



nº 9

abril de 2013

ISSN: 1699-4949

<http://cedille.webs.ull.es>

Presentación

Puntuales a nuestra cita, tenemos la satisfacción de hacer pública una nueva entrega –la novena de la serie ordinaria– de *Çédille*.

Durante este último año, el progreso de la revista ha seguido la tónica de años anteriores: incremento del número de propuestas y diversidad geográfica de las mismas, progresiva internacionalización del panel de evaluadores, consolidación y ampliación del reconocimiento por parte de las agencias y organismos que velan por la calidad de las publicaciones científicas... Todo ello nos anima a trazarnos nuevos objetivos y retos, que pasan por la ineludible necesidad de fortalecer nuestra política editorial y de dotarnos de mecanismos y herramientas que faciliten la labor a autores, evaluadores y editores.

Quienes siguen la evolución de la revista habrán podido apreciar que en 2012 no se publicó el correspondiente número de «Monografías de *Çédille*». Ello no se ha debido, ni mucho menos, a que se haya suspendido la serie o a la falta de propuestas. La razón hay que buscarla en el riguroso proceso de evaluación, que determinó que algunas de las contribuciones que formaban parte del volumen previsto requiriesen distintas modificaciones, lo que condujo al editor científico a retirar la propuesta por no poder cumplir con los plazos acordados. En la actualidad se está trabajando en la evaluación y edición de una selección de contribuciones procedentes del coloquio que sobre el tema de «L'étranger» se celebró en la Universidade do Algarve (Faro) en 2011, así como sobre otras propuestas que se han recibido para los próximos años.

Por último, les invitamos a leer la sección «Noticias de *Çédille*», que se encuentra al final de este volumen, en la que proporcionamos información sobre algunos cambios que hemos implantado respecto al proceso de recepción y selección de originales, así como sobre otras cuestiones de interés (procedimiento para propuestas de «Monografías», estadísticas, presencia en repertorios e índices de calidad, panel de evaluadores, etc.). Atención particular merece la mención al reciente estudio de investigadores del grupo EC3 de la Universidad de Granada, en el que *Çédille* se sitúa entre las tres primeras revistas españolas del ámbito de las Filologías Modernas.

José M. Oliver

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 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 rechazo se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo Editorial se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no se ajusten al ámbito de la revista, que no alcancen la calidad mínima requerida o que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en su web.

URL: <http://cedille.webs.ull.es>

Contacto: revista.cedille@gmail.com

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)

Ignacio Ramos Gay (Universitat de València)

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

ARTÍCULOS

- Jesús Alacid** 11
L'ange de chair de Agustín Gómez-Arcos: la construcción de un mito intercultural
Agustín Gomez-Arcos's *L'ange de chair*: The Construction of a Cross-Cultural Myth
- José Luis Arráez Llobregat** 25
Diálogo con los Otros ausentes o la correspondencia privada de Simone Weil y de Louise Jacobson desde la Shoah
A Dialogue with the Absent Others, or The Private Letters of Simone Weil and Louise Jacobson in the light of the Shoah
- Isabelle Bes Houghton** 53
Ré-écrire le voyage. La fonction de l'intertextualité dans les récits de voyage à Majorque au XIX^e siècle
Rewriting Travel: The Function of Intertextuality in Nineteenth-Century Travel Narratives to Majorca
- Alejandro Carmona Sandoval** 69
Application de l'étude comparée des genres discursifs à l'apprentissage du français des affaires et à l'activité traductionnelle
Applying a Comparative Study of Textual Genres to Learning Business French and Translation
- Montserrat Cots Vicente & María Dolores Vivero García** 83
El juego de la parodia en la escritura de Anne F. Garréta
The Play of Parody in Anne F. Garréta's Writing
- Clara Curell** 93
Una sutil interferencia lingüística: galicismos semánticos en el español actual
A Subtle Linguistic Interference : Semantic Gallicisms in Contemporary Spanish

Javier de Agustín	111
Écriture et ethnographie missionnaires: <i>Chez les Fang ou quinze années de séjour au Congo français</i> d'Henri Trilles Missionary Writing and Ethnography: Henri Trilles's <i>Chez les Fang ou quinze années de séjour au Congo français</i>	
Catherine Desprès Caubrière	129
L'enjeu triangulaire de la trame romanesque du <i>Roman d'Enéas</i> The Triangular Narrative Dimension of the <i>Roman d'Enéas</i>	
Nadia Duchêne	145
La compétence rédactionnelle en langue française du futur traducteur hispanophone French Writing Skills and Competences of the Prospective French-Spanish Translator	
Mercedes Eurrutia Cavero	161
Échanges lexiculturels dans le domaine des fêtes et de la gastronomie: problèmes traductologiques et traitement lexicographique (fr.-esp./esp.-fr.) Linguistic Transfer Between French and Spanish in the Field of Gastronomy and Festivities : Translation Problems from a Lexicographic Standpoint	
José M^a Fernández Cardo	187
La femme et l'œuvre: Robbe-Grillet Robbe-Grillet : Woman and his Work	
Áurea Fernández Rodríguez	207
L'exil dans la création romanesque de Jacques Folch-Ribas Exile in Jacques Folch-Ribas's Fiction	
M. Carme Figuerola Cabrol	229
Malika Mokeddem reescriitora de mitos clásicos Malika Mokeddem Rewriter of Classical Myths	
Daniel Gallego Hernández	245
La traducción español-francés de locuciones preposicionales en el lenguaje comercial. Estudio comparativo basado en corpus The Translation of Prepositional Locutions from Spanish to French in Commercial Language. A Corpus-Based Comparative Study	

Antonio Gaspar-Galán & J. Fidel Corcuera-Manso	275
Le fonds de la Bibliothèque du Marquis de Roda (Real Seminario de San Carlos de Zaragoza) sur la langue française Library Holdings on the French Language in the Marquis de Roda Library (Real Seminario de San Carlos de Zaragoza)	
Ana M^a Iglesias Botrán	295
La representación discursiva de la identidad francesa en las canciones del grupo Zebda desde el análisis crítico del discurso A Critical Discourse Analysis Approach to the Representation of French Identity in Zebda's Songs	
Lluna Llecha Llop Garcia	315
La réception du théâtre du Québec en Catalogne: état de la question The Reception of Québec Theatre in Catalonia: The Present State of the Question	
Julia Lobato Patricio & Carlos Ruiz García	331
Las técnicas de traducción en la traducción económica francés-español: resolución de problemas Translation Techniques for Educational Commercial Texts in French and Spanish: A Problem-Solving Study	
Beatriz Mangada	347
Leïla Sebbar, l'écriture en français comme passage entre enjeux identitaires Leïla Sebbar: Shifting Identities Through French Writing	
Isabelle Marc	359
Une affaire de femmes : la chanson comique en France A Women's Affair: The 'Chanson Comique' in France	
Patricia Martínez García	375
Écriture et dissidence dans les fictions spéculatives de Pascal Quignard: sur l'exemple de <i>Boutès</i> Literary Writing and Dissidence in Pascal Quignard's Speculative Fiction: The Case of <i>Boutès</i>	
María del Pilar Mendoza-Ramos	389
El mundo rural en los <i>fabliaux</i> : el campesino, el herrero y el molinero The Rural World in the <i>Fabliaux</i> : the Peasant, the Blacksmith and the Miller	

Lucía Montaner Sánchez	409
Personajes líquidos, personajes íntimos: un estudio sobre el personaje en <i>Le Magot de Momm</i> y <i>La Folie Silaz</i> de Hélène Lenoir Liquid Characters, Intimate Characters: a Study of Characters in Hélène Lenoir's <i>Le Magot de Momm</i> and <i>La Folie Silaz</i>	
Vicente Enrique Montes Nogales	423
La influencia de la épica de África central en <i>Le chant de So</i> de Richard M. Keuko The Influence of Central Africa's Epic on Richard M. Keuko's <i>Le Chant de So</i>	
Marta Saiz Sánchez	441
Phénomènes énonciatifs et localisations spatio-temporelles dans <i>Du Côté de chez Swann</i> Enunciation and Spatio-Temporal Location in <i>Du Côté de Chez Swann</i>	
M^a Jesús Saló Galán	461
L'évolution du marqueur de reformulation <i>breff/brief</i> du XIV ^e au XVI ^e siècle The Evolution of The Discourse Marker « Bref/Brief » from the 14th to the 16th Century	
Ángeles Sánchez Hernández	475
La problématique identitaire au tournant du XXI ^e siècle à travers deux romans québécois: <i>HKPQ</i> (M. Plomer) et <i>La mémoire de l'eau</i> (Y. Chen) The Problem of Identity at the Turn of The 21st Century through Two Québec Novels : M. Plomer's <i>HKPQ</i> and Y. Chen's <i>La mémoire de l'eau</i>	
Joan Verdegall	491
De Consuelo Berges a Mauro Armiño: un corpus de las mejores traducciones del francés From Consuelo Berges to Mauro Armiño: A Corpus of the Best Spanish Translations from the French	
Marc Viémon	511
Le traitement de <i>e</i> dans un système de prononciation figurée du français au XVIII ^e siècle : la « Colección de las falsas reglas » de Galmace The Mute 'e' in an 18th-Century Figurative Pronunciation Model: Galmace's <i>Colección de las falsas reglas</i>	

ENTREVISTA

- Esther Bautista Naranjo** 527
 Pia Petersen sous le signe de don Quichotte
 Pia Petersen Under the Sign of Don Quixote

NOTAS DE LECTURA

- Lidia Anoll** 539
Toute la Flandre... tendresses, guirlandes, héros, villes et plaines
 All Flanders... Tenderness, Garlands, Heroes, Cities and Plains

- María Loreto Cantón Rodríguez** 543
 Diálogos con Luis Gastón: un merecido homenaje
 Conversations with Luis Gastón: a Well-Deserved Homage

- Danielle Dubroca Galin** 547
 Traduction économique en français et en espagnol ou comment rentabiliser le réseau Internet par le biais de corpus (méthodes et applications)
 Economic Translation in French and Spanish or How to Take Advantage of the Web through the Use of Corpora (Methods and Applications)

- Mercedes Eurrutia Cavero** 551
 Turismo e Internet: análisis de géneros discursivos
 Tourism and the Internet: Genre Analyses

- Jaume Garau Amengual** 559
 La isla: espacio onírico, espacio imaginario. Una aproximación pluridisciplinar
 The Island: Oniric Space, Imaginary Space. An Interdisciplinary Approach

- Maribel Peñalver Vicea** 563
 Femmes, gestualité et écriture aux temps de guerre
 Women, Gestures and Writing in War Times

- Carlos Vadillo Santaolalla** 567
 El humor en tiempos de crisis
 Humour in Times of Crisis

NOTICIAS

- José M. Oliver** 573
 Noticias de *Çédille* (estadísticas, criterios de evaluación, evaluadores...)

- José M. Oliver** 577
 Noticias de la APFUE (publicaciones, tesis doctorales...)

L'ange de chair de Agustín Gómez-Arcos: la construcción de un mito intercultural

Jesús Alacid

Universidad Autónoma de Madrid

al_acid@hotmail.com

Résumé

Cet article aborde le dernier roman publié par Agustín Gómez-Arcos en France avec une perspective méthodologique interculturelle qui étudie une littérature construite à partir d'une expérience interculturelle et bilingue, à partir de la conjonction de deux mémoires linguistiques et culturelles. La trajectoire de l'écrivain d'origine espagnole passe par la récupération de la mémoire oubliée de l'Espagne qu'il a quittée, l'Espagne qui souffre du conflit fratricide de la Guerre Civile et de la dictature de Franco ; mais aussi par une approche de la culture et de la vie contemporaine de la France qu'il habite. Agustín Gómez-Arcos construit ainsi un véritable projet interculturel dans sa production romanesque dont nous analysons ici la fin du parcours dans le rapport de l'écrivain avec son lecteur francophone. Gómez-Arcos laisse, malgré lui, deux romans non publiés où finira en réalité ce projet esthétique interculturel.

Mots-clé : Agustín Gómez-Arcos; littérature; interculturelité; mémoire; mythe; exil; altérité.

Abstract

This article centres on Agustín Gómez-Arcos's last novel to be published in France. A cross-cultural methodology has been followed in order to study a literary output stemming from the experience of bilingualism as well as from the association of two distinct cultural memories. The Spanish-born writer embarked on a journey where he delved into Spain's forgotten memory –he left a country devastated by a sanguinary civil war, in the throes of Franco's dictatorship; but he also combined it with an outlook on the French way of life, France being the country where he was living at the time. Agustín Gómez-Arcos thus developed a genuine cross-cultural project within his novels; this paper explores its outcome in the relationship between the writer and his French-speaking readers. This aesthetic and cross-cultural project would reach its conclusion in two novels left unpublished in spite of himself.

Key words: Agustín Gómez-Arcos; cross-cultural literature; memory; myth; exile; otherness.

* Artículo recibido el 5/12/2012, evaluado el 19/01/2013, aceptado el 8/02/2013.

0. Literatura intercultural

El estudio del hecho literario desde una perspectiva intercultural responde básicamente a las carencias que presenta la taxonomía tradicional reflejada en la constitución de un corpus literario a través de la relación entre lengua y nación (Sullà, 1998: 11 y ss.). Esta relación como base de los estudios diacrónicos y sincrónicos de la literatura excluye de manera flagrante las producciones literarias de escritoras y escritores que cambian de nación o de lengua. Las naciones se construyen, en parte, gracias a la implantación de textos dirigidos a la unidad socio-cultural de un territorio. De modo que el lenguaje, en su vertiente textual, crea, en cierto grado, la identidad nacional. Podemos encontrar un claro ejemplo de la construcción de las naciones europeas a través de los textos literarios en el artículo de Itamar Even-Zohar (1994). El investigador israelí demuestra con un estudio diacrónico la influencia de la literatura en la construcción de las diferentes identidades nacionales europeas, poniendo como ejemplo la labor intelectual y textual de Alfonso X el Sabio para el reino de Castilla y el valor otorgado por los artífices de la creación de los estados alemán e italiano a escritores como Goethe, Schiller, Dante, Bocaccio o Petrarca. Además, define la figura de los «agentes socio-semióticos» como productores de textos canónicos que «pretendían justificar, sancionar y sustentar la existencia o lo deseable de ella, el valor y la pertinencia de una entidad creada a la que se aspira (la nación)» (Even-Zohar, 1994: 369). Por otra parte, la educación propaga estos conocimientos textuales y consigue afianzar la pertenencia a una determinada nación más allá de una elite. Even-Zohar (1994: 360) habla de vestigios de esta «institución socio-semiótica del canon» ya en la cultura sumeria, la primera de la que tenemos textos literarios. Por lo tanto, y desde antiguo, se han tomado a la lengua y a la literatura propias como «bienes para la propia identificación y construcción» (Even-Zohar, 1994: 370). Esto refleja la importancia del estudio de la literatura de una determinada lengua y su canonización para la construcción nacional. En el caso de un autor que no escribe en su propia lengua, este esquema de realización identitaria no se establece. Se podría decir que dicho autor contribuye a la constitución de otra lengua y otra nación, pero la situación es mucho más compleja; no se puede afirmar de manera rotunda que los escritores interculturales que cambian de lengua pasen a ser «agentes socio-semióticos» de la nación de destino y mucho menos de la nación de origen. Es, probablemente, al modelo intercultural, supranacional, al que contribuyen estos «agentes socio-semióticos».

La elección de otra lengua por parte de los escritores tiene que ver con muchos factores, pero la identidad está en juego, como es de esperar. La historia de la literatura siempre se ha enmarcado en la definición y análisis de las obras escritas y publicadas en un determinado país, por autores de ese país, evitando siempre salirse

de las fronteras, amén de la Literatura Comparada¹ y del estudio de la literatura exílica². La literatura del siglo XX, en muchos casos, desmonta completamente ese método de taxonomía. Los movimientos migratorios, motivados por diferentes causas, han provocado, y provocan, un mapa literario y artístico que rompe fronteras, que no puede ser estudiado desde la relación habitualmente establecida entre lengua y nación (Ruiz: 2004). La literatura de estos autores se ve marcada, en su mayoría, por lo que supone dejar un espacio identitario y por la construcción estética desde el contacto entre varias tradiciones culturales y lingüísticas. El escritor sufre una crisis en la que se sumerge casi por necesidad en sus obras, al menos en los primeros momentos de producción, como se puede observar en las primeras obras de Gómez-Arcos (Alacid: 2008a, 2008b y 2012).

La lengua constituye uno de los elementos de la identidad más importantes, la elección de la lengua es la elección de una pertenencia cultural determinada; así lo reconoce un escritor exiliado como es Maalouff (1998: 152): «De toutes les appartenances que nous nous reconnaissons, elle [la lengua] est presque toujours l'une des plus déterminantes», entre otras cosas porque «la langue a cette merveilleuse particularité d'être à la fois facteur d'identité et instrument de communication» (Maalouff, 1998: 153). En estos autores, la lengua tiene un papel importantísimo, existe una serie de decisiones que el autor debe tomar al respecto:

1. El escritor debe decidirse por la expresión en una lengua determinada, la del país de origen o la del país de destino;
2. Decidir si rechaza o no al lector del país de origen;
3. Decidirse por la explotación de la memoria histórico-cultural del país de origen;
4. Decidir si quiere sentirse involucrado o no con la identidad socio-cultural del país de acogida;
5. Decidirse por la integración total o no a la nueva cultura a través de sus textos, es decir, resaltar o no la diferencia, lo extraño; entre otras determinaciones.

Como se observa, son varias las apreciaciones que se pueden hacer al respecto. Además de que, desde mi punto de vista, es necesario analizar a fondo este proceso de movimiento transnacional en la literatura, donde tenemos la posibilidad de encontrar modelos de interculturalidad acordes con nuestros tiempos. Entender el proyecto estético como elemento de respuesta a ese proceso identitario y de apertura al otro en estos casos puede ser muy esclarecedor para comprender los beneficios de la integración social y prevenir ciertas dificultades para su realización.

¹ Un ejemplo paradigmático para un estudio general de la configuración de textos literarios producidos por autores desplazados es el libro de Claudio Guillén, *Múltiples moradas* (1998).

² Para una profundización de este aspecto en la primera novela de Agustín Gómez-Arcos, remitimos a Aybar (2009).

1. Agustín Gómez-Arcos, escritor intercultural

Dentro del grupo de los desplazados españoles, Agustín Gómez-Arcos se sitúa entre los escritores exiliados a partir de la Guerra Civil. Muchos investigadores han trabajado sobre la producción literaria de escritores exiliados a partir del conflicto fratricida. Estos trabajos³ han creado, ciertamente, un canon donde el nombre de Gómez-Arcos no es ni mucho menos habitual. El autor almeriense pertenece a la generación de los niños de la guerra, generación que en su gran mayoría optó por el llamado «posibilismo» (Alcover, 1977), es decir, por la adaptación a las condiciones sociopolíticas del régimen franquista realizando una crítica desde dentro. Gómez-Arcos es de los pocos escritores⁴ que parten al exilio bien entrados los años 60, en lo que muchos han dado en llamar un «segundo exilio» (Aznar Soler, 2002).

Agustín Gómez-Arcos sale de España en el año 1966, después de recibir la suma del *accésit* correspondiente a su segundo premio Lope de Vega arrebatado por la censura⁵ y animado por su inseparable amigo, el actor Antonio Duque. Vive en Londres y en 1968 llega a París, donde tendrá su residencia habitual hasta su muerte en 1998. Gómez-Arcos viaja a España cada verano a partir de 1977, pero nunca volverá a su pueblo natal de Almería, Enix. Publica catorce novelas en Francia y es traducido a más de dieciséis idiomas. Su exilio tardío y la continua negativa de las editoriales españolas a editar su obra han conseguido ningunear al autor a este lado de los Pirineos. Agustín Gómez-Arcos consiguió que dos de sus novelas vieran la luz en español (*Un pájaro quemado vivo*, en 1986, y *Marruecos*, en 1991). En cualquier caso, hay pocos lectores que recuerden al autor almeriense. A partir de 2000, la editorial Cabaret Voltaire se ha propuesto publicar su obra inédita en español, habiendo traducido hasta la fecha cuatro de sus obras narrativas: *El niño pan* (2006, de *L'enfant-pain*, 1983), *El cordero carnívoro* (2007, de *L'agneau carnivore*, 1975), *Ana no* (2009, de *Ana non*, 1975) y *La enmilagrada* (2010, de *L'enfant miraculée*, 1983); y una recopilación de su poesía completa, editada en colaboración con el Instituto de Estudios Almerienses: *Poesía. Obra completa* (2011). Por otro lado, el teatro del autor llegó a estrenarse en España muchos años después de su escritura. A principios de los años noventa, el entendimiento de Gómez-Arcos con la directora de teatro Carme Portaceli y el apoyo del Ministerio de Cultura y otras instituciones, consiguieron que su tea-

³ Existen obras de referencia como la de Francisco Caudet (*El exilio republicano de 1939*) o el volumen colectivo *Migraciones y exilios*, donde podemos encontrar, por ejemplo, las valiosas reflexiones de José Carlos Mainer.

⁴ Podemos encontrar en este caso a escritores como Juan Goytisolo, Fernando Arrabal y Jesús López Pacheco.

⁵ Gómez-Arcos recibió en dos ocasiones el segundo premio del Lope de Vega: en 1962 por su obra *Diálogos de la herejía* y en 1965 por *Queridos míos es preciso contaros ciertas cosas*. En ambos casos la censura dejó el primer premio desierto, pues Gómez-Arcos era en realidad su legítimo ganador (Heras Sánchez, 1995).

tro reapareciera en la escena española. Tres de sus obras fueron montadas y estrenadas en varios escenarios; también hubo publicaciones: *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1972), producción de 1992, publicada por el Centro de Documentación Teatral el mismo año; *Los gatos* (1963), producción de 1994 y publicada por la Sociedad General de Autores de España el mismo año; *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas* (1966), producción de 1994-1995, publicada por el Centro Dramático Nacional el mismo año (Feldman, 202).

En este trabajo se aborda la última de las obras narrativas de Gómez-Arcos publicada en el país vecino desde una perspectiva intercultural⁶ y teniendo en cuenta el recorrido estético del autor en Francia. El estudio parte por tanto de la consideración de Agustín Gómez-Arcos como un autor intercultural que escribe a partir de una experiencia memorística, cultural y lingüística doble; a partir de la intersección entre la ipseidad y la alteridad, de modo que la producción estética de Gómez-Arcos proyecta la visión del otro y la apertura o no a ese otro. La última novela publicada del autor establece una relación de desarrollo estético intercultural con respecto a toda su producción. En la medida de lo posible se hará referencia a ese recorrido estético para situar de la manera más objetiva posible esta última novela editada. Gómez-Arcos deja dos novelas inéditas que serán de vital importancia para un estudio de la totalidad de su producción.

2. *L'ange de chair*, una narración entre la ipseidad y la alteridad

El análisis de esta novela se hace imprescindible para entender el recorrido de la novelística gomezarquiana: supone el final de su carrera literaria en relación con los lectores. También resulta relevante en tanto se trata de una narración que da un giro casi radical en el conjunto de la obra de Gómez-Arcos. Se puede ver en ella un cambio importante en su temática y en la realidad que el autor pretende reflejar. Es una

⁶ El inicio de esta perspectiva investigadora nació en Alemania en los años 80 con el interés por analizar la literatura producida en lengua alemana por las migraciones del llamado «milagro alemán», aquellas que tuvieron lugar a partir de 1955. El profesor de la Universidad de Augsburg de origen italiano Carmine Chiellino establece en sus numerosas publicaciones las bases para el estudio de una literatura que escapa al concepto canónico que relaciona lengua y nación, y que nace centrada en el análisis textual de la obra, para observar en ella el posible diálogo entre las lenguas y memorias disponibles en la mente del autor en el momento creativo. A este tipo de literatura se la define como literatura intercultural por primera vez en el año 2000, en una publicación en la que también participa la profesora española Ana Ruiz (Chiellino, 2000). Dos años más tarde, esta defiende en España la tesis *Literatura de origen español [1964-2000]: modelos literarios para una sociedad multicultural* con la que se inicia en nuestro país esta nueva perspectiva para el análisis de la producción literaria generada en contextos bilingües. En la actualidad existe una red europea de investigación en la que participan los grupos Parola Vissuta (Alemania), dirigido por Chiellino, o SELIDE, que coordina Ana Ruiz desde la Universidad Autónoma de Madrid y en el que también participan investigadoras de la literatura intercultural («ectópica», prefieren llamar estas investigadoras siguiendo al profesor Albaladejo) en lengua francesa, como Margarita Alfaro o Ana Soto.

novela mucho más poética que las anteriores, cuyas tramas estaban más ancladas en la realidad social –aunque utilice recursos fantástico o alegóricos–. Sin embargo, como se puede desprender del título, aparecen en esta narración elementos comunes a toda la obra de Gómez-Arcos: la religión, por ejemplo. En cuanto a la interculturalidad que recorre la narrativa del autor, se puede encontrar en esta novela una cierta superación del hecho de formar parte de un mundo de culturas en interrelación y, de ese modo, se observa una normalización, se pierde en sus páginas la necesidad de poner la interculturalidad de relieve.

L'ange de chair está escrita en Madrid entre abril de 1993 y agosto de 1994, según nos indica el propio autor en el paratexto del final, y fue publicada en 1995. Esta es una de las pocas novelas del autor que ha sido escrita íntegramente en un solo país⁷, la mayoría de ellas están escritas entre París y Madrid; sin embargo, también escribe Gómez-Arcos en otras latitudes: en Atenas (*L'agneau carnivore*, *Maria Répública*), en San Francisco (*Ana Non*) y en Nueva York (*L'enfant miraculée*).

Las estancias de Gómez-Arcos en Madrid se hacen más largas entre 1992 y 1995, cuando estrena en la capital española tres de sus obras teatrales dirigidas por Carme Portaceli con colaboración institucional, como decía más arriba. Estas estadías del autor en España parecen desconectarle del mundo cultural francés, como si de un nuevo exilio se tratase, ya que no existe ninguna crítica sobre su última novela en el país vecino⁸. De nuevo se encuentra Agustín Gómez-Arcos, como sucede con *Bestiaire* en 1985⁹, ante el silencio de la crítica y, probablemente, ante una considerable disminución de sus lectores, causa posible del fin de las publicaciones del autor. Antonio Duque confiesa¹⁰ que no conoce las causas exactas de esta falta de interés por las últimas obras de Gómez-Arcos, pero aclara que el autor almeriense arrastraba algunos problemas con la editorial Stock, motivados, siempre según Duque, casi con certeza, por la falta de eco y de venta de su última novela, *L'ange de chair*. Con esta novela acaba pues la carrera literaria de Gómez-Arcos para el público.

L'ange de chair narra la historia de Christian, un traductor francés que tiene una relación de amor-amistad con Myosotis, una andaluza, hija de marino, casada con el patrón de su padre en la adolescencia, viuda y riquísima. El traductor está en la

⁷ También escribe *Pré-papa* únicamente en París. Hay tres novelas en las que el autor no especifica dónde han sido escritas: *L'enfant pain*, *L'homme à genoux* y *L'aveuglon*.

⁸ Me baso en el trabajo de investigación sobre las referencias existentes sobre el autor realizado en el Instituto de Estudios Almerienses por Francisca Sánchez Sevilla. No publicado. Para su consulta es necesario contactar directamente con la institución almeriense: www.ialmerienses.es

⁹ Así habla el autor de la falta de eco mediático y crítico de la obra: «Il n'a pas été attaqué par les critiques, constate l'auteur, il a été passé sous silence, étouffé. Je paie ainsi le fait de ne pas avoir flatté la France... Je pense pourtant que le premier devoir d'un écrivain est d'éviter la flatterie. [...] Un écrivain, assure-t-il, doit aborder les sujets que les autres auteurs évitent... même si ces sujets ne confortent pas le public dans ses certitudes» (Maricourt, 1990: 383).

¹⁰ Entrevista realizada el 27 de enero de 2011 en su domicilio de Madrid.

casa de Atenas de la viuda, donde realiza una promesa de juventud: traducir para ella la *Odisea* de Homero al francés; de ahí parte el presente narrativo. En ese tiempo de verano conoce a Téophrasia, la ama de la casa y a su sobrino, Panaïotis, «el ángel de carne» a que alude el título de la novela. Este chico es huérfano, está bajo la tutela de su tía y se encuentra realizando el servicio militar. Es bisexual y tiene por novia, o al menos así lo pretende la chica, a Iréne, la ayudante de Téophrasia. Myosotis considera al chico como un dios. Este riega el jardín por la noche, muy tarde, antes del alba, cuando Christian se prepara para dormir, después de trabajar toda la noche. El «poeta», así lo llaman, se enamora del chico y cae enfermo. En su convalecencia, el semi-dios lo cuidará y le presentará al pintor Stelios, antiguo amigo de Myosotis. En su casa hay un regimiento de jóvenes muchachos que posan para él. Tiene un discurso utópico, busca la utopía de convertir a los seres humanos en dioses que cumplen su destino. El amor entre el poeta y el chico no se consuma.

Todos los elementos están relacionados con la mitología griega, Myosotis es Ulises y Christian una suerte de Penélope que «desteje» de noche la traducción de la *Odisea*. Las relaciones con el mundo mítico son casi siempre explícitas. Christian, durante la estancia, decide quedarse a vivir en Atenas. Myosotis, que se pasa la vida viajando, como Odiseo, vuelve a la casa de la capital helena, después de recorrer el mundo para celebrar sus bodas de oro con su difunto esposo. Viene acompañada de un argentino, guapo e inculto: no habla más idioma que el suyo, mientras que los demás personajes, excepto el servicio, hablan al menos dos. En la ceremonia, Myosotis manda que se lea un pasaje de la traducción, luego expone su visión del mundo, una visión individualista de la que Odiseo es ejemplo, engañando a los dioses y consiguiendo alcanzar sus objetivos. Deja en su testamento la custodia de Panaïotis a Christian, los dos como herederos. Al final de la velada Christian se acuesta, desnudo, como siempre; entonces entra el ángel de carne y una nueva vida comienza para ellos.

La relación que se hace de los personajes con el mundo mítico griego sitúa la novela en el corazón del origen de la cultura occidental. Este punto de partida está relacionado con el sentido de génesis que recorre muchas de las novelas de Gómez-Arcos¹¹, de modo que esta narración supone un nuevo comienzo para establecer una propuesta ideológica a través de una estética muy marcada. La novela muestra un mundo intercultural en el centro de la cultura occidental, a unos personajes que están relacionados con diferentes culturas y lenguas y que están interconectados por una continua metaforización mítica. Este afán mitológico convierte, por tanto, a la propia narración de Gómez-Arcos en una obra mitológica que muestra un origen nuevo, mucho más optimista que el que se puede observar en *L'agneau carnivore* o *Bestiaire*,

¹¹ Podemos encontrar un sentido genético en obras como *L'agneau carnivore*, *Pré-papa ou Roman de fées* o *Bestiaire*.

donde encontramos una implosión monocultural¹² y el nacimiento de un caudillo xenófobo¹³, respectivamente; aunque sin la posibilidad del nacimiento de una prole de esa relación. Estamos de nuevo, como sucede en *L'agneau carnivore*, ante una relación infructuosa a nivel vital y mitológico, ante la utopía de un mundo nuevo semejante al de los dioses, como pretende el pintor Stelios. Esta utopía está relacionada con el estado de contacto intercultural que se establece entre los personajes. En la narración aparecen personajes de diversas latitudes y se entienden, se hablan, entran en contacto sin necesidad de resaltar las diferencias socioculturales que *a priori* les separan. El universo narrativo gira en torno a la deificación de los personajes y a su capacidad para formar parte de un mundo intercultural, donde entran en contacto las diferentes lenguas y sus correspondientes memorias culturales. Esto sucede en Christian y Myosotis de manera especial, pero al mismo tiempo personajes sin un *curriculum* intercultural, como Panaïotis y su tía, pasan a formar parte de ese grupo a partir del contacto con el otro, un otro foráneo, que llega hasta ellos. La utopía de Stelios como proyección de la Historia, como la única posibilidad de encaminar el devenir histórico en un mundo posmoderno, vacío de los grandes discursos y de las grandes ideologías, basado en la individualidad (Lyotard, 1984), convierte a la narración en una herramienta ideológica basada en el contacto con el otro, en la superación de la monocultura, como se desprende del sentido que tiene Panaïotis (título de la novela) en la narración: ejemplo de entrega al otro, pues tiene relaciones con ambos sexos y se entrega a la alteridad a través de Christian. Stelios es la estrella guía, el fin del mensaje que, de manera general, se transmite en la novela. Solo se hacen patentes las diferencias culturales en los personajes que están fuera del círculo de divinizados. Es en esos personajes donde se ve representada, de hecho, la monoculturalidad, la falta de apertura al otro, aunque exista esa posibilidad, ya sea porque se viaja (Hugo, el compañero argentino de Myosotis) o porque lo foráneo se acerca (Irène).

