traducción e Interpretación], 2007; 209 pages. ISBN: 978-84-690-9139-5).

L'ouvrage de Navarro et Vega offre un éventail de neuf analyses essentiellement centrées sur la réception du chef-d'œuvre cervantin dans les différents pays cités, de la main de spécialistes de la traduction littéraire (dont les éditeurs) et que Navarro Domínguez agrémente d'une série enrichissante d'illustrations reproduisant les premières de couvertures des nombreuses traductions de *Don Quichotte*, en français, en anglais, en allemand et en italien, pour mieux fixer, chez le lecteur les allusions aux traductions citées.

Si le sujet a déjà fait l'objet de nombreux articles et commentaires, il reste qu'il convenait de regrouper dans un même ouvrage les convergences et divergences auxquelles cette réception européenne a donné lieu selon le pays. Et la question que l'on se pose est : tous les Européens ont-ils lu la même version du *Quijote* de Cervantes au cours des siècles? À la lumière des différents chapitres, le lecteur pourra établir lui-même le bilan de ces différentes réceptions européennes de l'œuvre, sous la plume de traducteurs plus ou moins aguerris et plus ou moins fidèles au génie de Cervantès, une réception qui porte la trace des modes, particularismes et idéologies des pays de la langue cible à travers les siècles et que seul l'expert en traductologie est à même de relever et de transmettre aux lecteurs.

Dans le domaine des études littéraires et de la traduction, mais aussi du contexte historique et socioculturel des différents pays retenus, ces travaux ne peuvent laisser indifférents. Ils contribuent à forger une image déjà connue mais toujours incomplète de l'histoire de la traduction et des différentes esthétiques qui ont été choisies en fonction de critères que l'historien et le critique littéraire, le sociologue et au final le traductologue découvrent pour la satisfaction du lecteur.

Dans le cadre plus restreint de la réception du *Quichotte* en France, nous aimerions nous attarder sur les travaux de Fernando Navarro Domínguez et de Pedro Mogorrón Huerta qui nous proposent deux études très enrichissantes et un éclairage digne d'être plus longuement commentés.

Le premier signe un travail intitulé «El Quijote en francés: una aproximación diacrónica y descriptiva de las traducciones en lengua francesa» (p. 85-102). Tout d'abord, il fait état de la volumineuse production traductologique du *Quichotte* en France durant les quatre derniers siècles. À partir de 1614, date de la première version française de *l'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* à Paris, (c'est-à-dire moins de dix ans après sa publication en Espagne) les traductions ne cessent de revisiter le texte espagnol le plus souvent fragmenté d'ailleurs. La plupart des traductions portent le nom des traducteurs, certaines l'omettent. Plusieurs textes traduits connaissent un engouement particulier, telle la traduction menée par Filleau qui connaîtra plus de vingt éditions! Navarro Domínguez veille à resituer chacune de ces traductions dans son contexte historique, social et culturel, et nous fait part des critiques et éloges reçus à l'époque de la publication de la traduction. Ces commentaires où alternent éloges et réprobations nous sont donnés en citations. Les gloses (on parlerait

difficilement d'exégèse) de ces commentateurs analystes qui apparaissent le plus souvent comme des dénigreur que des louangeurs –la critique a toujours été facile, elle ne date pas d'hier!– se lisent comme autant de documents authentiques précieux sur l'évolution de l'histoire de la traduction au cours des siècles, avec un avantage, il s'agit toujours ici de la même œuvre –*Don Quichotte*– dont l'interprétation passe par le filtre des interprétations multiples et diversifiées.

Il faut dire que les traducteurs n'ont pas toujours été respectueux envers l'œuvre originale et nombre de faiblesses sont fréquemment signalées –«traduction trop serrée» «décalque», manquement à «l'odeur de l'original», incapacité à rendre le rythme et l'ampleur de la phrase cervantine ...– qui en disent long sur l'esthétique de la traduction voire de la déontologie du traducteur. C'est ainsi que l'on découvre un Filleau plus fidèle à ses propres idées qu'à rendre le génie de Cervantès, un Lesage pasticheur, un Florian réductionniste, un Arnault tendant à abrégé ou supprimer des passages ou à transcrire en prose les parties versifiées, un Grandville supprimant des chapitres entiers voire éliminant systématiquement toute expression inconvenante ou grossière, pour n'en citer que quelques uns.

Le traducteur qui prenait des licences par rapport au texte source, dans sa fougue de laisser sa propre empreinte, pouvait évidemment dénaturer en grande partie le véritable sens de l'œuvre conçue par Cervantès, ce que, il faut le dire, le lecteur de l'époque était pratiquement incapable de déceler (à l'exception de quelques spécialistes connaisseurs de l'œuvre originale). Des libertés ou des licences qui répugneraient tout traducteur moderne plus engagé dans la notion de fidélité au texte et à l'auteur. On apprécie ainsi l'évolution de la traduction littéraire en découvrant les «belles infidèles» qui ont semé le parcours de la profession de traducteur jusqu'à nos jours.

Malgré les contraintes et les infidélités, Fernando Navarro rapporte que, au regard de ces différentes étapes de la réception du *Quichotte* en France, l'engouement pour l'œuvre de Cervantès a été inouï et qu'il fallait connaître les vecteurs qui ont favorisé cet enthousiasme. Certes, de bonnes traductions, plus fidèles, plus respectueuses envers l'auteur et son œuvre y ont largement contribué et l'on apprend qu'une des meilleures traductions (intégrale) du *Quichotte* et des plus estimées par le public français au XIX<sup>e</sup> siècle a été réalisée par un ingénieur des ponts et chaussées, au demeurant fin connaisseur de l'idiosyncrasie espagnole pour avoir vécu en Espagne, mais aussi amant de la culture espagnole. Il s'agit de Viardot qui combina sa profession d'ingénieur avec celle d'écrivain et de traducteur. Pragmatique aussi, Viardot ne manqua pas de rendre dans un prologue à sa traduction le pourquoi et le comment de son esthétique dans sa gageure de rendre le génie de Cervantès dans la langue de Molière sans manquer à l'œuvre du grand maître espagnol. D'autres comme Bouchon Dubournial respecteront également l'intégralité du texte et sauront traduire la langue familière avec la vivacité requise notamment dans les dialogues entre les deux prota-

gonistes. Enfin, on apprend d'ailleurs sans s'en étonner que c'est au XX<sup>e</sup> siècle que l'on trouve les meilleures versions du Quichotte avec toutes les subtilités du chef-d'œuvre original, de la main de Canavaggio et de ses collaborateurs Allaigne et Moner.

Ce qu'il faut retenir dans ce parcours descriptif-diachronique, c'est évidemment l'impact de l'œuvre cervantine en France dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, malgré les inexactitudes, les détournements, les trahisons qui nous sont révélées dans le détail et parfois l'anecdote, mais encore cette volonté renouvelée de remettre sur le métier cette œuvre magistrale –la profusion des traductions minutieusement recensées et largement commentées avec rigueur en fait foi– et de la confier à des spécialistes de plus en plus chevronnés détenteurs d'une esthétique à la fois singulière et respectueuse de l'œuvre espagnole. Nous avons là un excellent panorama de l'histoire de la traduction à partir d'un des meilleurs exemples de réception d'une œuvre espagnole outre-Pyrénées qui a laissé des traces immuables dans grand nombre d'œuvres littéraires postérieures, en France et ailleurs. Un travail descriptif certes, mais suffisamment bien pondéré sans longueur ni digression, en particulier en ce qui concerne les XVII, XVIII et XX<sup>e</sup> siècles.

Il serait néanmoins souhaitable que les traductions comme celles de l'Abbé Lejeune, Rémond ou Damas-Hinard, qui couvrent le XIX<sup>e</sup> siècle, soient également prises en compte pour clore ce panorama historico-descriptif des travaux menés sur la réception du *Quijote* en langue française. Cette vision intégrale serait ainsi complémentaire d'autres travaux de recherche sur le sujet, dont ceux de la Canadienne Clara Floz, et contribuerait à donner une vision plus dense et plus contrastée sur une question qui ne peut manquer d'enthousiasmer les lecteurs de Cervantès, mais aussi toute personne qui porte un regard (de spécialiste ou non) sur la traduction, et notamment sur l'histoire de la traduction littéraire.

L'héritage de la sagesse populaire, transmis par les proverbes, les maximes, les dictons, les sentences et qui contribuent au fonctionnement de l'œuvre de Cervantès, n'est plus à révéler. C'est un fait suffisamment commenté et établi par tous, mais qu'en est-il de la translation de ce trésor parémique de la langue cervantine du XVII<sup>e</sup> siècle dans d'autres langues aussi proches soient-elles –linguistiquement– comme le français?

Pedro Mogorrón Huerta, spécialiste de la phraséologie, s'interroge sur cette question dans «Tratamiento de la traducción de las unidades fraseológicas a partir de *El Quijote*», une étude comparative qui met en regard deux traductions aux esthétiques différentes, celle de Jean Cannavaggio et d'Aline Schulman.

L'intérêt des travaux de Pedro Mogorrón Huerta réside, à notre avis, dans la vision contrastive qu'il fournit en comparant l'esthétique de ces deux traductions du *Quichotte*. Faisant le point sur les différentes versions données par les deux traduc-

teurs dont l'un reste proche diachroniquement de la langue ancrée au XVII<sup>e</sup> siècle tandis que l'autre situe sa traduction au diapason avec un français du XX<sup>e</sup> siècle, Mogorrón justifie le choix de chacune des versions à la lumière des outils linguistiques consultés (dictionnaires espagnols, français, bilingues, etc.). Il éclaire ainsi sur le pourquoi d'un mot ou d'une expression sur lequel butterait le lecteur contemporain alors qu'il était en usage en français, à l'époque de Cervantès. Fort des commentaires, le lecteur peut ainsi porter son propre jugement sur les différents types de traductions, l'une relevant d'une langue aux apparences archaïques, l'autre plus prompte à reproduire la vivacité de la langue orale et plus concordante avec le français actuel.

Bien que restreint à un corpus de treize fragments de l'ouvrage de Cervantès, Mogorrón Huerta met en valeur les mérites d'un texte par rapport à l'original ou souligne ses faiblesses qu'il argumente avec une rigueur convaincante. Le lecteur pourrait toutefois rester quelque peu sur sa faim lorsque Mogorrón signale: «Al no utilizar una EPF, con la dificultad que ello implica para encontrar la adecuada, pensamos que los traductores [Cannavaggio et Schulman] podrían haber afinado más sus propuestas». En effet, pourquoi ne pas avoir apporté sa propre version au regard des deux versions mentionnées qu'il consigne comme n'étant pas satisfaisantes. On l'aurait souhaité.

Ceci dit, la plupart des commentaires donnés à partir de chacun des exemples cités sont particulièrement bienvenus pour la justesse de leur contenu.

On sait gré aussi à l'auteur de cette étude d'avoir fournis en annexe tous les exemples cités dans leur co-texte pour faciliter leur appréhension par le lecteur qui serait sinon incapable de juger de la pertinence des commentaires fournis sur ce qui relève de la justesse ou de la faiblesse des traductions entrant dans le mini-corpus proposé.

Au niveau formel, la numération (1) (2) (3)... , qui emprunte un même schéma répétitif pour dresser des tableaux, ordonner les exemples cités, les citer dans leur contexte en annexe, ainsi que pour classer les notes finales, sèment un peu la confusion. Ce choix d'une numération identique pour structurer son propre texte complique la lecture au lecteur en mal d'éclairage dans les différentes parties.

La bibliographie nous semble particulièrement bien choisie et structurée, nous avons cependant cherché en vain la référence bibliographique concernant la traductrice citée: Aline Schulman qui fait l'objet de cette étude comparative avec Jean Cannavaggio.

Mais ces quelques observations, personnelles au demeurant, n'enlèvent aucunement sa valeur à cette étude qui reste bien méritoire et recommandable pour quiconque s'intéresse au Quichotte et à sa traduction en langue française. La charge parémique de l'œuvre de Cervantès est suffisamment prégnante pour que des spécialistes comme Pedro Mogorrón Huerta s'y soient attardés. Ce genre de travaux permet de découvrir les enjeux qui viendront étayer l'esthétique cervantine et le génie de

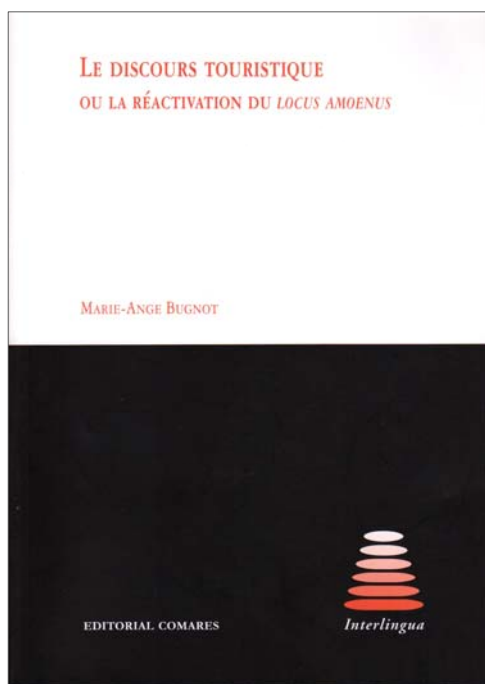
l'auteur et ce, par le biais de la langue cible. Un travail de traduction mais aussi de création qui ne peut manquer d'intéresser les traducteurs en formation, le linguiste spécialiste de la parémie ou tout lecteur de Cervantès suffisamment enthousiaste pour recevoir des nouveaux éclairages sur une œuvre magistrale devenue universelle grâce à l'outil incontournable qu'est la traduction.

## Sobre el discurso turístico y la traducción\*

María Mercedes Enríquez Aranda

*Universidad de Málaga*

mmerriquez@uma.es



La traducción de textos turísticos es una realidad profesional de gran calado en un país como España, que encuentra en el turismo una de sus principales fuentes de ingreso. En la formación del traductor reglada en las universidades españolas, la omnipresencia de la traducción de textos turísticos como práctica didáctica en los primeros estadios de aprendizaje es patente. Pero, a pesar de estas dos realidades constatadas, hasta el momento es poca la atención académica que se le ha brindado a esta actividad y muchos los interrogantes que surgen a partir de este vacío investigador: ¿traducción general o traducción especializada?, ¿traducción audiovisual o traducción icónico-gráfica?...

Sin embargo, parece que en los últimos tiempos se está intentando corregir esta carencia. En efecto, una de las aproximaciones más rigurosas a la cuestión la ofreció en 2005 Adrián Fuentes Luque con la edición del libro *La traducción en el sector turístico* (Granada, Atrio), que reunía importantes colaboraciones que aunaban los dos mundos profesionales del turismo y la traducción. Y precisamente en ese mismo año, Marie-Ange Bugnot defendió su tesis doctoral en la Universidad de Málaga titulada *Texto turístico y traducción especializada. Estudio crítico de un corpus español-francés sobre la Costa del Sol (1960-2004)*. Fue

---

\* A propósito de la obra de Marie-Ange Bugnot: *Le Discours Touristique ou la réactivation du locus amoenus* (Granada, Comares, col. «Interlingua», 2009; 165 páginas. ISBN: 978-84-9836-592-4).



este un trabajo que culminó una intensa investigación en torno a la traducción de textos turísticos en la Costa del Sol, enclave privilegiado para la localización del corpus textual. Su autora, profesora de lengua y traducción, no se conformó, sin embargo, con este trabajo. A partir de su propia experiencia docente, constató la necesidad de elaborar un estudio riguroso sobre los rasgos definitorios del discurso turístico, de tal forma que sirviera como base teórica imprescindible para el análisis textual y discursivo de esta tipología tan olvidada, paso previo a la traducción. Fruto de esta necesidad autoimpuesta, Marie-Ange Bugnot ha publicado en 2009 el libro *Le discours touristique ou la réactivation du locus amœnus* que aquí reseñamos.

Bugnot define el *locus amœnus* como el «lieu utopique qui naît du rêve et des désirs liés à l'Ailleurs, paysage idéal de tous les possibles, il réapparaît comme un mythe récurrent, multiple et mystérieux, dans toutes les formes d'expression graphiques ou visuelles» (p. 3) y define el discurso turístico como una imbricación de estrategias discursivas cuya finalidad principal es la reactivación de este *locus amœnus*, que consigue con mayor o menor éxito.

Las guías turísticas se convierten en el género elegido para articular el estudio del discurso turístico en tres capítulos principales.

En el primer capítulo, «Le discours – Les discours», Bugnot da a conocer su voluntad de generalización al elegir como corpus textual de su estudio guías turísticas en las cuatro lenguas emisoras principales del mundo turístico, a saber, francés, español inglés y alemán. De diferentes editoriales, estas guías tienen como hilo conductor un destino más o menos lejano bajo el que subyace el *locus amœnus* soñado y culturalmente condicionado. El marco comunicativo que ofrece el corpus elegido se caracteriza por una semiología plural. En efecto, el discurso turístico que estudia Bugnot es nombrado con el neologismo *iconotexto*, que se define como el texto del que forman parte inseparable y en igualdad de importancia el código icónico y el código lingüístico. El *ethos* discursivo, entendido como la transposición más o menos visible de la idiosincrasia del emisor del texto a su discurso, se define como un punto de análisis principal del discurso turístico.

En el segundo capítulo, «Les mécanismes d'appellation», Bugnot aporta un estudio detallado de los mecanismos apelativos del discurso turístico. La argumentación se define como una estrategia promocional intrínseca a la naturaleza del discurso turístico que le coadyuva en el éxito de su función apelativa. Utiliza los parámetros de análisis de la retórica clásica (*inventio, dispositio, elocutio*) para definir la argumentación discursiva propia de los textos turísticos y concluye con la exaltación del *pathos*, asociado al *logos*, como modelo persuasivo recurrente y pertinente que pretende producir en el receptor un efecto emocional intenso.

En el tercer y último capítulo, «Construction de l'identité – Perception de l'altérité», Bugnot entra en el más que complejo terreno de la identidad cultural que transmite todo texto, más aún, las guías turísticas. El análisis del exotismo, de los

tabúes o de los eufemismos presentes en el discurso turístico sirve para analizar hasta qué punto el emisor permite al receptor adentrarse en la cultura foránea. El interdiscurso y el cliché, la *doxa*, las imágenes y los mitos transnacionales terminan de dar forma al análisis de la percepción de la alteridad.

Si bien este libro no trata específicamente la traducción de textos turísticos, resulta innegable su utilidad para el análisis discursivo de esta tipología textual, paso previo a la traducción de unos textos tan utilizados en la formación del traductor, y se acentúa así la interdisciplinariedad de los estudios sobre la traducción, su base y fortaleza.

## Thierry Jonquet, maestro de la novela negra

Juan Herrero Cecilia

*Universidad de Castilla-La Mancha*

Juan.Herrero@uclm.es



Cuando hace unos años empecé a conocer las novelas de Thierry Jonquet, pronto me dejé fascinar por la densidad de la trama y la profundidad humana de ciertos personajes así como por el trasfondo social de la intriga narrada. Algunas de sus novelas como, por ejemplo, *Mygale*, *Les Orpailleurs*, *Moloch*, *La vie de ma mère!*, *Mon vieux*, *Ad vitam aeternam*, *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*, etc., exponen, en efecto, con toda crudeza situaciones de violencia sofisticada, de dolorosa marginación, de corrupción aberrante, de fanatismo racista o religioso, o de traumas y obsesiones patológicas que florecen en nuestra sociedad contemporánea donde el mal, la perversidad y la fatalidad vienen a destrozarse con frecuencia las vidas y las aspiraciones de muchas personas. En estos relatos, pertenecientes al género de la novela negra, abundan los personajes que han sufrido en su

cuerpo o en su espíritu la crueldad de la vida o la fatalidad del destino, los inválidos, los marginados y vagabundos, las víctimas inocentes de obsesiones patológicas, los que actúan como justicieros por venganza o por desesperación, los mafiosos y corruptos, los psicópatas y alucinados, los delincuentes perversos, etc. Por eso, la trama de las novelas de Jonquet mantiene una estrecha relación con la realidad existente en la sociedad, porque transpone, en universo de ficción, determinados casos extraordinarios de los que informa la prensa y que son significativos de la barbarie contemporánea. En una de sus entrevistas, Jonquet afirmaba a este respecto lo siguiente:

En lisant les journaux je suis consterné par la violence qu'ils décrivent, par la barbarie de notre monde. Au lieu de ruminer cela tout seul dans mon coin, j'écris des romans à partir de ce matériau de faits divers. Cela me permet d'évacuer mes angoisses. Cela permet au lecteur de retrouver les problèmes de l'actualité à travers une histoire romancée<sup>1</sup>.

En consonancia con la variada problemática de los temas, el estilo narrativo es especialmente dramático, y los diálogos muestran un dinamismo expresivo y una rica variedad polifónica de tonos y de registros en los que pueden percibirse todos los rasgos de la oralidad del francés coloquial y argótico. Su novela *Mygale* (1984) [traducida al español con el título de *Tarántula*] constituye un ejemplo significativo de un ambiente de horror y de venganza obsesiva. Esta novela ha sido escogida por Pedro Almodóvar para adaptarla al cine con el título *La piel que habito*.

Dado que este maestro de la novela negra o del género que en Francia se llama «neo-polar»<sup>2</sup>, ha muerto de una súbita enfermedad a la edad de 55 años, en agosto de 2009, y dado que es todavía poco conocido en España, considero que merece la pena que le dediquemos aquí una Nota de Lectura a modo de homenaje «In memoriam», con el propósito de contribuir a dar a conocer su obra. Lo que vamos a exponer es una pequeña muestra de nuestro interés personal por este escritor y no pretende ser en absoluto un artículo de investigación, sino un breve recorrido por algunas de sus novelas más significativas.

*Mémoire en cage* (1982), su primera novela negra publicada, está ambientada en un Centro de Rehabilitación para inválidos y narra una historia dolorosa y sórdida de venganza maquinada por Cynthia Sartan, una joven que padece un alto grado de discapacidad como consecuencia de un «accidente» en la operación que le practicó el doctor Philippe Morier («l'ordure»). Cynthia es un ser humano destruido que sufre en silencio su fatal invalidez rumiando en su interior todos los días la manera de ven-

<sup>1</sup> Thierry Jonquet: extracto de la entrevista publicada en el portal <http://livres.fluctuat.net/thierry-jonquet/interviews/4629-Vers-un-polar-social-.html>.

<sup>2</sup> El «néo-polar» es un movimiento de renovación de los esquemas de la novela policíaca que empezó a desarrollarse en Francia en los años de 1970 impulsado por Jean-Patrick Manchette, autor de obras como *L'Affaire N'Gusto* (sobre la desaparición de Ben Barka), *Nada* (1972) (reflexión sobre la extrema izquierda y el terrorismo), *Le petit bleu de la côte ouest* (1976), *La position du tireur couché* (1982), etc.