En *L'ange de chair* se produce una evolución de la forma narrativa de Gómez-Arcos, se pasa de una estructura narrativa fragmentada, parcial, monofónica, centrada en la primera persona (en *L'agneau carnivore*, *Maria République*, *Bestiaire*, *Mère Justice...*) a una visión narrativa que incluye al otro, aunque sin abandonar del todo el personaje como punto de apoyo; esto se consigue con la *visión con* o *narrador con* que

¹² Una implosión monocultural es, según Chiellino, una situación en la que la monoculturalidad se retrae sobre sí cada vez más. La monocultura puede suponer este peligro, en el momento en que no se reconoce que para cuidar la propia cultura es necesario compartir, en definitiva: la implosión monocultural supone el momento en el que no se reconoce al otro como constituyente de lo propio. En ese momento se usa la violencia hacia dentro, porque en el intercambio con otras culturas hay un camino para aligerar la violencia (*apud* conferencia inédita impartida en la Universidad de Augsburgo en marzo de 2008).

¹³ Al final de *Bestiaire*, fruto de una relación incestuosa, nace un militar, un caudillo con un discurso de extrema derecha, ultranacionalista y xenófobo.

acompaña al protagonista de la novela, Christian. Este tipo de narración consigue una apertura al otro que construye un discurso coherente al respecto del contenido aperturista e intercultural de la novela. Ya no se está denunciando un estado de extrema monoculturalidad como sucediera en novelas anteriores (*L'agneau carnivore* y *Bestiaire*, especialmente), donde el punto de vista monofónico coincide con ese mundo cerrado en sí mismo. En este caso se describe una situación de interculturalidad normalizada, donde la visión del otro, el punto de vista del otro, tiene cabida de manera natural. De hecho se produce en la novela una superación de la diferencia tal que podemos encontrar momentos donde el lector no sabe exactamente en qué lengua se está hablando, en qué lengua se entienden personajes de países y niveles socioculturales muy diferentes. Veamos un ejemplo paradigmático, Panaïotis lee lo que escribe Christian:

« Le bonheur des dieux », note Christian, dans un élan lyrique, sur la page blanche. Panaïotis, qui porte un grand respect à la poésie (on dirait un respect superstitieux), parcourt de son regard dévot ces paroles de trouvère, ces métaphores diaphanes, révélatrices. Et il sourit (*L'ange de chair*¹⁴: 152).

Como se puede observar, no se muestra en ningún momento la lengua en que se escriben esas palabras. El lector puede suponer que están escritas en francés, pero no sabemos si Panaïotis habla o lee el francés, nada de eso aparece en la novela. De modo que se produce una superación de las diferencias: la diferencia de lenguas no es un impedimento para que estos dos personajes se entiendan. Es, por otro lado, en estos dos personajes donde se centra la interpretación de la novela. El encuentro entre el poeta y el «ángel de carne» y su relación están en el corazón de la novela; una relación basada en la alteridad (culturas, niveles sociales, edades distintas) y en la ipseidad (relación homosexual).

3. Mito e interculturalidad

La novela construye un espacio narrativo mítico. Todos los elementos van en esa dirección: divinización de los personajes y unión del tiempo y el espacio míticos con el presente; se construye una relación temporal y espacial entre el mundo mítico de la Atenas clásica y la realidad que vive el autor. De hecho, se establece un sistema metafórico donde tanto los personajes como las acciones que se producen en la narración están en estrecha relación con las dos bases de la cultura occidental: la cultura clásica y la cultura judeo-cristiana (el nombre del protagonista, Christian, es sumamente significativo). Por un lado, nos encontramos con que Gómez-Arcos elige Grecia para el desarrollo de su novela, se trata de un espacio que, a diferencia de las novelas anteriores, se encuentra fuera de los dos países que habita el autor: España y Francia. Grecia es un espacio ya de por sí mítico, pues es la cuna de la cultura clásica occi-

¹⁴ A partir de aquí ADC.

dental. De modo que la elección de este espacio ya nos lleva a la mitificación del relato, es el lugar de donde surgen los relatos míticos de Occidente. Por otro lado, existen dos discursos en la novela que hablan de la deificación de los hombres como medio de mejoría de la humanidad: Stelios habla con Christian, le explica su teoría de la utopía:

Je songerais très sérieusement aux possibilités offertes à l'homme de s'impliquer dans une révolution idéologique tout à fait inédite, en se donnant l'utopie comme fin ultime, comme but à atteindre ; à avancer sans découragement vers le grand projet spirituel que son manque d'origines autres que biologiques lui refuse d'avance ; bref, à créer Dieu. Le créer une fois pour toutes, se parachevant lui-même comme un être parfait, à part entière, réussite incontestable de sa seule volonté divinissante (ADC: 173-174).

También encontramos un discurso en este sentido al final de la novela, cuando Myosotis, como anfitriona de la cena, habla de su forma de ver el destino del ser humano, y la enfrenta a la visión que tiene Stelios:

Notre ami l'utopiste, par exemple, ne pense pas comme moi. Son souci, c'est l'Humanité ; le mien, c'est l'individu. L'expression de son visage me dit qu'il trouve mes idées extravagantes. Je lui laisse la responsabilité de ses appréciations. Mes idées, d'une modestie somme toute féminine, me coûtent trop d'argent pour que je me résigne à les taire. Donc, je les propage. J'exige pour les humains, pour chacun d'entre nous, la liberté d'action et de conscience égale à celle qu'on accorde aux dieux. Comme eux, chez eux, nous sommes des dieux chez nous. Du moins quelques-uns d'entre nous. Ce dîner d'anniversaire en est la preuve. Pourquoi? Parce que je vous vois divins. Et que vous l'êtes, incontestablement. (ADC: 232-233).

En estas dos citas se concentra el discurso de deificación de los personajes dentro de la novela que contribuye a crear un relato mítico. El supuesto enfrentamiento entre las dos visiones no es tal, ya que simplemente se diferencian en la generalización o individualización de lo divino. En los dos casos se habla de los seres humanos como seres divinos libres. En el discurso de Myosotis se precisa aún más dentro de la lógica metafórica de la novela y diferencia los personajes divinizados de los que no lo son: todos los personajes que participan en la cena en ese momento lo son, Hugo e Iréne ya no están presentes.

Asimismo, nos encontramos con dos elementos mitificadores que están en relación con la cultura cristiana: uno, la cena, el aniversario de la boda de Myosotis, que aparece como la última cena de Cristo, momento en que ella va a dejar su herencia ideológica, representada esencialmente en su discurso, pero de manera mucho más

evidente en relación con el cristianismo en su «nouveau testament» (ADC: 177). El testamento de Myosotis tiene como punto más importante la custodia de Panaïotis, que pasa a manos de Christian, de modo que se produce un incesto figurado entre el poeta y el joven, pues el primero pasa a ser su padre legal. Este incesto figurado parte de uno previo entre Myosotis y Christian, ya que la relación entre ambos aparece en la novela, en varias ocasiones, como si de una madre y un hijo se tratara; la función maternal de la amante de Christian se explicita claramente en la siguiente cita: «Myosotis le maternait, tout simplement. Le materne encore» (ADC: 41). La relación entre el traductor y Panaïotis está basada en el contacto intercultural, en una relación con el otro, así se muestra en la evolución que se opera en Christian: el espacio mítico lo transforma hasta que decide quedarse en Grecia y tener una relación con el otro. Ese contacto se explicita de manera clara en la novela, Christian se da al otro, incluso en lo más íntimo, en este caso representado por los sueños: «Lui raconter ses rêves, s'exposer à la commisération d'un étranger, d'un prosaïque jeune homme qui vit tellement les pieds sur terre? Voilà une promesse d'inconscient, de fou. De poète, en somme.» (ADC: 123); y un poco más adelante, Christian habla de la imagen de Panaïotis: «Il sent son sort lié à cette image de vie. Irrémédiablement» (ADC: 124). Se ve claramente en estas citas la entrega al otro, la relación de contacto total con el otro, con el «extranjero» a quien se ofrece la intimidad y con quien se establece un lazo de futuro «irremediable». Por otra parte, hay que tener en cuenta la aclaración que se hace en la primera cita: solo un poeta puede proceder de esa manera. Del mismo modo, ese contacto con el otro se ve reflejado en la supresión de la diferencia de lenguas y de culturas de la que hablaba más arriba. El contacto se produce con una superación del narcisismo (Gascón Vera, 1992) que representaba la primera novela de Gómez-Arcos, base para la implosión monocultural de aquella narración, como también se supera la xenofobia de *Bestiaire*, reflejo del riesgo de una sociedad intolerante.

El final de esta narración se proyecta en el futuro con un final abierto. Se trata de un final claramente positivo, un final que augura una nueva vida para los protagonistas de la novela. Pero nos encontramos con un incesto figurado infructuoso en su sentido mítico: la relación entre Christian y Panaïotis no asegura la continuidad del proyecto más allá de sus personas. El significado del incesto está centrado en la génesis de un nuevo espacio cultural (intercultural, sería más correcto decir), pero resulta infructuoso, no hay un futuro posible, como sucediera en la primera novela del autor almeriense, donde también se produce una relación incestuosa homosexual. Esta infructuosidad está relacionada con el significado profundo de la novela, no puede ser de otro modo, ya que el final se abre ante una perspectiva positiva, así se refleja este positivismo en el encuentro final: «Le soleil de demain ne sera pas comme le soleil des jours éteints. Il sera nouveau. Un soleil nouveau, irradiant, fertilisant une vie nouvelle» (ADC: 238). Se muestra de manera clara la connotación de fertilidad que no había de ningún modo en *L'agneau carnivore*, donde se aboga por una destrucción

total al final de la novela (Alacid, 2012). Del mismo modo que parece un proyecto totalmente desligado de la monoculturalidad. No se trata de una paradoja, se trata de una continuidad del sistema metafórico e ideológico que se ha ido construyendo en la narración.

La novela se erige como un proyecto mitológico que aúna las dos tradiciones culturales que son la cuna de la cultura occidental, de modo que se ponen en relación las bases de Occidente para crear una nueva mitología, un nuevo testamento ideológico. La ficción y la realidad, la mitología y la historia, se unen en el presente narrativo. A esto le unimos la aspiración utópica que se ve reflejada, de manera explícita en el discurso de Stelios, y de manera implícita en el discurso de Myosotis, ambos dirigidos al mismo fin. Por otro lado, se aclara en la novela que la entrega al otro, representada por la que realiza el protagonista, solo puede ser realizada por un poeta, por un creador de ficción. De hecho, en el momento final se van a resaltar los elementos que están relacionados con estos parámetros binarios: ficción-realidad y mitología-cristianismo: «L'ange enfin se sait un dieu. De plein droit. Un poète dort entre ses bras» (ADC: 238). Se ve claramente que es un poeta (realidad que crea ficción) quien está en manos de un ángel (cristianismo) que se siente un dios (mitología). Es aquí donde se resume el sentido que tiene este incesto figurado, genético, infructuoso –en el sentido mítico tradicional– pero positivo, fruto de un nuevo testamento que está cargado de una ideología utopista, de libertad e interacción cultural. Bajo mi punto de vista, estamos ante un proyecto utópico intercultural, es decir, la interculturalidad no se puede dar en la realidad, solo es posible en un no-lugar y ese no-lugar Agustín Gómez-Arcos lo sitúa en la ficción, en la ficción literaria, de donde surgen los mitos, de donde surgen las religiones, de donde surge, en definitiva, la base de nuestra cultura.

En resumen, *L'ange de chair* presenta un proyecto claro de interculturalidad: en la narración se superan las trabas que supondrían la lejanía entre lenguas y culturas, como una torre de Babel antes de la confusión de las lenguas, donde se unen los elementos comunes y se crea una nueva mitología basada en el contacto con el otro, en la entrega al otro. Pero se trata de un proyecto utópico, irrealizable en un lugar real, solo realizable en la ficción; se construye un relato mítico, ficcional, no es un reflejo de la realidad, los personajes son dioses, no humanos. Aunque es necesario añadir aquí un matiz: siguiendo el discurso de Stelios (el guía, la *stella* guía), esa utopía es un camino, el único camino posible para la continuidad de la Historia¹⁵, de modo que la utopía proporciona una forma de proceder, una forma de avanzar en ese proyecto intercultural inalcanzable.

¹⁵ «Le seul avenir possible de l'Histoire, mon ami. Sans utopie, point d'Histoire» (ADC: 147).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALACID, Jesús (2008a): «Identidad, memoria y libertad». *Quimera*, 291. 72-73.
- ALACID, Jesús (2008b): «El niño pan de Agustín Gómez-Arcos. Filiación y memoria». *Tonos Digital*, 15. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/187/147> (21/01/2013).
- ALACID, Jesús (2012): «L'agneau carnivore de Agustín Gómez-Arcos. El inicio de un proyecto estético intercultural». *Pandora. Revue d'études hispaniques*, 11. 225-238.
- ALBALADEJO, Tomás (2011): «Sobre la literatura ectópica», in Adrian Bieniec *et al.* (eds.): *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität*. Dresde, Thelem, 141-153.
- ALFARO AMIEIRO, Margarita *et al.* (2007): *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*. Madrid, Calambur.
- ALFARO AMIEIRO, Margarita [coord.] (2009): *Interculturalidad y creación artística. Espacios poéticos para una nueva Europa*. Madrid, Calambur.
- AYBAR, María Dolores (2009): «La literatura exílica de Agustín Gómez Arcos: L'agneau carnivore». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 42. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/lexilica.html> (12/06/2011).
- AZNAR SOLER, Manuel (2002): «La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos». *Migraciones y exilios*, 3, 9-22.
- CAUDET, Francisco (2005): *El exilio republicano de 1939*. Madrid, Cátedra.
- CHIELLINO, Carmine (2000): *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart, Metzler Verlag.
- EVEN-ZOHAN, Itamar (1994): «Función de la literatura en la creación de las naciones de Europa», in Darío Villanueva (ed.), *Avances en Teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 357-377.
- FELDMAN, Sharon G. (2002): *Alegorías de la disidencia. El teatro de Agustín Gómez-Arcos*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- GASCÓN VERA, Elena (1992): «Los reflejos del yo: el narcisismo redimido de Agustín Gómez Arcos», in *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*. Madrid, Editorial Pliegos, 111-130.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustin (1975): *L'Agneau Carnivore*. París, Stock.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustin (1976): *Maria República*. París, Stock.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustin (1977): *Ana Non*. París, Stock.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustin (1979): *Pré-papa ou Roman de fées*. París, Stock.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustin (1981): *L'enfant miraculée*. París, Fayard.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustin (1983): *L'enfant pain*. París, Seuil.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustín (1986): *Un pájaro quemado vivo*. Madrid, Debate. Traducción del autor.
- GÓMEZ -ARCOS, Agustin (1986): *Bestiaire*. París, Le Pré aux Clercs.

- GÓMEZ-ARCOS, Agustín (1991): *Marruecos*. Madrid, Mondadori. Traducción del autor.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustín (1992): *Mère Justice*. París, Stock.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustín (1995): *L'ange de chair*. París, Stock.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustín (2006): *El niño pan*. Traducción de Ma Carmen Molina Romero, Barcelona, Cabaret Voltaire.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustín (2007): *El cordero carnívoro*. Traducción de Adoración Elvira Rodríguez. Barcelona, Cabaret Voltaire.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustín (2009): *Ana no*. Traducción de Adoración Elvira Rodríguez, Barcelona, Cabaret Voltaire.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustín (2010): *La enmilagrada*. Traducción de Adoración Elvira Rodríguez, Barcelona, Cabaret Voltaire.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustín (2011): *Poesía. Obra completa*. Barcelona, Cabaret Voltaire e Instituto de Estudios Almerienses. Edición de Francisco García-Quiñonero Fernández.
- GUILLÉN, Claudio (1998): *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona, Tusquets.
- HERAS SÁNCHEZ, José (1995): *Estudio narratológico de La enmilagrada*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- LYOTARD, Jean-François (1984): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra.
- MAALOUF, Amin (1998): *Les identités meurtrières*. París, Grasset (Le livre de poche).
- MAINER, José-Carlos (2002): «Consideraciones sobre el lugar del exilio de 1939 en la construcción de la historia de la literatura española». *Migraciones y exilios*, 3, 51-57.
- MARICOURT, Thierry (1990): *Histoire de la littérature libertaire en France*. París, Albin Michel.
- RUIZ SÁNCHEZ, Ana (2004): «Nueva topografía literaria europea». *El Rapto de Europa: crítica de la cultura*, 5, 7-14.
- SOTO, Ana Belén (2012): «À la recherche d'une identité plurielle au féminin dans l'œuvre de Rouja Lazarova *Sur le bout de la langue*». *Çédille, revista de estudios franceses*, 8, 283-297.
- SULLÀ, Enric [ed.] (1998): *El canon literario*. Madrid, Arco/Libros.
- VALLES CALATRAVA, José R. [ed.] (1992): *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez-Arcos. Actas del Coloquio celebrado en Almería*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

Diálogo con los Otros ausentes o la correspondencia privada de Simone Weill y de Louise Jacobson *desde* la Shoah

José Luis Arráez Llobregat

Universidad de Alicante

jl.arraez@ua.es

Resumé

Dans ce travail nous proposons, après avoir envisagé la contribution que ces cartes privées procurent à l'HISTOIRE, la réalisation d'une analyse sur la correspondance de Simone Weill and Louise Jacobson, deux jeunes françaises juives privées de leur liberté, afin de découvrir leur singularité. À cette fin nous nous pencherons dans un premier temps sur l'aspect réel et communicatif des missives pour ensuite révéler la dimension psychique et libératrice de leur écriture.

Mots clés: Shoah; camp de transit; correspondance épistolaire; Simone Weill; Louise Jacobson.

Abstract

Due to its substantial contribution to History, this paper analyses the correspondence of Simone Weill and Louise Jacobson, two young French Jewish ladies who were deprived of their freedom. Its aim is, firstly, to explore the factual and communicative aspects of their letters and, secondly, to disclose the physical and freeing aspects of their writings.

Keywords: Holocaust; transit camp, epistolary correspondence; Simone Weill; Louise Jacobson.

0. Introducción

Entre 1940 y 1944, cientos de miles de ciudadanos judíos franceses fueron reclusos en prisiones y campos de tránsito situados en territorio francés, antes de cruzar las fronteras para ser deportados a los campos de trabajo o de exterminio. Hasta las prisiones de Épinal y de Fresnes, hasta los campos de Drancy, Pithiviers, Écrouves

* Artículo recibido el 21/11/2011, evaluado el 2/09/2012, aceptado el 14/11/2012.

o Beaune-La Rolande¹ llegaron familias completas o fragmentadas tras ser denunciadas anónimamente por sus compatriotas, o tras las multitudinarias redadas programadas por las autoridades. Durante semanas, e incluso meses, esos hombres, mujeres y niños permanecieron reclusos y sometidos a la inquietante y dramática espera de un destino colmado de incertidumbres. Desde el encierro, muchos de los prisioneros se sirvieron de la correspondencia autorizada, o clandestina, para comunicarse con familiares y amigos que permanecían en zona libre u ocupada. Junto con las emociones y los sentimientos, la memoria de lo cotidiano del encierro espacial y psicológico quedó inscrita en esas cartas privadas, convertidas hoy en un extraordinario documento personal e histórico, en las que la necesidad de la escritura se une a la escritura de la necesidad.

Nuestro deseo de presentar y analizar un conjunto de cartas escritas desde la Shoah por Louise Jacobson y Simone Weill reside en el interés de efectuar sobre ellas un análisis con el fin de obtener un mejor conocimiento sobre la detención de judíos franceses, su encarcelamiento y su posterior traslado a los campos de tránsito. En un primer apartado se introducirán brevemente algunos planteamientos sobre la polémica de la inmersión de la literatura en la HISTORIA. Se procederá en primer lugar a la presentación de Louise Jacobson y de Simone Weill, sobre cuyos epistolarios se ha realizado la investigación. Tras la contextualización social y familiar de estas epistológrafas, se analizará el aspecto mágico de sus respectivas correspondencias epistolares, es decir, la redacción y lectura de las cartas como recurso psicológico capaz de hacer presentes a sus ausentes y de abolir las distancias espaciales y temporales. Finalmente, nos aproximaremos a la dimensión testimonial física y emocional de ambas correspondencias. Todo ello nos conducirá a una mejor comprensión de la producción, de la estructura y del funcionamiento de estas cartas en el contexto histórico, social e institucional en el que fueron redactadas².

1. De la HISTORIA de la Shoah a las historias *desde* la Shoah

La HISTORIA³ de la que fueron víctimas los franceses judíos durante la Shoah ha quedado plasmada en ensayos como los de Serge Klarsfeld, Anne Grynberg, Mi-

¹ Otros campos de tránsito franceses fueron: Arandon (Isère), Bram (Aude), La Lande-des-Monts (Ille-et-Vilaine), Marseille, Les Milles (Bouches-du-Rhône), Le Recèbedou (Haute-Garonne), Rivesaltes Pyrénées-Orientales), Gurs (Basses-Pyrénées), Royallieu (Compiègne).

² Esta investigación se inscribe en el proyecto del Plan Nacional I+D+I: «DIGEC: Discriminación, Genocidio y Exterminio cultural. Un estudio de la literatura del Holocausto y la recuperación de la Memoria» (FFI2008-01568).

³ La investigación desarrollada por Pierre Barbéris (1980) ofrece una lectura de la Historia dentro del texto literario. En el ensayo *Le prince et le marchand: idéologiques: la littérature, l'histoire*, la distinción establecida entre HISTORIA, *Historia* e *historia* sirve de punto de partida para el análisis del texto literario:

- HISTORIA: realidad histórica.

chel Marrus, Renée Poznanski o Saül Friedländer, por citar únicamente algunos autores pertenecientes al ámbito francófono. Pero en el proceso de reconstrucción de la llamada memoria histórica, resulta igualmente interesante ampliar el conocimiento de la HISTORIA de la Shoah mediante las historias contenidas en las denominadas *écritures du moi*⁴, género híbrido en el que se incluirían las cartas de prisioneros y deportados franceses judíos, ya fueran anónimas o redactadas por personajes insignes.

En estos escritos de carácter privado, independientemente de la revelación de aquellos hechos referidos a la esfera privada de sus remitentes, el lector descubre algunas noticias que podrían completar la HISTORIA oficial aun siendo de carácter íntimo y, por lo tanto, subjetivas. Esta subjetividad latente en cada uno de los folios, pero no patente, y por lo tanto fácilmente discernible para ser desestimada, implica ciertamente una precaución en la lectura y análisis. Como defienden Dauphin, Lebrun-Pezzerat y Poubla, las cartas «comme tout autre document historique et plus encore que tout autre [...] ne sont pas exemptes de mécanismes d'illusion et ne peuvent être tenues pour un miroir évident du réel» (Bossis 1994: 126). Es un factor a tener en cuenta pero no disuasorio si se emprende el complejo y delicado camino de recurrir a la memoria individual para escribir o reescribir la HISTORIA.

Partiendo de la consideración de que el microgénero autobiográfico epistolar mantiene un estatus particular en la literatura, como preámbulo al estudio de las cartas de Simone y de Louise, podría ser interesante acometer una sucinta incursión en la contribución que la literatura podría realizar a la HISTORIA. Ello permitirá en lugar poner de relieve el gran interés que la narrativa ha despertado entre historiadores e historiógrafos, y contrariamente la limitada publicación de ensayos teóricos en torno a la correspondencia epistolar y su aportación a la HISTORIA, especialmente las titulares de ciudadanos anónimos.

Esta primera incursión nos conduce indefectiblemente a la polémica del vínculo existente entre HISTORIA y narrativa, una polémica en continua retroalimentación desde la pasada centuria, en la que han intervenido e intervienen filósofos, historiadores, epistemólogos, antropólogos o filólogos.

Una fecha señalada para este debate son los años 30, cuando desde *L'École des Annales*, autores como Marc Bloch o Lucien Febvre, generan novedosos planteamientos como la incorporación de la vida cotidiana a la HISTORIA, la destitución de la hegemonía del «documento», la consideración de su hipotética objetividad y, por el

- Historia: discurso teórico que propone una interpretación didáctica del desarrollo histórico; se refiere, por lo tanto, al discurso del historiador.

- historia: los relatos (*récits*) que son de igual modo una interpretación de la HISTORIA; se refiere, por lo tanto, a todo relato cuya función es la de narrar los acontecimientos.

En nuestro trabajo hemos utilizado las diferentes grafías de estos términos para referirnos a las tres realidades *supra* definidas.

⁴ Retomamos la expresión acuñada por Georges Gusdorf en *Lignes de vie: Les écritures du moi* (1991).

contrario, la contemplación de otro tipo de fuentes subestimadas hasta la fecha. Posteriormente, tras la II Guerra Mundial surge una nueva generación de autores, como Fernand Braudel (1949), influidos por las innovaciones introducidas por la Lingüística General en otras esferas del conocimiento, y defensores de una ciencia objetiva y sistemática de la HISTORIA, que desaprobaba la intromisión del «factor humano» en la HISTORIA y de los hechos que la originarían. Posteriormente, en la década de los noventa, Lawrence Stone (1979) reaccionará contra las teorías de Braudel y su denuncia «del secuestro de la Historia por los acontecimientos», para referirse a la apropiación que la literatura hace de la HISTORIA.

El historiador Hayden White cuestiona igualmente la escisión de la HISTORIA de otras formas narrativas al reaccionar contra aquella historiografía que ignora o desprecia la función que podría cumplir la literatura en la *gnosis* humana. Desde la publicación en 1973 de *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, y a lo largo de toda su obra, White, se postula a favor de la inviabilidad de diferenciar el relato histórico del relato de ficción, al considerar que uno y otro narran respectivamente acontecimientos reales o imaginarios. En sus trabajos «La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica» y «Hecho y figuración en el discurso histórico»⁵, White aborda en concreto la literatura del Holocausto; así, reflexiona, entre otras cuestiones, sobre los límites éticos y morales de los acontecimientos de la Shoah y sobre «los significados que nos proporcionan los diversos modos de tramas conocidos en las prácticas occidentales de narrativización» (White 2003: 56). Concluye considerando que no debiendo existir entre la historia y la literatura un enfrentamiento, «los modos modernistas de representación pueden ofrecer posibilidades de representar la realidad tanto del Holocausto como de la experiencia de él que ninguna otra versión del realismo podría ofrecer» (White 2003: 214). Es preciso indicar igualmente que en el artículo «Realismo figural en la literatura testimonial», Hayden White (2010: 184) remite a la literatura testimonial del Holocausto como espacio en el que las «disciplinas establecidas son forzadas a confrontar fenómenos que no se ajustan a las categorías genéricas usadas normalmente para identificar y clasificar los asuntos con los cuales ellas habitualmente tratan».

Por su parte, Paul Ricoeur en «Récit fictif-Récit historique», ensayo en el que aborda la controversia entre la teoría de la historia y la narratología contemporáneas, entre otras de las conclusiones, aporta que «c'est au niveau de la mise en intrigue qu'histoire et récit de fiction se recourent» (Ricoeur 1980: 268).

Ahora bien, la escritura autobiográfica nos sitúa en un eje diferente, pues no es el escritor-esteta frente a la HISTORIA sino el testimonio desde el interior de la HISTORIA. El ensayo *The destruction of the European Jews* de Raul Hilberg (1961), erigido

⁵ Los capítulos de este ensayo en su versión española se han traducido de *Tropics of Discourse y Figural Realisme* (1978 y 1999, respectivamente).

sobre documentos y testimonios⁶, responde magistralmente al siempre deseado intento de conciliar HISTORIA y testimonio, y concretamente en lo que a la Shoah se refiere. J.-F. Chiantaretto y R. Robin (1993: 14), igualmente interesados en mostrar la importancia y la trascendencia del legado del testimonio en la memoria histórica, indican que

[le témoin] constitue un enjeu décisif quant à la lisibilité et à l'interprétabilité du passé, qui constituent les conditions de la pensée face à un double danger: l'amnésie généralisée qui vide la pensée de toute historicité, les passions patrimoniales et identitaires.

Desde una perspectiva epistemológica, G. Gusdorf (1991) plantea la utilidad de *las escrituras del yo* como instrumentos que permiten o facilitan una mejor comprensión de la realidad histórica: «le témoin s'efface dans son témoignage; il ne prétend être qu'un médiateur, un révélateur de cette vérité en gestation, de cette gestation de vérité à laquelle il lui est donné d'assister» (Gusdorf 1991a: 263). La inclusión de ese intermediario debe realizarse de forma coherente y lógica, es decir, como un parámetro a tener en cuenta en la lectura que de la HISTORIA se efectúa.

En lo que respecta en concreto al microgénero autobiográfico epistolar, autores como L. Fortea y V. Sierra defienden en su ensayo sobre la correspondencia de epistológrafos anónimos la necesidad de

[...] otorgar a las cartas y demás escritos de carácter personal de la gente común el lugar que merecen en la construcción de la memoria histórica. La información que aportan en lo relativo a todos aquellos aspectos que escapan de la historia oficial, principalmente en las referencias a la vida cotidiana, a la historia de las mentalidades y a los sistemas de valores de un grupo social concreto en un período determinado, y el reflejo de todo ello en la relación que se establece entre esas personas y el mundo de la escritura, permitirá construir la historia desde ese otro lado que casi nunca se cuenta (Sáez y Castillo 2002: 568).

Estas *écritures du moi* constituyen en cualquiera de sus formas o variantes un documento,

qui montre que le texte a un référent extérieur et garantit que tel événement s'est réellement produit ou que les choses étaient bien comme l'historien les décrit. Le document est ainsi le garant [...] de la véridicité de l'historiographie (Boulay 2010: 28).

⁶ Desde el punto de vista cinematográfico citaremos *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), un documental trazado a partir de las historias orales de los testigos.

Es decir, no porque deba dudarse de la historiografía o de los historiadores, ni porque pueda considerarse incompleta o subjetiva, arbitraria o farsante, es pertinente el cotejo del documento testimonial; no debiendo considerarse excluyentes o disyuntivos la lectura de estos, puede considerarse una especie de peritexto⁷ que permitiría completar de forma paralela la información contenida en el documento histórico. Como filósofo e historiador, Tzvetan Todorov, hondamente preocupado por el lugar que la memoria ocupa en la construcción del presente y del futuro, se aproxima en diferentes ensayos a la figura del testigo de la HISTORIA y su deber para con la sociedad: «lorsque les événements vécus par l'individu ou par le groupe sont de nature exceptionnelle ou tragique, ce droit devient un devoir: celui de se souvenir, celui de témoigner» (Todorov 1995: 16). Igualmente aborda el derecho a conocer de quienes no fueron testigos directos o en primera persona, pero sí son herederos y responsables de esa memoria: «les individus comme les groupes ont le droit de savoir, donc aussi de connaître leur propre histoire» (Todorov 1995: 15).

Como ha podido observarse a través de la exposición de tan sólo algunos de los juicios más sobresalientes la relación entre HISTORIA y literatura (narrativa o epistolar) ha transcurrido, y transcurre, entre reconciliaciones y desavenencias. Bajo nuestro punto de vista esta debiera una relación fundamentalmente dialógica que fomente una lectura e interpretación no unidimensional de los acontecimientos ocurridos; en este sentido, las cartas dejarían de ser considerados meros textos accidentales y adquirir un estatus científico determinante, tomando evidentemente las precauciones pertinentes.

2. Louise Jacobson y Simone Weill: epistológrafas anónimas de la Shoah

La tipología de cartas escritas desde la Shoah es muy variada: hubo carteo entre familiares o amigos desde las cárceles y desde los campos de internamiento y de tránsito; se escribieron *des billets* que fueron lanzados a su suerte desde los vagones de deportación; igualmente, familiares y amigos de los detenidos se afanaron en escribir cartas a diferentes autoridades civiles y militares para solicitar su ayuda y colaboración; por el contrario, no olvidemos que también hubo quien utilizó la carta para denunciar y acusar de forma anónima a vecinos, compañeros o sencillamente ciudadanos (Sabbagh 2002). Desde la denominada globalización del Holocausto (años 80-90), expresión introducida por Jean-Michel Chaumont (1997), la edición de documentos autobiográficos o biográficos ha aumentado considerablemente; no obstante, la publicación de correspondencias epistolares continúa siendo limitada. Ya sea por cuestiones estrictamente personales o por el desconocimiento del valor de quienes las conservan, quizá gran cantidad de estas cartas nos son todavía desconocidas. Pese a ello existen en el ámbito francófono algunas recopilaciones publicadas de gran interés:

⁷ Empleamos el término *peritexto* en sentido no literal para hacer referencia al conjunto de anexos o notas en que pueden convertirse las informaciones halladas en el documento testimonial.

aludiremos a las ediciones realizadas por Antoine Sabbagh (2002) y por Karen Taieb (2011) en cuyos respectivos trabajos efectúan una interesante selección de cartas con centenares de interlocutores cuya homogeneidad viene determinada por el deseo de exponer a través de la escritura epistolar el trauma del arresto y de la separación, así como el impacto producido por una experiencia vital límite. En un grupo diferente, al vehicularse la correspondencia entre un único emisor y sus respectivos destinatarios, podríamos citar *Lettres à Chana* (Schoenberg 1995)⁸ y *Gardez mon fils près de vous. Correspondance pour un enfant caché, 1940-1944* (Bernstein 2008)⁹.

Como se ha indicado en la introducción, el *corpus témoin* de cartas sobre el que se ha realizado este trabajo corresponde a las cartas íntimas enviadas por Simone Weill¹⁰ (1907?-1943) y Louise Jacobson¹¹ (1924-1943), dos francesas judías internadas inicialmente en las prisiones de Épinal y de Fresnes y posteriormente en los campos de tránsito franceses de Drancy, de Écrouves y de Beaune-la-Rolande, antes de ser deportadas a Auschwitz-Birkenau.

A principios de enero de 1943, Simone Weill, su esposo Albert y sus tres hijas, Arlette, Monique y Francine, fueron arrestados por la policía del ejército alemán bajo la acusación de realizar sus compras fuera del horario estipulado¹². Liberados el 16 de enero de ese mismo año, unos días más tarde fueron nuevamente arrestados y trasladados a la prisión de Épinal. Tras once meses, itinerantes en varios campos de tránsito (Écrouves, Drancy y Beaune-la-Rolande), el convoy nº 62 del 20 de noviembre de 1943 trasladó a toda la familia al campo de Auschwitz-Birkenau. Simone y los niños fueron gaseados a su llegada, Albert fue visto por última vez en el campo de Monovitz en febrero de 1944. Bajo el título *Une famille comme les autres*, Denise Baumann (1985), hermana de Simone Weill, publicó en 1973 las cartas enviadas por su hermana y familia *desde la Shoah* con prefacio de Pierre Gascar.

El lunes 31 de agosto de 1942, a su regreso del centro de enseñanza Henri IV, Louise Jacobson y su madre fueron arrestadas en su domicilio parisino. Los informes

⁸ La destinataria de estas 141 cartas del escritor Isaac Schoenberg era su novia Chana Zylbermann.

⁹ El destinatario de este conjunto de cartas es Alain-André Bernstein y los remitentes su familia de acogida.

¹⁰ La edición realizada por Denise Baumann incluye igualmente las cartas escritas por Albert Weil (marido de Simone) y Léon y Renée Baumann (padres de Simone). En este estudio, con el fin de ceñirnos a los objetivos planteados y de concederle la unidad deseada, únicamente hemos trabajado con aquellas que fueron enviadas por Simone a sus padres (ver Anexo 1). Las otras cartas de gran interés podrían ser objeto de estudios posteriores.

¹¹ La edición realizada por Nadia Kalushia-Jacobson incluye otras cartas de gran interés como las de Salman Jacobson (padre de Louise), Olga-Riva (madre de Louise), Nadia (hermana), Arlette (amiga). De manera análoga al caso anterior, aquí únicamente hemos trabajado con aquellas que fueron enviadas por Louise a su padre, a su hermana y a sus amigas (ver Anexo 2).

¹² La 9ª ordenanza del 8 de julio de 1942 limitaba la concurrencia a los establecimientos de compra entre las 15 hs y las 16 hs.

policiales registraron que la detención, impulsada por una denuncia anónima, fue ejecutada por estar en posesión de propaganda comunista, así como por no llevar cosida a su ropa la estrella de David. Aunque al principio, madre e hija fueron encarceladas juntas en la prisión de La Petite-Roquette, donde únicamente convivieron un día; posteriormente, Louise fue recluida en la prisión de Fresnes, entre el 1 de septiembre y el 13 de octubre de 1942. En esta sórdida prisión, rodeada de prostitutas, delincuentes y prisioneras políticas, comenzará el carreo con su familia y amigas. Louise fue posteriormente transferida, el 14 de octubre de 1942, al campo de Drancy, donde prosiguió el contacto epistolar con los suyos durante cuatro meses. El 12 de febrero de 1943, Louise recibió la notificación de su deportación hacia el Este; al día siguiente subió junto con otras 1000 personas al convoy nº 48 con destino al campo de Auschwitz-Birkenau, donde posiblemente fue gaseada a su llegada. Las cartas íntimas de Louise Jacobson fueron publicadas en 1997 por su hermana Nadia Kalushi-Jacobson y prologadas por el historiador y abogado Serge Klarsfeld¹³.

Ambos escritos personales, concebidos sin ninguna pretensión literaria, constituyen una estremecedora prueba sobre el destino de los franceses judíos bajo la Ocupación. Constituyen, igualmente y hasta la fecha, los dos únicos epistolarios publicados por dos mujeres francófonas cuyas cartas fueron remitidas desde los campos de tránsito antes de ser deportadas. A través de estas cartas íntimas con un evidente valor instrumental, pragmático y existencial, se accede a la vida cotidiana de Louise y Simone durante el encierro, a su deseo de tranquilizar a los destinatarios, así como a su ingenuidad acerca del destino que les esperaba.

En torno a la publicación de los epistolarios privados, son muchas las voces que rechazan esta deslealtad o traición a la intimidad realizada por las editoras al efectuar su publicación; a este respecto, Christine Planté (1994: 83) considera que «l'acte de publication, au moment où il pose et consacre l'intimité comme valeur, du même geste la détruit, puisqu'il la livre au public». Por otro lado, junto a esta vulneración de lo personal y reservado desde la esfera de lo ético, cabe señalar desde el punto de vista lingüístico la existencia de una ruptura del modelo de comunicación original, creándose un nuevo tipo de comunicación donde varían fundamentalmente, utilizando la terminología jakobsiana, el receptor, el contexto, el código o el canal (Jakobson 1963).

Ninguna de las dos publicaciones recoge la totalidad de las cartas redactadas por Simone y Louise desde el encierro. En el caso de las cartas remitidas por Simone se conservan aquellas que fueron redactadas entre el 11 de enero de 1942, fecha del primer arresto de su marido, y el 15 de diciembre de 1943, fecha de la deportación; un total pues de 48 cartas escritas desde el encierro a diferentes destinatarios, fundamentalmente a sus padres y a su hermana, ocasionalmente a alguna amiga. Las cartas

¹³ Adaptadas al teatro por el director Serge Gintzburger, *Les lettres de Louise Jacobson* fueron representadas en 1991 en el teatro Marie Stuart de París. Tras su éxito fueron traducidas al alemán y al italiano.

de Simone revelan el afán de una hija por tranquilizar a sus padres o el desvelo de una madre hacia sus hijos encarcelados. Con respecto a la correspondencia de Louise, únicamente se han conservado 21 cartas enviadas desde la prisión de Fresnes y 6 desde el campo de Drancy; aquellas que fueron escritas entre el 13 de octubre y el 29 de diciembre de 1942 se han extraviado. A través de las cartas de Louise dirigidas a su padre, su hermana, su cuñado, su sobrina y sus amigas, accedemos con estremecedora tranquilidad y naturalidad a la mirada de una adolescente de 17 años sometida a la experiencia límite de la vida carcelaria y concentracionaria¹⁴.

En relación con estos dos epistolarios, indicaremos que constituye una correspondencia monofónica, ya que disponemos únicamente de las cartas enviadas por Simone y Louise, y desconocemos aquellas que fueron enviadas por sus destinatarios. Esta carencia informativa puede parcialmente suplirse gracias a las cartas que los destinatarios enviaron a otros familiares informando sobre las cartas procedentes de las prisioneras.

La extensión de las cartas de ambas epistológrafas es variable¹⁵, pues en el epistolario de Simone oscilan entre el folio y los tres folios, no habiendo ninguna que contenga tan sólo unos párrafos o líneas. Señalaremos que en un mismo sobre se incluyen varias cartas escritas por Simone, su marido o sus hijas destinadas a sus padres, suegros o abuelos, respectivamente. En el epistolario de Louise las dos misivas de mayor extensión están dirigidas a sus amigas y a su padre. Tras su llegada a la prisión de Fresnes, en septiembre de 1942, Louise redacta seis folios para Monique, Ada, Thérèse, Michelle, en los que se refiere a las duras condiciones humanas, sanitarias, higiénicas o de alimentación que le rodean, a su quehacer diario, a sus temores y añoranzas; la redacción de la carta finaliza de forma optimista y risueña tras conocer la llegada de su padre en régimen de visita. La segunda misiva, fechada el 29 de diciembre de 1942 (campo de Drancy), tiene como destinatario a su padre poco antes de que finalice el año; a lo largo de cuatro folios, le informará sobre su quehacer diario, lo tranquilizará con respecto a su estado físico y emocional, le solicitará la compra de determinados objetos imprescindibles; la misiva concluye con algunas preguntas en torno a la familia. La carta más corta, dirigida a Paulette, de apenas ocho líneas, sin salutación ni despedida, está fechada el 13 de octubre de 1942, el día de su traslado a Drancy. En ella le informa a través de ocho frases cortas sobre su traslado y optimis-

¹⁴ Conviene señalar que la experiencia concentracionaria en estos campos de tránsito es radicalmente diferente a la de los campos de trabajo o exterminio.

¹⁵ Al no disponer de las cartas originales para poder extraer algunas conclusiones sobre su extensión, las constataciones que hayamos podido realizar sobre su longitud o el número de folios se efectúan en base a la edición que hemos utilizado. Nos consta por las propias autoras que disponían de poco papel, lo que les obligaba a utilizar una caligrafía pequeña, a dejar poco margen y un interlineado mínimo. Efectivamente, Louise advierte a su padre: «Je te prévient: prends une bonne loupe» (Kalushi-Jacobson 1997: 113)

mo frente a la incertidumbre y a la adversidad. No fueron muchas las palabras necesarias para informar sobre su deportación; este mensaje de escasa apertura, fácilmente inteligible, evidente y unívoco anuncia el prelude del fin.

En lo que atañe a las condiciones de interacción verbal, indicaremos que estas se encuentran primera y materialmente influidas por las extremas y duras condiciones de vida en las prisiones y en los campos: nos referimos evidentemente a una higiene inexistente, a una alimentación deficiente, a una salud frágil, a un avituallamiento para cocinar o vestirse siempre insuficiente, al hacinamiento, a un calor estival insostenible o a un frío invernal insufrible; nos referimos igualmente a una falta de privacidad y a una excesiva promiscuidad. El historiador André Kaspi señala, a propósito de las condiciones de vida en Drancy, pudiendo hacerse extensible a las prisiones u otros campos de tránsito: «dans ces conditions toutes les actes de la vie quotidienne aggravent la détresse» (Kaspi, 1997: 269). Para los internados, cada nuevo día constituirá un nuevo desafío frente a la adversidad en cualquiera de sus apariencias. En segundo lugar, y desde un punto de vista psicológico, la interacción verbal está mediada, especialmente en el caso de Louise, por la violenta separación de la familia, por la desintegración o el desmembramiento del núcleo familiar, lo que las sitúa al borde de un abismo emocional.

Por lo que respecta a la comunicación con el exterior, según la normativa establecida, cada detenido tenía derecho a enviar una única carta semanal redactada en francés, cuyo contenido, al igual que el de los paquetes, era controlado por los servicios de vigilancia para evitar las fugas. Si bien algunas cartas traspasaron la seguridad, otras muchas no atravesaban estos filtros¹⁶: por lo tanto, otro elemento determinante en la configuración de la interacción comunicativa es la censura y autocensura, pues a las remitentes les consta que esas cartas privadas podrían ser leídas por las autoridades. La lectura que de estas cartas se hace es quizá deficiente; por ello, retomando la sugerencia de M. Bossis (1994: 10), «une lettre ne doit pas être prise “au pied de la lettre”, au premier degré mais toujours recontextualisée dans son feuilletée de ses manquants pourtant possibles et/ou probables». La utilización que realizamos del término «filtro» para remitir a la censura, podría equivaler desde el punto de vista lingüístico al «filtro» que acuña Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986: 25) para referirse al conjunto de avatares que pudiera padecer el mensaje durante el proceso comunicativo.

Uno y otro epistolario pertenecerían al denominado, por Geneviève Haroche-Bouzinac (1995: 24-25), grupo de cartas familiares y privadas, caracterizadas desde el punto de vista lingüístico por su sencillez y claridad expositiva, y desde el punto de vista comunicativo por su evidente función referencial, emotiva y fática, si se extrapola este sistema de comunicación al modelo de comunicación concebido por Roman Jakobson (1963), al ser un modelo simétrico y estable, adaptable a toda situación

¹⁶ Suzanne Birbaum (1946: 15) en su relato autobiográfico afirma: «lorsqu'on était là, au bout de trois jours, on trouvait le moyen de se débrouiller, de correspondre à l'extérieur».

comunicativa. No se trata pues de la correspondencia privada de dos escritoras reconocidas, sino de dos mujeres anónimas ajenas al mundo literario. Pero no por ello deben ser despreciadas, pues como sostiene Marie-Claire Grassi (1998: 5), «chaque type de lettre, fictive ou réelle, témoigne d'un certain degré de littérarité, c'est-à-dire de certains traits qui relèvent plus ou moins d'une esthétique universelle»¹⁷. Conjugaremos y ampliaremos este juicio con la opinión de Mireille Bossis (1994: 10), para quien «la qualité littéraire ou esthétique d'une lettre est un *en plus*», o con la valoración de Christine Planté (1994: 83), quien establece que «ce qui est donné pour qualité première et valeur des lettres [...], c'est leur intimité, leur caractère privé, voire secret, et non littéraire».

Es innegable que la génesis de las correspondencias epistolares tanto de Simone Weill como de Louise Jacobson procede del encierro mismo: separadas de su entorno familiar y social inmediato, están condicionadas ciertamente por la particular posición que cada una de ellas ocupa en sus sucesivos encierros. Simone, acompañada por su esposo e hijas, se convierte en la recolectora, administradora y protectora de la familia durante los meses de reclusión. Louise, una adolescente de 17 años, completamente sola, separada de sus padres, de sus hermanos y de sus amigas, alcanza a desarrollar una autosuficiencia que le permite soportar todo tipo de privación material y afectiva. Tras perder súbitamente los puntos de referencia familiar y social, Simone Weill y Louise Jacobson intentan restablecerlos parcialmente sirviéndose del carteo. Hemos constatado que para una y otra, las cartas se convierten en un sueño hecho realidad, en un deseo consumado, pues a través de ellas todo su mundo interior fluiría hacia el exterior mediante una pasarela forjada de palabras escritas que unirá «le dehors» y «le dedans», evitando la ruptura absoluta y radical entre el pasado y el presente.

Desde la separación y la soledad impuestas, Louise se esforzará en mantener el contacto con su padre, su hermana y sus compañeras de clase a través de la correspondencia. En su estudio sobre el carteo desde la soledad del encierro carcelario, Bossis (1993: 316) argumenta que «la solitude oblige à se regarder en face, à se situer par rapport aux autres absents, et [...] génère un type de discours largement compensatoire». Escribirles, así como la lectura y relectura de las cartas recibidas, además de aliviarla y preservarla de la soledad, es crucial durante el encierro, pues supone la úni-

¹⁷ La negación o concesión del grado de literariedad a las cartas familiares ha sido abordada por un gran número de autores. María Pilar Saiz en el ensayo *Cartas íntimas de Antoine de Saint-Exupéry. Entre el amor y la soledad* aborda esta cuestión en el capítulo «Fundamentos teóricos de la carta íntima familiar» exponiendo las diferentes teorías existentes en la actualidad sobre este debate. Personalmente, nos decantamos por las teorías de Marie-Claire Grassi, Mireille Bossis o Geneviève Haroche-Bouzinac, en otros autores, quienes abogan por la consideración de las cartas familiares desde el punto de vista de género. Al igual que Saiz (2007: 55), consideramos que «dotar a las cartas de una poética propia [...] se justifica a sí mismo, pues viendo los rasgos constitutivos de las mismas podemos conseguir una interpretación más auténtica de éstas».

ca conexión con la vida anterior, la única señal perceptible de la esperanza jamás desestimada de un certero regreso. El jueves 17 de septiembre confiesa en una carta enviada a su hermana: «je viens d'avoir des nouvelles des copines. Comme elles m'aiment bien! Vous verrez, tout finira bien et l'on sera heureux, heureux» (Kalushi-Jacobson 1997: 57). Es evidente que esta reduplicación del adjetivo final aporta mayor intensidad y expresividad al testimonio escrito. Si mediante el carteo con su familia recibirá protección, afecto y alimentos, a través de las cartas intercambiadas con sus compañeras consigue el dinamismo, la jovialidad y el entusiasmo propios de la juventud, factores determinantes en ese momento para fomentar su confianza en el futuro.

Para Simone, el sufrimiento provocado por la separación familiar puede igualmente mitigarse gracias al tiempo consagrado a la escritura. Esta le permite transmitir en repetidas ocasiones su creencia en un futuro para ella y para los suyos, un futuro sin muros ni alambradas: «*Mes bien chers deux*, Tout d'abord je veux vous souhaiter un bon anniversaire, mon cher papa, espérant que le prochain nous verra tous réunis pour le fêter, ainsi que celui du mariage» (Baumann 1985: 125). Entre agradecimientos, consejos y peticiones, la espera y la nostalgia de Simone se inmiscuyen en la redacción de unas cartas convertidas hoy en el legado sobre su estancia en las prisiones d'Épinal y de Fresnes y en los campos de Écrouves, de Drancy y de Beaune-la-Rolande.

3. La presencia de los Otros ausentes: la magia de la escritura epistolar

Leer este conjunto de cartas es no sólo enfrentarse al día a día de quienes vivieron en primera persona la Shoah: examinarlas a nivel del enunciado nos permite igualmente considerar el conjunto de motivaciones que provocaron la necesidad de escribir desde la soledad a quienes no estaban allí, a sus ausentes, pues como sostuvo ya en la antigüedad clásica Cicerón, «certiores facere absentes» (Ciceron 1988: 37), o como afirmó, mucha más cercano en el tiempo, E. M. Cioran, «la lettre, conversation avec un absent, représente un événement majeur de la solitude» (*apud* Haroche-Bouzinac 1995: 3). Hemos observado cómo más allá de esta dimensión real o realista, la escritura de estas cartas desde la soledad constituye un acto mágico al crear la ilusión de un diálogo virtual entre las remitentes y sus destinatarios. Surge de esta forma la ilusión de una presencia, tras anularse la distancia en el espacio y el tiempo.

Cada colección de cartas conservada, provista de una idiosincrasia propia, compone esencialmente un acto de comunicación con *sus otros ausentes*. Simone y Louise, sujetas en su quehacer diario a los rigores del reglamento, a la única dimensión de su persona a la que no pueden acceder los carceleros es a la imaginación. Fantasio, célebre personaje creado por Alfred de Musset, proclamó desde el escenario: «l'imagination ouvre quelquefois des ailes grandes comme le ciel dans un cachot grand comme la main» (Musset, 1972: 56). La imaginación muda, igualmente, el

tiempo presente de las detenidas concediéndoles unas alas irreales para que Simone se traslade hasta Vitry-le-François en La Marne y Louise hasta la calle des Boulets en París, de donde tiempo atrás salieron presas por ser judías, en un tiempo en el que ser judío significaba la persecución y el castigo. Durante esos breves instantes robados al horror y al tedio que constantemente las rodeaba, la escritura aliada con la imaginación genera la ilusión de la presencia de quienes están ausentes, imaginando un quimérico diálogo con los mismos. A propósito de la proyección dialógica de la correspondencia epistolar y de efecto terapéutico, Haroche-Bouzinac (1995: 70) arguye que la carta «est souvent présentée comme bienfaitrice parce qu'elle met en œuvre une illusion, illusion de présence, illusion de dialogue, voix recrée dans le silence d'une lecture muette». Desde el aislamiento y la soledad (física o moral) la carta simula ser una «voz silenciosa e irreal» para fundamentalmente transmitir a los *otros ausentes* sus deseos y sus proezas, ocasionalmente las frustraciones o los fracasos padecidos. Tras la cena, Louise fantasea el siguiente diálogo con su hermana Nadia: «Ça y est ma chérie, je n'ai plus faim. J'ai mis du Viandox dans la soupe et j'ai ajouté une grosse pomme au menu» (Kalushi-Jacobson 1997: 72). Este y otros muchos, constituyen un conjunto de diálogos quiméricos que se proyectan como ejercicios vitales que impiden el deterioro de su salud mental alejándola de la soledad, para permitirle, siempre de forma ilusoria, el restablecimiento de la diversidad de la existencia humana o la continuidad de las relaciones familiares y sociales. Por lo tanto, se infiere que es ahí donde reside el efecto mágico de la escritura epistolar, cuya esencia estriba en la evanescencia de la distancia física que separa a Simone y Louise de sus seres queridos, quebrando sus respectivas unidades familiar y social.

En relación con este fascinante resorte anímico de la carta, Bossis (1994: 10) concluye que la carta «est un agir comportemental qui vise à établir ou à maintenir une communication avec l'Autre, donc une relation intersubjective pour abolir les distances de tout ordre». El tiempo de la escritura es, por lo tanto, el de la presencia, mientras que el de la espera es el de la ausencia. Al no existir la distancia física, la imaginación sitúa a las remitentes frente a sus respectivos correspondientes, transformando el monólogo en animada conversación entre uno o varios contertulios. A propósito de ello, se citará a Benoît Melançon (1996: 47) para quien la carta nace «d'une absence que la critique a toute latitude de définir et qui est connotée à la fois, et indissolublement, comme négativité et positivité». En una carta coexisten, por lo tanto, emociones o sentimientos opuestos, pues desde la ausencia y la soledad, la carta sitúa al emisor frente a la presencia de un ausente con quien tiene la necesidad de establecer una comunicación.

Debido seguramente a la menor presión recibida, al no tener a su cargo a toda una familia, estas fantasías son más sugerentes en determinadas cartas de Louise, y podría incluso afirmarse que en alguna de ellas se llegan a formar unos ilusorios corrillos: «*Mes très chers très loin, Nadia, Charlot, Paulette, Je m'étais promis d'attendre 4*

heures, heure du courrier, pour vous écrire mais je ne peux pas, j'ai besoin de vous parler un petit peu» (Kalushi-Jacobson 1997: 88). Tras este sueño de felicidad, tras este desafortado gesto de Louise por restablecer la comunicación interrumpida, hemos vislumbrado su sufrimiento. De nuevo el aislamiento, la soledad y la necesidad vital de comunicarse para compartir ideas, sentimientos, reflexiones o pensamientos sobre el pasado, el presente o el futuro; pero también la necesidad de olvidar o de distanciarse del entorno humano y geográfico.

Cabe igualmente señalar, entre los efectos mágicos de la escritura, el fugaz alivio del sufrimiento físico o psíquico padecido durante el encierro. Acerca de ello, Gusdorf (1991b: 126) indica que la redacción de una carta «est suscitée par un souci, superficiel ou profond, peu importe [...] Après quoi, je suis libéré, et je n'y pense plus; l'écriture a valeur d'exorcisme». De nuevo es Louise quien ofrece una cita, pues en su caso particular la separación fue mucho más dolorosa: «Je ne sais pas si ce que je vous dis vous intéresse mais ça me soulage de vous écrire. Je m'évade un peu de cette atmosphère qui m'humilie et me met en rage» (Kalushi-Jacobson 1997: 50). La escritura tiene, por lo tanto, un gran efecto terapéutico, pues le permite transmitir las emociones positivas y negativas que atraviesan su abatido pensamiento, exteriorizar la experiencia traumática de la separación, del encierro, del antisemitismo y de las vejaciones humanas padecidas o presenciadas. Haciendo uso de las cartas, transformará en palabras toda la fuerza creativa de su imaginación.

Así como la escritura es una excelente aliada contra la soledad, también la lectura de las cartas recibidas contribuye a anular distancias y a rescatarlas de sus aflicciones. Sobre la anulación de las trabas espacio-temporales, Bossis (1994: 10) afirma: «l'écriture (et/ou la lecture) de la lettre est un agir comportemental qui vise à établir ou à maintenir une communication avec l'Autre, donc une relation intersubjective pour abolir les distances de tout ordre». Para ello es necesario atraer, seducir, captar a los remitentes con el fin de obtener la respuesta deseada. A propósito de esta retórica de las cartas, Saiz (2007:75) apunta que «la persuasión o seducción del destinatario por parte del emisor [...] va inherente al proceso de escritura de la carta y forma parte de su constitución desde el inicio, como corresponde a una práctica de comunicación».

Ello demuestra el establecimiento del denominado pacto o contrato epistolar, sin el cual, «no se podría hablar de seducción» (Saiz 2007: 75). Para establecer este pacto epistolar, Louise recurre a la seducción de sus corresponsales mediante fórmulas de saludo y de despedida¹⁸ impregnadas de ternura y ánimo que garantizarán la reciprocidad; señalaremos igualmente la importancia de sus respectivos exordios y conclusiones con los que ansían consolidar el pacto epistolar con sus destinatarios. Hallamos asimismo en las narraciones o exposiciones nuevos intentos de seducción co-

¹⁸ Para las fórmulas de saludo de Louise ver el anexo 2 y para las de despedida ver página 19.

mo en el siguiente extracto de una carta de Louise dirigida a su amiga Paulette en el que se constata visiblemente su deseo de atracción para asegurar la reciprocidad:

J'attends avec impatience une carte, des cartes de vous, ce soir j'espère. Tu sais Paulette, tu peux m'écrire des cartes, si tu as le temps et si tu veux, bien sûr. Si vous pouviez m'écrire tous les jours, je serais bien contente, même qu'un petit mot (Kaslushi-Jacobson 1997: 62).

El principal aspecto retórico de esta cita reside en la finalidad persuasiva que encierran las palabras de Louise con el fin de incitar a sus amigas para que actúen, escribiéndole. La remitente no se dirige exclusivamente a Paulette, pues incluye al resto de sus amigas al utilizar «vous». A través de este acto de lenguaje, Louise desea convencer a su(s) interlocutora(s) para que le escriba(n) todos los días. Este acto ilocutivo pone de relieve la fuerza del acto comunicativo en el interlocutor. Al usar el verbo asertivo «savoir» en segunda persona, compromete a su interlocutor a cumplir lo que ella desea. Le sigue un ruego que intenta reforzar la petición mediante un argumento hipotético: «si vous pouviez [...] je serais».

Se trata de un acto comunicativo, pero igualmente de un acto retórico debido a su intencionalidad persuasiva, entendiéndose la persuasión en los mismos términos en que Molinié (1992: 6) la concibe, es decir, «agir sur les destinataires, pour leur faire éprouver un sentiment, pour leur faire ressentir une volonté». En este juego interaccional se crea un tipo de discurso altruista centrado en el destinatario.

Por su parte, Simone, con un estilo diferente en el que la información prima sobre la *captatio benevolentia*, les comunica a sus padres: «Écrivez-nous souvent, on peut recevoir tant [de lettres] qu'on veut» (Baumann 1985: 48). Contrariamente al aburrimiento que mina las largas y ociosas jornadas de Louise, causante y favorecedor de su elocuencia, el día a día de Simone estará marcado por la frenética actividad «doméstica» diaria: de ahí que las cartas de esta madre de familia sean mucho menos retóricas al solicitar ser correspondida.

Pese a las diferencias de carácter, es indudable que la circulación de cartas entre ambos mundos fue necesaria para que una y otra percibiesen que la vida existía realmente, para que no hubiera una ruptura total entre el ayer y el hoy.

4. De la magia a la realidad: la carta como testimonio del reencuentro, de lo cotidiano y de la despedida

Más allá de los efectos mágicos del carteo, existen motivos reales que incitaron a Simone y a Louise a enviar esas cartas desde que se produjo la separación. Recurriendo nuevamente al nivel del enunciado de estas cartas, cabe mencionar en primer lugar la necesidad y el interés de ofrecer noticias sobre sus respectivos paraderos tras el arresto. Con gran templanza, Louise escribe la primera de las cartas a su padre, Sal-

man Jacobson, un hombre serio, austero, trabajador y puritano¹⁹, convertido en los meses siguientes en su protector y único enlace con el exterior:

Cher papa: Je t'annonce une nouvelle effarante. Je suis à présent à Fresnes avec des jeunes filles de moins de dix-huit ans. Des inspecteurs étaient chez nous. Et sais-tu de quoi je suis inculpée? De propos communistes (Kalushi-Jacobson 1997: 45).

En esta, y en general en la mayor parte de sus cartas, Louise informa a los suyos sobre su situación evitando narrar cualquier detalle siniestro. Dos son las explicaciones que justifican esta decisión: o bien el deseo de no alarmarlos, o bien esa censura explicada anteriormente. Ninguna confidencia, pues, sobre el hacinamiento, el hambre, las graves enfermedades o los fusilamientos que supuestamente pudo presenciar.