Manchette se propuso avanzar en la línea que habían abierto algunos escritores americanos iniciadores de la novela negra, como Dashiell Hammet y Raymond Chandler. Actualmente el neo-polar francés está representado por escritores como Daeninckx, Jean Vautrin, Fajardie, Benacquista, Jean-Claude Izzo, etc. que siguen orientaciones diferentes pero coinciden en narrar historias policíacas que sirven de apoyo para explorar desde una perspectiva crítica, una determinada problemática social o político-social.

garse y de castigar al culpable. Persiguiendo este objetivo encuentra una razón para dar un sentido a su existencia. Para llevar a cabo su plan, se va a valer del joven Alain Fornat (un verdadero obseso sexual) que ha venido a sustituir durante el verano a una enfermera. Unos días después aparecerán tres cadáveres en el Centro, uno de ellos es el del médico. El comisario Gabelou se hará cargo de la investigación a la que va a dedicar varias semanas hasta dar con la hipótesis más plausible. La novela está organizada en cuatro partes narradas desde voces y perspectivas diferentes. Según avanza la narración, el rompe-cabezas va encajando poco a poco.

*Mygale* (1984) ilustra también ciertos aspectos de la «barbarie» de la sociedad contemporánea ofreciéndonos una historia de horror y de venganza obsesiva que va a desembocar en el descubrimiento de la comprensión y de la ternura. El título remite a la figura de una araña destructiva, rol desempeñado por Richard Lafargue, un cirujano experto en cirugía estética. Impulsado por un fuerte sentimiento de venganza, Richard mantiene presa a Ève en una lujosa casa de un pueblo de la región parisina. De vez en cuando, la lleva a París para hacer que se prostituya y sufra el ultraje de los obsesos sadomasoquistas. Algunas veces, Richard la lleva a visitar a su hija Viviane, que se encuentra en una clínica psiquiátrica donde sufre crisis atroces que la van dejando postrada. El lector irá conociendo poco a poco y de manera fragmentaria, la historia de la enigmática relación de Richard y de Ève. El relato avanza, en efecto, conjugando una *doble* perspectiva complementaria. Por un lado, un narrador externo va contando la historia de Ève, encerrada en la lujosa casa de campo y sometida a las órdenes de Richard. Por otro lado, de una manera alternante, aparece en el texto el monólogo interior de Vincent Moreau que se cuenta a sí mismo (en segunda persona) su propia historia siguiendo el fluir de los recuerdos y las asociaciones de la memoria afectiva. Vamos descubriendo así fragmentos de un doloroso pasado: Vincent está sufriendo un duro castigo por haber violado a la hija de Richard y ese castigo ha llevado consigo una operación de cambio de sexo. Descubriremos también que Richard empieza a sentir compasión y aprecio por Ève, y que Vincent cambiará también de actitud ante Richard y ante la transformación de su identidad. Pero todo se complica cuando aparece Alex, un antiguo amigo de Vincent.

*La Vie de ma mère!* (Gallimard, 1994) [reedición en Folioplus Classiques, 2007]. Se trata de una novelita breve que adopta la forma de un testimonio oral expresado por un adolescente de 12 años, alumno del curso de 6ème en una Sección de Educación Especializada (SES) de un colegio de la periferia de París. Pertenece al grupo de los que van fracasando dentro del sistema educativo y que no son conscientes de las consecuencias de su marginación, porque la mayoría la acepta como un fenómeno normal siendo empujados por el contexto social hacia la delincuencia y la droga. El testimonio consiste en un relato/declaración (grabado por la cara A y la cara

B de un casete) que un juez le ha pedido al muchacho para poder conocer hasta qué punto ha sido cómplice de las fechorías y delitos de sus compañeros Djamel y Laurent, que se encuentran detenidos como él en un Centro de Menores acusados de diversos robos y de la violación de la madre de una alumna. La narración de los hechos está orientada, por lo tanto, hacia la justificación de la inocencia del narrador que se ha comprometido ante el juez a decir la verdad: «*J'ai juré de tout dire, alors je dis tout, la vérité, vous voyez bien [...] La vie de ma mère si je mens!*» (p. 66). El discurso coloquial y argótico desempeña un rol fundamental, porque constituye un signo de la identidad individual del narrador adolescente y de su pertenencia a un ambiente social bien determinado. El texto se hace atractivo para el lector por la verosimilitud y el dinamismo expresivo del tono adoptado con sus rasgos de ingenuidad y su visión un tanto desorientada de la dura realidad en la que se ha ido metiendo.

*Les Orpailleurs* (Gallimard, 1993, Prix Mystère de la critique). A partir del descubrimiento fortuito del cadáver de una mujer (con la mano derecha seccionada) y de otros dos más que aparecerán después, la policía va a ir investigando una serie de pistas que conducirán a Polonia y a los campos nazis donde fueron exterminados millones de judíos. En torno a esos campos han surgido mafias (los «orpailleurs») que se dedican a desenterrar cadáveres para despojarles de sus anillos y de otras pertenencias de valor. En esta novela, la juez Nadia Lintz, y algunos policías de la brigada criminal muestran un perfil humano que les hace simpáticos y atractivos para el lector. Las investigaciones son dirigidas por Nadia Lintz que, por otro lado, tras haber descubierto un día que su padre se benefició de la deportación de los judíos franceses, ha desarrollado un gran interés por conocer lo ocurrido en los campos nazis de exterminio. En la narración, las investigaciones van siguiendo pistas que a veces se entremezclan y conducen a descubrir delitos paralelos. Aparece también la perspectiva subjetiva del criminal (sus sentimientos y sus recuerdos), sin que el lector pueda identificarle con precisión hasta que no llegue el trágico desenlace final donde se mostrará como un justiciero vengador.

*Moloch* (Gallimard, Série Noire, 1998, Premio Mystère de la Critique 1999). Jonquet se va a inspirar de nuevo en ciertos sucesos trágicos sobre los que informa la prensa (las mafias rumanas del tráfico de niños, los explotadores de la prostitución infantil, el caso Kazkaz), y los va a convertir en historias de ficción que se inscriben al mismo tiempo en la Historia y en el contexto político y cultural de la sociedad contemporánea. *Moloch* presenta varias intrigas paralelas o alternantes, narradas con suspense y dramatismo, que convergen dentro de una misma investigación policial y judicial dirigida por la juez Nadia Lintz. Una de ellas nos muestra un caso de síndrome de Munchausen transferido hacia una niña que sufre en un hospital un envenenamiento solapado y perverso por parte de su madre. Otra se centra en la investiga-

ción para descubrir a los culpables del exterminio por el fuego de cuatro niños rumanos. Esa investigación será asumida, en paralelo, por el exsoldado francés Charlie Grésard que ha sido testigo casual de la matanza de los niños, y que, en el pasado, había participado con el ejército en una operación humanitaria en el Zaire donde vio morir a miles de niños entre los refugiados Hutus sin poder hacer nada por ellos. Para librarse de una insoportable sensación de culpabilidad, Charlie ha jurado castigar a los culpables de la calcinación de los niños rumanos. Cumpliendo hasta el extremo su misión de héroe justiciero, él mismo encontrará también la muerte a manos del desquiciado Haperman. Este personaje es un pintor que cultiva con refinado sadomasoquismo la exaltación del arte corporal sangriento («body art») para exorcizar su miedo a la muerte buscando una obra de arte sublime capaz de expresar el sufrimiento más desmesurado e infinito captándolo en la mirada angustiada de un niño que va a morir. En *Moloch*, Jonquet reescribe, dentro de nuestro mundo contemporáneo, el mito bíblico del dios pagano llamado Molok al que los cananeos y los cartagineses ofrecían los hijos primogénitos en sacrificio.

*Ad vitam æternam* (Seuil, 2002). En esta novela, Jonquet explora el tema del culto al cuerpo y el enigma de la muerte. Se acerca también a la dimensión de lo supranatural y se interroga sobre el futuro que le espera a la humanidad. El recorrido existencial y profesional de la joven Anabel y su relación con el amable y misterioso Monsieur Jacob (dueño de una funeraria y experto en todo lo relacionado con la muerte) que la iniciará en los secretos de los ritos funerarios y en el arte de embalsamar los cadáveres, constituye un complejo proceso de aprendizaje. En su biblioteca, Anabel conocerá los más antiguos tratados sobre el cuerpo humano y los estudios más actuales sobre la muerte. También la llevará a conocer las exposiciones de cadáveres conservados mediante el proceso de plastinación inventado por el médico anatomista Gunther von Hagens. En un momento determinado, aparece Tom, un enigmático hermano de Jacob con el cuerpo cosido de cicatrices, que dice haber participado en múltiples rebeliones contra los tiranos. Luego, la historia de Anabel y de Monsieur Jacob se va a cruzar con la historia del ucraniano Oleg (un asesino a sueldo gravemente enfermo desde que sufrió la contaminación de la central nuclear de Chernobil) que trabaja a las órdenes de Margaret Moedenhuik, una rica heredera que fue salvajemente torturada y desfigurada por unos atracadores siendo una niña. Margaret busca la venganza contra sus torturadores: el cruel y sanguinario Marcus y su colaborador Ruder. Pero éstos resultan ser también hermanos de Jacob. El primero encarna la eterna y cruel perversidad que anida en todos los torturadores, y el segundo encarna la inagotable sed de placer y de hedonismo que empuja al inconsciente del ser humano. Anabel descubre al final que Jacob y sus hermanos serían unos eternos «supervivientes» que han podido escapar al poder de la muerte a lo largo de los siglos adoptando actitudes existenciales positivas (Jacob y Tom) o totalmente negativas (Marcus y Ru-



deri). La novela alcanza con ellos una dimensión fantástica y metafísica. Anabel tendrá que emigrar a los Estados Unidos donde triunfará practicando la «thanatopraxia».

*Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte* (Seuil, 2006). Aquí nos encontramos ante nuevos casos de dramas humanos que se inscriben ahora en un contexto social e histórico muy concreto: una ciudad llamada Certigny, situada en la periferia de París, cuya población mayoritaria es de origen magrebí. Los jóvenes están abocados al fracaso escolar y sometidos a la influencia de los traficantes de droga, por un lado, y de los salafistas islamistas, por otro. Su futuro puede ser la delincuencia o caer en las redes del islamismo integrista. Esta ciudad es un equivalente, en la ficción, de una ciudad real de la *banlieue*: Clichy-sous-Bois, donde estallaron, en octubre y noviembre de 2005, los disturbios y violencias callejeras motivadas por la muerte de los jóvenes Bouna y Zied cuando huían de un control de la policía. Una de las historias de la novela gira en torno al personaje de Anna Doblinsky que acaba de obtener su primer puesto de profesora de Lengua y Literatura Francesa en el Colegio Pierre-de-Ronsard de Certigny. Todas sus ilusiones se irán derrumbando poco a poco, cuando va descubriendo el desarraigo cultural de sus alumnos, su desinterés por adquirir una formación, la agresividad cotidiana, el racismo simplista, el fanatismo y el antisemitismo. En relación con la historia de Anna, se sitúa la del joven Lakdar Abdane, un muchacho al que le gusta el dibujo y tiene interés por aprender. Pero la fatalidad le va a conducir en una dirección opuesta, cuando se entera de que su brazo derecho se va a quedar atrofiado para siempre como resultado de una negligencia médica. Esto le causa una amarga decepción que le conducirá hacia una actitud de rencor y al deseo de encontrar una violenta venganza, influido por un fanático islamista. En paralelo con estas historias, aparece la de Adrien Rochas, un muchacho esquizofrénico bipolar que se ha encerrado en el mundo fantasmagórico de sus psicopatías y obsesiones esotéricas. Por este camino llegará a cometer crimen ritual. Su madre, se encuentra desbordada y no puede hacer nada por recuperar a su hijo. Esta novela de Jonquet constituye una mirada lúcida y crítica sobre la compleja problemática de la inmigración de origen magrebí que puede dar lugar a un fascismo de signo islamista<sup>3</sup>.