El tono es bien distinto en la segunda de las cartas enviadas, dirigida a sus añoradas y estimadas compañeras de estudio y de diversión: «*Mes chères petites camarades*, Il était une fois une pauvre petite fille. Je vais vous raconter une histoire triste, mes chères vieilles» (Kalushi-Jacobson 1997: 47). La camaradería favorece la confianza y, por lo tanto, la sinceridad: de ahí el juego narrativo empleado para dirigirse a sus amigas Monique, Ada, Thérèse y Michelle. Su historia le parece tan increíble y sorprendente como aquellas que se relatan en los cuentos infantiles: a eso se debe el empleo intencionado de la fórmula tradicional con la que se abren estos relatos: «Érase una vez...». La determinación temporal de esta fórmula en el pasado provoca que Louise-narradora-emisora se sitúe fuera del espacio y del tiempo en los que se desarrollan los hechos que a continuación serán narrados. Por otro lado, al intervenir en tercera persona, Louise actuaría más como transmisora de la historia que como protagonista de la misma.

En una carta dirigida a su hermana Nadia, Louise realiza un nuevo juego metalingüístico, redactando al más puro estilo marotiano: «Cela fait plus d'un mois que je me suis en captivité, ma chérie. Tu n'as qu'à compter: depuis le 31 août à 14 heures, exactement quarante jours, presque six semaines» (Kalushi-Jacobson 1997: 95). Clément Marot en la célebre epístola dirigida al rey François I^{er}, escribe: «Roy des François, plein de toutes bontez, // Quinze jours a (je les ay bien comptez), // Et des demain seront justement seize, // Que je fuz fait Confrere au Diocese» (Marot 2002: 222). En ambos casos, desde la inocencia, la injusticia, la impotencia, pero también desde la jocosidad, uno y otro intentan transmitir el aburrimiento de las largas jornadas pasadas en prisión, insistiendo en el número exacto de días desde el arresto.

Al reencuentro con los familiares y amigos a través de las cartas escritas sigue la narración de la realidad cotidiana. La mayoría de las cartas enviadas por Simone y Louise son informativas, ajustándose a la definición que sobre las mismas ofrece Gruffat (2001: 52): «lettre dont la fonction est d'abord de transmettre des nouvelles qui

¹⁹ Nadia definirá a su padre con esos términos en el prólogo (Kalushi-Jacobson 1997: 24).

ne sont pas connues du destinataire». Estas incrementan su dimensión pragmática y existencial cuando están destinadas a informar sobre el estado físico. Aquí, de nuevo, se integran una serie de revelaciones quizá deficientes ya que, por un lado, la censura impide la total sinceridad de las detenidas, y por otro lado, el deseo de no alarmar a sus familias les obliga a no confiarles la totalidad de sus males. El lenguaje restringido o prohibido, o quizá como dijera Gusdorf (1991b: 209), «peut-être tout ce qui vaut d'être dit se trouve-t-il hors d'atteinte du langage». Louise informó, quizá superficialmente, sobre su verdadero estado de salud: «J'ai un blanc à la main, heureusement qu'ici il y a une panseuse qui nous soigne. Ma santé est excellente» (Kalushi-Jacobson 1997: 63). Al aludir a su resistencia y su fortaleza físicas mediante frases cortas, constatamos que desea crear un equilibrio entre la información facilitada y el deseo inmediato de no alarmar. No obstante, no siempre le resultará fácil ni cómodo mantener ese ánimo exultante, y a ello se debe el cambio anímico que se percibe en el mensaje escrito dos días después:

Ma Nadia, sois certaine que je sortirai victorieuse de cette épreuve, quant à embellie, je ne sais pas. Les miroirs que nous avons le droit d'utiliser me montrent une Louise à l'air plus âgé, au regard durci (Kalushi-Jacobson 1997: 68).

Louise será consciente de su lento pero progresivo deterioro físico y moral, consecuencia de las duras condiciones de vida en el campo de tránsito.

Simone, por su parte, mantendrá informados asiduamente a sus padres y a su hermana sobre la salud de la familia, especialmente sobre la más pequeña, pero introduciendo siempre en las cartas algún comentario destinado a suavizar las emociones: «Arlette était couchée avec de la fièvre, 39° C, mais depuis hier, cela va. Elle a encore grandi et maigri, je crois» (Baumann 1985: 110). El principal desvelo de Simone serán los niños, debido a su corta edad, a los incesantes traslados a otros campos de tránsito, y a su continua exposición a enfermedades como el tifus o la disentería. Al hablar de Albert, su esposo, introduce un irónico guiño para romper con la seriedad de la narración: «Nous, cela va, quoique Albert a maigri, il a tout à fait la ligne» (Baumann 1985: 110). Este guiño, sarcástico y jocoso, responde de nuevo al deseo explícito de evitar el dramatismo.

Pese al envío de comida dos veces por semana, muchos de los alimentos llegaban en mal estado, otros en cambio eran confiscados: de ahí la deficiencia alimentaria y las enfermedades que asolaban los campos. El instinto de supervivencia de Simone, así como su ingenio, se agudizarán para sacar adelante a la familia:

Par malheur le lapin a très mal voyagé, chaque morceau était plus ou moins moisi et ceux du fond avaient des habitants. C'est dommage. Les morceaux mangeables, je les ai grattés et remis cinq minutes dans une petite sauce à l'oignon et vinaigre, et on l'a mangé ce soir, Albert et moi (Baumann 1985: 114).

Las cartas de Simone permiten identificar y examinar cuáles eran las responsabilidades y las funciones de la mujer en estos campos. Más allá del esfuerzo psicológico por mantener alto el ánimo de la familia intramuros y extramuros, las habilidades domésticas y los cuidados de Simone aumentaron probablemente las posibilidades de supervivencia de toda su familia. Dalia Ofer y Leonore J. Weitzman, en su ensayo sobre la Shoah, sostienen que mujeres como Simone,

eran impulsadas a reciclar, a lograr lo mismo con menos y a sustituir con su propio tiempo y trabajo los bienes y servicios que antes habían podido comprar. Irónicamente, su nueva posición les proporcionó cierto consuelo y orgullo, mientras estos sentimientos se marchitaban en sus maridos (Ofer y Weitzman 2004: 36).

El orgullo de esta joven madre se advierte al detallar en sus cartas todo cuanto realiza diariamente en el campo para mantener a los suyos, desafiando diariamente un cúmulo de calamidades: cocinar, limpiar, coser, zurcir, o cuidar de los niños, algo tan sencillo en su vida antes del arresto se convierte para ella y para cientos de miles de madres y esposas en una batalla contra los medios y los instrumentos.

Más allá de estas noticias, las cartas informan sobre multitud de aspectos que pueden parecer insignificantes o absurdos; no obstante, considerados en su contexto, permiten comprender la dimensión terapéutica de la escritura, pues no constituyen un fin en sí mismo, sino que se articulan como apoyo psicológico y medio de reintegración en una sociedad y en una familia desestructuradas. Esos objetos procedentes del exterior, así como el intercambio de recetas de cocina, constituyen para Grierson (2003: 155), un estímulo para la supervivencia. ¿Acaso no podría parecer una banalidad que Louise pidiera unas pinzas de depilar, o que Simone solicitara los consejos culinarios a su madre, mostrara su preocupación por el planchado de la ropa, o reclamara unos cordones de zapatos? Pero acaso ¿no es todo ello deseo de llevar una vida aparentemente normal, instinto de conservación, deseo de supervivencia, afán de resistencia? En una primera carta fechada el 29 de diciembre de 1942, Louise le pide a su padre un par de zapatos y unas medias para cuando se produzca su liberación, y un mes después insistirá de nuevo en el envío de ese par de medias. Louise creía en sí misma para aguantar hasta el final, creía igualmente en la humanidad y benevolencia de quienes la habían conducido hasta allí. Pero nunca llegará a usar ese par de zapatos y de medias, finalmente enviados por su padre para regresar a casa: quizá puestos o quizá guardados en su maleta, la acompañaron en un viaje sin retorno hacia Auschwitz-Birkenau.

La actitud de Louise y de Simone da cuenta de la estrategia escritural desplegada en sus cartas destinadas a informar, dependiendo del tema, de cuanto les ocurría, a complacer, a emocionar positivamente, pero especialmente, a persuadir de su buen estado físico y anímico. Esta afirmación conduce a la posibilidad de distinguir

una retórica específica en estas cartas de la Shoah, cuya intencionalidad, al igual que en aquellos discursos clásicos, es instruir, agradecer, conmover y convencer. Gruffat (2001: 44), partiendo de la asimilación entre discurso y carta, considera que la redacción de toda carta implica «la prise en compte d'un destinataire, il va s'agir de l'informer d'un événement, de lui adresser des recommandations, mais aussi de le toucher, de le charmer en lui dévoilant ses pensées intimes». Simone y Louise fueron, sin lugar a dudas, conscientes de la necesidad de establecer una estrategia oratoria en esos diálogos virtuales con sus respectivos correspondientes.

Del reencuentro con los ausentes a la despedida, la carta le sirve igualmente a Louise para informar sobre su inmediata deportación hacia Auschwitz-Birkenau: «*Mon cher petit papa*, Triste nouvelle, mon cher papa, après ma tante c'est mon tour de partir. Mais ça ne fait rien. J'ai un moral excellent comme tout le monde d'ailleurs» (Kalushi-Jacobson 1997: 141). Con idéntica serenidad y entereza, Louise se enfrentó a la despedida de su padre esforzándose en proyectar y contagiar su optimismo, pese a que sobre ella se acumulaban importantes incógnitas, como el motivo del desplazamiento o el destino de esos vagones para ganado repletos de seres humanos.

Simone notificó igualmente la detención a sus padres:

Mes très chers: je pense que vous avez déjà appris par Mme Suzanne notre départ samedi de chez nous, les trois petites et moi, en une demi-heure. On nous a amenés ici par le car [...] Le moral est assez bon, tâchez d'en faire autant. Ne vous en faites pas trop pour nous (Baumann 1985: 31-32).

Se trata de una carta esencialmente informativa, en la que, de nuevo, a la posibilidad de sincerarse y desahogarse, se antepone el deseo de tranquilizar a sus familiares mostrándoles una fortaleza anímica y un optimismo difícilmente creíbles. Esta, como otras tantas cartas conservadas, perseguirá el alivio o el consuelo de los remitentes, evitando explayarse en la descripción de los infortunios que los rodeaban.

Simone también tuvo la posibilidad de despedirse de su hermana: «*Ma chère Denise*, Quand tu recevras cette lettre, je pense que nous roulerons dans la direction que tu devines! Nous allons sans doute rejoindre papa et maman [...] On part avec courage [...]» (Baumann 1985: 184). Y en esta despedida, se percibe el mismo empeño en transmitir a quienes se quedaron la fortaleza y la valentía que supuestamente acompañó a toda la familia en la deportación.

Quienes escriben estas cartas son evidentemente conscientes, como se ha indicado anteriormente, de la censura. No obstante, convendría señalar la posibilidad de haber utilizado un código para informar sobre su verdadero estado de ánimo y sus

auténticos temores, un método que evitaron a toda costa²⁰. Durante los meses de encierro, Louise y Simone recibirán del exterior mucho más de lo que ellas habían podido ofrecer a cambio, y por ello se sentían culpables de las preocupaciones que ocasionaban. En el momento de la despedida, lo único que tendrán a su alcance para brindarles a través de esas últimas cartas es la proyección de su tranquilidad y de su esperanza. Esta generosidad es indudablemente el resultado de mirar hacia afuera para conseguir la serenidad de quienes quedarían desamparados tras sus deportaciones. Se trataría evidentemente de una forma de aliviar el dolor de sus seres queridos, pero también su propio dolor.

En estos casos concretos, las cartas no tienen un efecto catártico completo, pues al reprimirse no provocan la liberación de las emociones acumuladas durante los largos meses de encierro. Únicamente adquieren esta dimensión purificadora al manifestar su amor hacia sus correspondientes, o hacia quienes no estaban con ellas. Cuando Louise y Simone se expresan sobre el amor, escriben acerca de la ausencia del ser querido. Siguiendo las apreciaciones de Roland Barthes (1977: 21), la carta constituye una escritura del amor enfermo por la ausencia: «Je tiens sans cesse à l'absent le discours de l'absence; situation en somme inouïe; l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire». Este amor ausente se muestra de forma rotunda en las fórmulas de despedida empleadas, pues en ellas se incrementa el lenguaje afectivo que connota el cariño que las une a sus respectivos correspondientes. En las cartas de Louise, llama la atención la forma con la que se multiplican los besos y abrazos hacia sus remitentes:

«Mille millions de baisers très affectueux de votre frangine» (Kaslushi-Jacobson 1997: 53); «Mille baisers tendres» (Kaslushi-Jacobson 1997: 63); «Cent milliards de gros baisers tendres» (Kaslushi-Jacobson 1997: 69); «je vous embrasse un million de fois» (Kaslushi-Jacobson 1997: 75); «des milliards de grosses bises bien tendres de votre petite sœur à tous» (Kaslushi-Jacobson 1997: 92); «je t'embrasse mille et mille fois de toute la force de mon affection» (Kaslushi-Jacobson 1997: 96).

Estas expresiones finales poseen además de un significado de despedida un valor que, más allá del empleo convencional de las fórmulas estereotipadas de afecto, revelan la proyección de su cariño y su devoción. En casi todas estas fórmulas de despedida, Louise insiste especialmente en el envío «de baisers» o «de bises», que reduplica de forma hiperbólica presentándolos mediante adjetivos numerales cardinales que suma o multiplica extendiéndose prácticamente hasta el infinito, y que realza mediante adjetivos calificativos. Para Grassi (1998: 41-42), «la fin de la lettre est presque

²⁰ Albert Weil escribirá: «Ici rien de particulier. Le mauvais temps continue et ce n'est pas gai» (Baumann 1985: 167). Las consideraciones meteorológicas a las que se refiere corresponden metafóricamente al clima moral y policial en el campo.

toujours le lieu de l'exaspération des sentiments, c'est le moment où cesse la fiction de la présence, et où l'absence devient réalité»; podemos, efectivamente, vislumbrar en estas despedidas de Louise cómo su alma sensible «descorcha» sus emociones ante una nueva distancia geográfica y temporal.

Frente a Simone, acompañada de su esposo e hijas, Louise es quien manifiesta mayores carencias afectivas. Durante los meses de internamiento, la adolescente soportará una privación sensorial y afectiva insustituible: de ahí su recurso a la escritura para expulsarlas.

Además de dar fe sobre sí mismas, las cartas también fueron un medio de ofrecer noticias a los Ausentes sobre los Otros presentes en el campo, es decir, facilitar información sobre la presencia en el campo de otros familiares, amigos o conocidos. Más allá del compañerismo y del altruismo, adivinamos igualmente en este comportamiento el deseo de mostrar su compañía y sociabilidad entre los apresados.

5. Concluyendo

En cumplimiento de las ordenanzas alemanas en zona ocupada, y de las leyes de Vichy en zona libre, entre 1939 y 1944 miles de judíos franceses fueron arrestados en sus casas, en las calles o en sus lugares de trabajo. Estuvieran solos o acompañados, llevaran o no cosida a sus ropas la estrella de David, la detención fue premeditada e inicua. Como si de una feroz dentellada se tratara, el arresto desgarró sus vidas y la de los suyos dejando cicatrices indelebles al paso del tiempo. Pese a lo truculento de la situación, escribir una apresurada carta de despedida fue no sólo dejar un rastro de la fatalidad acaecida, sino también una forma de transmitir un último pensamiento hacia los seres queridos antes de traspasar la frontera entre la libertad y el cautiverio, entre la vida y la muerte. Tras el apresamiento, los detenidos fueron conducidos en camiones o autobuses a prisiones y posteriormente a los denominados campos de tránsito antes de ser deportados definitivamente a los terribles campos de exterminio, donde la estancia pudo prolongarse semanas e incluso meses, durante los cuales el régimen carcelario permitió el carteo entre quienes sobrevivían intramuros y aquellos que resistían en zona libre u ocupada. Ya fueran censuradas, o bien ocultas entre tarteras, tarros y ropas sucias, algunas misivas consiguieron llegar hasta sus respectivos destinatarios. Estos las leyeron, releeron y guardaron con extremado celo, pues además de encontrar en esas cartas una declaración de sentimientos o la crónica diaria de sus vidas, hallaron en cada nuevo folio recibido una nueva prueba de vida. Mientras hubo cartas, hubo esperanza.

Al leer estas cartas, el lector participa en la reconstrucción de los hechos históricos que envolvieron los últimos meses de vida de Louise Jacobson y de Simone Weill en el Holocausto judío, la Shoah, nombre utilizado para designar el genocidio de los judíos de Europa y del Norte de África durante la II Guerra Mundial. Las cartas escritas durante los amargos meses de encierro no fueron en vano, como quizás

hubieran deseado quienes autorizaron el envío de las mismas. Efectivamente, esos escritos cerrados enviados para narrar los avatares padecidos, constituyen hoy una narración, abierta a quienes deseen reconstruir el destino de los judíos franceses durante el nacionalsocialismo leyendo a Louise y a Simone. En las denominadas «antesalas de la muerte», enfrentadas al vacío y al abismo de sí mismas, una y otra construyeron inconscientemente no sólo la conmemoración futura de su existencia, sino la de todas aquellas voces anónimas que fueron perseguidas y asesinadas durante el Holocausto. Finalmente, Himmler se equivocó cuando declaró en Nuremberg, «c'est une page glorieuse de l'Histoire qui n'a jamais été écrite et ne le sera jamais»²¹, Louise, Simone y cientos de hombres y mujeres la escribieron, y su testimonio sobrevivió.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBÉRIS, Pierre (1980): *Le prince et le marchand: idéologiques: la littérature, l'histoire*. París, Fayard.
- BARTHES, Roland (1977): *Fragments d'un discours amoureux*. París, Le Seuil.
- BAUMANN, Denise [éd.] (1985): *Une famille comme les autres*. París, Albin Michel [1ª edición: París, Droit et Liberté, 1973].
- BERNSTEIN, Alain-André (2008): *Gardez mon fils près de vous. Correspondance pour un enfant caché, 1940-1944*. París, Le Manuscrit (coll. «Témoignages de la Shoah»).
- BERR, Hélène (2008): *Journal, suivi de Hélène Berr, une vie confisquée* par Mariette Job. Préface de Patrick Modiano. París, Tallandier.
- BIRBAUM, Suzanne (1946): *Une française juive est revenue*. París, Les Éditions du Livre français.
- BOSSIS, Mireille (1994): *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*. París, Kimé
- BOULAY, Béranger (2010): «Effets de présence et effets de vérité dans l'historiographie». *Littérature. Écrire l'histoire*, 159, 26-38.
- BRAUDEL, Fernand (1949): *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. París, Armand Colin.
- CHAUMONT, Jean-Michel (1997): *La concurrence des victimes: génocide, identité, reconnaissance*. París, Éditions la Découverte.
- CHIANTARETTO, Jean-François et Régine ROBIN [eds.] (1993): *Témoignage et écriture*. París, L'Harmattan.
- CICERON (1988): *M. Tulli Ciceronis Epistulae ad Familiares*. Libri I-XVI. Edición de David Roy Shackleton Bailey. Stuttgart, B.G. Teubner.

²¹ Procès des grands criminels de guerre devant le Tribunal militaire international, 14 novembre 1945-1er octobre 1946, Nuremberg, 1947, tome III, p. 145

- DAUPHIN, Cécile; Pierrette LEBRUN-PEZERAT et Danièle POUBLA, (1994): «Une correspondance familiale au XIX^e siècle», in Mireille Bossis, *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*. Paris, Kimé, 125-145.
- GRASSI, Marie-Claire (1998): *Lire l'épistolaire*. Paris, Dunod.
- GRIERSON, Karla (2003): *Discours d'Auschwitz. Littérarité, représentation, symbolisation*. Paris, Honoré Champion.
- GRUFFAT, Sabine (2001): *L'épistolaire*. Paris, Ellipses.
- GUSDORF, Georges (1991a): *Lignes de vie. Les écritures du moi*. Paris, Odile Jacob.
- GUSDORF, Georges (1991b): *Lignes de vie. Auto-Bio-Graphie*. Paris, Odile Jacob.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève (1995): *L'épistolaire*. Paris, Hachette.
- HILBERG, Raul (1961): *The destruction of the European Jews*. Yale, Yale University Press.
- JAKOBSON, Roman (1963): *Essais de linguistique générale*. Paris, Éditions de Minuit.
- KALUSHI-JACOBSON, Nadia (éd) (1997): *Les lettres de Louise Jacobson et de ses proches. Fresnes, Drancy 1942-1943*. Paris, Robert Laffont.
- KASPI, André (1997): *Les juifs pendant l'Occupation*. Paris, Seuil (coll «Histoire»).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986): *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Hachette [1^a edición original: Paris, Armand Colin, 1980].
- MAGNAN, André (1993): *Expériences limites de l'épistolaire: lettres d'exil, d'enfermement, de folie*. Paris, Champion.
- MAROT, Clément (2002): *Œuvres complètes. I*. Présentation par François Rigolot. Paris, Flammarion [1^a edición: 1527].
- MELANÇON, Benoît (1996): *Diderot épistolier*. Montreal, Fides
- MOLINIE, Georges (1992): *Dictionnaire de rhétorique*. Paris, Librairie générale française.
- MUSSET, Alfred (1972): *Fantasio. Il ne faut pas jurer de rien*. Paris, Librairie Larousse [1^a edición: 1834].
- PLANTÉ, Christine (1994): «L'intime comme valeur publique», in Mireille Bossis (ed.), *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*. Paris, Kimé, 1994.
- POZNANSKI, Renée (1997): *Les Juifs en France pendant la Seconde Guerre Mondiale*. Paris, Hachette (coll. «Littératures»).
- RICCEUR, Paul (1980): «Récit fictif-Récit historique», in Dorian Tiffeneau (dir.): *La narrativité*. Paris, CNRS, 251-271.
- SABBAGH, Antoine [ed.] (2002): *Lettres de Drancy*. Introduction de Denis Peschanski. Paris, Tallandier.
- SÁEZ, Carlos y Antonio CASTILLO [eds.] (2002): *La correspondencia en la historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar*. Madrid, Biblioteca Litterae.
- SAIZ, María del Pilar (2007): *Cartas íntimas de Antoine de Saint-Exupéry. Entre la soledad y el amor*. Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra.

- SCHOENBERG, Isaac (1995): *Lettres à Chana. Camp de Pithiviers (16 mai 1941 – 24 juin 1942)*. Édition présentée et annotée par Serge Klarsfeld; préface de Pierre Pachet. Orléans, Cercil.
- STONE, Lawrence (1979): «The revival of narrative: Reflections on a new old history». *Past and present* 85, 3-24.
- TAIEB, Karen [ed.] (2011): *Je vous écris du Vél' d'hiv: les lettres retrouvées*. Préface de Tatiana de Rosnay. Paris, Robert Laffont.
- TODOROV, Tzvetan (1995): *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa.
- WEITZMAN, Leonore J. y Dalia OFER (2004): *Ser mujer en el Holocausto. Fundamentos teóricos para un análisis de género del Holocausto*. México, Plaza y Valdés.
- WHITE, Hayden (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- WHITE, Hayden (2003): *El texto histórico como artefacto literario*. Introducción de Verónica Tozzi. Traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona, Paidós.
- WHITE, Hayden (2010): «Realismo figural en la literatura testimonial», in *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Selección, edición e introducción de Verónica Tozzi. Buenos Aires, Prometeo, 183-201.

ANEXO 1

Lugar – Fecha	Destinatario[s]	Comentarios
Remiremont, lundi, 11 janvier 1943 [Prisión de Remiremont]	<i>Mes très chers</i> [sus padres: Léon y Renée Baumann]	
Mardi 19 janvier 1943 [Prisión de Épinal]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
[Sin fecha - Campo de Écrouves]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Mercredi 27 janvier 1943 [Campo de Écrouves]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Ce dimanche 31 janvier 1943 [Campo de Écrouves]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
2-2-1943, Gare de Toul, mardi 5h 1/2	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Mercredi 3 février 1943. Banlieu parisienne, 8'30 h du matin	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Jeudi 4 février 1943 [Campo de Drancy]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Le 14 février 1943 [Camp de Drancy]	Carece de saludo [sus padres]	
15 février 1943 [Campo de Drancy]	Carece de saludo [sus padres]	
Vendredi 26 février 1943 [Campo de Drancy]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	

Vendredi 26 février 1943 [Campo de Drancy]	<i>Mes très chers</i> [sus padres y abuelos]	La carta incluye unos párrafos de Simone y Arlette Weill, hijas de Simone y Albert
Drancy, dimanche 7 mars 1943 [Campo de Drancy]	<i>Mes biens chers</i> [sus padres]	Anuncia el traslado hacia el campo de Beaune-la-Rolande
Lundi 22 mars 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Mercredi 24 mars 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes chers tous</i> [sus padres]	
Jeudi 25 mars 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes bien chers tous</i> [sus padres]	
Dimanche 28 mars 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Mercredi 31 mars [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Lundi 12 avril 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Lundi 19 avril 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers, ma chère Denise</i> [sus padres y hermana]	
20-04-1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes biens chers</i> [sus padres]	La carta incluye igualmente unos párrafos de Albert Weill
Dimanche 25 avril 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Lundi 26 avril 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes biens chers doux</i> [sus padres]	
Mardi 27 avril [Campo de Beaune-la-Rolande]	Carece de saludo [sus padres]	
Dimanche 2 mai 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Vendredi 7 mai 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Dimanche 9 mai 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers deux</i> [sus padres]	
Mercredi 12 mai 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes biens très chers</i> [sus padres]	
15 mai 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes bien chers</i> [sus padres]	
Jeudi 20 mai 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes bien chers deux</i> [sus padres]	
23 mai 1943, dimanche soir [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Dimanche soir (23 mai 1943) [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Mercredi 26 mai 1943	<i>Mes biens chers,</i>	La carta está escrita en tres

[Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes chers tous,</i> <i>Mes très chers,</i>	lapsos
Jeudi 3 juin 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers deux</i>	
Vendredi 4 juin [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes biens chers</i> [a sus tíos]	
Dimanche 6 juin [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers</i> [sus padres]	
Mercredi soir 9 juin [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes bien chers deux</i> [sus padres]	
Dimanche soir 13 juin [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes bien chers deux</i> [sus padres]	
Mercredi 16 juin 1943 [Campo de Beaune-la-Rolande]	<i>Mes très chers deux</i> [padres]	
Le lundi 21 juin [Campo de Drancy]	<i>Mes très chers deux,</i> [sus padres]	Primera carta escrita tras el reingreso de la familia en el Campo de Drancy
21 juin 1943 [Campo de Drancy]	<i>Mes bien chers</i> [sus padres]	La carta incluye unos párrafos de Albert Weill
Mercredi 23 juin [Campo de Drancy]	<i>Mes chers tous</i> [padres]	La carta incluye unos párrafos de Simone y Arlette Weill
Samedi 26 juin [Campo de Drancy]	<i>Mes très chers</i> [padres]	
Drancy, le 26 juin 1943 [Campo de Drancy]	<i>Mes chers tous</i> [padres]	
Drancy, ce 13 août 1943 [Campo de Drancy]	<i>Chère Madame Papillon</i> [amiga]	
Drancy, ce vendredi 13 août [Campo de Drancy]	<i>Chère Madame</i> [Mme Papillon]	
Drancy, ce samedi 28 août 1943 [Campo de Drancy]	<i>Bien chère amie,</i> [Mme Papillon]	
Mercredi 15 décembre 1943 [Última carta expedida desde Drancy antes de ser deportados]	<i>Ma chère Denise</i> [su hermana]	Última carta expedida donde comunica su deportación

ANEXO 2

Lugar - Fecha	Destinatario[s]	Comentarios
Début septembre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Cher papa,</i>	
Septembre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes chères petites camarades,</i> [Amigas: Monique, Ada, Thérèse, Michelle]	Las carta está redactada en dos lapsos: - no indica la hora - 7'30h– 8h Incluye algunos dibujos
Mardi 8 septembre	<i>Mes chers vous trois</i> [familia: Pau-	

[Prisión de Fresnes]	lette, Charlot, Nadinka]	
Samedi 12 septembre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes chers tous trop loin</i> [familia]	
Jeudi 17 septembre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes chers Nadia, Charlot, Paulette</i> [familia]	
Samedi 19 septembre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes chers petits bien-aimés,</i> [familia]	
21 de septembre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes chers vous trois,</i> [familia]	
Mercredi 23 septembre de 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes chers Paulette, Charlot, Nadia</i> [familia]	
Mercredi 23 septembre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes chers, chers,</i> [familia]	
Jeudi 24 septembre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes très chères camarades</i> [amigas]	
Vendredi 25 septembre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Ma grande sœur Nadia</i> [hermana]	
Dimanche 27 septembre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Ma chère vieille copine</i> [Monique]	
Mardi 29 septembre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes chers Charlot, Paulette, Nadia</i> [familia]	
25 septembre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Ma bien chère Thérèse</i>	
30 septembre 1942, matin [Prisión de Fresnes]	<i>Ma bien-aimée Nadia, ma sœur que j'aime tant</i> [hermana]	
Mercredi 30 septembre, soir [Prisión de Fresnes]	<i>Mes biens aimés</i> [familia]	
Jeudi 1 ^{er} octobre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes chers, chers chers, à qui j'espère pouvoir bientôt raconter mes petites histoires</i> [familia]	
Vendredi 2 octobre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes très chers vous trois</i> [familia]	
Samedi 3 octobre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes très chers tous trois</i> [familia]	
Dimanche 4 octobre 1942 [Prisión de Fresnes]	Carece de saludo [familia]	
Dimanche 4 octobre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Ma chère petite Thérèse</i> [amiga]	
Lundi 5 octobre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes très chers très loin, Nadia, Charlot, Paulette</i> [amigas]	
Mardi 6 octobre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes chers Charlot, Paulette, Na- diouchka,</i>	
Jeudi 8 octobre 1942 [Prisión de Fresnes]	Carece de saludo [familia]	
Jeudi 8 octobre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Ma chère copine Monique,</i> [amiga]	
Vendredi 9 octobre 1942	<i>Ma chère Nadia,</i> [hermana]	

[Prisión de Fresnes]		
Dimanche 11 octobre 1942 [Prisión de Fresnes]	<i>Mes bien-aimés</i> [familia]	En la misma carta hay una anotación fechada el martes 13 en la que indica a la familia su traslado al campo de Drancy
Drancy, mardi 29 décembre 1942 [Campo de Drancy]	<i>Mon cher papa,</i>	
Mercredi 30 décembre 1942 [Campo de Drancy]	<i>Mes chers Nadia, Charlot et Paullette,</i> [familia]	
Mercredi 13 janvier 1943 [Campo de Drancy]	<i>Mon cher papa</i>	En la misma carta se incluye una anotación del jueves
Drancy, le 28 janvier 1943 [Campo de Drancy]	<i>Mon cher papa</i>	
Drancy, le 8 février 1943 [Campo de Drancy]	Carece de saludo [familia]	
[12 febrero 1943] [Campo de Drancy]	<i>Mon cher petit papa</i>	Carta de despedida anunciando su traslado a un lugar desconocido [campo de Auschwitz-Birkenau]

Ré-écrire le voyage. La fonction de l'intertextualité dans les récits de voyage à Majorque au XIX^e siècle

Isabelle Bes Houghton

Universitat de les Illes Balears

isabelle.bes@uib.es

Resumen

Analizaremos en este artículo la función de la intertextualidad a partir de los relatos de los viajeros franceses a Mallorca en el siglo XIX. Los relatos de viaje abundan en citas, referencias o alusiones. Cada una de ellas tiene una función narrativa bien determinada en el nuevo texto que la acoge: una función referencial, una función argumentativa, una función poética, una función expresiva y una función crítica.

Palabras clave: Intertextualidad; hipertexto; literatura de viaje; Mallorca; siglo XIX.