Para terminar este rápido recorrido por las obras de Jonquet, señalaremos que militó de joven en un movimiento trotskista y luchó contra el estalinismo comunista escribiendo tres novelas de sátira política bajo el pseudónimo de Ramón Mercader (el asesino de Trotski): *Du passé faisons table rase* (1982), *Cours moins vite, camarade, le*

---

<sup>3</sup> Ver a este respecto el artículo del escritor Pierre Jourde: «Jonquet face aux nouveaux fascistes», *Le Nouvel Observateur*, 26 octobre 2006.

*vieux monde est devant toi!* (1984) y *URSS Go Home!* (1985). Las experiencias de su época de militante comprometido serán narradas en *Rouge c'est la vie* (1998), bella novela de aprendizaje de la fraternidad revolucionaria y del amor. Ha escrito también un buen número de novelas policíacas y fantásticas para jóvenes, entre las cuales hay que destacar la serie sobre el personaje Lapoigne (1993-1997) y *Un enfant dans la guerre* (1990), *Fantômes de Belleville* (2002), etc., y una serie de relatos breves (*Les Rats, Le Témoin, La Vigie, Nadine, Ma puce*, etc.) Algunos, como *La Vie de ma mère*, han sido publicados también en forma de comics. Jonquet ha conocido de cerca el horror y la desesperación trabajando en hospitales geriátricos, en la reeducación de niños con amputaciones congénitas y como educador en un Centro de rehabilitación de jóvenes delincuentes y marginales. Su experiencia le sirvió para escribir novelas «negras», género en el que ha llegado a ser un verdadero maestro. Con esas novelas ha querido hacernos reflexionar sobre las múltiples caras que adoptan la monstruosidad y la barbarie en la sociedad contemporánea<sup>4</sup>.

---

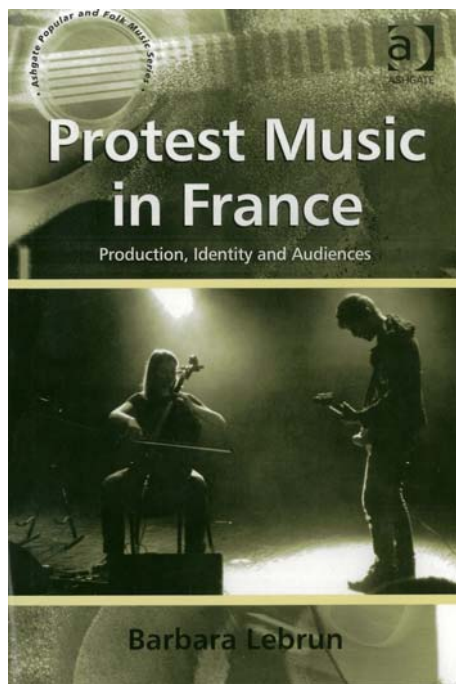
<sup>4</sup> Sobre la evolución existencial e ideológica de Jonquet, ver *Voilà comment ça s'est passé* (texte autobiographique) <http://thierry.jonquet.free.fr/biographie.php#C> [texto publicado anteriormente en *Les Temps Modernes, revue littéraire*, 595. Paris, Gallimard, août-septembre-octobre, 1997, pp. 146-156.

## Canción protesta actual en Francia\*

Ana María Iglesias Botrán

*Universidad de Valladolid*

anabotran@fyl.uva.es



En este trabajo titulado *Protest Music in France. Production, Identity and Audiences*, Barbara Lebrun nos acerca a la escena musical francesa actual desde una perspectiva histórica y sociológica. La autora es profesora de cultura francesa contemporánea en la Universidad de Manchester y redacta en inglés un trabajo publicado en la editorial Ashgate en su colección especializada en musicología y etnomusicología. Esta edición se inserta en una línea de publicaciones que trata de dar a conocer trabajos cuyo objeto de estudio es la canción como fenómeno clave para el entendimiento de la sociedad actual francesa. Cabe destacar en esta misma editorial por tanto otros títulos como *Chanson*, (Peter Hawkins, 2000) o *Popular Music in France, from Chanson to Techno. Culture, Identity and Society* (Dauncey y Cannon,

2003). Estos trabajos muestran el interés por el estudio de la canción francesa a nivel global, y precisamente destaca el hecho de estar escrito en inglés como un factor que amplía exponencialmente el grupo de lectores.

El objetivo primordial del estudio de Lebrun es dar a conocer las formas de protesta a través de la canción en Francia materializadas en diferentes géneros musicales, asociados a determinadas formas de producción y difusión. Es interesante el pun-

---

\* A propósito de la obra de Barbara Lebrun, *Protest Music in France. Production, Identity and Audiences* (Farnham: Ashgate, 2009; 202 páginas. ISBN: 987 0 7546 6472 7). Esta nota de lectura se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación VA084B11-1 que financia la Junta de Castilla y León.

to de vista que señala que, aunque el rap sea el soporte musical de protesta más difundido y mediático en Francia, también el rock alternativo cumple esta función (Lebrun, 2009: 4). Así trata de argumentarlo a lo largo de este trabajo de investigación, que se centra fundamentalmente el rock alternativo como género musical producto de la evolución musical francesa del siglo XX, así como del devenir histórico del país, que tanto protagonismo da en el momento actual a su producción artística nacional.

Como bien anuncia el título (*Protest Music in France. Production, Identity and Audiences*), la obra se articula en tres partes precedidas de una introducción: la primera se centra en el estudio de los diferentes tipos de producción de rock alternativo en Francia, la segunda estudia la llamada canción neo-realista y la tercera se aproxima a la audiencia y a los principales festivales musicales, sin olvidar que en cada uno de estos tres capítulos se desarrolla de manera transversal la cuestión de la reivindicación y definición de la identidad.

Para contextualizar la canción actual y justificar el trabajo de investigación, se hace inicialmente un somero repaso de los orígenes del término *chanson*, que da lugar a un género musical tan francés como es la *chanson à textes* que Brassens, Ferré y Brel universalizaron. Seguidamente pasa a la descripción de las *varietés* y finalmente pasa a la música *ye-yé*. Presenta por lo tanto un panorama general previo al surgimiento en los años ochenta de un fenómeno musical heredero de la canción protesta de las generaciones previas.

Después se estudia el llamado *rock alternatif* y dentro de este género la autora explica que dos subdivisiones, una es la llamada *chanson néo-réaliste*, y otra es el *rock métis*. La canción *néo-réaliste* se presenta como un género inspirado en la canción realista de principios del siglo XX, aquella cuyos intérpretes «lanzaban» en las calles y que consistía su única forma de vida, puesto que pocos artistas pudieron alcanzar el éxito de Edith Piaf, Damia o Yvette Gilbert. El acordeón como instrumento catalizador de aquella época de miseria, se retoma en este momento para recordar quizás un tiempo anterior: anterior a la Gran Guerra, a la Segunda Guerra, a la descolonización, a la inmigración, a la inseguridad y a todo aquello que molesta ahora al discurso dominante. Género nostálgico para algunos, ofensa musical para otros.

Por su parte, el *rock métis* se desarrolla durante los años ochenta gracias a las nuevas políticas de protección artística que garantizan la legalidad y la libertad de las retransmisiones y estaciones radiofónicas. Esto supone el lanzamiento de numerosos grupos musicales descentralizados con orígenes culturales variados, como el caso de Carte de Séjour, Zebda o Noir Désir. Igualmente, se dan a conocer otras formaciones musicales procedentes de nuevas formas de industria discográfica como son Têtes Raides o Louise Attaque (Lebrun, 2009: 32-38). Para ello, fusionan los ritmos de los países a los que culturalmente están vinculados y los ya existentes en Francia. Igualmente, destacan por su necesidad de transmitir un compromiso con la realidad social contemporánea en la que no faltan las desigualdades, la discriminación y múltiples

carencias por parte de la sociedad francesa a la hora de reconocer las nuevas diferencias culturales. Se detiene en concreto a estudiar el fenómeno árabe y lo ilustra con el ejemplo del grupo musical Zebda, nacido en la ciudad de Toulouse y formado por integrantes de diversos orígenes culturales. Tiene como objetivo fundamental en sus canciones declarar y reivindicar expresamente su origen francés, así como sus derechos como tal. Así lo enuncia el letrista del grupo Magyd Cherfi y de igual forma lo recoge Barbara Lebrun: «On se crevait à dire aux mômes d'intégrer un repère démocratique, une identité française, la leur» (Lebrun, 2009: 79). Se trata por tanto de sólo un ejemplo de las múltiples y consolidadas manifestaciones musicales de rock mestizo, que va cargado en sus canciones de connotaciones ideológicas. Este género pretende por tanto ser reflejo de una sociedad cambiante que requiere de nuevas formas de expresión para difundir las cuestiones que más pueden interesar al público.

Otro ejemplo dentro de la misma línea es Manu Chao, que transmite un mensaje festivo y cosmopolita a través de unas canciones cargadas de fusión musical, mestizaje y letras comprometidas. Sus fuentes de inspiración declaradas son sin duda la inmigración, la deslocalización, las cuestiones relacionadas con los *sans-papiers* y las campañas antiglobalización. Con todo este contenido social y comprometido, se explican en el libro las claves por las que Manu Chao consigue alzarse como ídolo de masas en un viaje sonoro en el que él mismo se declara *clandestino*. Sin embargo, la autora explica que este éxito rotundo ha de enfrentarse con las críticas que vinculan al autor con los mismos sistemas de producción que él denuncia en sus canciones, lo que hace a este cantautor no poco excepcional (Lebrun, 2009: 99-103).

Finalmente se intenta hacer una aproximación al público que recibe estos géneros musicales y para ello se realizan entrevistas a personas que asisten a los festivales más representativos de Francia. Las conclusiones pueden parecer insólitas cuando nos da a entender que este tipo de música cargada de contenido social llega sobre todo a la población más formada y a jóvenes que realmente no se ven directamente afectados por los temas que se denuncian. Al parecer, prima el prestigio social de ser conocedor de grupos musicales lejanos a la canción de consumo, más que el compromiso social que se desprende de las canciones, ya que como Bourdieu defiende, los consumidores con un fuerte sentido de la cultura normalmente prefieren producto que les alejen y les distingan de las masas (Lebrun, 2009: 115).

Cabe por tanto preguntarse la función real del mensaje musical tanto sonoro como textual. Es interesante observar en este sentido las formas de recepción, el objetivo de las audiencias a la hora de decidir escuchar a un grupo u otro, y las razones por las que lo hacen. Todo ello constituye los argumentos y conclusiones de este trabajo que puede complacer a los estudiosos de la música francesa en concreto, y a todos los interesados por la civilización francesa actual en general.

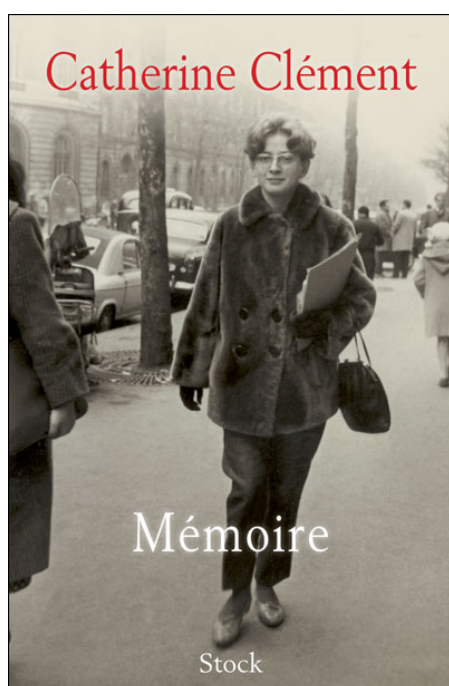
## La *Mémoire* de Catherine Clément\*

Jordi Luengo López

*Universidad Pablo de Olavide*

jluegol@upo.es

*Un écrivain, un vrai, arbore des stigmates. Il boit ou il a bu. Il souffre, il a souffert. Il ne vit que pour les mots, sa seule passion. [...] En femme, elle a une souffrance en valeur ajoutée, quelque chose de saignant, affaibli ou bien vindicatif* (Catherine Clément, *Mémoire*, pp. 321-322).



«Décide, mais dissimule! [...] Les hommes n'aiment pas les femmes qui ont une tête! Cache ton intelligence, fais-toi bête, ma fille!» (p. 23). Este fue el consejo que Rivka, la madre de Catherine Clément, dio a su hija cuando todavía era una niña. Contrariamente a lo que pudiera pensarse, Rivka no estaba exhortando a permanecer en el letargo a quien se convertirá en una de las mayores escritoras del siglo XX, referente indiscutible para el feminismo francés, sino, en realidad, la estaba soliviantando a ser mucho más inteligente de lo que ella había sido. Años más tarde, desde el recuerdo, Clément reconocería que con esas palabras, y la actitud que las acompañaba, Rivka le estaba transmitiendo «les clefs de la liberté des femmes» (p. 26). Una libertad de la que su abuelos se vieron de repente desprovédos, ya

que, en mayo de 1944, se les deportó a Auschwitz, donde serían asesinados. Inteli-

---

\* A propósito de la obra de Catherine Clément, *Mémoire* (París, Stock, 2009; 591 páginas. ISBN: 978-2-234-05964-1).



gencia y libertad, desde el cruel recuerdo de aquellos años de guerra, sus primeros años de vida, trazarán las sendas que la *normalienne* recorrerá hasta decidir escribir este libro.

Esas llaves de la libertad de las mujeres, indiscutible herencia de su madre, irán, además, acompañadas por un elemento exótico que Rivka también librará en materia de gusto a su hija. Los aires orientales de la India llegarán a Catherine como un código a descifrar a lo largo de su vida. Cada uno de los instantes en que su madre reaparezca en su memoria, traerá consigo, junto a la materia constituyente del recuerdo, una de esas muchas vacas sagradas que, en madera, porcelana o plata, solía coleccionar, esperando poder reencarnarse en una de ellas una vez franqueada la línea del más allá.

La cuna de la escritora fue el seno de una pequeña familia burguesa sedienta de cultura en un tiempo en el que ella apenas empezaba a democratizarse. Clément formulará en uno de los capítulos inaugurales de su obra «Comment ai-je été fabriqué intellectuelle?» (p. 49). Una respuesta que, en realidad, todavía está por contestar, porque su pensamiento sigue latente. Sin embargo, en la misma, sí que pueden advertirse ciertos importantes matices, que, no sólo nos ayudan a conocer la trayectoria académica de la escritora, sino que nos muestran cómo funciona el sistema educativo francés, al menos, en cuanto a lo que respecta a las posibilidades que se le abren a un/a buen/a estudiante. El proceso para «fabricar a un intelectual» sigue todavía hoy las mismas sendas de entonces, pasando por las *grandes écoles*, la *Normale Sup* y, finalmente, la *Polytechnique*. Sin duda intencionalmente, Clément establece esa distinción entre aquellos hombres que llegan a ser «intelectuales» y el itinerario seguido por las mujeres que pretenden serlo, que, pese a ser en realidad el mismo, siempre resulta mucho más arduo para ellas. La autora ratificará esta evidencia, aún constatable en la actualidad, con la siguiente reflexión: «Les intellectuels français existaient depuis l'affaire Dreyfus, mais les intellectuelles, non. [...] Quarante ans plus tard, la séparation des sexes a disparu. Mais malgré les progrès dus à la mixité, je n'ai pas le sentiment que la situation ait entièrement changé» (p. 51). A raíz de estas palabras, la *Mémoire* de Catherine Clément se convierte en un manual de «toma de conciencia» de la realidad de las mujeres. La propia experiencia de Clément, al sobrevivir a la guerra, al formarse como «intelectual», al convertirse en académica, al enfrentarse con la frenética actividad periodística y, muy particularmente, al devenir escritora feminista, nos dan fe de este fenómeno de lucha identitaria. Será, por lo tanto, filósofa... filósofa feminista, por la influencia de la protestante y humanista Françoise Burgelin, pero sobre todo por la desaparición de sus abuelos, porque Auschwitz había exterminado la filosofía. Era imperativo revivirla y ella lo haría desde el pensamiento de una mujer libre. Años más tarde, cuando el campo de concentración se había convertido en un reclamo turístico, volvería para conocer aquello por lo que pasaron sus abuelos. Du-



rante toda la visita estuvo literalmente sin palabras, hasta que, saliendo del recinto, en silencio, se echó a llorar sin poder parar.

La maternidad es otro de los retos que Clément tendrá que afrontar para demostrar que el hecho de ser madre no es un impedimento para que las mujeres puedan convertirse en «intelectuales». Para ello, se enfrentará al principal foco de resistencia del movimiento feminista, siendo éste el de la intransigencia manifestada por parte de otras mujeres. Dicha evidencia se constata cuando la directora de la *École Normale Supérieure de Jeunes Filles* de Sèvres (ENSJF), advirtió con fervor a la escritora que nunca pasaría el examen de la *Agrégation*<sup>2</sup> y mucho menos justo un año después de haber dado a luz. Esta oposición, en líneas generales, le permitiría entrar en la Universidad, por lo que su consecución resultaba ser fundamental. Catherine Clément logrará aprobarla, y no sólo eso, sino que también demostrará saber compaginar esas dos funciones de madre e intelectual, algo que hoy poco nos sorprende, en vistas a que es algo que la gran mayoría de mujeres han hecho durante toda su vida. Súmese, como mérito forzado, el hecho de que su marido, compañero de profesión, la abandonó, en 1968, por una de sus estudiantes mucho más joven que ella. Puede que por lo prosaico de la historia, además del dolor de la traición cometida, Clément necesitara diecisiete años para poder superar la felonía de su «Bien-Aimé». En ambos casos, se trata de retazos de una lúgubre existencia que clama, como en cualquier *Traviata* o *Bohème*, por conseguir calmar la agonía de toda aquella mujer «sacrificada en nombre del amor». Clément, aunando su gusto por la ópera, sabrá «cantarla» con maestría en su libro *L'Opéra ou la Défaite des femmes*, publicado en 1979. Una obra manifiestamente feminista que inspirará a varios musicólogos a abrir consciencias, en la medida de lo posible, en pro de la libertad femenina.

A esa denuncia sobre el pesar de amor, se sumarían otras mujeres que compartieron algún momento de la vida de Catherine Clément, como fue el caso de la también feminista Julia Kristeva, con quien escribiría a distancia un ensayo sobre lo sagrado. Esta última, en su libro *Histoires d'amour*, aparecido en 2006, apuntaría que quien no está enamorado, ni tampoco se psicoanaliza, es como si estuviera muerto –sentencia que no deja de ser sorprendente, dado que, como cuenta Clément, Jean-Paul Sartre sólo fue en una ocasión a psicoanalizarse, sin haber vuelto nunca más. Clément, por el contrario, ya había seguido décadas atrás la máxima de Kristeva, al incardinar, junto a Christine Buci-Glucksman y Élisabeth Roudinesco, el psicoanálisis a *La Nouvelle Critique*, revista del *Parti Communiste français* (PCF).

---

<sup>2</sup> La oposición de la *Agrégation*, cuyos orígenes se remontan a finales del siglo XVIII, consiste en la contratación de profesores de segundo grado dentro de las disciplinas emplazadas en la Enseñanza Secundaria. Sin embargo, en este caso, se refiere al otro modelo de *Agrégation*, la cual se encuentra dirigida a reclutar profesores para la Universidad.

*Mémoire* abordará los distintos momentos políticos que atravesó Francia desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, siendo abordados desde la visión de una profesora universitaria de la Sorbonne –*maître de conférences* en Paris-I, antes y después de la fragmentación de la Universidad– que comulgará con su estudiantado en aquellos momentos claves, como fueron la guerra de Argelia, el mayo del 68 o incluso la guerra del Vietnam; desde la perspectiva de la periodista que escribió innumerables artículos en los periódicos *Le Monde* y *Le Matin de Paris*; pero, sobre todo, desde la de una escritora feminista que reivindicaba la paz, la paz a cualquier precio (p. 352).

Así pues, la autora mantendría siempre esa empatía feminista con el mundo que la rodeaba, desafortunadamente demasiado injusto para que hubiera una correspondencia, y lo haría en todas las dimensiones de su realidad de vida. Una de ellas fue la de la política, donde, a principios de los años setenta, dentro del programa socialista de François Mitterand, establecería la particular ligazón entre las «femmes socialistes» y los latentes «dramas féministes». De este modo describía el ideario del mismo: «Le propos était simple. Lutter pour la cause des femmes, c'était lutter d'abord pour l'égalité des salaires, la parité partout, un meilleur remboursement de l'IVG<sup>3</sup>, un meilleur statut des femmes dans le corps social, pas seulement en France, mais dans le monde. Revendications justes. C'est encore ce que je pense aujourd'hui» (p. 227). Pocos años después, la escritora abrazaría la tendencia comunista, aunque terminaría por abandonarla ante la actitud homófona de sus compañeros. Próxima estuvo también a Jacques Chirac, quien gobernaría Francia desde las filas de la derecha parlamentaria, pese a haber mostrado en su juventud, como hizo la autora, una marcada simpatía por los comunistas. Ni Mitterand, ni más tarde Chirac, tratarían a Clément como la importante escritora que es; nunca, según confiesa en *Mémoire*, ésta había percibido en ellos la consideración abstracta y volátil que un presidente francés concedía a los escritores (p. 396). En cualquier caso, al margen del motivo por el que ambos así lo hicieran, aún aventurándonos con probable acierto a esgrimir las causas de tal conducta, el caso es que la escritora siempre prefirió que procedieran de tal modo.

Esta lucha en el terreno político-social llevada a cabo por la autora, además de su manifiesta «conciencia feminista», a su vez, estará fundamentada en una estructura de pensamiento que Clément irá configurando con las enseñanzas de tres figuras claves de Occidente: Vladimir Jankélevitch, quien le enseñó a ser observadora; Jacques Lacan, que le transmitió la constante incógnita de la conciencia; y, finalmente, Claude Lévi-Strauss, al darle las claves para descifrarla. Curioso, pero como diría la propia autora: «Pas de femmes» (p. 233).

---

<sup>3</sup> Siglas cuyo significado es el de *Interruption volontaire de grossesse*, es decir, un aborto provocado.

La delación de todo aquello restrictivo en materia de reconocimiento del saber de las mujeres, en la obra de Clément, será una constante a la que se volverá reiteradamente. Así, vemos cómo la *Académie française* da muestra de ello cuando Clément, siguiendo las enseñanzas de su maestro Lévi-Strauss, la compara con esa gran cabaña del pueblo bororo, centro neurálgico de todo poblado, cuyo significado, *baitemannageo*, era el de «*maison des hommes*» (p. 278). Y, eso es precisamente lo que sería la *Académie* hasta 1980, momento en que se permitió la entrada a la primera mujer, en concreto a la escritora y ensayista Marguerite Yourcenar. Sin embargo, no sólo era este aspecto que Clément recriminaría a la *Académie française*, pues tampoco aprobaba que se hubiera aceptado como miembro a Jacques Cousteau, quien abrigaba convicciones antisemitas, además de haber mantenido buenas relaciones con los alemanes y con el régimen de Vichy durante la Segunda Guerra Mundial.