Abstract

We analyze in this article the function of intertextuality in the writings of French travellers to Majorca in the XIXth century. Travel writings are rife with citations, references and allusions. All these strategies display a very specific narrative function within the text that encapsulates them, ranging from the referential function, the argumentative function, the poetic function, the expressive function and, finally, the critical function.

Key words: Intertextuality; hypertext; travel literature; Majorca; XIXth century.

0. Introduction

Comme tout texte littéraire, la littérature viatique n'est point exempte d'écriture « dialogique » (Bakhtine, 1970). Même si elle affirme refléter le réel dans une pure transparence, elle repose à divers degrés sur un jeu intertextuel. Tout auteur est aussi lecteur. Comme le montre Christine Montalbetti (1997: 53-54), la bibliothèque du voyage joue un rôle important car les livres lus avant, pendant et après le voyage, apportent tout un savoir réinvesti dans le récit de voyage ; tout un savoir emprunté et pas toujours avoué, que le lecteur doit, dans une connivence implicite, dé-

* Artículo recibido el 6/12/2011, evaluado el 5/03/2012, aceptado el 18/10/2012.

tecter et apprécier. Cette transposition opérée d'un texte à l'autre est toujours source d'une création nouvelle :

L'appropriation d'un élément textuel n'est presque jamais mimétique : le réemploi implique une sélection de l'information, une mise en contexte de celle-ci, et parfois une reformulation, donc une transformation du matériau initial (Linon-Chipon, 1998: VII).

Celui qui reproduit les mots d'autrui, les interprète et leur donne une nouvelle valeur. Si l'énoncé proprement dit reste lui-même inchangé du point de vue de son signifiant, le déplacement qu'il subit modifie son signifié. Comme écrivait Antoine Compagnon au sujet de la citation, le phénomène intertextuel ne met pas seulement en rapport deux textes, mais deux systèmes sémiotiques : l'idée qu'il exprime dans le texte d'origine et le texte d'accueil n'est pas la même (Compagnon, 1979: 56-57). Tout texte nouveau ou second (hypertexte selon la terminologie de Genette) est un texte qui se situe généralement au croisement d'un texte précédent ou premier (hypotexte selon Genette), dont il absorbe et transforme un certain nombre d'éléments avant de les agencer en unités nouvelles et de leur donner un nouveau sens.

Si la critique s'est attachée¹ et s'attache encore (Piégay-Gros, 1996; Limat-Letellier et Miguet-Ollagnier, 1998; Tassel, 2006) à préciser aussi clairement que possible les champs d'application de l'intertextualité et les impacts sur le lecteur, c'est que cette notion peut poser problème. Mais une chose est sûre, elle n'est jamais anodine. Elle s'inscrit toujours dans une véritable stratégie narrative et esthétique. La citation (mais aussi le plagiat, l'allusion et la référence) est presque toujours une sollicitation et citer c'est avant tout ressusciter (Compagnon, 1979: 23-25). Or, on n'invoque pas n'importe qui, n'importe comment, ni n'importe où. Le fragment intertextuel a toujours une fonction bien déterminée dans le nouveau texte d'accueil. Les récits de voyage vont d'ailleurs exploiter toutes les possibilités qu'offre ce recours². Laissant de côté l'analyse proprement dite de la pratique intertextuelle (les auteurs les plus sollicités, l'usage des différentes formes d'intertextes, etc.), nous limiterons notre article à l'analyse des fonctions de l'intertextualité : Pourquoi le voyageur a-t-il choisi

¹ Voir Julia Kristeva (1969: 84) : « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit un autre mot (texte) » ; Roland Barthes (1973: 1015) : « tout texte est un intertexte » ; Laurent Jenny (1976: 262), qui définit l'intertextualité comme « le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leader-ship du sens » ; Michaël Riffaterre (1980: 4) : « L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie » ou Gérard Genette (1982 : 8), qui la présente comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ».

tel hypotexte et dans quelles finalités ? Qu'apporte-t-il au texte d'accueil ? Pour ce faire, nous partirons du corpus des récits de voyage à Majorque au XIX^e siècle³.

1. Apporter un savoir

La première fonction de l'intertexte dans les récits de voyage est une fonction référentielle. Le voyageur appelle à une autorité, un érudit, un spécialiste pour emprunter un savoir, le plus souvent géographique, historique ou scientifique. Comme l'écrit Claudine Grossir (2001: 126) à propos de George Sand, il peut ainsi « suppléer aux défaillances de son information personnelle » et donner un ton encyclopédique à son récit.

C'est ainsi que les histoires, comme l'*Histoire du royaume de Majorque* de Nicolas Vaquette d'Hermilly (1777) (Cambessèdes, 1826: 15), le *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares* d'Antonio Furió (1840) (Laurens, 1945: 96), la *Historia del Regno baleárico* de Juan Dameto (1632) (Grasset de Saint-Sauveur, 1807: 97; Sand, 1971: 1041) ou la *Historia general del reyno de Mallorca* de Vicente Mut Armengol (1650) (Grasset de Saint-Sauveur, 1807 : 97), entre autres, sont largement utilisées dans les récits, particulièrement dans les relations du début du siècle comme le voyage éclairé du consul André Grasset de Saint-Sauveur (1807) ou le discours du botaniste Jacques Cambessèdes (1826).

² Au sujet de l'écriture du voyage, Oliver *et al.* (2007) offrent plusieurs approches d'intérêt.

³ Notre corpus comprend les récits d'André Grasset de Saint-Sauveur, Consul aux Îles Baléares et Commissaire des relations commerciales de France de 1801 à 1805 ; du botaniste Jacques Cambessèdes, qui catalogua pendant trois mois du printemps 1825 toutes les espèces florales des cinq îles Baléares ; de l'écrivain George Sand, en visite dans l'île avec ses enfants et Frédéric Chopin du 8 novembre 1838 au 13 février 1839 ; de l'artiste Jean-Joseph Bonaventure Laurens, qui, après un voyage dans l'île du 22 septembre au 9 octobre 1839, offrit au public français le premier voyage pittoresque à Majorque avec trente-cinq planches lithographiées sur l'île ; de Joséphine de Brinckmann, qui comme partie intégrante de son voyage solitaire en Espagne, passa sept jours à Majorque au mois de juin 1850 ; de Léopold Alfred Germond de Lavigne, rédacteur du premier guide *Joanne* sur l'Espagne ; du baron Jean-Charles Davillier, accompagné de l'illustrateur Gustave Doré, qui fit une halte de quelques jours à Majorque en 1862 dans son parcours de la péninsule ibérique ; de l'abbé Abdon Mathieu, dont Majorque ne fut qu'une courte escale de quatre jours dans son circuit à travers l'Espagne ; de Frédéric Donnadiou, rédacteur de la *Revue félibréenne*, qui vint une semaine sur l'île en mai 1887, à l'occasion de la messe anniversaire du débarquement de Jacques Ier et l'élévation d'une croix en fer en mémoire de la mort des frères Moncade ; de Jules Hippolyte Percher, journaliste du *Journal des Débats*, en visite six jours dans l'île en mai 1888 ; de l'artiste et illustrateur Gaston Vuillier, qui voyagea aux Baléares en octobre 1888, auteur du second voyage pittoresque consacré aux Baléares avec 61 gravures de Majorque ; d'André Hallays, rédacteur au *Journal des Débats*, envoyé à Majorque en mars 1891 pour un reportage sur la semaine sainte ; de Mme de Harrasowsky, collaboratrice à la *Revue de Géographie*, en visite à l'Archiduc Louis Salvator, qui parcourut l'île du 28 avril au 2 mai 1894 ; et de Lucien Troignon, grand voyageur, qui finit son voyage dans les îles méditerranéennes (Sicile, Corse, Malte, Corfou) par une semaine aux Baléares en février 1895. Voir les références bibliographiques en fin d'article.

Un autre texte érudit, les *Descripciones de las islas Pitiusas y Baleares* (1787) de l'historien et célèbre voyageur José de Vargas Ponce, est mis à profit par un grand nombre de voyageurs, dans une mise en abyme intertextuelle. Ses données climatiques sur l'hiver 1784, par exemple, sont réutilisées par Grasset de Saint-Sauveur qui le copie sans le mentionner en note de bas de page (Grasset de Saint-Sauveur, 1807: 43), réhabilité par Sand qui cite son auteur (Sand, 1971: 1042), repris ensuite par Germond de Lavigne qui cache à nouveau l'origine de cette information (Germond de Lavigne, 1866: 741), et enfin par Vuillier qui plagie le texte de Sand (Vuillier, 1982: 19). Le premier voyageur du siècle le mentionne erronément, lui attribuant le nom de « Miguel Vargas », les voyageurs postérieurs reprennent cette même erreur. L'on est ainsi en droit de douter si les voyageurs ont réellement consulté l'ouvrage du marin espagnol ou simplement recouru de seconde main à celui du consul français. Le *Voyage dans les îles Baléares et Pitiuses* de Grasset de Saint-Sauveur use et abuse du texte de Vargas Ponce. Des paragraphes entiers sont de simplement traductions du récit espagnol⁴. La description des fortifications de Palma, le mouillage, la profondeur des eaux et l'embouchure des ports de l'île, n'est là encore qu'une appropriation. Cette information d'intérêt politico-militaire fit croire à de nombreux historiens majorquins⁵ que l'ouvrage du consul pouvait être considéré comme un rapport de stratégie militaire, destiné à instruire Napoléon sur les capacités de l'archipel pour ses projets navals en méditerranée⁶. Or, cette information était déjà présente chez un voyageur espagnol vingt ans auparavant.

Si l'intertexte avoué permet de combler le manque d'érudition du voyageur et d'améliorer ainsi son récit en lui apportant de précieuses connaissances qui renforce sa crédibilité et son autorité, l'intertexte occulté comme l'allusion, une fois repérée par le lecteur, a l'effet contraire. Ce décodage met à jour son usurpation et ne fait que

⁴ Voir, entre autres, le tout début du chapitre II «Description de l'île de Majorque» : «L'île de Majorque est très montueuse, surtout dans la partie qui regarde la Catalogne. Elle est partagée du N. E. au S. O. par une chaîne de montagnes fort élevées. Sa population est répartie en cinquante-deux habitations, dont deux villes, trente villages, le reste petits hameaux.» (Grasset de Saint-Sauveur, 1807 : 15). Et comparons-le avec le texte de Vargas Ponce : «Es montuosa particularmente hácia la Costa que mira á Cataluña, y de las diez y seis parte de la Isla, serán las tres montañas. Una cordillera de montes que corre de NE. á SO. la divide en dos partes [...]. Su vecindario está contenido en 52 poblaciones, de las quales dos gozan el título de Ciudad 30 buenas Villas, y los demás pequeños Lugares» (Vargas Ponce, 1787: 22).

⁵ Comme Miquel dels Sants Oliver (*Mallorca durante la primera revolució, 1901*), Joan Llabrés Bernal (*Noticias y relaciones históricas de Mallorca siglo XIX, 1958-1971*) ou plus récemment Agustí Josep Aguiló Llofriu (dans la présentation au *Viatge a les Illes Balears i Pitiuses*, 2002).

⁶ Voir à ce sujet, «El *Voyage dans les Îles Baléares et Pitiuses* o l'informe estratègic d'un viatger il·lustrat al servei de Napoleó» d'Agustí Josep Aguiló Llofriu en introduction de *Viatge a les Illes Balears i Pitiuses*, d'André Grasset de Saint-Sauveur (Aguiló, 2003: 10-11).

consolider la figure classique du voyageur comme « menteur »⁷ et le topos d'« À beau mentir qui vient de loin ».

2. Authentifier le propos

La seconde fonction du fragment intertextuel est une fonction argumentative. Le voyageur se réfère à autrui pour authentifier ce qu'il raconte. Le texte emprunté prend alors la valeur de document et sert d'argument d'autorité. Pour ce faire, la forme intertextuelle employée est toujours l'énoncé explicite, l'intertextualité obligatoire dont parlait Michaël Riffaterre (1980: 4). Le jeu intertextuel permet ainsi de renforcer les affirmations parfois très subjectives du voyageur, particulièrement chez les voyageurs de la période romantique ou postromantique. Prenons l'exemple de deux voyageurs, un voyageur du début de la moitié du siècle, Charles Davillier, et un voyageur de la fin du siècle, Lucien Trotignon. Comment justifier un élément esthétique aussi subjectif que la beauté ? Pour légitimer la beauté des femmes majorquines, Charles Davillier (1874 : 778) cite les *Mémoires* du Cardinal de Retz (1719) :

[...] le cardinal de Retz, qui relâcha à Palma, en se rendant de Barcelone à Rome, parle avec beaucoup d'enthousiasme, dans ses *Mémoires*, des dames de la ville : « Le vice-roi, qui étoit un comte Aragonois me vint prendre avec cent ou cent vingt carrosses pleins de noblesse, et la mieux faite qui soit en Espagne ; il me mena à la messe au *seo* (on appelle ainsi les cathédrales) ; je vis trente ou quarante femmes de qualité plus belles les unes que les autres : et ce qui est merveilleux, c'est qu'il n'y en a point de laides dans toute l'île, au moins elles y sont très-rares ; ce sont pour la plupart des beautés très-déliçables, et des teints de lys et de roses. Les femmes du bas peuple que l'on voit dans les rues sont de cette espèce. Elles ont une coiffure particulière qui est fort jolie. Le vice-roi... me mena après entendre une musique dans un couvent de filles, qui ne cédaient pas en beauté aux dames de la ville. Elles chantèrent à la grille, à l'honneur de leur saint, des airs et des paroles plus galantes et plus passionnées que ne sont les chansons de Lambert. Nous allâmes nous promener sur le soir aux environs de la ville, qui sont les plus beaux du monde et tout pareils aux campagnes du royaume de Valence... ».

Tandis que Lucien Trotignon (1895 : 233) se repose sur l'autorité du guide de Germond de Lavigne : « L'honnête Guide Joanne, s'émancipant un peu, donne sur les

⁷ « Je suis voyageur et marin, c'est-à-dire un menteur et un imbécile aux yeux de cette classe d'écrivains paresseux... » (Bougainville, 2001 : 57) disait Louis-Antoine Bougainville dans son « Discours préliminaire » au *Voyage autour du monde* (1771).

femmes de Majorque ces indications affriolantes : « Elles ont les yeux noirs et grands, les extrémités petites, la taille bien prise, et toute l'ardeur du tempérament africain ».

Pour démontrer la beauté des grottes du Drach, Lucien Trotignon (1895: 258) s'appuie sur l'autorité de l'auteur de la *Nouvelle géographie universelle* (1876), Elisée Reclus, un « bon juge en la question ». Et pour justifier que Majorque est l'« un des plus beaux pays de la terre », le baron Davillier (1874 : 782) rappelle qu'un personnage illustre comme George Sand l'avait qualifiée d'« Eldorado de la peinture ». L'intertexte consolide ainsi la crédibilité du voyageur.

3. Empreindre de lyrisme.

Parfois, le jeu intertextuel a une fonction poétique. Elle ouvre sur l'univers poétique et le rêve permettant paradoxalement au récit viatique de s'évader du réel. C'est un recours souvent employé par le voyageur romantique. C'est le cas de George Sand, par exemple, qui en écoutant le profond silence de Majorque et le faible remous de la mer, plonge et fait plonger son lecteur dans le monde lyrique de Victor Hugo (*Les Orientales*, XXVIII) :

De ma terrasse, j'entendais aussi la mer, mais si lointaine et si faible que la poésie étrangement fantastique et saisissante des Djins me revenait en mémoire.

*J'écoute,
Tout fuit.
On doute,
La nuit,
Tout passe ;
L'espace
Efface
Le bruit.*

(Sand, 1971 : 1065)⁸

Ou encore de Mme de Harrasowsky (1895 : 412), à qui le jardin de la finca Angelach près de Sóller avec ses palmiers et ses tilleuls plantés en quinconces, « ce bizarre mélange de deux essences d'arbres si différents du climat qui les voit naître », évoque un poème d'Henri Heine (1797-1856), l'*Intermezzo lyrique* n° 33 (1823) traduit par Gérard de Nerval⁹.

⁸ Ce sont les derniers vers du poème *Les Djins*, de Victor Hugo, qui sont cités de mémoire et en désordre pour les quatre premiers (voir Notes et variantes, 1971 : 1525) : «*On doute /La nuit.../J'écoute : /Tout fuit.*»

⁹ Son évocation ne reste qu'une vague référence au poème suivant : « Un sapin isolé se dresse sur une montagne / Aride du Nord. Il sommeille. / La glace et la neige l'environne / D'un manteau blanc. / Il rêve d'un palmier qui là-bas / Dans l'Orient lointain se désole, / Solitaire et taciturne, / Sur la pente de son rocher brûlant ». George Sand cite aussi ce poète allemand à propos de « l'enfant drapé dans ses

Mais c'est parfois, à l'inverse, le monde poétique qui aboutit au réel. Le réel émane alors de la poésie comme pour Jean-Joseph Bonaventure Laurens (1945: 41), qui décide de visiter Majorque après avoir lu le « Chant de Mignon » de Goethe :

Un jour, en feuilletant un cahier de ces Lieder si rêveurs et si mélancoliques de Beethoven, je rencontrai le célèbre chant de Mignon par Goethe :
 Sais-tu la terre où les citrons fleurissent ?
 Où les fruits d'or des orangers mûrissent ?
 Dans l'air de feu languit le myrte vert,
 Et le palmier s'élève grand et fier !
 En chantant ces vers, l'île aux fruits d'or m'apparut sous l'aspect le plus brillant.

L'intertextualité apporte du lyrisme à des textes qui en sont complètement dépourvus. Elle donne un ton poétique à un simple journal de voyage, qui décrit les allées et venues d'un voyageur jour après jour, comme c'est le cas pour les « notes de voyage » du rédacteur de la *Revue félibréenne* Frédéric Donnadiéu. Ce fervent défenseur du régionalisme occitan, majoral du félibrige, incorpore à son texte des extraits célèbres de la littérature du Pays d'Oc. À l'occasion de sa visite de Raixa et de sa cour d'honneur avec son gigantesque micocoulier, il évoque « Le Mas di Falabrego » du poète provençal Frédéric Mistral¹⁰, dans *Mireille, Chant I* :

Un gigantesque micocoulier (le falabreguè provençal) couvrant de son ombre un vaste espace, nous reportait subitement dans notre Midi, et nous montrait la charmante fille du génie de Mistral « avec ces grands massifs d'arbres, qui sur les tuiles font ombrage ; et cette belle fontaine qui coule en un vivier, et toutes ces ruches d'abeilles que chaque automne dépouille, et qui, dès que mai s'éveille, suspendent cent essaims aux grands micocouliers ! » (Donnadiéu, 1887 : 81)

Il fait suivre cette version française de la version originale en provençal. Il applique ensuite, aux grottes d'Artà, des extraits d'un poème du poète catalan Jacint Verdaguer consacré au *Canigou* (1886) :

La voûte laisse filer
 Une goutte en stalactite
 Jusqu'à ce que puisse le baiser
 L'amoureuse stalagmite.

 En gros piliers d'albâtre
 Toutes les deux se changent,

guenilles et triomphant dans sa "malpropreté grandiose" comme dit Henri Heine à propos des femmes du marché aux herbes de Vérone » (Sand, 1971 : 1039).

¹⁰ Frédéric Mistral était un grand ami de Frédéric Donnadiéu.

Puis des artistes divins
 Les vernissent et les polissent.
 ...
 De cette salle on en voit une autre,
 Et d'autres espaces s'y ouvrent,
 Où, comme des vapeurs en un ciel serein,
 De légères ombres se meuvent.
 Un temple se voit plus loin,
 Avec son autel de marbre
 Fait d'un ciseau surhumain:
 Statue au milieu comme un astre.
 La chaire attend une voix,
 L'orgue une main qui l'inspire,
 Puis il semble qu'il attend Dieu
 Le tabernacle entrevu...

(Donnadieu, 1888 : 19)

Comme les mots lui manquent pour décrire ces « aspects de féeries, des effets d'un autre monde » qui « défie(nt) toute description » (Donnadieu, 1888: 18), il fait appel à un grand poète catalan de l'époque et rend ainsi hommage à l'un des confrères catalans qui accompagnaient les félibres dans l'expédition à Majorque pour la commémoration du débarquement de Jacques Ier et en mémoire de la mort des frères Moncade. À Sóller, Donnadieu (1888 : 25) reprend une citation de Goethe dans le *chant de Mignon*, rappelant que « c'est aussi un pays "où fleurit l'oranger" ». Il termine son récit avec ses deux poètes de prédilection, Mistral et Verdaguer. Il donne une adaptation en langue d'oc d'une chanson de Mistral, que les félibres chantaient sur le vapeur de retour à Barcelone pour proclamer le succès de leur voyage :

Lou batimen ven de Maiorco,
 Am de *felibre* un cargamen,
 An couronna de *flous* e torco
 L'aube mestre dóu bastimen ;
 Urousamen
 Ven de Maiorco,
 Lou bastimen (bis)

(Donnadieu, 1888: 27)¹¹.

Et il clôtur son récit avec le poème de Jacint Verdaguer sur la mer :

«Oh ! qu'elle est belle la mer,
 Qu'elle est belle en la nuit sereine !

¹¹ La version originale est la suivante : « Lou bastimen ven de Maiorco / Emé d'arange un cargamen: / An courouna de vèrdi torco / L'aubre-mèstre dou bastimen: / Urousamen / Vèn de Maiorco / Lou bastimen ».

De tant regarder le ciel bleu,
 Ses yeux à la fin bleussent.
 Là descendent chaque nuit
 Avec la lune les étoiles,
 Et sur son sein qui bat d'amour
 Les vagues se bercent.
 C'est en écoutant l'infini
 Qu'elle apprit sa douce musique ;
 On dirait le miroir du ciel,
 Le ciel de la terre.
 Hier au soir je la vis
 Dormant dans la baie,
 En dormant elle dévidait
 Son écume sur le sable
 (Verdaguer. *Canigou*. Ch. VI)
 (Donnadieu, 1888 : 27)

Les deux premières strophes de ce poème sont reprises un an plus tard par un autre voyageur catalan, Gaston Vuillier (1982: 6)¹², pour décrire la beauté de la mer pendant sa traversée nocturne. Le texte de l'artiste débute ainsi son texte par une touche poétique mais aussi pittoresque¹³.

Si le voyageur fait appel à l'intertextualité pour ajouter une touche poétique à son récit de voyage et ouvrir ainsi les portes à la littérature, c'est peut-être parce qu'il manque lui-même de cette capacité de création littéraire. Elle l'élève ainsi à un second niveau de langage et lui permet d'exprimer « l'impossible ».

4. Dire l'indicible.

Le tissu intertextuel peut donc avoir aussi une fonction « expressive ». Comme l'a souligné Christine Montalbetti (1998: 5-6), le voyageur se heurte à la difficulté de dire le réel et se forge donc des stratégies pour palier à ce problème. Le récit de voyage « se construit sur cette hésitation dynamique entre formulation des apories et principes de résolution » et le geste intertextuel lui propose une solution facile. La beauté, le grandiose, le sublime, l'infini, l'immensité du paysage va poser des problèmes de description aux voyageurs.

¹² Ce dernier cite plus loin un extrait de la *Revue Félibréenne* (Vuillier, 1982 : 21). Il pourrait donc très bien avoir pu consulter le poème de Verdaguer (qui est en catalan à l'origine) dans les notes de voyage du félibre.

¹³ Pittoresque sera d'ailleurs le style de son récit. À la manière des romantiques, cet illustrateur essaie de reproduire tout ce qu'il est possible au pinceau de rendre. Il utilise donc abondamment dans ses descriptions, les effets de lumière, le mouvement et les adjectifs de couleur, dont il souligne toujours l'intensité. Quant il fait appel à l'intertextualité, c'est souvent pour une description pittoresque de Jean-Joseph Bonaventure Laurens ou de George Sand.

Dans le cas du voyage à Majorque, c'est l'appréciation esthétique du paysage de Valdemossa qui crée des problèmes d'expression chez de nombreux voyageurs. Après le magnifique tableau de George Sand, il est pratiquement impossible pour un simple voyageur, relateur bien plus qu'écrivain, de dépeindre le sublime de ce paysage. Au lieu de s'exercer à une bien plus médiocre peinture de ce lieu, Charles Davillier (1874: 782) et Léopold Alfred Gabriel Germond de Lavigne décident de laisser la parole à la grande écrivaine romantique. La voix de ces auteurs aboutit ainsi « comme un fleuve, et tout naturellement, à la mer sandienne » (Vicens, 2009: 102) :

C'était la *cartuja* de Valldemosa, où madame George Sand, enthousiaste, comme on va le voir, des beautés de Majorque, passa l'hiver de 1838 : « De cette chartreuse pittoresque on domine la mer des deux côtés. Tandis qu'on l'entend gronder au nord, on l'aperçoit comme une faible ligne brillante au-delà des montagnes qui s'abaissent, et de l'immense plaine qui se déroule au midi ; tableau sublime, encadré au premier plan par des rochers noirs couverts de sapins, au second, par des montagnes au profil hardiment découpé et frangé d'arbres superbes... C'est une de ces vues qui accablent, parce qu'elles ne laissent rien à désirer, rien à imaginer. Tout ce que le poète et le peintre peuvent rêver, la nature l'a créé en cet endroit. Ensemble immense, détails infinis, variété inépuisable, formes confuses, contours accusés, vagues profondeurs, tout est là, et l'art n'y peut rien ajouter » (Davillier, 1874 : 782).

Je n'ai rien vu, a dit G. Sand, de plus riant et de plus mélancolique en même temps, que ces perspectives où le chêne-vert, le caroubier, le pin, l'olivier, le peuplier et le cyprès marient leurs nuances variées en berceaux profonds ; véritables abîmes de verdure, où le torrent précipite sa course sous des buissons d'une richesse somptueuse et d'une grâce inimitable... (Germond de Lavigne, 1866: 749).

Quand d'autres voyageurs, comme Gaston Vuillier ou Lucien Trotignon, reprennent cette description à leur compte, non sans s'inspirer du discours de la célèbre écrivaine, le résultat est bien moins poétique :

De cette chartreuse on domina la mer des deux côtés. Vers le midi, les montagnes se déroulent jusqu'à la plaine ardente où se distinguent tout au loin dans l'immensité lumineuse un point brillant, Palma, et comme un miroitement de lame d'épée, la mer. Au nord, au contraire, celle-ci est tout près, et par certaines journées on peut entendre ses sourds mugissements (Vuillier, 1982: 31).

De son petit jardin en terrasse se découvre un tableau superbe, d'une âpre grandeur : au premier plan, l'amphithéâtre des ro-

chers et des cîmes, ravinés sauvagement, hérissés de sapins noirs, et par une large échappée, la mer lointaine, baignée de soleil (Trotignon, 1895: 242-243).

L'intertexte permet donc au voyageur de dire mais aussi comme nous allons le voir de contredire.

5. Critiquer, contredire.

En citant, en se référant ou en faisant une allusion, on ne respecte pas le sens premier de l'énoncé. Compagnon (1979 : 68) dit, à propos de la citation, qu'elle est un « énoncé répété » et une « énonciation répétante ». Si en tant qu'énoncé, elle a un sens (l'idée qu'elle exprime dans son occurrence première), en tant qu'énoncé répété, elle a également un sens (l'idée qu'elle exprime dans son occurrence seconde). Les deux sens sont différents et parfois l'objectif est de détourner, de subvertir et même de contredire le sens premier. Il arrive que le voyageur reprenne un discours pour le critiquer. L'élément intertextuel a donc quelquefois une fonction critique.

Dans le cas des voyageurs à Majorque, un composant intertextuel fait unanimement l'objet d'une critique : *Un Hiver à Majorque* de George Sand. Le voyageur se sent indigné par l'attitude négative et défavorable de la grande écrivaine envers les Majorquins. Certains condamnent son ouvrage dans sa globalité. Mme de Harrowsky (1895 : 353) déplore que cette dernière ait si peu apprécié ce coin de terre. Elle croit que cet ouvrage a effrayé les voyageurs et voudrait donc, par son récit, réparer cette injustice. Il en est de même pour Mme de Brinckmann (1852 : 313), qui la traite de mensongère et regrette de ne pas avoir son talent pour réparer cet affront. Le journaliste Jules Hippolyte Percher va plus loin, dénigrant la valeur de la totalité de son ouvrage :

J'avais pris soin de lire au préalable le livre où le romancier a consigné ses impressions : *À Majorque*. J'ai le regret de constater que ce volume ne m'a pas appris grand'chose sur l'île balearique : les habitants sont inhospitaliers, superstitieux ; ils élèvent beaucoup de cochons ; telles sont presque les seules remarques faites par l'auteur d'*Indiana*. Encore faut-il les dégager d'un amas de considérations philosophiques de piètre intérêt. Évidemment Mme George Sand a écrit sous l'impression de contrariétés personnelles et de circonstances particulières ; il me semble que la jolie petite île Majorque méritait une étude plus approfondie et plus sérieuse, ou des pages descriptives d'un autre style que les lamentations sur les défauts de la voisine Maria-Antonia (*Journal des débats* du lundi 11 juin 1888).

La majorité, cependant, cerne la critique uniquement sur sa diatribe contre l'habitant. Le journaliste André Hallays (1899: 341) lui reproche « sa robuste inintelligence des mœurs et des caractères », l'abbé Abdon Mathieu (1887: 213) essaie de la

comprendre et cherche les diverses raisons qui « lui firent mal juger ce pays » et écrire une « diatribe où il n'y a de vrai que la passion du ressentiment ». Lucien Trotignon (1895: 244) en fit de même, mais finit par citer de manière ironique quelques-unes des sévères qualifications qu'elle adresse aux Majorquins : « "cette race inhumaine, ces barbares, ces sauvages de la Polynésie". Voici au hasard quelques aimables noms qu'elle leur donne ».

La plupart du temps, l'élément intertextuel sert simplement de support pour redresser une erreur commise par un voyageur antérieur. Par ce biais, le voyageur montre la supériorité de son récit sur celui de son prédécesseur. C'est la fonction de nombreux hypotextes d'André Grasset de Saint-Sauveur. Jean-Joseph Bonaventure Laurens se réfère à ce dernier pour corriger son appréciation du gothique. Pour le consul, le mot « gothique » était une qualification méprisante alors qu'il est synonyme de beauté pour l'artiste :

Le mot *gothique* était une épithète tellement méprisante il n'y a pas trente ans, que Grasset de Saint-Sauveur, en parlant d'une église de Palma, dit qu'elle est belle, *quoique gothique*. Au contraire, je dirai aujourd'hui qu'elle n'est pas belle, parce qu'elle n'est pas gothique, et cela sans aveuglement ni prévention (Laurens, 1945: 92).

Edouard Conte, sur un ton assez mordant, le cite longuement pour dénigrer son opinion sur la prostitution à Palma :

La prostituée de Palma y met de la discrétion. Sans ces appels muets d'en haut, rien n'indiquerait où se vend au détail le plaisir d'amour. Pas une enseigne évocatrice. Qu'est-ce donc qui a pris M. Grasset de Saint-Sauveur, homme vertueux, homme considéré, chef de je ne sais quelle administration pour que, passant en 1808 par Palma, sa pudeur s'exhale en ces termes : « Mon cœur se refuse à des recherches aussi humiliantes que douloureuses. J'aime mieux tourner mes regards vers des temps plus heureux où Majorque n'était point infectée d'un libertinage si fatal à la population. Les Majorquines n'ont pas toujours été des Otahitiennes, incapables de triompher de leur tempérament. C'est dans Palma que je remarque davantage cette liberté si honteuse. Ah ! l'honnête, le digne chef d'administration ! » (Conte, 1895: 83-84).

Ces critiques restent tout à fait subjectives et la référence ou la citation ne permettent pas vraiment au voyageur de justifier sa nouvelle opinion.

5. Conclusion

L'intertextualité reformule ainsi le monde vu et ne fait pas que le redire. Selon Deleuze, « un mot ne veut dire quelque chose que dans la mesure où celui qui le dit

veut quelque chose en le disant » (Deleuze, 1970: 4). Cette formule s'applique parfaitement à l'intertextualité. L'auteur s'empare d'un tissu intertextuel, l'applique à son texte parce qu'il veut dire quelque chose de différent. L'intertextualité est donc toujours bien plus qu'une simple répétition, une ré-écriture, un véritable « dialogue d'écritures à l'intérieur d'une écriture » (Barthes, 1981: 51). Paradoxalement et contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'utilisation d'intertextes enrichit le récit viatique, comme nous venons de le voir, en lui apportant un savoir, en authentifiant son propos, en l'empreignant de lyrisme, en lui permettant de dire ou en lui servant de support pour contredire. Car « ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois » (Blanchot, 1969: 459).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970): *Poétique de Dostoïevski*. Paris, Editions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1973): «Théorie du texte». *Encyclopaedia Universalis*, XV. Paris, Encyclopaedia Universalis S.A..
- BLANCHOT, Maurice (1969): *L'entretien infini*. Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1981): *Le Grain de la voix*. Paris, Editions du Seuil.
- BRINCKMANN, Joséphine de (1852): *Promenades en Espagne pendant les années 1849 et 1850, par Mme de Brinckmann née Dupont-Delporte*. Paris, chez Frank libraire-éditeur.
- CAMBESEDES, Jacques (1826): «Excursions dans les Îles Baléares». *Nouvelles annales des voyages, de la géographie et de l'histoire*, 30, 5-37. Paris, J. Smith.
- COMPAGNON, Antoine (1979): *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Editions du Seuil.
- CONTE, Édouard (1895): *Espagne et Provence – Impressions -*. Paris, Calmann Lévy.
- DAVILLIER, Jean Charles (1874): *L'Espagne. Illustré de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré*. Paris, Hachette et Cie.
- DELEUZE, Gilles (1970): *Nietzsche et la philosophie*. Paris, PUF.
- DONNADIEU, Frédéric (1887): «Le Félibrige à Majorque, notes de voyages». *Revue Félibréenne*, 3, 74-84.
- DONNADIEU, Frédéric (1888): «Le Félibrige à Majorque, notes de voyages (suite)». *Revue Félibréenne*, 4, 17-27.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes*. Paris, Editions du Seuil.
- GERMOND DE LAVIGNE, Léopold Alfred Gabriel (1866): *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal* (1859). Paris, Librairie L. Hachette et Cie.
- GRASSET DE SAINT-SAUVEUR, André (1807): *Voyage dans les Îles Baléares et Pithiuses ; fait dans les années 1801, 1802, 1803, 1804 et 1805*. Paris, L. Haussmann.

- GROSSIR, Claudine (2001): «Un Hiver a Majorque: récit de voyage, autobiographie et fiction,» in M.C. Gomez Géraud et Ph. Antoine (éd), *Roman et récit de voyage*, Paris, PUPS, 123-132.
- HALLAYS, André (1899): «Majorque», in *En flânant*. Paris, Société d'édition artistique, 327-339.
- HALLAYS, André (1899): «Souvenirs de Majorque», in *En flânant*. Paris, Société d'édition artistique, 339-343.
- HARRASOWSKY, Mme de (1895a): «Majorque. Une visite à l'archiduc Salvator». *Revue de Géographie*, 353-360.
- HARRASOWSKY, Mme de (1895b): «Majorque (suite)». *Revue de Géographie*, 408-420.
- JENNY, Laurent (1976): «La stratégie de la forme». *Poétique*, 27, 257-281.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Editions du Seuil.
- LAURENS, Jean-Joseph Bonaventure (1945): *Balearis Major. Souvenirs d'un voyage d'art à l'île de Majorque exécuté en septembre et octobre de 1839, ornés de cinquante-cinq planches lithographiés par J.B. Laurens (1840)*. Palma, Editorial Moll.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie et Marie MIGUET-OLLAGNIER [éd.] (1998): *L'intertextualité*. Paris, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté.
- LINON-CHIPON, Sophie, Véronique MAGRI-MOURGUES et Sarga MOUSSA (1998): *Miroirs de textes, Récits de voyage et intertextualité*. Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice (CRLV).
- MATHIEU, Abdou (1887): *L'Espagne, Lettres d'un Français à un ami, par l'abbé A- Mathieu, avec dessins de M. Vincent Lavernia, gravures de M. Laporta*. Madrid, Imprimerie d'Henri Rubiños.
- MONTALBETTI, Christine (1997): *Le voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris, PUF.
- MONTALBETTI, Christine (1998): «Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque», in Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa (éds), *Miroirs de textes, Récits de voyage et intertextualité*. Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice (CRLV), 3-16.
- OLIVER, José M., Clara CURELL, Cristina G. URIARTE y Berta PICO [eds.] (2007): *Escrituras y reescrituras del viaje: miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*. Bern, Peter Lang.
- PERCHER, Jules Hippolyte (1888): «À Majorque, signé Harry Alis», *Journal des débats politiques et littéraires* des 5, 11,13 juin, 3 juillet et 19 août 1888.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (1996): *Introduction à l'intertextualité*. Paris, Dunod.
- RIFFATERRE, Michaël (1980): «La trace de l'intertexte». *La Pensée*, 215, 4-18.
- SAND, George (1971): *Un hiver à Majorque (1842)*, in Georges Lubin (éds). *Œuvres autobiographiques II*. Paris, Gallimard, 1033-1177.
- TASSEL, Alain [dir.] (2006): «Nouvelles approches de l'intertextualité». *Cahiers de narratologie*, 13.

- TROTIGNON, Lucien (1895): *En Méditerranée (notes et impressions), Sicile-Corse, Malte-Corfou, Les Baléares*. Paris, E. Dentu.
- VICENS PUJOL, Carlota (2009): «Le rôle des citations. L'Hiver à Majorque de George Sand dans les récits d'autres voyageurs francophones», in *George Sand. L'écrivaine. Les romans champêtres*. Lleida, Universitat de Lleida (L'Ull crític), 97-109.
- VUILLIER, Gaston (1982): *Voyage aux îles Baléares. Les Baléares vues en 1888*. Paris, Les Editions Errances.

Application de l'étude comparée des genres discursifs à l'apprentissage du français des affaires et à l'activité traductionnelle

Alejandro Carmona Sandoval

Universidad de Granada

acarsan@ugr.es

Résumé

En este artículo se destaca la importancia del género discursivo en la enseñanza del francés empresarial, así como en la primera etapa de la actividad traductora. A través de un estudio comparado de documentos procedentes de la constitución de una sociedad anónima en España y en Francia, proponemos un análisis que brinde al estudiante una primera aproximación al empleo del lenguaje en contexto. La semejanza textual existente entre ambos procesos administrativos permite que, más adelante, puedan establecerse mecanismos de comparación pragmática en el uso del lenguaje empresarial y en la realización de traducciones «naturales»

Palabras clave: géneros textuales; lengua extranjera; lenguajes específicos; francés empresarial; traducción; didáctica.

Abstract

This paper aims to underline the advantages shown by the use of textual genres for the teaching of business French and the first stage of the translation process. By comparing the texts originated during the process of setting up a company both in France and in Spain, an analytic pathway is proposed to bring students an approach of language use in context. Important textual similarities between both processes are displayed, which could enable to establish further comparative pragmatic devices of the use of specialised languages and the creation of «natural» translations.

Key words: Textual genres; foreign language acquisition; specialised language; Business French; translation; didactics.

0. Introduction

La notion de genre du discours occupe une place très importante dans les sciences du langage, dans l'étude des langues de spécialité et dans la traduction. Une étude systématique de la cérémonie peut s'avérer d'une grande utilité pour la compréhension des textes et du langage, pour plusieurs raisons. Premièrement, elle permet aux étudiants en langues étrangères de situer une activité de communication dans un contexte prototypique, c'est-à-dire, répétitif vis-à-vis d'une communauté de discours. Deuxièmement, cette contextualisation offre aux étudiants les renseignements nécessaires pour attribuer au texte une fonction principale. Finalement, c'est grâce à cette répétition des fonctions et du contexte que de nombreux textes finissent par acquérir un formalisme discursif, aussi bien dans l'utilisation des termes (microstructure) que dans l'organisation du discours (macrostructure).

De cette manière, de nombreux avantages provenant de l'analyse des genres peuvent être mis en exergue (García, Masiá et Hurtado, 2003: 87). Citons, par exemple, la possibilité de consolider les connaissances linguistiques, aussi bien au niveau de la rédaction qu'au niveau de la lecture, ainsi que le renforcement de l'aptitude des étudiants en langues étrangères à utiliser des ressources de documentation et l'amélioration de leurs connaissances socioculturelles.

Borja (2007: 149), pour sa part, semble rassembler tous ces avantages dans une seule unité, à savoir, la « compétence textuelle ». Cette dernière permettrait aux étudiants de renforcer, entre autres, leur capacité de mimétisme, ainsi que l'adéquation du style ou du ton d'un texte rédigé dans une langue maternelle ou étrangère. Il s'agit, par conséquent, de situer un texte non plus dans un type de structure formelle et rigide, mais plutôt dans un espace d'« échange », tel que le signale Vigner (2012: 19):

Les formes de la langue prennent place dans un espace social d'échange et pour être intelligibles doivent relever de formes connues des locuteurs, ces conventions partagées, savantes ou populaires, définissant pour chaque individu un répertoire de compétences langagières plus ou moins étendu.

Cet échange est au cœur même de la notion d'« interculturel », développée en didactique des langues vivantes dans les années 70-80 (Argaud et Kok, 2012: 115) et reprise par les études traductologiques quelques années plus tard (Bassnett et Lefevre, 1990). De nos jours, l'étude des genres intéresse une grande partie de la communauté traductologique. Basés, entre autres, sur la définition fournie par le Groupe de Recherche GENTT à l'Université Jaume I, de nombreux auteurs ont consacré leurs efforts dans des domaines très variés, tels que la traduction juridique (Borja 1999; García et Monzó,

2003; del Pozo, 2007; Vergara, 2006), la traduction de documents de la propriété industrielle (Aragonés, 2010) ou la traduction de documents des sociétés (Suau, 1998 et 2010; Pizarro, 2000 et 2009). Dans ces cas-là, l'intérêt repose principalement sur une base holistique qui définit le texte comme un produit contextualisé.

Le travail que nous proposons ici met en valeur le besoin des étudiants en langue étrangère et en traduction de s'immerger dans la situation de communication du texte, car c'est à partir de cette première étape que les mots prennent sens. Pour ce faire, nous proposons l'analyse d'une cérémonie qui se trouve au cœur même de la langue des affaires : la constitution d'une société anonyme. Ce processus complexe, tel que nous le verrons, oblige les futurs entrepreneurs à créer et à utiliser un grand nombre de textes prototypiques appartenant au monde des affaires (statuts, procès-verbaux, accords entre actionnaires). Cette activité nous permettra d'atteindre plusieurs objectifs de grande valeur pour la traduction et pour l'étude du français comme langue étrangère. D'une part, nous serons en mesure de nous initier à un contexte de communication très récurrent, à savoir, les activités entrepreneuriales. D'autre part, cette perspective globale nous permettra de mettre en relation plusieurs textes et d'établir l'importance de chacun d'entre eux dans un contexte économique. Finalement, et dans une perspective didactique, cette socialisation permettra aux étudiants de prendre conscience des textes les plus importants dans le domaine des affaires et, dans une étape ultérieure, d'analyser le discours qui en ressort pour reproduire également des traductions aussi « naturelles » que possible.

Cela étant, il convient de signaler que notre étude ici proposée constitue une étape importante dans la didactique du français comme langue étrangère et de la traduction, certes, mais incomplète, dans la mesure où une analyse ultérieure textuelle et/ou du processus de traduction plus approfondie doit être envisagée par les enseignants et/ou étudiants.

1. La constitution d'une société anonyme en Espagne : formalités requises

La constitution d'une société anonyme en Espagne est un processus administratif fortement formalisé qui ne laisse que très peu d'espace à l'improvisation de la part des futurs entrepreneurs. L'un des principaux acteurs concernant la création et le suivi d'une organisation de ce type est le *Registro Mercantil* (Registre du commerce). Cette institution revêt une importance capitale au sein de la société, car elle est responsable de la publication de tout type d'information –d'ordre administratif ou commercial– relative aux entreprises installées dans le pays. Cette information est précisée dans le *Reglamento del Registro Mercantil* ou RRM (Règlement espagnol du Registre du commerce) et peut avoir trait, entre autres, à l'inscription des sociétés, au dépôt des comptes annuels, à la légalisation des documents comptables ou à la nomination des commissaires aux comptes. Le

rôle de cet organisme est, par conséquent, fondamental et obligatoire dans le processus de création d'une société anonyme, car toute société commerciale, mis à part quelques rares exceptions, doit y être inscrite, et tout cela par-devant notaire (art. 7 RRM).

Tout entrepreneur peut également se faire conseiller auprès des *Ventanillas Únicas Empresariales* ou VUE (Guichets uniques commerciaux). Ce service est à la disposition des entrepreneurs pour tout renseignement concernant le processus de création des nouvelles entreprises. Situés dans les installations mêmes des Chambres de commerce, ces guichets jouent un rôle important dans la dynamisation de l'économie nationale grâce à un processus de simplification des formalités administratives et de rapprochement des institutions publiques vis-à-vis des citoyens.

1.1. Demande du Certificat de dénomination sociale

Conformément à l'article 7 de la Loi espagnole sur les sociétés de capital (*Ley de Sociedades de Capital* ou LSC) et à l'article 115 du RRM, toute personne qui désire constituer une société commerciale doit choisir une appellation originale et disponible à ce jour. Pour ce faire, les futurs entrepreneurs déposent une « Demande d'attestation de dénomination » au Registre du commerce central de Madrid. Une fois l'originalité de la dénomination certifiée, le demandeur reçoit un Certificat négatif du nom (*Certificado Negativo del Nombre*), qui permet à l'entreprise de s'inscrire définitivement à l'Office espagnol des brevets et des marques (*Oficina Española de Patentes y Marcas*) ou OEPM. À partir de ce moment, les candidats disposent d'un délai de deux mois pour rédiger et signer les actes notariés (*las escrituras*), et de quinze mois pour inscrire la société au Registre du commerce (Ávila, 1997: 97).

1.2. La Constitution par-devant notaire

Une fois le *Certificado Negativo del Nombre* obtenu, les futurs fondateurs sont tenus de passer l'acte de constitution de leur S.A. devant notaire (art. 440 LSC). Les articles 22 de la LSC et 114 du RRM indiquent les informations à inclure: citons, par exemple, l'identification et la volonté des parties au contrat, le montant des frais de constitution, les apports des associés, la volonté des administrateurs et les statuts mêmes de la société.

En cas d'apports en numéraire (art. 132 RRM et art. 62 LSC), les fondateurs sont tenus de déposer les montants respectifs dans un établissement financier et de remettre au notaire le document justificatif pour l'annexer à l'acte, au plus tard deux mois après le dépôt des apports. En cas d'apports en nature (art. 133 RRM et art. 63 LSC), les fondateurs doivent décrire, dans un document à part, les droits ou biens apportés, ainsi que les droits et valeurs appartenant à chacun d'entre eux.

Les actes notariés comprennent également les statuts, dont le contenu est établi par l'article 23 de la LSC et par l'article 115 et suivants du RRM. Les statuts sont fondamentaux pour la création de la société, car ils déterminent les règles qui régiront l'activité commerciale. En ce qui concerne l'inscription des administrateurs, elle est réalisée au moyen d'une attestation notariée du procès-verbal de l'Assemblée générale ou, le cas échéant, du Conseil d'administration, constatant leur nomination (art. 142 RRM).

La législation exige également que l'acte de constitution des sociétés anonymes par-devant notaire soit aussi accompagné de l'acte de signature des titres de la société (art. 136 RRM). Ce dernier document confère aux administrateurs la propriété des actions apportées par chacun d'entre eux. La signature des actions peut se faire de deux manières : soit à la main, soit par des moyens mécaniques. Dans ce dernier cas, l'acte notarié devra être déposé au Registre du commerce avant la circulation des titres.

Enfin, au moment même du dépôt de l'acte de constitution de la société, les candidats doivent également présenter le Certificat de dénomination, les statuts et le Certificat de dépôt bancaire minimal. L'acte de constitution peut aussi inclure tout autre accord ou condition importants pour les fondateurs (art. 114 RRM).

1.3. Inscription au Registre du commerce

La troisième étape du processus de constitution d'une société anonyme en Espagne concerne principalement le paiement des obligations fiscales. Une fois que tous les documents signalés ont été complétés et déposés, la société est prête à acquérir sa propre personnalité juridique. Pour ce faire, il est important pour les administrateurs de régler l'Impôt sur les transmissions du patrimoine et actes juridiques documentés (*Impuesto sobre Transmisiones Patrimoniales y Actos Jurídicos Documentados* ou TP/AJD), au moyen du formulaire *Modelo 600*, et d'apporter tous les documents nécessaires (pièce d'identité, attestation de résidence, etc.). Un délai de 30 jours est prévu, à compter de la signature de l'acte de constitution de la société anonyme, pour le paiement de cet impôt.

Les candidats sont également tenus de solliciter (au moyen du formulaire *Modelo 036*) leur Code d'identification fiscal (*Código de Identificación Fiscal* ou CIF) unique pour chaque société. La demande doit être faite dans les 30 jours suivant la constitution de la société. Le demandeur reçoit alors un numéro provisoire (valable six mois) qui lui permet de poursuivre les démarches administratives jusqu'à la réception de la carte définitive.

Une fois ces deux formalités réalisées dans un délai d'un mois, les candidats s'adressent au Registre du commerce pour y inscrire leur société à travers la présentation de leur CIF provisoire, d'une copie originale de l'acte de constitution notarié et du règlement de l'impôt TP/AJD. La société est définitivement inscrite au Registre du com-

merce une fois l'avis de constitution publié dans le Bulletin officiel du Registre du commerce (*Boletín Oficial del Registro Mercantil*). Le tableau ci-dessous résume les formalités jusqu'à présent détaillées.

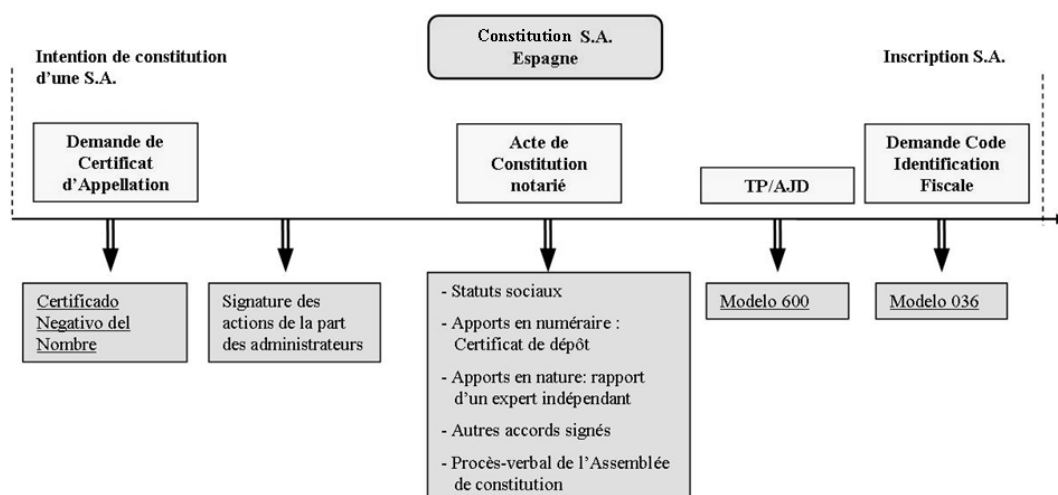


Figure 1. Procédé documentaire de constitution d'une S.A. en Espagne

2. La constitution d'une société anonyme en France : formalités requises

Tout comme son pays voisin, l'administration française dispose d'un Registre du Commerce et des Sociétés (RCS), émanant cette fois-ci du greffe du Tribunal de commerce. Sous le contrôle du Ministère Public ou du Procureur de la République, cet organe est mené par un greffier, dépendant du Ministère de la Justice, qui est responsable de vérifier la régularité de fond et de forme de la constitution de la société (art. 210-7 du Code du Commerce ou CCO).

Cependant, contrairement au cas espagnol, qui dispose de VUE pour conseiller les candidats dans leurs démarches administratives, l'administration française met au service des citoyens des Centres de Formalités des Entreprises (CFE), ou guichets uniques, qui constituent de véritables points de rencontre entre les entreprises, l'administration et les organismes dépendant de celle-ci.

Les CFE offrent aux entrepreneurs la possibilité de rassembler en une seule étape les documents nécessaires pour la constitution d'une société anonyme, ce qui réduit considérablement le nombre de formulaires à remplir et les formalités administratives à réaliser. Dans ce sens, ce sont les CFE eux-mêmes qui sont chargés d'adresser les documents et les informations aux organismes correspondants. De plus, des mesures spécifiques ont

été établies pour permettre aux candidats de procéder à la création de leur entreprise par voie télématique, d'où la suppression progressive des documents sur papier.

2.1. Protection du nom social de la société anonyme

Tout comme en Espagne, les futurs fondateurs d'une société anonyme française doivent s'assurer que la dénomination sociale de leur société n'est pas déjà utilisée par une autre personne morale. Pour ce faire, il est nécessaire de remplir un formulaire de demande et de l'envoyer à l'Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), organisme équivalent à l'Office espagnol de brevets et marques (OEPM). Cependant, contrairement à l'Espagne et bien que très recommandée, cette démarche n'est pas obligatoire. Les candidats ne reçoivent pas de document officiel, mais une liste détaillée des noms de sociétés qui peut s'avérer très utile pour choisir la dénomination la plus adéquate.

2.2. Rassemblement des documents à présenter

Les documents justificatifs requis pour la présentation du dossier d'inscription au RCS sont déposés soit au CFE, soit directement au Greffe du Tribunal de commerce. Le nombre de documents à présenter et la complexité de leur contenu peut varier en fonction de la nature et de l'organigramme de la société.

2.2.1. Les statuts

La rédaction des statuts constitue une étape très importante dans la création d'une S.A. en France. Leur contenu est prévu par le Code de Commerce, et repose principalement sur l'identification des administrateurs, sur les apports ou sur l'émission des actions.

En ce qui concerne les apports en numéraire, la législation exige que les actionnaires soient clairement identifiés et le dépôt soit justifié par écrit (art. L 225-13 CCO). Pour les apports en nature, les administrateurs présentent une requête, déposée au greffe en double exemplaire (art. L 225-14 CCO) et adressée au président du Tribunal de commerce, pour que l'élection des commissaires aux apports par les administrateurs soit approuvée.

Une fois les statuts approuvés, les administrateurs sont tenus de les déposer au CFE dans un délai de trois mois (art. L 225-15 CCO). Suite à cela, un avis de constitution de la société sera publié dans un journal d'annonces légales.

2.2.2. Le dossier et les documents

La création d'un dossier d'inscription de la société est une tâche dont la principale difficulté émane de la gestion des documents. En effet, bien que nous ayons signalé l'importance des statuts dans tout ce processus, il existe un grand nombre de documents

qui doivent être annexés au dossier de création de la future société anonyme. Les documents qui accompagnent la demande d'inscription de la société sont les suivants (art. R 123-103 CCO):

- Deux expéditions des statuts, s'ils sont établis par acte authentique, ou deux originaux, s'ils sont établis par acte sous seing privé
- S'il s'agit d'une société constituée par offre au public, deux copies du procès-verbal des délibérations de l'assemblée générale constitutive
- Deux copies des actes de nomination des organes de gestion, d'administration, de direction, de surveillance et de contrôle
- Deux exemplaires du certificat du dépositaire des fonds auquel est jointe la liste des souscripteurs mentionnant le nombre d'actions souscrites et les sommes versées par chacun d'eux
- Le cas échéant, deux exemplaires du rapport du commissaire aux apports sur l'évaluation des apports en nature.

À cette liste viennent s'ajouter les documents suivants:

- Un formulaire M0 dûment rempli et signé, par le ou les administrateur(s). Dans le cas où l'un d'eux ne serait pas présent, ce document sera accompagné d'un pouvoir signé par lui-même
- Une pièce justifiant de l'occupation régulière des locaux du siège
- Une attestation de parution de l'avis de création de la société dans un journal d'annonces légales. Une autre publication devra être faite dans le BODACC (Bulletin officiel des annonces civiles et commerciales) une fois la société immatriculée au RCS
- Si l'activité déclarée est réglementée, une copie de l'autorisation, du diplôme ou du titre
- Un justificatif d'inscription des commissaires aux comptes sur la liste officielle et une lettre certifiant leur désignation par la société.

2.2.3. La structure de gestion de la société

Le dossier doit être accompagné d'une copie de la pièce d'identité et, le cas échéant, d'une carte de résidence ou de séjour de chacun des administrateurs personnes physiques, du conseil d'administration et du directeur général. Dans tous les cas, chaque administrateur est tenu de remplir et de signer une déclaration de responsabilité sur l'honneur de non-condamnation. En ce qui concerne les administrateurs personnes morales, un extrait du Registre du Commerce et des Sociétés datant de moins de trois mois (K bis) doit également être fourni, ou tout autre document prouvant l'existence juridique de la personne.

2.3. Formalités de l'INSEE

L'INSEE (Institut National de la Statistique et des Études Économiques) attribue, au moment du dépôt du dossier au CFE, un numéro d'identification de la future société, à savoir, le numéro SIREN (Système Informatique pour le Répertoire des Entreprises), ainsi qu'un numéro APE (Activité Principale Exercée). L'union des codes APE et SIREN forme le numéro SIRET (Système d'Identification du Répertoire des Établissements) de chaque société.

2.4. L'extrait K bis

Une fois la société proprement constituée, le greffier du Tribunal de commerce procède à l'envoi de l'extrait K bis. Il s'agit d'un document qui atteste que la société a bel et bien été enregistrée au RCS, conformément aux exigences légales. L'extrait K bis, dont la durée de validité est de trois mois, comprend des informations importantes concernant la société et sa structure administrative.

Les formalités qui permettent la création d'une S.A. en France sont illustrées ci-dessous :

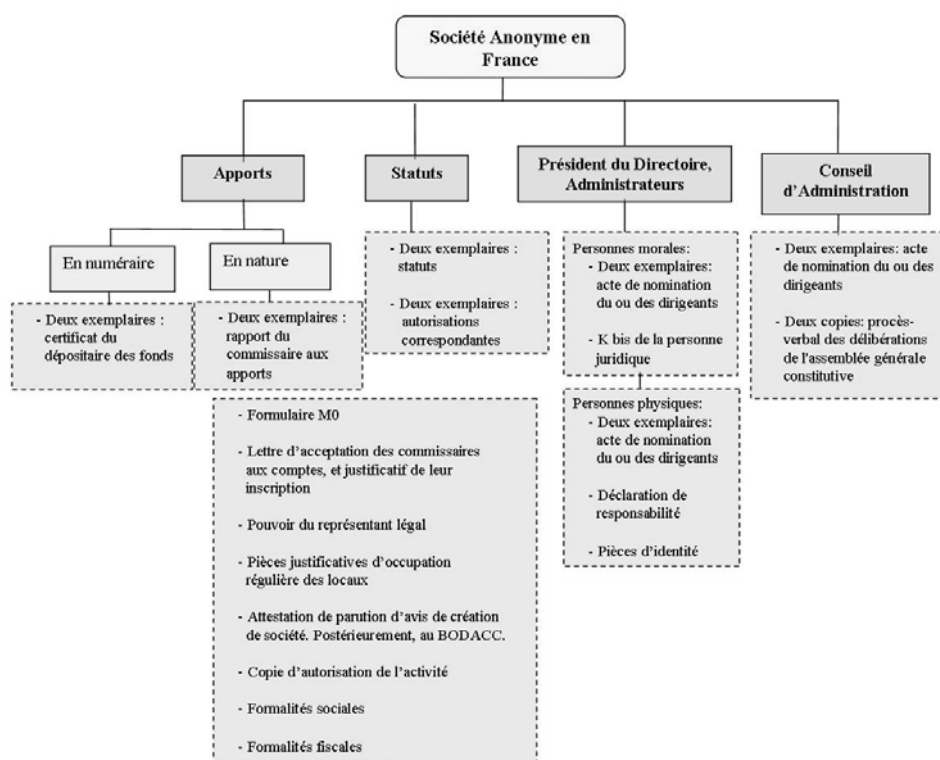


Figure 2. Procédé documentaire de constitution d'une S.A. en France

3. Analyse comparative chronologique-documentaire

Une fois les formalités prévues par les législations espagnole et française ont été détaillées, nous présentons ci-dessous un tableau analytique qui détermine le degré de symétrie des deux processus. Les résultats sont les suivants :

Étapes en Espagne	Documentation espagnole	Documentation française
1. Demande / proposition de dénomination sociale	1.1. <i>Solicitud de Nombre</i>	Formulaire de demande
	1.2. <i>Certificado Negativo del Nombre</i>	(Retour d'information)
2. Signature des actions par les administrateurs	2.1. Acte signature des actions	Attestation du versement du capital social sur un compte bancaire
3. Actes notariés de constitution / <i>Escrituras de constitución</i>	3.1. Statuts (<i>estatutos sociales</i>)	Statuts
	3.2. <i>Certificado de depósito</i> (apports en numéraire)	Attestation du versement du capital social sur compte bancaire
	3.3. <i>Informe de expertos</i> (apports en nature)	Rapport du commissaire aux apports
	3.4. Autres accords signés durant la constitution	Autres accords signés lors de la constitution sociétaire
	3.5. Procès-verbal de l'assemblée de constitution	Procès-verbal de l'Assemblée générale constitutive
4. Paiement des impôts sur Activités économiques	4.1. <i>Modelo 600</i>	Inclus dans le Formulaire M0
5. Demande Code d'Identification Fiscale	5.1. <i>Modelo 036</i>	Directement créé par l'INSEE
6. Publication de création de S.A.	6.1. Publicité de constitución (BORME)	Avis de création de S.A. (Journal officiel et BODACC)

Tableau 1. Tableau comparatif des résultats

En premier lieu, le tableau nous permet d'observer jusqu'à quel point les formulaires sont importants dans le contexte espagnol (*Solicitud de Nombre*, *Modelo 600* et *Modelo 036*). Nous rappelons ici que les CFE ont également pour but de simplifier les démarches administratives, et par conséquent de réduire le temps et les coûts de constitution d'une société en France.

D'autre part, dans un contexte législatif espagnol, nous proposons que les actes notariés de constitution de la société (*escrituras*) soient considérés comme « macrodocument », dans la mesure où il regroupe toute une série de documents (rapport des experts indépendants, attestations, autres accords entre fondateurs, procès-verbaux, etc.). Nous remarquons cette unité également dans le système français au travers du CFE, à partir duquel les candidats sont tenus de déposer un dossier (« macrodocument ») qui comprend toutes sortes de pièces justificatives (« documents »), tels que le formulaire M0, les statuts, les actes de nomination ou les divers accords signés entre les fondateurs.

Nous pouvons finalement affirmer que tous ces documents ne sont pas présentés de la même manière dans les deux systèmes. Si dans le contexte espagnol, la présentation des documents est réalisée, dans la majorité des cas, de manière chronologique, dans le système français les documents sont présentés en même temps, et c'est l'administration qui réalise les démarches nécessaires pour transmettre la documentation aux institutions concernées.