No obstante, al margen de las influencias occidentales que la escritora pudiera haber tenido, yendo incluso más allá de la actitud que tomara la *Académie française* con respecto al acceso de sus «*intelectuales*», Clément no se limitaría a nutrirse del conocimiento y experiencia de estos «*hombres*», ni tampoco fundamentaría su producción en criticarlos, sino que bebería también de Oriente a través de «*un homme qui se présentait comme la mère de son peuple*» (pp. 275-276). Éste no era otro que Mahatma Gandhi. Con todo, Clément lamentará la muerte de los grandes maestros del pensamiento de la Europa en la que se cultivó, y no sólo lo hará en cuanto a lo que a «*figuras literarias*» respecta, como fue el caso de Roland Barthes, Romain Gary, Louis Althusser o Nikos Poulantzas, sino también con la desaparición de personajes como el diestro Francisco Rivera «*Paquirri*», dado su conocido amor por la tauromaquia. Todas estas pérdidas estarán cubiertas de ese grisáceo tono con el que se tiñe lo cotidiano. Realidad que, sin embargo, en la India, según Clément, nunca será verdadera por completo (p. 399).

El legado de Rivka, se presentará ante ella como un amor lleno de contradicciones, algo sumamente personal, sin saber si esa intimidad es propia de la India o propia de sí misma (p. 403). En ese sentimiento de grato desconcierto, Clément advertirá la marcada actitud machista del Hinduismo; conocerá la simbología de la esvástica india, demasiado ligada a aquella por la que su familia tanto sufrió; comprobará que la dignidad de las mujeres poco tiene que ver con la que ella había adquirido en el transcurso de su vida; constatará la miseria de las calles de Kaboul, y no sólo en cuanto a lo que respecta a la pobreza habida en ellas, sino también en ese extraño brebaje, mezcla de sonrisas y drogas, que los hippies predicaban con consignas que olvidarían con el tiempo; y, tomará consciencia de que más allá de sus fronteras, en Afganistán, en Irán o en Senegal, la situación de las mujeres no mejorará en grado alguno, sino más bien al contrario, serán literalmente «*humilladas*» en nombre de la tradición, la religión y las costumbres. Empero, asimismo, en un plano ya mucho más

positivo, también aprenderá el uso del inglés, adquiriendo allí un dulce acento que nunca la abandonará; sabrá que en la India la poesía forma parte de la vida; y, obviamente, quedará rendida ante las maravillas del misticismo y de su atmósfera. Todo ello, conducirá a la escritora feminista a la conclusión de que el verdadero mensaje de todo este contraste, emplazado al unísono entre la angustia y el mágico encanto de la India, se encuentra en el simple –aunque necesario– hecho de revalorizar la condición femenina por parte de las autoridades gubernamentales: «Les vrais, les sérieux parmi les diplomates ont compris que l'enjeu qui divise le monde n'est pas seulement le pétrole ni seulement la banque, mais la question brûlante de la liberté des femmes» (p. 442). Con todo, y a pesar de los antagonismos recién enumerados, e incluso al margen de la actitud de los mandatarios, entre los que afortunadamente ha habido quienes han percibido esta realidad, la autora feminista terminará por confesar la indiscutible magnificencia de la India: «S'il y a un paradis sur terre. C'est ici, c'est ici, c'est ici» (p. 403).

*Mémoire* es un recuerdo escrito desde la nostalgia de lo vivido, del particular transcurso del universo intelectual de Catherine Clément, que, con fuerza, irá avanzando a lo largo de las décadas del siglo XX. En cierto modo, es un manual de la historia de Francia desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, una historia resignificada desde la perspectiva de género, bajo unos criterios específicos de interpretación subjetiva, donde el feminismo marca los ejes para ser analizada, sentida y revivida con la empatía de una conciencia común. Criterios de una realidad, en verdad atemporal, que, como manifestará Catherine Clément, no buscarán más que conectarse con la belleza de la vida, cuya más clara manifestación será la de la esperanza: «La mémoire m'a rendu la beauté que je ne voyais plus, que je ne pouvais plus voir» (p. 505).

## Noticias de la APFUE

### § Nueva Junta Directiva de la APFUE

La Asamblea de la APFUE, reunida en sesión extraordinaria el pasado 22 de abril de 2010, eligió a la siguiente Junta Directiva para el periodo 2010-2013:

Presidente: Dr. Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla)

Vicepresidente: Dr. José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

Vocal: Dra. Brigitte Leguen Peres (UNED)

Vocal: Dra. Loreto Cantón Rodríguez (Universidad de Almería)

Secretario-Tesorero: Dr. Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca)

### § Nuevas publicaciones de miembros de la APFUE (mayo 2010 - abril 2011)\*

ARAGÓN, Marina & Cristina GUIRAO: *À la redécouverte de la grammaire. Exercices contrastifs pour hispanophones*. Alicante, Librería Compás, 2010. ISBN: 978-84-86776-79-4.

CAMARERO, Jesús: *Michel Butor autobiographe. Une vie dans l'écriture*. Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010. ISBN: 978-613-1-53796-7

CARRIEDO, Lourdes & M<sup>a</sup> Luisa GUERRERO (dir.): *Marcel Proust: écriture, réécritures. Dynamiques de l'échange esthétique*. Bruselas, Peter Lang, 2010. ISBN: 978-90-5201-640-5.

CORBÍ SÁEZ, María Isabel: *Valéry Larbaud et l'aventure de l'écriture*. Préface de Françoise Lioure. París, L'Harmattan, 2010. ISBN: 978-2-296-12552-0.

CRUZ RODRÍGUEZ, José Manuel: *Analyse du discours littéraire antillais. Le roman de la Plantation: Glissant et Confiant*. Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010. ISBN: 978-613-1-54194-0.

---

\* Únicamente se relacionan aquí los libros y números monográficos de revistas cuya publicación nos han dado a conocer sus autores o las editoriales.

- DE DIEGO, Rosa y Eneko LORENTE: *Teatro y Cine. Textos y Miradas*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2010. ISBN: 978-84-9860-475-7.
- DE ROCCA, Albert-Jean-Michel: *Memorias sobre la guerra de los franceses en España*. Edición de Jean-René Aymes y Nathalie Bittoun-Debruyne. Traducción de Nathalie Bittoun-Debruyne y Josep M. Sala Valldaura. Madrid - Cádiz, Sílex Ediciones - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2011. ISBN: 978-84-7737-439-8.
- DÍAZ GITO, Manuel Antonio y Lourdes RUBIALES BONILLA (eds.): *Homo Sympatheticus. El sentido de la naturaleza en la cultura del hombre*. Berna, Peter Lang, 2011. ISBN: 978-3-03911-769-7.
- DURAS, Marguerite: *La siesta de M. Andesmas*. Traducción e introducción de Amelia Gamoneda. Madrid, Demipage, 2011. ISBN: 978-84-92719-26-6.
- GALLÉN, Enric, Francisco LAFARGA y Luis PEGENAUTE (eds.): *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Berna, Peter Lang, 2011. ISBN: 978-3-0343-0449-8.
- GARCIA, Mar, Felicity HAND et Nazir CAN (dirs.): *Indicities / Indices / Indícios. Hybridations problématiques dans les littératures de l'Océan Indien*. Ille-sur-Têt, Éditions K'A, 2010. ISBN: 978-2-910791-84-1.
- GATTI, Armand: *La vida imaginaria del basurero Auguste G. o La muerte de un anarquista*. Traducción e introducción de Miguel Ángel Vázquez y Ángeles González Fuentes. Oviedo, KRK ediciones, 2010. ISBN: 978-84-8367-291-4.
- GATTI, Armand: *La Columna Durruti. La Tribu de Carcana, ¿en guerra contra qué?* Traducción de Miguel Ángel López Vázquez y Ángeles González Fuentes. Oviedo, KRK ediciones, 2011. ISBN: 978-84-8367-322-5.
- GINÉ, Marta & Solange HIBBS (eds): *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Berna, Peter Lang, 2010. ISBN: 978-3-0343-0366-8.
- GUILLÉN DÍAZ, Carmen (coord.), Juan María SUPIOT RIPOLL, Carmen VERA PÉREZ, M. Luisa VILLANUEVA ALFONSO, Guillaume GRAVÉ-ROUSSEAU, Jérôme BÉLIARD, Evelyne BÉRARD y Jean Michael DUCROT: *Didáctica del francés. El diseño del currículo de Francés Lengua Extranjera en la Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato. Aspectos metodológicos y técnicos*. Barcelona, Graó, 2010. ISBN: 978-84-9980-006-6.
- GUILLÉN DÍAZ, Carmen (coord.), Gemma SANZ ESPINAR, Juan María SUPIOT RIPOLL, Félix NÚÑEZ PARÍS, Juan Ángel CANAL DIEZ, Clara FERRAO TAVARES,

- Faouzia MESSAOUDI: *Francés. Investigación, innovación y buenas prácticas. El desarrollo del currículo de Francés Lengua Extranjera en la Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato. Problemática y actuaciones docentes*. Barcelona, Graó, 2010. ISBN: 978-84-9980-014-1.
- LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE (eds.): *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*. Berna, Peter Lang, 2011. ISBN: 978-3-0343-0492-4.
- LAMALFA DÍAZ, José Miguel (ed. y coord.): *Santa Eulalia: mito y realidad. Figuración y hermenéutica del texto*. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2010. ISBN: 978-84-8317-804-1.
- LÓPEZ MUÑOZ, Juan Manuel, Laurence ROSIER & Sophie MARNETTE (éds.): *La circulation des discours: médias, mémoire et croyances*. Monografías de Çédille, nº 1. ISSN: 1699-4949.
- LOSADA GOYA, José Manuel (coord.): *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Bari, Levante Editori, 2010. ISBN: 978-88-7949-547-9.
- MAULPOIX, Jean-Michel: *Pasos sobre la nieve*. Traducción y prólogo de Evelio Miñano. Barcelona, La Garúa libros, 2010. ISBN: 978-84-936983-2-4.
- MIRBEAU, Octave: *Les Mauvais Bergers*. Edición bilingüe francés-gallego. Traducción, edición y notas de María Obdulia Luis Gamallo. A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor y Departamento de Galego-Portugués, Francés y Lingüística de la Universidad de A Coruña, 2010. ISBN: 978-84-9749-426-7.
- MONTORO ARAQUE, Mercedes (ed.): *Identités culturelles d'hier et d'aujourd'hui*. Nueva York, Peter Lang, 2010. ISBN: 978-1-4331-1150-1.
- PEGENAUTE, Luis, Enric GALLÉN y Francisco LAFARGA (eds.): *Relaciones entre las literaturas ibéricas y las literaturas extranjeras*. Berna, Peter Lang, 2011. ISBN: 978-3-0343-0447-4.
- PEGENAUTE, Luis, Francisco LAFARGA y Enric GALLÉN (eds.): *Interacciones entre las literaturas ibéricas*. Berna, Peter Lang, 2011. ISBN: 978-3-0343-0448-1.
- PÉPIN, Ernest: *Solo de islas. Odisea de la ciudad*. Traducción de José M. Oliver Frade. Islas Canarias, Septenio (Gobierno de Canarias), 2010. ISBN: 978-84-7947-556-7.
- RABELAIS, François: *Cuarto libro de Pantagruel*. Edición de Alicia Yllera. Madrid, Cátedra (Col. Letras Universales, 431), 2011. ISBN: 978-84-376-2728-1.