4. Importance pour l'enseignement des langues étrangères et la traduction

Le travail présenté ici nous a permis de prendre connaissance de l'importante symétrie documentaire qui existe entre les processus de création d'une société anonyme en France et en Espagne. L'existence de deux pays, de deux langues, et de deux contextes communicatifs n'implique pas pour autant l'existence de documents radicalement différents entre ces deux cultures. Aussi bien l'administration espagnole que l'administration française exercent leurs activités dans un contexte économique et social très semblable qui les pousse à maintenir des relations étroites avec les citoyens, au moyen de documents de même nature. L'existence, dans le deux pays, de documents tels que les statuts (3.1), le rapport du commissaire aux apports (3.3) et le procès-verbal de l'Assemblée générale constitutive (3.5), entre autres, atteste cette symétrie documentaire. Cependant, loin de s'avérer inutile, cette comparabilité nous permet de prôner l'efficacité des textes parallèles, qui émanent de ce processus de constitution des sociétés, dans l'apprentissage d'une langue étrangère et dans l'activité traductionnelle. En effet, l'étude des genres nous permet de prendre en considération, d'une part, la situation de communication d'un discours et, d'autre part, la fonction principale de ce dernier. Plus les genres textuels sont semblables et plus la comparaison de leurs discours sera utile dans la compréhension de la langue source et l'utilisation de la langue cible.

Nous encourageons les enseignants à faire usage de cette approche comparée d'exploration documentaire, afin d'immerger leurs étudiants dans un processus de recherche non seulement linguistique, mais également (et surtout!) social et, par conséquent, culturel. Les raisons de notre recommandation sont, à notre avis, les suivantes :

1. L'analyse de la part des étudiants de certains processus de création de documents complexes, comme celui que nous avons abordé ci-dessus (c'est-à-dire, la création d'une société anonyme), leur permettra de mieux visualiser la complexité de la communication dans une communauté de discours.
2. Plus la similitude documentaire est importante entre deux langues (cultures), plus les étudiants seront amenés à comparer les situations de communication et, par conséquent, à s'imprégner, dans le cas ici abordé, de la culture française et espagnole dans le domaine des affaires.

3. Une fois cette analyse des genres a été menée, les étudiants seront davantage motivés à étudier les lexiques moins attrayants et plus spécialisés.
4. C'est par cette familiarisation que les étudiants seront en mesure de créer un discours propre ou une traduction naturelle aux yeux des récepteurs.

Cela étant, il nous paraît nécessaire de souligner une fois de plus que l'étude des genres textuels ici menée ne constitue qu'une première étape dans l'apprentissage d'une langue étrangère et dans l'activité traductionnelle. On ne pourrait considérer une étude du discours sans une analyse approfondie des textes. Nous faisons référence ici, entre autres, à l'analyse fonctionnelle, macrostructurelle (cohésion textuelle, ordre des idées, etc.) et microstructurelle (vocabulaire, expressions idiomatiques, collocations, etc.) qui, dans un deuxième temps, permettrait aux étudiants « d'améliorer leurs sources de documentation de même que la fiabilité de celles-ci au moyen de l'élaboration de glossaires terminologiques et phraséologiques » (Acuyo, 2005: 259). Ces sources de documentation sont encore plus utiles lorsque la variabilité d'un certain type de documents se réduit (Mayoral, 2007). D'autre part, les problèmes de traduction et les stratégies adoptées par les traducteurs pour les résoudre, sont identifiés principalement dans une étape ultérieure à celle de l'analyse du genre textuel où sont analysés les conditions de travail du traducteur, le temps de travail disponible, les attentes du lecteur, etc. (Carmona, 2012).

Nous voulons aussi remarquer que le degré de similitude de création textuelle peut également varier en fonction du processus administratif dans lequel les textes sont immergés. Dès lors, de nombreux textes créés dans une culture et une situation de communication A ne disposent pas d'équivalent exact dans la culture et la situation de communication B. Ce fait constitue également une opportunité et un défi pour les étudiants qui, le moment venu, peuvent se voir dans l'obligation d'analyser, non seulement une situation de communication qui leur est inconnue, mais également le lexique et la vision du monde propre à la culture étrangère dans laquelle se déroule cette situation de communication.

5. Conclusions

Le travail ici abordé nous a permis de prendre en considération ce qui suit :

- a) il existe effectivement de nombreux textes conçus lors de la création d'une société anonyme ayant les mêmes fonctions dans un contexte aussi bien français qu'espagnol ;
- b) la création de ces textes prend place dans un processus textuel long et complexe ;

c) le contenu de ces textes est règlementé dans les deux pays et peut être abordé plus en détail dans un travail ultérieur.

Nous estimons que l'étude d'une langue étrangère ou de la pratique traductionnelle, basée uniquement sur l'analyse d'un lexique ou d'une grammaire, n'offre aux étudiants qu'une petite partie de la dimension pragmatique et culturelle du langage. Les textes ne peuvent pas être conçus comme des tiroirs lexicaux et grammaticaux. Il est nécessaire de tenir compte des éléments pragmatiques que peut fournir l'étude des genres, de manière à ce que les étudiants puissent appréhender l'usage des mots à travers les textes et les situations de communication. C'est dans cette optique que notre étude a été menée et nous espérons avoir fourni un outil préliminaire valable pour l'apprentissage du français comme langue étrangère et de la traduction.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACUYO, María del Carmen (2005): «El concepto de texto paralelo: algunas consideraciones para la traducción especializada». *Polissema, Revista de Letras do ISCAP*, 5, 247-262.
- ARAGONÉS, Maite (2010): «How to Become a Patent Translator: Tricks and Tips – Notions of Text Genre and Ceremony to the Rescue». *Meta*, LV-2, 212-236.
- ARGAUD, Evelyne et Marie-Christine KOK (2012): «Le culturel dans l'enseignement du FLE: pratiques didactiques et réflexions de l'historien dans les Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde». *Le Français dans le monde. Recherches et applications*, 52, 109-119.
- ÁVILA, Pedro (1997): *La Sociedad Anónima. Constitución. Estatutos. Aportaciones. Acciones*. Barcelona, Bosch.
- BASSNETT, Susan et André LEFEVERE (1990): *Translation, History and Culture*. Londres et New York, Pinter.
- BORJA, Anabel (1999): «La traducción jurídica: didáctica y aspectos textuales», in A. Gil de Carrasco y L. Hickey (dirs.), *Aproximaciones a la traducción*. Madrid, Instituto Cervantes, 85-100.
- BORJA, Anabel (2007): «Los géneros jurídicos», in E. Alcaraz Varó (dir.), *Las lenguas profesionales y académicas*. Barcelone, Ariel, 141-153.
- CARMONA, Alejandro (2012): *El balance de situación en el proceso de internacionalización empresarial: aplicación de un modelo traductológico integrador para su análisis textual y propuesta de*

- traducción (español-francés)*. Thèse doctorale non publiée. Grenade, Universidad de Granada.
- GARCÍA, Isabel, Marisa MASÍÁ et Amparo HURTADO (2003): «La Lengua Materna», in A. Hurtado (dir.), *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid, Edelsa, 87-98.
- GARCÍA, Isabel et Esther MONZÓ (2003): «Una enciclopedia para traductores. Los géneros de especialidad como herramienta privilegiada del traductor profesional», in R. Muñoz (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción (I Congreso AIETI, Grenade, 12-14 février 2003)*. Grenade, Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación, 83-97.
- MAYORAL, Roberto (2007): «La traducción comercial», in P. A. Fuertes (ed.), *Problemas lingüísticos en la traducción especializada*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 33-47.
- PIZARRO, Isabel (2000): *El registro económico de la lengua inglesa: análisis del género “memorias anuales” y de sus traducciones al inglés*. Thèse doctorale non publiée. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- PIZARRO, Isabel (2009): «La comunicación escrita en la empresa: criterios para una taxonomía», in C. Pérez-Llantada y M. Watson (eds.), *Languages for Business: A Global Approach. Seminar Proceedings*. Ávila, Universidad de Alicante, 149-160.
- POZO, María Isabel del (2007): *Análisis contrastivo de los géneros del derecho marítimo para la traducción (inglés-español)*. Thèse doctorale non publiée. Vigo, Universidade de Vigo.
- SUAU, Francisca (1998): *La Traducción empresarial: enfoque pragmático según la teoría del género y el registro*. Valence, Universitat de València.
- SUAU, Francisca (2010): *La traducción especializada (en inglés y español en géneros de economía y empresa)*. Madrid, Arco Libros.
- VEGARA, Laura (2006): «Los géneros jurídicos y su traducción al castellano: una perspectiva diferente». *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 12 [consulta en línea: <http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/tritonos%20C-Generos%20juridicos-.htm>; 6/08/2012].
- VIGNER, Gérard (2012): «Écrire en FLE. Quel enseignement pour quel apprentissage?». *Le Français dans le monde. Recherches et applications*, 51, 16-33.

El juego de la parodia en la escritura de Anne F. Garréta

Montserrat Cots Vicente

Universitat Pompeu Fabra
montserrat.cots@upf.edu

María Dolores Vivero García

Universidad Autónoma de Madrid
dolores.vivero@uam.es

Résumé

L'objectif de cet article est d'étudier la dimension parodique dans l'œuvre d'Anne Garréta à la lumière des théories d'Authier-Revuz sur l'hétérogénéité énonciative constitutive. Nous tenterons de montrer que la parodie chez Garréta, comme forme d'allusion non marquée généralisée, qui efface systématiquement les frontières entre le propre discours et le discours d'autrui, recèle pour le lecteur avisé une critique sociale, voire littéraire et langagière, à travers un montage (inter)textuel personnel.

Mots-clé: parodie; intertextualité; autoréférentialité.

Abstract

The objective of this article is to study the dimension of parody in the work of Anne Garréta in light of the theories of Authier-Revuz regarding the essential heterogeneity of discourse. We show how Garréta's parody makes allusion to other sources without specifying them and systematically effaces borders between her own discourse and that of others. We argue that through this personal (inter)textual montage Garréta unveils a social, literary and linguistic critique to the informed reader.

Key words: parody; intertextuality; self referencing.

0. Introducción

Estudiando la heterogeneidad enunciativa, sus modalidades y sus efectos discursivos, Jacqueline Authier-Revuz muestra que la introducción en un discurso de otros discursos pre-existentes puede contribuir, en la medida en que estos quedan circunscritos y delimitados dentro del discurso que los incluye, a dotar de unidad el discurso de acogida, el de un locutor que integra en su propio discurso palabras externas a él. Partiendo del presupuesto de la heterogeneidad constitutiva del lenguaje avanzado por Bakhtine (1929; 1975; 1979) y reformulado, entre otros, por esta auto-

* Artículo recibido el 25/01/2013, evaluado el 10/03/2013, aceptado el 22/03/2013.

ra (Authier-Revuz, 1982; 1995), según el cual hablamos siempre con palabras ajenas, este efecto de unidad no deja de ser una ilusión. Pero lo cierto es que esa forma de retomar otros discursos confiere al discurso supuestamente propio, por contraste, un carácter unitario –lo exterior construye diferencialmente lo interior– y asegura «la réaffirmation protectrice du dire, face à la menace de dispersion» (Authier-Revuz, 2000: 211).

La tesis de la heterogeneidad constitutiva del lenguaje que propugna Authier-Revuz remite a reflexiones anteriores sobre la intertextualidad que dimanaban de la teoría del texto. Así, partiendo también de presupuestos de Bakhtine, Julia Kristeva (1969: 85) aseveraba: «Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte». Por su parte Michael Riffaterre (1981: 4), al definir el intertexto como «l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné», nos advertía que el intertexto –reconocible aunque no siempre reconocido– deja rastros de su presencia en lo que él denominaba «anomalies intratextuelles».

En este trabajo nos proponemos estudiar, desde una perspectiva integradora de acercamiento al discurso y al texto, una escritura que corresponde, según creemos, a un caso señalado por Authier-Revuz (2000): el de un borrado sistemático de las fronteras entre las palabras propias y las ajenas, tendente a desdibujar las identidades y a mostrar cómo el discurso propio, lejos de tener una unidad y una identidad, está formado, constitutivamente, por discursos ajenos. Esta escritura que nos proponemos analizar es la que despliega Anne Garréta a través de su obra.

En efecto, en su producción literaria, extensa y variada, aunque cohesionada por unas coordenadas estrictas y bien definidas, Anne Garréta se vale a menudo de la estrategia mencionada para crear efectos paródicos con función humorística, lo que permite hablar de un «humor intertextual»¹.

Desde una perspectiva narratológica, Linda Hutcheon (2000: 34, 38) advierte de la dificultad de deslindar las prácticas paródicas de otros correlatos tales como la ironía o el pastiche. Sin embargo, en la compleja hermenéutica que el análisis de la parodia conlleva, Hutcheon recuerda la opinión de Joseph A. Dane, según el cual el efecto paródico es, en último término, creado por «readers and critics, not by the literary texts themselves» (Dane 1980: 145). La observación de Dane no pone en entredicho la importancia de las marcas textuales susceptibles de orientar la lectura, sino que incide en la mayor o menor capacidad del lector para detectarlas. Partiendo de la reflexión sobre la accesibilidad a las marcas textuales, Neal R. Norrick (1989: 127) establece una distinción entre el «chiste» paródico y la parodia propiamente

¹ Para una reflexión más detallada sobre humor e intertextualidad, remitimos a Cots Vicente (2013) y Vivero García (2010); para una descripción del humor y de sus categorías, ver Charaudeau (2006 y 2011), así como Vivero García (2013).

dicha: «Genuine parody requires more space to elaborate certain stylistic techniques of the source text or author and to poke fun at them. By contrast, parody jokes simply use a well-known source text to create a witty comment with no intention to ridicule the text itself or its author».

Observemos cómo procede Anne Garréta.

1. La parodia en la obra de Garréta

La escritura posmoderna, escritura de ruptura y de desacralización, ha hecho de la parodia un elemento importante de su estética: «La ironía y la parodia son los procedimientos retóricos preferidos en esa empresa de deconstrucción de un pasado que se considera como no vital e inválido» (Navajas, 1996: 27). Sin embargo, sus efectos discursivos son distintos según la estrategia de escritura en la que se enmarca. En la obra de Anne Garréta, por la que circulan diversos discursos pre-existentes, algunos más célebres que otros, la parodia responde a un proyecto de escritura auto-referencial, es decir que se muestra a sí misma, según intentaremos poner de manifiesto.

La escritura de Garréta, además de una decidida apuesta por la subversión de convenciones sociales establecidas (*cf.* Vivero García, 2011), se ha inclinado por alterar o destruir los procedimientos literarios habituales. Ya en su primera novela, *Sphinx* (Grasset, 1986), se planteaba una historia de amor en la que los personajes carecían de las marcas de género. Así, la elección de una escritura «à contraintes» la aproximó al OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) del que formó parte oficialmente después de la publicación de *La décomposition*, obra también «à contraintes». A *Sphinx* siguieron otros denominados «romans»: *Ciels liquides* (Grasset, 1990), *La décomposition* (Grasset 1999), *Pas un jour* (Grasset 2002, Prix Médicis) y en colaboración con Jacques Roubaud *Eros mélancolique* (Grasset, 2009). Sin embargo, en *R.I.P. Roman*, Anne Garréta proclamaba la muerte del género: «Mais croyez-moi, ce que je sais, je le sais de source sûre: le Roman est mort. [...] Car ce n'est plus qu'un cadavre sous hypnose qui sort tous les jours à 5 heures déguisé en marquise». La alusión paródica a la célebre frase «La marquise sortit à cinq heures» permite conectar a Garréta con la tradición autorial de cuestionamiento de la novela como género. En efecto, desde Breton y Valéry, la cita se ha convertido en un lugar común cultural: «La marquesa salió a las cinco –pensó Carlos López–. ¿Dónde diablos he leído eso?» (Cortázar, 2005: 103). Y en esa misma dirección, Cortázar se declaraba en el capítulo 79 de *Rayuela* partidario de la «antinovela»:

La novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. Una tentativa de este orden

parte de una repulsa de la literatura; repulsa parcial puesto que se apoya en la palabra (Cortázar, 2000: 559-560).

Tras la declaración aducida, no parece pues aventurado incluir a Anne Garréta en la empresa de deconstrucción de la novela tradicional; para ello los juegos intertextuales y el recurso a la parodia, además de otras prácticas narratológicas, van a tener un papel crucial. Dichos juegos que recorren su producción han sido ya observados y comentados a menudo por algunos críticos.

Stistrup-Jensen (2000) observa que se encuentran en *Sphinx* ecos de Baudelaire, de Rimbaud y, sobre todo, de Mallarmé. Por su parte, Colville (1999) califica este libro de «spéculaire» y muestra que puede encontrarse en él incluso el vocabulario de Mallarmé: el célebre soneto «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...», que el yo agonizante trata de reconstruir, «constelle les pages de Garréta, saupoudrées de termes mallarméens comme de givre» (Colville, 1999: 117). De manera comparable, en *Ciels liquides*, tras las palabras del narrador, que cuenta su propia degradación, se percibe el eco de otras palabras y de otras voces, entre las cuales destacan la voz de Rimbaud y la de Lautréamont.

Pas un jour también presenta un juego paródico importante que se nutre de diversas fuentes. Una de las más recurrentes es el texto proustiano, según señala Boulay (2008), que considera esta intertextualidad como marca de ficcionalidad y muestra cómo, en fragmentos como «Vous vous tenez dans une foule et, de loin, par une phosphorescence du regard, du corps, recevez le signe à vous seule adressé et de vous seule perceptible» (Garréta, 2004: 50), es posible reconocer elementos de ciertos pasajes de *Sodome et Gomorrhe*:

Un autre incident fixe davantage encore mes préoccupations du côté de Gomorrhe. J'avais vu sur la plage une belle jeune femme élancée et pâle de laquelle les yeux, autour de leur centre, disposaient des rayons si géométriquement lumineux qu'on pensait, devant son regard, à quelque constellation [...]. Or le lendemain, cette jeune femme étant placée très loin de nous au Casino, je vis qu'elle ne cessait de poser sur Albertine les feux alternés et tournants de ses regards. On eut dit qu'elle lui faisait des signes comme à l'aide d'une phrase [...]. Souvent, quand dans la salle du Casino deux jeunes filles se désiraient, il se produisait comme un phénomène lumineux, une sorte de traînée phosphorescente allant de l'une à l'autre (Proust, 1922: 245).

No es de extrañar que el narrador de *La Décomposition* lleve a cabo un proyecto insólito y que lo defina con humor «littératurerie», consistente en descomponer *À la recherche du temps perdu*, suprimiendo uno a uno los personajes de la obra de Proust como si de un *serial killer* se tratase. Con el fin de justificar su «restructuration de

l'industrie de la petite madeleine», parodia de forma crítica el discurso de la economía liberal: «Dans un marché global, où les flux de lecteurs se portent sans entraves là où leur investissement offre le rendement maximal, il n'y avait de solution que libérale. Licenciez le personnel surnuméraire: le cours de l'action ne saurait que monter» (Garréta, 1999: 166). O bien ironiza sobre el mismo autor de la *Recherche* recurriendo al conocido aforismo hipocrático *ars longa vita brevis*: «Proust est trop long et la vie trop courte? Qu'on le raccourcisse» (Garréta, 1999: 165). Traigamos a colación que el celeberrimo *incipit* de la *Recherche*, «Longtemps je me suis couché de bonne heure» –referencia de un antes y un después en la historia universal de la novela– constituyó un desafío paródico para algunos miembros del OuLiPo, como lo prueban las «35 variations sur un thème de Marcel Proust» de Georges Perec (Bénabou et Fournel, 2009: 15-20), desafío que de nuevo tentó Garréta en «To sleep, perchance to dream» (Bénabou et Fournel, 2009: 547-556).

También parodia a André Breton, que escribía en el primer *Manifeste surréaliste*, haciendo un alegato de la imaginación, «l'acte surréaliste le plus simple consiste, révolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule» (Breton, 1969: 78), y cuya voz puede reconocerse a través de la transformación jocosa a que lo somete Garréta: «descendre dans la rue, kalachnikov en main, et tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule, il y a dans cette méthode quelque chose qui pue l'inspiration» (Garréta, 1999: 19). Globalmente, *La Décomposition* es una réplica paródica de *Murder Considered as One of the Fine Arts* de Thomas de Quincey (1827), obra que parodia a su vez la moral kantiana y su estética de la inspiración.

En el siguiente fragmento de *La Décomposition*, la parodia del principio de *L'Étranger* de Camus resulta fácilmente reconocible por tratarse de un *incipit* sobradamente conocido:

Lecteur, sérieusement, «maman» est-ce seulement un nom? Qu'eussiez-vous dit d'un chapitre qui commencerait ainsi: *Aujourd'hui «maman» est morte, ou peut-être hier* ou d'un autre encore annonçant: *J'ai tué «papa» à un carrefour?* Cela ne veut rien dire. Vous crieriez à l'escroquerie, et vous auriez raison (Garréta, 1999: 130).

Además de estas alusiones paródicas a textos literarios, se perciben en *La Décomposition* diversas voces, como esta alusión a Saussure: «Je plaide, moi, pour l'immotivation du meurtre comme d'autres avant moi pour l'immotivation du signe» (Garréta, 1999: 21).

Por último, en *Pour en finir avec le genre humain*, un incisivo y cáustico diálogo entre dos interlocutores sin género explícito, Garréta practica un juego intertextual en el que los más variados préstamos literarios se usan con una intención paródica que no pasa inadvertida al lector atento. Talento y erudición se unen en estas referen-

cias en las que se reserva a la literatura francesa un lugar privilegiado. Veamos algunos ejemplos de ello.

Pour en finir avec le genre humain concluye con el testamento del género humano que lega, a distintas especies de animales, el disfrute y el manjar de su cuerpo. Aunque naturalmente en este colofón abundan las formas legales estereotipadas propias de este tipo de documento (*je soussigné, sain de corps et d'esprit...*), no se pueden soslayar los ecos del *Testament* de François Villon en el tono general y en los detalles macabros: en ambos textos, por ejemplo, los gusanos tienen sus pastos más o menos abundantes: «Aux vers, je lègue droit de pâturage sur toute l'étendue de ladite charogne» (Garréta, 1987: 157); «Item, mon corps j'ordonne et laisse / A nostre grant mere la terre; / Les vers n'y trouveront grant gresse» (Villon LXXXVI, 841-843).

Otras veces es la literatura del «Grand Siècle» la que se trasluce. Así, cuando Garréta relata las masacres mundiales que la televisión nos ofrece a la hora de la cena y que implican a víctimas inocentes ante la indiferencia general, añade: «Négligeons un vieillard qui passait par là (qu'allait-il faire dans de tels courants d'air? (Garréta, 1987: 67)». En este caso la parodia se crea a partir de una de las más famosas frases del teatro de Molière: en *Les Fourberies de Scapin* (acto segundo, escena siete), el criado Scapin sonsaca quinientos escudos a Géronte haciéndole creer que su hijo, invitado por un turco, está retenido en su galera hasta cobrar el rescate; el avaro y desesperado padre exclama hasta siete veces, «que diable allait-il faire dans cette galère?», frase cuya construcción y sentido es similar en el texto de Garréta.

Digamos para terminar que las alusiones a Céline, a sus obras (*Bagatelles pour un massacre*, *Mort à crédit*) e incluso a su gato Bébert, uno de los gatos más famosos de la literatura, aparecen en el texto que comentamos. El lector también puede encontrar en él un homenaje implícito a Céline en una parodia doblada de antítesis: «Vente d'organes, location d'organes, bientôt leasing... Mort à crédit toujours, mais en plus, le vivant à crédit» (Garréta, 1987: 114). En ambos autores, el humor une espíritu crítico y aspecto subversivo, ya que, finalmente, como señala Sugiura (2008: 39) a propósito de Céline, «l'humour n'est qu'un triomphe provisoire contre la réalité en vertu de l'illusion».

Garréta hace pues resonar sistemáticamente en estos libros otras voces, sobre todo literarias, jugando con la ambivalencia de las fronteras. Incorpora otros discursos que no se distinguen de manera nítida de las palabras del narrador, según una estrategia de escritura en la que la parodia cobra, como veremos a continuación, una dimensión metadiscursiva.

2. Contra la ilusión de unicidad y de transparencia enunciativas

La intertextualidad del texto garretiano se caracteriza, según aparece en los ejemplos anteriormente citados, tanto por la ausencia de delimitación clara de los fragmentos tomados de otros discursos como por la falta de identificación de las fuen-

tes por parte del lector. No faltan indicios para orientarle, entre los cuales podríamos citar la tematización de la propia actividad paródica: «J'aime à penser [...] que quelque part dans la nuit une mémoire automate gazouille ou croasse, caquette et parodie les litanies du *Temps*, perdu et décomposé» (Garréta, 1999: 132); pero sin duda estos indicios no son suficientes para asegurar del todo que el efecto sea perceptible, sobre todo cuando se trata de textos poco conocidos. Sin marcas de delimitación y sin indicios suficientes, el funcionamiento del régimen de la parodia depende exclusivamente de la interpretación y, tratándose de textos literarios, de los conocimientos del lector en ese terreno, de su erudición y de su memoria. El placer del juego compartido queda preservado casi exclusivamente en función del (re)conocimiento del texto parodiado, en la medida en que el lector lo conozca y que su memoria le permita reconocerlo. Y sin duda, en muchos casos, la parodia corre el riesgo de pasar desapercibida para la mayoría de los lectores, que quedarían así excluidos de un juego de resonancias únicamente dirigido a un grupo de iniciados, capaces de percibirlo y de disfrutar de la dimensión lúdica así como de la relación de connivencia establecida. En este sentido, el texto garretiano puede revelarse relativamente elitista, lo que no es infrecuente en la literatura francesa: ¿No había también afirmado Flaubert «mais j'écris à l'intention de quelques raffinés»? (carta a Mme Tennant de 16 de diciembre de 1879).

Sin embargo, no es necesario percibir todas y cada una de las alusiones para captar globalmente el juego paródico. Basta con que el lector detecte vagamente alguna parodia, con que tenga el sentimiento de haber leído ya antes en algún otro libro el fragmento, aunque no tenga la total certeza de ello, aunque no pueda identificar ni la fuente ni la extensión del pasaje, para que su sospecha se generalice y entre en la complicidad que implica la parodia. Y es que la ambigüedad enriquece la literatura y no hay que servirlo todo en bandeja al lector, como recuerda Booth (1991: 372) con algunos ejemplos novelescos y, especialmente, a propósito de la ironía: «After all, we say, it is only the enemies of literature who ask that its effects be handed to the reader on a platter».

En cualquier caso, la estrategia de Garréta no deja indiferente al lector. La indecisión que provoca en cuanto a las fronteras entre el discurso del narrador y el de los textos parodiados, así como la incertidumbre en la identificación de la fuente, constituyen un desafío de importantes consecuencias. Independientemente del número de parodias percibidas, la sospecha que se instala en el lector alertado por la detección de algunas de ellas perturba el efecto de transparencia enunciativa y dirige la atención del lector hacia la enunciación, que se vuelve opaca. Al mismo tiempo, la sospecha recae sobre la fiabilidad del narrador. Desde el momento en que la ausencia de fronteras claras impide distinguir de manera segura todas esas otras voces de la del narrador, éste deja de ser digno de confianza: el lector no sabe ya si tal fragmento es del narrador o no. La sistematización del procedimiento lleva a generalizar la sospe-

cha. La incertidumbre pesa también sobre la verdad del relato, desestabilizando el efecto de verosimilitud y de realidad.

Si el juego sobre las fronteras entre realidad y ficción, cuando, por ejemplo, los mundos virtuales de las pantallas de una sala de juegos de vídeo aparecen sutilmente mezclados con el mundo exterior de la calle (Garréta, 1999: 55-63), hace vacilar la ilusión referencial (es decir, la impresión que crea el texto de reflejar una realidad exterior), el juego sobre las fronteras enunciativas que conlleva esta forma de intertextualidad denuncia, por su parte, la ilusión de transparencia enunciativa y pone el acento sobre la propia heterogeneidad enunciativa de estas novelas compuestas, como señala la propia autora, «dans la grande chambre d'écho nocturne du langage et des citations» (Garréta, 2004: 14).

3. Conclusión

Consciente de no poder escapar a la heterogeneidad constitutiva del lenguaje, Garréta opta por escribir con las palabras ajenas. La forma de relación con estas palabras, el minucioso borrado de las delimitaciones entre el propio discurso y el ajeno, lleva a un desmontaje programado de la unidad del discurso del narrador. Lejos de hacerse transparente en su tensión hacia la supuesta realidad narrada, la narración se auto-designa y se declara constitutivamente heterogénea.

La parodia que aflora en la obra de Garréta confiere así al texto un carácter meta-discursivo. Al tiempo que construye una ficción, el texto garretiano habla ante todo reflexivamente de sí mismo, de su propia realidad como discurso, de todos esos textos anteriores de que está hecho y del propio tejido intertextual que los acoge, poniendo en evidencia el artificio inherente a la creación literaria. Como declara Garréta (2007: 233), «le récit est toujours déjà artifice, qui s'éloigne de la substance de l'existence. Seul un surplus d'artifice peut le rapprocher de sa vérité».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1982): «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive, éléments pour une approche de l'autre dans le discours». *DRLAV* 26, 91-151.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1995): *Ces mots qui ne vont pas de soi: Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. París, Larousse.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (2000): «Aux risques de l'allusion», in Michel Murat (ed.), *L'allusion dans la littérature. Actes du XXIV Congrès de la Società Universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (SUSLLF)*. París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

- BAKHTINE, Mikhaïl (1929 [1970]): *La Poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1975 [1978]): *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1979 [1981]): *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.
- BENABOU, Marcel et Paul FOURNEL [eds.] (2009): *Anthologie de l'OuLiPo*. Paris, Gallimard.
- BOOTH, Wayne C. (1961 [1991]): *The Rhetoric of Fiction*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- BOULAY, Bérenger (2008): «Cherchez la fiction: réponse au 'Post Scriptum' de *Pas un jour* d'Anne F. Garréta». *Lalies* 28, 271-285.
- BRETON, André (1969): *Manifestes surréalistes*. Paris, Gallimard.
- CORTÁZAR, Julio (2000 [1963]): *Rayuela*. Madrid, Cátedra.
- CORTÁZAR, Julio (2005 [1960]): *Los premios*. Madrid, Cátedra.
- COTS VICENTE, Montserrat (2013): «Intertextualité, interdiscursivité et ressources humoristiques: Anne Garréta et Eduardo Mendoza», in María Dolores Vivero García (dir.), *Frontières de l'humour*. Paris, L'Harmattan, 133-149.
- CHARAUDEAU, Patrick (2006): «Des catégories pour l'humour?». *Questions de communication* 10, 19-41.
- CHARAUDEAU, Patrick (2011): «Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments», in María Dolores Vivero García (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*. Paris, L'Harmattan, 9-43.
- DANE, Joseph A. (1980): «Parody and Satire: A Theoretical Model». *Genre* 13, 145-159.
- FOUCAULT, Michel (1969): *L'Archéologie du savoir*. Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines).
- GARRÉTA, Anne F. (1986): *Sphinx*. Paris, Grasset & Fasquelle.
- GARRÉTA, Anne F. (1987): *Pour en finir avec le genre humain*. Paris, Éditions François Bourrin.
- GARRÉTA, Anne F. (1999): *La Décomposition*. Paris, Grasset & Fasquelle.
- GARRÉTA, Anne F. (2002 [2004]): *Pas un jour*. Paris, Librairie Générale Française.
- GARRÉTA, Anne F. (2004): «La Loi, la norme, le néologisme», in Anne-F. Garréta et al. (eds.), *L'Amour de loin du Dr. L*. Paris, Cahiers de l'Unebévúe, 4-14.
- GARRÉTA, Anne F. (2005): «Autonomy and Its Discontent». *The South Atlantic Quarterly* 104(4), 119-129.
- GARRÉTA, Anne F. (2007): «Autofiction: la Ford intérieure et le self roman», in Jean-Louis Jeannelle y Catherine Violet (eds.), *Genèse et autofiction*. Bruselas, Academia Burylant, 232-239.
- GARRÉTA, Anne F. *R.I.P. Roman*. <http://www.ouliipo.net/docs/rip-roman> [consultado en enero 2013].
- HUTCHEON, Linda (1985 [2000]): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana & Chicago, University of Illinois Press.