- RIBES, Àngels: *Traduccions catalanes d'Alphonse Daudet*. Barcelona, PPU, 2010. ISBN: 978-84-477-1095-9.
- RIUS DALMAU, María Inmaculada: *Aprender francés en España entre 1876 y 1939. La labor de los centros de la Institución Libre de Enseñanza en el ámbito de las lenguas extranjeras*. Barcelona, PPU, 2010. ISBN: 978-84-477-1079-9.
- SANZ Mercedes y Joan VERDEGAL (eds.): *Construcción de identidades y cultura del debate en los estudios en lengua francesa*. Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I (Col·lecció e-Estudis Filològics, nº 4), 2011. ISBN: 978-84-8021-787-3.
- SUSO LÓPEZ, Javier: *Plurilinguisme et enseignement des langues en Europe: aspects historiques, didactiques et sociolinguistiques. Trois regards (Willem Frijhoff, Daniel Coste, Pierre Swuiggers) en parallèle*. Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, 2010. ISBN: 978-84-338-5134-5.
- TZARA, Tristan: *De nuestros pájaros*. Estudio introductorio, traducción y notas de Francisco Deco. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2010. ISBN: 978-84-9828-304-4.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan: *Qu'est-ce que le verbe être? Éléments de morphologie, de syntaxe et de sémantique*. París, Honoré Champion (coll. Bibliothèque de Grammaire et de Linguistique), 2011. ISBN: 978-2-7453-2271-5.
- VERDEGAL, Joan: *La pràctica de la traducció francès-català*. Vic, Eumo editorial, 2011. ISBN: 978-8497664035.

## § Tesis doctorales relacionadas con los estudios franceses\*

- Eva PICH PONCE: *Les espaces de l'identité et de la multiculturalité dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*. Directores: Elena Real Ramos y Claude Benoit Morinière. Universitat de València, 15 de junio de 2010.
- Cristina VINUESA MUÑOZ: *Manifestations circulaires dans l'œuvre théâtrale de Jean-Luc Lagarce*. Directores: Vicente Bastida Mouriño y Christophe Bident. Universidad Complutense de Madrid y Université de Paris VII Denis Diderot, 9 de julio de 2010.

---

\* Se incluye aquí información procedente de los interesados respecto a las tesis que, desde abril de 2010 hasta abril de 2011, han sido defendidas o dirigidas por miembros de la APFUE, así como aquellas otras de interés para los estudios franceses presentadas en universidades españolas.

Pilar BLANCO CALVO: *Estudio estilístico aplicado a un texto no literario: el folleto turístico*. Directora: Catherine Desprès. Universidad de Valladolid, 20 de julio de 2010.

Dominique NINANNE: *L'éclosion d'une parole de théâtre. L'œuvre de Michèle Fabien, des origines à 1985*. Directores: M<sup>a</sup> del Carmen Fernández Sánchez y Marc Quaghebeur. Universidad de Oviedo, 4 de octubre de 2010.

Margarita MUÑOZ GARCÍA: *La perception et la production de l'accent lexical de l'espagnol par des francophones: aspects phonétiques et psycholinguistiques*. Directores: Lorraine Baqué Millet y Michel Billières. Universidad Autónoma de Barcelona y Université de Toulouse II, 11 de diciembre de 2010.

Caroline LARMINAUX: *Traduction-adaptation du discours publicitaire: analyse comparée des sites Internet du groupe Danone, versions pour la France et pour l'Espagne*. Directora: Danielle Dubroca Galin. Universidad de Salamanca, 17 de diciembre de 2010.

Romain GILLAIN: *Diccionario comentado de galicismos en el lenguaje deportivo del español peninsular (1976-2006)*. Directores: Lourdes Pérez González y José Antonio Martínez García. Universidad de Oviedo, 19 de enero de 2011.

En el nº 7 de *Cédille* han participado los siguientes investigadores:

- ❖ **M<sup>a</sup> José ALBA REINA**, Profesora Colaboradora de la Universidad de Cádiz. Ejerce su docencia en la facultad de Filosofía y Letras en el departamento de Filología Francesa e Inglesa desde 1990. Es doctora en Filología Francesa (especialidad de Pragmática) por la Universidad de Cádiz desde 2004. Su investigación gira en torno a dos ejes centrales: la pragmática y la cognición, con especial interés por el estudio del funcionamiento de los enunciados metafóricos en el discurso publicitario de los perfumes. Es miembro del grupo de investigación «Pragmalingüística» (HUM 218) y coeditora de la revista *Pragmalingüística*.
- ❖ **Tanagua BARCELÓ MARTÍNEZ**, licenciada y doctora en Traducción e Interpretación por la Universidad de Málaga. Ha sido lectora de español en la Université de Nice Sophia-Antipolis y actualmente trabaja como Profesora Asociada en el departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga, actividad que compagina con la práctica profesional de la traducción como traductora-intérprete jurada para la lengua francesa. Ha realizado estancias de investigación en el Institut Supérieur de Traduction et Interprétation de Bruselas, en la Université de Nice Sophia-Antipolis y en la Université de Haute Alsace. Sus líneas de investigación giran, fundamentalmente, en torno a la traducción jurídica y económica (tanto desde el punto de vista de la terminología y la fraseología como desde la enseñanza y la práctica de la traducción) y la didáctica de la lengua y la cultura francesas.
- ❖ **M<sup>a</sup> Luisa BERNABÉ GIL**, doctora en Filología Francesa por la Universidad de Granada (2005) con la tesis *Narración y mito: dimensiones del viaje en Le Chercheur d'or y La Quarantaine de J.M.G. Le Clézio*. Ha publicado varios artículos sobre la obra de este autor y el libro *La Quarantaine de J.M.G. Le Clézio. Una novela del tiempo* (2007). Ha dirigido el Coloquio internacional *Horizons le cléziens* celebrado en la Universidad de Granada en 2008. Es profesora de lengua y literatura francesa en la facultad de Filosofía y Letras, y de francés del turismo en la facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de Granada, donde coordina actualmente un proyecto de innovación docente sobre la enseñanza del francés del turismo y la creación de material didáctico y pedagógico.
- ❖ **Carles BESA**, Profesor Titular de Filología Francesa de la Universitat Pompeu Fabra, donde imparte docencia de asignaturas relacionadas con la teoría de la literatura y la literatura contemporánea. Su principal campo de interés es la teoría de la literatura, en especial la teoría de los géneros literarios (en particular, las relaciones entre la novela y las formas breves de la prosa) y la aplicación al análisis de los textos literarios de la narratología, la semiótica, la estilística y la psicocrítica. Ha publicado los resultados de sus

investigaciones en revistas como *Études classiques*, *Études françaises*, *Études littéraires*, *Rivista di letteratura moderna e comparate*, *Neophilologus*, *Orbis litterarum* o *Romance Quarterly*.

- ❖ **Manuel BRUÑA CUEVAS**, doctor en Lingüística por la Université Paris 7 (1987), ha ejercido en las universidades de Poitiers, Limoges y Castilla-La Mancha, siendo hoy día Catedrático del departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla. Centró al principio su interés en el discurso referido, moderno o medieval, y en la literatura francesa medieval. A raíz de su traducción al castellano de la primera obra de Antoine de Latour relativa a España, ha publicado algunos trabajos sobre la literatura de viajes. Actualmente investiga ante todo la historia de la presencia de la lengua francesa en España, con especial atención a las gramáticas y obras lexicográficas bilingües o plurilingües de las que se valieron los hispanohablantes para aprender francés a lo largo de los siglos pasados.
- ❖ **Begoña CAPLLONCH BUJOSA**, licenciada en Filología Hispánica por la Universitat de Barcelona (2003) y doctora en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra (2010), institución en la que actualmente ejerce la docencia. Se doctoró con una tesis sobre la referencialidad de la poesía a propósito de la obra de Francis Ponge, y su ámbito de investigación es la semántica de la figuración del lenguaje poético, cuestión que examina desde diferentes perspectivas (desde la filosofía del lenguaje hasta la retórica). Es miembro del Grupo de Investigación sobre la Historia de la Creación Literaria (CREALIT), y del proyecto *Todo Góngora*; y se dedica, asimismo, al estudio de las relaciones entre música y poesía desde una consideración semiológica, así como a la traducción de la lírica francesa del siglo XVI.
- ❖ **Lourdes CARRIEDO LÓPEZ**, Profesora Titular de Universidad del departamento de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte docencia de literatura moderna y contemporánea en lengua francesa. Aunque en un principio su investigación se centró en la poesía del siglo XX, como lo demuestran su tesis doctoral sobre *La metáfora espacio-temporal en la obra poética de Jules Supervielle* o su estudio introductorio a la *Obra poética* de Léopold S. Senghor para la editorial Cátedra, en los últimos años ha abordado otros ámbitos genéricos, prestando especial atención a la novela de los siglos XX-XXI. Prueba de ello son los numerosos artículos y capítulos de libros publicados sobre las obras de Mauriac, Beckett, Butor, Makine, Rolin, Ben Jelloun o Le Clézio.
- ❖ **María Isabel CORBÍ SÁEZ**, Profesora Contratada Doctora en la Universidad de Alicante que pertenece al equipo docente e investigador del área de estudios franceses de dicha institución desde 1997. Su doctorado en Filología Francesa, su triple for-

mación universitaria (licenciada en Filología Francesa, Inglesa y un máster en Traducción e Interpretación) han orientado sus líneas de investigación. En relación con la primera, destaca su dedicación a la literatura francesa del siglo XX y, sobre todo, a las vanguardias artístico-literarias. Fruto de ello son sus libros *Valery Larbaud en la aventura del Ulises de James Joyce en Francia* (Alicante, ECU, 2006) y *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture* (París, L'Harmattan, 2010). Asimismo se interesa por la literatura escrita por mujeres y los estudios de género, temas a los que ha dedicado varios trabajos, entre otros a Simone de Beauvoir. Cabe destacar, igualmente, su interés por la literatura comparada, no solo desde el punto de vista lingüístico-literario sino también en torno a la relación de la literatura con otras artes (pintura, cine, jardín), que ha dado frutos con aportaciones en diferentes publicaciones, presentaciones en congresos internacionales, etc.

- ❖ **Montserrat CUNILLERA DOMÈNECH**, licenciada en Filología Francesa por la Universitat de Barcelona y doctora en Lingüística por el Instituto Universitario de Lingüística Aplicada de la Universitat Pompeu Fabra. Sus principales líneas de investigación se centran en el análisis de aspectos argumentativos y discursivos, tanto en el ámbito de la traducción literaria como en el de la traducción jurídica. Desde 1997 es profesora de traducción general y especializada en el departamento de Traducción y Ciencias del Lenguaje de la Universitat Pompeu Fabra, y forma parte del grupo de investigación consolidado CEDIT (Centre d'Estudis de Discurs i Traducció), reconocido por la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca de la Generalitat de Catalunya (2009 SGR 711).
- ❖ **Iván DELGADO PUGÉS**, licenciado en Traducción e Interpretación y máster oficial en Traducción, Mediación Cultural e Interpretación (especialidad en traducción jurídica e institucional) por la Universidad de Málaga. Actualmente es becario de investigación (FPU) adscrito al departamento de Traducción e Interpretación de la misma universidad, donde realiza una tesis doctoral sobre la traducción al español de comisiones rogatorias internacionales francesas e inglesas. Ha impartido clases de lengua española en centros de enseñanza secundaria ingleses (Tapton School of Science y Fir Vale School of Business) y ha realizado estancias docentes y de investigación en la Universidad San Pío V (Roma) y en el Imperial College London. Su principal línea de investigación es la traducción especializada de textos jurídicos, judiciales, económicos y políticos. Asimismo, como traductor profesional ha traducido varios libros de temática histórica y política.
- ❖ **Marie-Claire DURAND GUIZIOU**, licenciada en Filología Francesa y en Filología Inglesa, es asimismo doctora en Traducción. Profesora Titular adscrita al departamento de Filología Moderna de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, imparte

docencia en la facultad de Traducción e Interpretación. Su primer campo de investigación ha sido la onomástica literaria con una tesis titulada *Une poétique de l'onomastique blaisienne*, dirigida por la Dra. Lúdia Anoll. La onomástica aplicada al mundo de la literatura le ha llevado a profundizar en la obra de autores franceses (Tristan Corbière, Max Jacob) y francófonos, centrándose en autores canadienses (Marie-Claire Blais) y africanos (Khadi Hane, Cheik Aliou N'Dao, Alain Mabankou entre otros). Sus trabajos han sido objeto de numerosas publicaciones, así como de ponencias y seminarios. El mundo de la traducción literaria es otro de los campos donde cuenta varias publicaciones, entre ellas tres libros en ediciones bilingües (mundo francófono, Bélgica y África). Es actualmente responsable de la colección *Lettres Canariennes* de la editorial francesa L'Harmattan y traductora de novelas canarias para dicha editorial. Desde hace más de una década sus trabajos de investigación privilegian los estudios de las obras poéticas y narrativas de Max Jacob así como de su correspondencia. Es miembro de varios comités científicos nacionales e internacionales, entre ellos el comité de *Les Cahiers Max Jacob, revue de critique et de création*.

- ❖ **María Mercedes ENRÍQUEZ ARANDA**, licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidad de Málaga, donde se doctoró con Premio Extraordinario en 2005 con la tesis *La recepción de la poesía de John Keats a través de sus traducciones al español en el siglo XX*. Ha desempeñado labores docentes e investigadoras en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, en la Universidad Nacional del Nordeste de Argentina, en la Universidad de Orleans y en la Middlesex University de Londres. En la actualidad es profesora de lengua inglesa y traducción en la Universidad de Málaga. Miembro del grupo de investigación de la Junta de Andalucía «Traducción, Literatura y Sociedad» (HUM-623), sus principales líneas de investigación son la traducción literaria, la metodología investigadora en traductología, la didáctica de la traducción y la traducción audiovisual. Entre sus publicaciones nacionales e internacionales cabe destacar el libro *Recepción y traducción. Síntesis y crítica de una relación interdisciplinaria* (2007).
- ❖ **Juan HERRERO CECILIA**, catedrático de Filología Francesa en la Universidad de Castilla-La Mancha. Ejerce la docencia en la facultad de Letras de Ciudad Real, donde imparte clases de literatura y de lingüística francesas. Ha realizado la traducción y el estudio de *À rebours* de J.-K. Huysmans, publicado en 1984 con el título de *A contrapelo* (Cátedra, col. Letras Universales). Es autor del libro *Estética y pragmática del relato fantástico* (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000) y del estudio *Teorías de pragmática de lingüística textual y de análisis del discurso* (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006). Ha coordinado la edición de la obra colectiva *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de lite-*

*ratura comparada* [Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008], y ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas españolas y extranjeras sobre temas de crítica literaria, pragmática textual y análisis del discurso.

- ❖ **Juan Manuel IBEAS ALTAMIRA**, doctor por la Universidad del País Vasco (UPV-EHU) y la Université Paris IV-Sorbonne. Es profesor en el departamento de Filología Francesa de la UPV-EHU, donde imparte asignaturas de traducción general y traducción jurídico-económica. Entre sus líneas de investigación se encuentran la literatura comparada, el siglo XVIII y la recepción española de la literatura transpirenaica. Además de un considerable número de artículos, capítulos de libro y traducciones (sobre Mac Orlan, Michelet, Desnos, Balzac...), ha publicado junto a Lydia Vázquez y Jean-Marie Goulemot la obra *Lumières Amères* (2008) y ha coordinado dos volúmenes colectivos, uno sobre literatura francesa y género y otro sobre literatura y gastronomía.
  
- ❖ **Ana María IGLESIAS BOTRÁN**, licenciada en Filología Francesa y diplomada en Maestro especialista en lengua extranjera-francés. Tras cuatro años como becaria FPI de la Junta de Castilla y León, desde el año 2009 es profesora asociada del departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid. Actualmente se encuentra redactando su tesis doctoral orientada al estudio de la transmisión de la ideología a través de la canción. Sus principales líneas de investigación se centran en cuestiones de inmigración en Francia, el análisis del discurso y el estudio de la historia de la canción francesa comprometida desde sus orígenes hasta la actualidad.
  
- ❖ **Salah J. KHAN**, Assistant Professor de estudios franceses en la Mississippi State University. Tras realizar el bachillerato en Saint Germain-en-Laye, se trasladó a los Estados Unidos, donde se licenció en Historia por la University of California (Berkeley) y, posteriormente, obtuvo el título de doctor en estudios franceses por la University of California (Irvine), especializándose en teoría crítica. Sus investigaciones se centran en las modalidades de resistencia en la literatura y en la historia intelectual francesas y francófonas desde la Revolución. Es autor de un buen número de artículos publicados en Estados Unidos, en España y en Suiza, principalmente sobre Jules Michelet, George Sand, Arthur Rimbaud, Marcel Proust y Aimé Césaire. En otoño de 2011 verá la luz, a través del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, la versión española de su estudio *Révolution et ironie au dix-neuvième siècle en France*.
  
- ❖ **Marina LÓPEZ MARTÍNEZ**, Profesora Contratada Doctora del departamento de Filología y Culturas Europeas de la Universidad Jaume I. Sus principales líneas de investigación son la escritura contemporánea en femenino, la teoría feminista y la no-



vela negra escrita por mujeres francófonas, tal y como lo testimonian su tesis *Le polar au féminin* (2005) y otras publicaciones.

- ❖ **Jordi LUENGO LÓPEZ**, doctor por la Universitat Jaume I (Premio Extraordinario) y miembro activo del *Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género* de esta misma entidad. Actualmente imparte clases en la Universidad Pablo de Olavide como Profesor Ayudante Doctor dentro del área de Filología Francesa del departamento de Filología y Traducción, después de haberlo hecho durante dos años en la Université de Franche-Comté de Besançon. Su actual línea de investigación se centra en el análisis de la literatura folletinesca francesa de finales del siglo XIX y principios del XX, en comparación con la española, desde la perspectiva de género. Ha recibido el premio de Investigación Victoria Kent del *Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer de la Universidad de Málaga* (2007) y el premio de Investigación Presen Sáez de Descatllar del *Centro de Coordinación de Estudios de Género de las Universidades de la Comunidad Valenciana* (2008). También ha recibido el premio nacional de la *Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres* (2008). En el año 2010 se le concedió la Beca Posdoctoral del Ministerio de Educación para desarrollar su investigación en el *Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine* de la Université Sorbonne Nouvelle - Paris III.
- ❖ **Beatriz MANGADA**, doctora en Filología Francesa por la Universidad Autónoma de Madrid (2001), donde ejerce como Profesora Titular interina. Ha participado en varios proyectos competitivos regionales y nacionales sobre interculturalidad y literatura. Entre sus líneas de investigación se incluyen las literaturas franco-canadienses y la experiencia del exilio y su proyección literaria en autores francófonos como François Cheng, Dai Sijie, Wei-Wei, Ying Chen o Milan Kundera entre otros.
- ❖ **Lucía MONTANER SÁNCHEZ**, licenciada en Filología Francesa por la Universidad de Valencia. Sus principales intereses investigadores se centran en la literatura francesa del siglo XX y XXI. En la actualidad es becaria FPI en el departamento de Filología Francesa e Italiana de la Universidad de Valencia y redacta una tesis doctoral sobre la obra de Hélène Lenoir, un trabajo que se está realizando mediante una codirección con la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Castilla La Mancha. Es autora de varios artículos y ha realizado diversas estancias de investigación en París y en Burdeos.
- ❖ **Luisa MORA MILLÁN**, Profesora Titular de la Universidad de Cádiz. Ejerce su docencia en la Facultad de Filosofía y Letras, en el departamento de Filología Francesa, desde 1989. Es doctora, desde 1991, en Filología Francesa (especialidad de Lin-

güística Francesa) por la Universidad de Sevilla. Especializada en el ámbito de la lingüística sincrónica, su principal línea de investigación en la actualidad es la evolución de la lengua en el siglo XXI a través del discurso de Internet, con especial atención a los neologismos adverbiales. Desde 2007 es responsable del grupo de investigación «Pragmalingüística» del Plan Andaluz de Investigación (HUM218) y codirectora de la revista *Pragmalingüística*, que edita el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

- ❖ **Françoise OLMO CAZEVIEILLE**, doctora en Filología Francesa por la Universitat de València, licenciada en Filología Hispánica por la Université Paul Valéry de Montpellier y máster en Terminología por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Desde 2001 ejerce como Profesora Titular de Escuela Universitaria en la Universitat Politècnica de València, donde forma parte del grupo GALE (Grupo de Análisis de las Lenguas de Especialidad). Sus principales líneas de investigación se centran en la terminología y en la didáctica de la lengua francesa para fines específicos.
- ❖ **Eva PICH PONCE**, doctora en Filología Francesa por la Universidad de Valencia (2010) con la tesis *Espaces de l'identité et de la multiculturalité dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*. 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. Su investigación se centra en la literatura quebequense contemporánea, y particularmente en las obras de Marie-Claire Blais, Carole Fréchette, Madeleine Monette y Sylvie Desrosiers. Su doble titulación también le ha permitido analizar en profundidad las relaciones literarias entre el Canadá anglófono y francófono, y sobre todo entre Margaret Atwood y Marie-Claire Blais. Actualmente es Profesora Ayudante en el departamento de Didáctica de las Lenguas y las Literaturas de la Universidad de Valencia.
- ❖ **María Teresa PISA CAÑETE**, profesora de lengua francesa y de análisis del discurso en el Grado de Estudios Ingleses y Franceses de la Universidad de Castilla La Mancha. Su principal línea de investigación se inscribe en la sociolingüística y trata sobre el francés canadiense en situación minoritaria. Su tesis doctoral ha estudiado la elección de lengua en la región bilingüe (inglés-francés) de Sudbury (en Ontario). Además, ha realizado estudios sobre la didáctica del francés, el uso de las TICs en el aprendizaje del francés, el análisis del discurso de textos franceses y el teatro franco-canadiense.
- ❖ **María Jesús SALINERO CASCANTE**, doctora en Filología Francesa por la Universidad de Zaragoza con la tesis *Para una antropología de lo imaginario en Le Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes*. Profesora Titular del departamento de Filologías

Modernas de la Universidad de La Rioja desde 1995, cuenta con numerosos estudios consagrados a la literatura medieval, siendo sus principales líneas de investigación la antropología de lo imaginario, la mitocrítica, mujer y literatura, y vino y literatura. Dirige desde 1991 la revista *Cuadernos de Investigación Filológica*. Es directora del *Centro de Investigación Multidisciplinar del Vino y la Agroalimentación* (CIVA) de la Universidad de La Rioja y coordinadora del grupo de investigación *Cultura y Vino* centrado en la actualidad en el *Estudio del lenguaje comunicativo e innovador de las nuevas etiquetas y contraetiquetas del vino de Rioja y su comparación con las actuales etiquetas francesas. Cuantificación, análisis y valoración de los factores de innovación*. (Proyecto de I+D+I de la Comunidad Autónoma de La Rioja).