- KRISTEVA, Julia (1969): «Le mot, le dialogue et le roman», in *Sēmeiōtiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 82-112.
- NAVAJAS, Gonzalo (1996): «La para-doxa (pos)moderna. El paradigma de una estética anti-canónica», in Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*. Numéro hors série de *Tigre*. Actes du Colloque international Centre d'Etudes Hispaniques, Université Stendhal (CERHIUS), 23-32.
- NORRICK, Neal R. (1989): «Intertextuality in humor». *Humor* 2-2, 117-139.
- PROUST, Marcel (1922 [1988]): *Sodomie et Gomorrhe*, in *À la recherche du temps perdu*, t. III. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- QUINCEY, Thomas de (1827 [1963]): *Du meurtre considéré comme l'un des beaux-arts*. Paris, Gallimard.
- RAYMOND, Dominique (2009): «La co-intertextualité», in Louis Hébert y Lucie Guillemette (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Laval, Les Presses de l'Université Laval, 61-70.
- RIFFATERRE, Michael (1981): «L'intertexte inconnu». *Littérature* 41, 4-7.
- STISTRUP JENSEN, Merete (2000): *Les voix entre guillemets. Problèmes de l'énonciation dans quelques récits français et danois contemporains*. Odense, Odense University Press.
- SUGIURA, Yoriko (2008): «Stratégie de l'humour chez Céline: une lecture deleuzienne». *Études céliniennes* 4, 25-39.
- VILLON, François (1968): *Œuvres*. Paris, Librairie Honoré Champion (col. Les Classiques Français du Moyen Age).
- VIVERO GARCÍA, María Dolores (2010): «Les fausses vraisemblances. Parodie et mise en abyme du vraisemblable fictionnel dans *Les Caves du Vatican*». *Poétique* 161, 75-88.
- VIVERO GARCÍA, María Dolores (2011): «Humour, engagement et création littéraire chez Anne Garréta». *Women in French Studies* 19, 85-93.
- VIVERO GARCÍA, María Dolores (2013): «Catégories de procédés et formes d'humour en France et en Espagne», in María Dolores Vivero García (dir.), *Frontières de l'humour*. Paris, L'Harmattan, 113-132.

Una sutil interferencia lingüística: galicismos semánticos en el español actual

Clara Curell

Universidad de La Laguna

ccurell@ull.edu.es

Résumé

Face à l'emprunt lexical ou intégral, qui constitue la forme la plus perceptible d'interférence linguistique, les catégories de calque et d'emprunt sémantique sont beaucoup moins évidentes et plus difficiles à repérer puisque elles ne concernent que le signifié et n'entraînent pas l'introduction de signifiants étrangers dans la langue emprunteuse. Ce travail réunit, systématise et analyse un échantillon représentatif et bien ancré dans l'espagnol d'aujourd'hui de ces deux genres d'emprunts d'origine française. Pour ce faire, nous avons eu recours aux principales œuvres lexicographiques des deux langues, ainsi qu'à différentes sources textuelles et documentaires, notamment les bases de données de l'Académie espagnole de langue.

Mots-clé: interférence linguistique; lexicologie contrastive français-espagnol; gallicismes; calque; néologie sémantique; emprunt sémantique.

Abstract

In comparison to most visible forms of linguistic interference such as loanwords or integral borrowings, the categories of calque and semantic loan are much less obvious and difficult to detect since their effect is limited to the meaning of the word and do not introduce foreign signifiers into the target language. In this study, we collate, systematize and analyze a representative sample of these two categories of loans from French in contemporary Spanish. To carry out the study, we drew on the main lexicographical works in both languages, along with various textual and documentation sources, among the most important of which are the data bases of the Spanish Language Academy.

Key words: linguistic interference contrastive lexicology French-Spanish; Gallicisms; calque; semantic neology; semantic loan.

0. Introducción

La influencia entre lenguas en contacto se manifiesta, por lo general, en forma de préstamo léxico, esto es, importando un signo lingüístico al completo, con su significante y su significado. Sin embargo, si nos situamos en el plano del contenido y atendemos simplemente a la neología semántica, nos encontramos con otros fenómenos interlingüísticos que Hope (1960: 136) incluyó en la categoría de «semantic borrowing» y que, más tarde, otros autores agruparon bajo la denominación de préstamos «no patentes» (Pratt, 1980: 115) o de «interferencias de forma interna» (Gusmani, 1986: 271)¹. Así como en el préstamo léxico se produce una sustitución de tipo morfosemántico o integral, estos otros casos son transferencias indirectas y parciales que solo comportan la adquisición, por imitación, de un modelo lexemático o semántico extranjero, por lo que tienen toda la apariencia de palabras genuinas. Dado que suponen una interferencia que incide en la estructuración del significado de la lengua meta, como bien lo señala Gusmani (1986: 188-189), su análisis nos traslada, al menos en parte, al campo de la semántica².

Son dos los mecanismos en los que un concepto foráneo puede ser acogido en una lengua dada sin que se tome prestado a la vez su significante: los calcos estructurales o léxicos, también llamados préstamos de traducción, traducciones prestadas o simplemente calcos, y los préstamos o calcos semánticos³. Mientras que en la primera modalidad se reproduce una estructura léxica ajena con elementos propios del sistema receptor, resultando un nuevo vocablo o expresión, en el préstamo de significado en sentido estricto se añade una nueva acepción a una palabra ya existente por influencia de una voz foránea. En ambos casos deben cumplirse unas condiciones previas para que la interferencia pueda tener lugar. Así, el calco requiere que el modelo extranjero sea una entidad léxica transparente o motivada, tanto en el aspecto formal como en el semántico (Gusmani, 1974: 26 y 28), lo que se cumple en elementos polimorfemáticos (compuestos o derivados), mientras que para que se produzca la extensión semántica propia del préstamo de sentido, es imprescindible que exista

¹ En 1892, Louis Duvau (*apud* Gusmani, 1974: 24) ya hizo alusión a los fenómenos de interferencia conceptual sirviéndose del término *calque* en sentido técnico.

² La consideración del préstamo como un hecho de neología (formal o semántica, según el tipo de interferencia) ha sido defendida en el ámbito francófono por numerosos lingüistas desde hace bastantes décadas (Matoré, 1952; Deroy, 1971; Guilbert, 1974; Bastuji, 1974; Rey, 1975 o Sablayrolles, 2000, por citar los más relevantes) y adoptada más adelante por autores españoles (Fernández Sevilla, 1982; Cabré, 1992; Guerrero Ramos, 1995 o Gómez Capuz, 2005).

³ Son numerosas las propuestas taxonómicas y terminológicas tanto de la interferencia lingüística en general (Haugen, 1950, Weinreich, 1953; Deroy, 1956; Humbley, 1974; Pratt, 1980 o Gusmani, 1986, entre otros) como, ya más específicamente, del préstamo indirecto o de sentido (Hope, 1971; Gusmani, 1974 o Nicolas, 1994, por mencionar algunos). Para análisis o acercamientos críticos a las principales clasificaciones, remitimos a los trabajos de Payrató (1985), Gómez Capuz (1998) o Curell (2005).

entre los vocablos en contacto una analogía conceptual previa y, muchas veces también, una semejanza formal (Haugen, 1950: 220). Siguiendo la terminología de este último autor, si las dos palabras presentan únicamente un sema en común, hablamos de préstamo entre homólogos, mientras que si, además de contar con una similitud conceptual, son vocablos parónimos –que es lo más habitual–, nos hallamos ante un préstamo entre análogos.

El carácter poco evidente de ambos tipos de transposición semántica –que, si bien se diferencian entre sí por el grado de imitación del modelo foráneo, comparten una misma naturaleza– ha llevado a gran parte de sus estudiosos a subrayar la dificultad de su detección y determinación. De esta manera lo advierte Pergnier (1989: 30) refiriéndose en particular a los anglicismos del francés: «l'identification d'une forme interférente comme étrangère décroît [...] dans la conscience des Français en raison inverse de l'implication du signifiant dans cette interférence».

De ahí que el calco se contemple como la influencia lingüística más sutil y menos visible (Rey-Debove, 1980: IX-X) o también la más insidiosa (Pergnier, 1989: 89), en tanto que el préstamo semántico se vea como «la forma più discreta che può assumere l'influsso di una lingua sull'altra» (Gusmani, 1974: 36). La consideración del préstamo semántico como una influencia positiva –o como una «transfusion de sens», según la ingeniosa y acertada expresión de Marouzeau (1949: 141)–, es mayoritaria en el campo de los estudios clásicos, como puede apreciarse en la síntesis de las observaciones realizadas al respecto por reconocidos latinistas (Meillet, Ernout o Marouzeau) que nos ofrece Nicolas (1994: 79):

Le CS [calque sémantique] est reconnu comme un procédé concurrent de l'emprunt lexical, mais «plus ingénieux», moins «voyant et brutal», «plus délicat», «d'une forme plus ingénieuse et plus discrète» conduisant par un «apport invisible» «à un enrichissement sémantique sans innovation formelle» et «sans gêner la pureté du vocabulaire [...], sans marquer crûment l'influence étrangère».

Por el contrario, en otras tradiciones filológicas, como la francesa o la española, el préstamo semántico –y, más en particular, el anglicismo semántico– ha sido calificado de «grave plaga» (Lázaro Carreter, 1987: 40), de interferencia oculta «d'autant plus insidieuse qu'elle n'apparaît pas formellement» (Rey-Debove, 1980: IX) o de falso amigo (Deroy, 1956: 261 y Pergnier, 1989: 73).

A nuestro parecer, esa clase de interferencia no debería asimilarse sistemáticamente a los cognados, más conocidos por la expresión francesa *faux-amis*, acuñada en 1928 por Koessler y Derocquigny para referirse a palabras pertenecientes a lenguas distintas cuya identidad formal no implica necesariamente una identidad conceptual (Koessler, 1975: 10) y que se emplea en el ámbito de la lingüística aplicada (especialmente en el campo de la didáctica de las lenguas extranjeras o en el de la

traducción e interpretación). Así, estimamos que esta denominación debería reservarse para los «auténticos falsos amigos», es decir, para aquellos préstamos semánticos que Haugen llamó homófonos y que se originan cuando existe tan solo una similitud formal entre las voces en contacto, lo que induce efectivamente a impropiedades semánticas o a errores de traducción. En los casos que nos ocupan, esto es, entre lexías que comparten previamente uno o varios significados, la nueva acepción pasa a engrosar la significación de la palabra nativa sin provocar confusión semántica, es aceptada y se arraiga en la estructura lingüística prestataria enriqueciéndola con la misma legitimidad que cualquier otro neologismo léxico o semántico, y termina por ser incluida en los diccionarios de uso de esa lengua. Ello no es óbice para que, en circunstancias excepcionales, esos préstamos semánticos que, como bien lo expone Lodares (1993: 101) «ni en teoría ni en principio» son falsos amigos, puedan serlo si el sistema lingüístico receptor no los acepta.

Una vez hechos estos necesarios planteamientos teóricos y precisiones terminológicas, y atendiendo a los distintos patrones de interferencia que acabamos de exponer, describiremos y analizaremos una muestra –que consideramos suficientemente representativa e ilustrativa– de estas dos clases de galicismos semánticos (calcos estructurales y préstamos semánticos en sentido estricto), que se han incorporado a la lengua española desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX y que están bien vivos en nuestros días⁴. Estos ejemplos forman parte de un amplio inventario que venimos realizando desde hace ya unos años en el marco de nuestras investigaciones sobre la influencia del francés en el español⁵. Para elaborar este catálogo partimos de la información que nos brindan obras lexicográficas españolas actuales de distinta naturaleza (repertorios académicos, descriptivos, de dudas y dificultades, manuales de estilo, etc.), que contrastamos, matizamos, modificamos o completamos con los datos que nos proporcionan los principales diccionarios etimológicos e históricos del español y del francés, como parte ineludible del proceso de detección, identificación y datación de los distintos galicismos. Asimismo, para confirmar e ilustrar el empleo efectivo de las lexías y acepciones contempladas, recurrimos a diversas fuentes textuales, entre las que cabe destacar las bases de datos de la Real Academia Española⁶.

⁴ Para los préstamos semánticos de origen francés referidos a otros periodos de la historia de la lengua española remitimos a Vallejo Arróniz (1986), que restringe su estudio al siglo XVIII, y a Martín Fernández (1998), que recoge una serie de galicismos correspondientes, en su mayoría, a los siglos XVIII y XIX.

⁵ Fruto de esta línea de trabajo son, entre otros, el estudio que hemos llevado a cabo sobre la interferencia lingüística (2006) y el diccionario de galicismos del español contemporáneo (2009), que recogen con más detalle nuestro planteamiento teórico-metodológico y buena parte de los resultados obtenidos hasta ese momento.

⁶ Tanto las fuentes lexicográficas como textuales utilizadas se citan por las abreviaturas que constan en

1. Calcos estructurales

Como no puede ser de otra manera, para plantear la existencia de un calco estructural, no solo hay que tener conocimiento de la lexía foránea que ha servido de modelo, sino también poder constatar que su uso es anterior a la palabra o expresión resultante.

La mayor parte de los calcos que hemos identificado y examinado corresponde a palabras completas o a unidades pluriverbales. En menor medida, disponemos asimismo de algunos ejemplos de vocablos derivados, en los que la correlación entre las estructuras de las lenguas enfrentadas es bastante más aproximada al reproducirse los morfemas del modelo con equivalentes autóctonos. Por ello, tal y como lo señala Gusmani (1986: 234-235), su grado de dependencia del original resulta mucho menos marcado y su autonomía mayor que en el caso de las lexías complejas.

El primero de los grupos que vamos a presentar está constituido por palabras compuestas, como *cortometraje*, *francotirador*, *milrayas*, *montacargas*, *purasangre*, *salvaguardar*, *sobrepasar*, *librepensamiento* o *ultrapasar*, entre las que hemos seleccionado las siguientes:

cortometraje (De *court-métrage*, documentado desde 1924, TLF, s.v. *métrage*). Se registra por vez primera en 1953 (CORDE), aunque no aparece consignado en el diccionario académico español, con indicación de su procedencia, hasta 1983. De igual forma figura en el CLAVE, en las dos últimas ediciones del DUE y en el *Diccionario de usos y dudas del español actual* de Martínez de Sousa.

En el cortometraje de Oksman es imposible obviar esta revelación (*La Vanguardia*, 21/11/2012).

francotirador, ra (De *franc-tireur*, documentado en 1792, TLF, y divulgado a partir de 1870, ROB HIST, s.v. *franchir*). Aparece consignado en el DCECH, s.v. *franco*, en el diccionario académico desde 1970, así como en el DGLE, el CLAVE y el DUE (1998 y 2007). Se emplea tanto con su significado recto como con el sentido figurado de ‘persona que actúa aisladamente y por su cuenta en cualquier actividad sin observar la disciplina del grupo’ –acepción que se registra en francés desde 1935 (TLF) y en español hacia 1950 (CORDE)—, como puede verse en el ejemplo que sigue:

Si peleo solo, si renuncio a la continuidad, a formar parte de algo, entonces ya me la habrían quitado. No quiero ser un francotirador (B. Gopegui, *Lo real*, Anagrama, 2001: 254, CREA).

milrayas, mil rayas (De *mille-raies*, *milleraies*, documentado como adjetivo en la *Correspondance* de 1803 de Stendhal, en el sintagma *velours de coton*

las correspondientes referencias bibliográficas al final de este trabajo.

mille-raies, y como sustantivo desde principios del siglo XX, TLF). Si bien su primera documentación data solamente de 1940 (CORDE), en la lexicografía española aparece, con la marca de origen francés, a partir de la edición de 1922 del repertorio académico, así como en el CLAVE y el DUE (1998 y 2007).

Sobre todo sus trajes en milrayas con zapatos a juego o en guipur y su noche brillante arrancada de un novelón decimonónico (*El Mundo*, 19/9/2001).

purasangre, pura sangre (Del francés *pur-sang*, documentado en el sintagma *cheval pur sang* desde 1837 y empleado como sustantivo, por elipsis del vocablo *cheval*, a partir de 1848, TLF). Aunque lo registran las principales fuentes lexicográficas descriptivas del español (DRAE, DUE, DGLE y CLAVE), solo la primera edición del diccionario de María Moliner (1966) apunta su carácter de galicismo. El sentido figurado de ‘persona que destaca en su actividad por sus cualidades’ (que en 2003 le atribuye el NDVUA) no existe en francés, por lo que se trata de una extensión semántica del español, una vez asentado el galicismo.

Bárbara andaba detrás de la historia, con esa hambre de noticia que sólo tienen los purasangre del periodismo (A. Rojo, *Matar para vivir*, Plaza y Janés, 2002: 45, CREA).

El segundo de los subtipos analizados, formado por locuciones sustantivas y verbales, es el que ofrece una nómina más extensa, de la que entresacamos *alta costura, doble sentido, estar al abrigo, estar en forma, falso amigo, gente bien, golpe de estado, gran mundo, hacer el artículo, hacer las delicias, jugar un papel, mujer fatal, puesta en escena, tener la bondad o último grito*. A título simplemente ilustrativo, comentaremos algunos de los casos más usuales.

alta costura. Calco de la lexía compleja francesa *haute couture* que, aunque no aparece documentada hasta 1948 en un texto de Bernanos (TLF), existe ya en la denominación del organismo *Chambre syndicale de la Haute Couture*, fundado en 1868 (G. Fouchard, *La mode*, 2005: 32). Si bien el CORDE registra una ocurrencia aislada en 1939, la Academia española no incorpora el sintagma a su repertorio normativo hasta 1992 (sin marca etimológica), en la decimocuarta acepción de *alto*, y lo mantiene en la siguiente edición (2001), s.v. *costura*, con el significado de ‘moda realizada por un diseñador de renombre’. Lo admiten otros diccionarios de uso, asimismo sin indicación de origen, como el CLAVE –que lo incluye simplemente en el ejemplo que ilustra la cuarta acepción de *costura*– o el DUE de 2007. Su condición de galicismo es reconocida en algunas fuentes lexicográficas específicas, como en el *Diccionario de usos y*

dudas del español actual de Martínez de Sousa o el *Manual de español urgente* de la agencia Efe.

En primer lugar pensó en la comodidad, gran olvidada de la alta costura hasta que ella llegó (A. Giménez Bartlett, *La deuda de Eva. Del pecado de ser feas y el deber de ser hermosas*, Lumen, 2002: 140, CREA).

estar en forma. Calco de la construcción francesa *être en forme*, que se registra por vez primera, aludiendo a un caballo, en 1862 (TLF). El DUE la incluye en su edición de 1966, señalando su uso generalizado y su origen francés, y la mantiene en sus ediciones posteriores suprimiendo la indicación de procedencia, mientras que el repertorio académico la incorpora en su diccionario usual sin marca etimológica a partir de 1970.

A diferencia de sus compañeros de promoción, la mayor parte medio calvos, panzones y cincuentaando, el inspector estaba en plena forma (A. Rojo, *Matar para vivir*, Plaza y Janés, 2002: 12, CREA).

gente bien. Calco del sintagma francés *des gens (de) bien* que, con el sentido de «dignes de considération par son appartenance à la haute société (censée représenter les plus importantes valeurs collectives)» (TLF, s.v. *bien*²), se documenta por vez primera en 1863, en el diario de los hermanos Goncourt (FRANTEXT). En español, su primer registro data de 1941 (CORDE), aunque ya figura en el DMILE de 1927 con la marca de galicismo y así se mantiene en las ediciones posteriores de este repertorio. Por su parte, los diccionarios de uso del español (DUE 1998 y 2007, DGLE, DEA y DRAE 2001) lo incluyen sin indicación de origen.

Pero todavía no hemos visto que el Ayuntamiento se meta con las discotecas grandes a las que va la gente bien (*Cambio 16*, 16/07/1990, CREA).

hacer las delicias. Calco de *faire les délices*, locución verbal corriente en francés desde 1824 con el significado de ‘divertir o regocijar’ (TLF, s.v. *délice*, curiosamente sustantivo masculino en singular y femenino en plural). Aunque se documenta en español desde finales del siglo XIX (CORDE), no figura en ninguna edición del repertorio académico español. En cambio, el DUE le da acogida en 1966, con el comentario de que se trata de una «frase de uso frecuentísimo, posiblemente galicismo» y la sigue incluyendo (aunque sin nota de uso) en sus ediciones posteriores. También aparece registrada, sin información etimológica, en el DEA.

Vivían los tres en una casa modernista de la zona alta, con un magnífico jardín que hacía las delicias del pequeño Bufón durante sus visitas a los parientes ricos y cultos (A. Boadella, *Memorias de un*

bufón, Espasa Calpe, 2001: 35, CREA).

jugar un papel. Calco de la locución francesa *jouer un rôle*, atestada en el ámbito teatral desde 1580 (TLF, s.v. *rôle*). Según el CORDE, su primera documentación en castellano se remonta a 1856, en tanto que en inglés la construcción equivalente *to play a role* se registra por vez primera en 1824 (OED, s.v. *role*). Por consiguiente, si bien su origen remoto es el inglés, es muy probable que haya llegado al castellano a través del francés. A pesar de que lo incluye la mayoría de diccionarios no académicos del español actual (DGLE, CLAVE, DVUA, NDVUA o DUE 2007), así como un buen número de fuentes lexicográficas específicas, su empleo no es siempre aprobado. Así, Seco (1998) considera que no es muy adecuado utilizarlo, mientras que Lázaro Carreter (1997: 213), mucho más vehemente, dice al respecto: «en nuestro siglo se ha colado el *aborrecible jugar un papel* [...]. Tan profundamente está hundido ya en el idioma, que será imposible extraerlo». Por su parte, el DUE lo consigna en su última edición con la siguiente nota de uso: «Generalmente, se considera inadecuado el uso de *jugar* con el significado de ‘representar’ o ‘desempeñar’ por tratarse del calco del francés *jouer son rôle*. No obstante, este empleo es frecuente en la actualidad, especialmente en el lenguaje periodístico».

Tierna infancia tenía un segundo frente, o trama paralela, donde jugaba un papel decisivo un tercer barco, esta vez buque de carga general con ruta prevista entre Cartagena, Colombia, y el puerto griego de El Pireo sin escalas intermedias (A. Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*, Alfaguara, 2002: 450, CREA).

mujer fatal. Calco del sintagma francés *femme fatale*, que, referido a una mujer enviada por el destino para seducir a aquellos que se le acercan, se documenta desde 1872 (TLF, s.v. *fatal*). A pesar de que el CORDE registra su empleo ya repetido en 1918, la lexicografía académica española no lo acoge hasta 1983, sin marca de procedencia y con el significado de origen, aunque con la nota de uso de que se aplica principalmente «a personajes de ficción, sobre todo de cine, y a las actrices que los representan». El diccionario CLAVE lo consigna de forma similar, mientras que en la definición que nos brindan las tres ediciones del DUE, «mujer coqueta que se divierte enamorando y haciendo padecer a los hombres», la adición de los semas ‘coqueta’ y ‘hacer padecer’ precisa la connotación negativa que habitualmente se atribuye a la lexía.

Estas amas de casa con cara de mujer fatal, que pasean por la acera, con ojeras, un pitillo enredado entre las uñas pintadas, garritas afinadas y mirada lánguida (L. Beccaria, *La luna en Jorge*, Destino, 2001: 128, CREA).

último grito. Locución sustantiva calcada del francés *dernier cri*, registrado desde 1892 (TLF, s.v. *cri*). Si bien ya existe una documentación en español en 1920 (CORDE), el primer repertorio usual que le da entrada es el DUE (1966), con la marca de procedencia francesa. Más tarde lo consignan otros diccionarios, tanto normativos como descriptivos (DMILE 1984, DRAE 1992 y 2001, CLAVE, DEA, DUE 1998 y 2007), pero sin indicación de procedencia. Además de su incorporación por medio de calco, este galicismo existe en español desde 1961 (CORDE) como préstamo léxico con su forma original, *dernier cri* (DEA).

Cuando le digo a la dependienta que la quiero de calidad, me saca el último grito, esencia de cacahuete, y suelta el precio para probar dónde tengo el límite (E. Lindo, *Tinto de verano*, Aguilar, 2001: 204, CREA).

También algunas locuciones adverbiales (*al detalle*, *cien por cien*, *en detalle* o *por contra*⁷) o preposicionales (*lejos de* y *a nivel de*) son el resultado de la traducción de expresiones francesas equivalentes, aunque, como es de suponer, alcanzan un número muy inferior a las modalidades que acabamos de considerar. En esta ocasión, nos detendremos, por su interés, en los sintagmas prepositivos *a nivel de* y *lejos de*.

a nivel de. El origen de esta expresión ha sido objeto de discusión, sin que los autores que se han ocupado del tema se hayan decantado claramente por su procedencia inglesa o francesa (*cf.*, en particular, DGLE y Lázaro Carreter 1997). Los argumentos que siguen demuestran, en nuestra opinión, que se trata de un galicismo. Así, ya en el siglo XVIII, el sustantivo francés *niveau* cobra un sentido abstracto que expresa la idea de comparación en el ámbito intelectual o artístico, del que derivan las locuciones *au niveau* (1688) y *au niveau de* (antes de 1778). A lo largo del siglo XX, estos giros se acaban convirtiendo en unas expresiones comodín con el significado de ‘en lo que respecta a’, ‘desde el punto de vista de’, ‘en el ámbito de’, ‘en materia de’, etc., de las que se hace un empleo excesivo (ROBHIST y TLF). Por su parte, en inglés, este uso de la locución preposicional equivalente, *on the level of*, no consta en el OED y las ocurrencias que el *Collins Cobuild Corpus* proporciona de tal empleo, como «*on the level of narrative*», «*on the level of power relations*», «*on the level of language development*», «*on the level of personal contact*» o, también, «*on the level of ideas*», son posteriores a 1960. En la lexicografía española, lo incluyen diccionarios no académicos como el DEA, el DGLE o el CLAVE, los dos últimos con notas de uso al final de los

⁷ Para un análisis detallado de la locución *por contra* remitimos a Portolés (2001).

correspondientes artículos. Así, el DGLE considera que es anglicismo o galicismo «cuando no hay efectivamente niveles, por lo que debe desecharse», mientras que, según el CLAVE, «solo debe emplearse cuando existan diferentes grados o jerarquías en aquello a lo que se hace referencia».

Pero a nivel de representación de imagen, vivía con cincuenta años de retraso (M. Vázquez Montalbán, *La soledad del mánager*, Planeta 1988: 66, CREA).

lejos de. Calco de la locución adversativa francesa *loin de*, que con el significado de ‘en lugar de’ o ‘al contrario de’ aparece documentada ya desde 1640 (TLF, s.v. *loin* III B 2). La Academia española la acoge por vez primera en su diccionario manual de 1927 como barbarismo empleado en Chile y Honduras por *en lugar de*, aunque no la incluye en el repertorio usual hasta 1992, con supresión de esa marca. Otras fuentes lexicográficas de carácter general, por su parte, la consignan bien como galicismo (DUE 1966 y DGLE, que, además, restringe geográficamente su empleo a Argentina y Chile), bien sin indicación de origen (DUE 1998 Y 2007, CLAVE y DEA).

Un australiano podrá decirte con destemplanza que el koala, lejos de ser un osito de peluche, es un perezoso que duerme veinte horas a sus crías, que huele mal, que es violento y antipático, que se mea aposta en tus brazos (M. Leguineche, *La tierra de Oz. Australia vista desde Darwin hasta Sidney*, Aguilar, 2000: 201, CREA).

El último grupo de calcos que hemos analizado son voces derivadas en cuya reproducción se ha conservado la estructura de la palabra francesa, pero recurriendo a los morfemas del español, lo que conlleva, como ya se ha indicado, una transformación más perceptible con respecto al modelo que en otros tipos de calco. Así se observa claramente en *clerigalla* (< *prêtraille*), *ordenador* (< *ordinateur*), *sedicente* (< *soi-disant*) o *superrealismo* (< *surréalisme*). Comentaremos brevemente dos ejemplos que nos parecen representativos.

ordenador. Del francés *ordinateur*, documentado como vocablo específico de informática desde 1956 (TLF), creado ese mismo año a instancia de la empresa *IBM-France* a partir del significado inicial del latín ‘poner en orden’, con el propósito de sustituir el anglicismo *computer*, que privilegia la idea de cálculo. Contra todo pronóstico, la voz se impuso tanto al citado anglicismo como a su adaptación francesa *computeur* (ROBHIST). La lexicografía académica española le da cabida desde 1984, sin marca de origen, al igual que otros diccionarios de uso como el DUE 1998 y 2007 y el DGLE. Su procedencia francesa es, sin embargo, reconocida en otras fuentes lexicográficas, como el CLAVE, o por autores de repertorios específicos, como Lázaro Carreter (1997: 422) y Seco (1998). Este último comenta, además,

que «el aparato llamado en España ordenador [...] recibe en los países americanos los nombres de *computadora* o *computador* –tomados del inglés–, que por otra parte tampoco son desconocidos en España».

No se trata de saber manejar el ordenador, sino de mantener la capacidad crítica ante los datos, ver qué falta y qué sobra: con un lápiz y una mesa de comedor vale (*El País*, 20/06/2003, CREA).

suprarrealismo, superrealismo, sobrerrealismo, surrealismo. La variante *suprarrealismo* (calco morfológico del sustantivo francés *surréalisme*, acuñado en 1918 por el poeta Guillaume Apollinaire) es la primera forma que acogió la lexicografía académica española en 1956, sin marca de procedencia. A partir del DRAE de 1984, se aceptó asimismo, con indicación de su étimo, *superrealismo*, la variante preferida por la Academia a la que remiten las otras tres formas. El préstamo directo *surrealismo* (rechazado en un principio por el repertorio oficial debido a que en castellano no existe el prefijo *su-*) figura en los principales diccionarios de uso del español (DUE 1998 y 2007, DGLE y CLAVE), en ocasiones además de alguna otra variante, y es actualmente la grafía más usual: 690 casos en el CREA, frente a los 15 de *superrealismo* y a la ausencia de ocurrencias de *suprarrealismo* y *sobrerrealismo*.

2. Préstamos semánticos

Aunque nos parece casi una obviedad recordarlo, para poder plantear la hipótesis de neología semántica por préstamo frente a una posible evolución natural interna hemos atendido tanto a criterios semánticos como históricos. Así, por una parte, la distancia semántica entre la nueva acepción y el significado anterior de la palabra debe ser suficiente para que pueda descartarse un desarrollo semántico propio y, por otra, hay que constatar la anterioridad del significado en cuestión en la lengua de origen.

Se debe tener en cuenta, asimismo, que la categoría de extensión semántica más frecuente entre dos sistemas lingüísticos tan estrechamente emparentados como el francés y el español es el préstamo entre análogos, es decir, entre vocablos parónimos que a la vez presentan una semejanza conceptual. En palabras de Gómez Capuz (2005: 47) «en estos casos, la similitud formal facilita la transferencia semántica, ya que permite que la palabra nativa sirva de “receptáculo” para el nuevo significado que le transfiere su parónimo extranjero».

En efecto, si pasamos revista a los casos que hemos detectado, comprobamos que, salvo dos préstamos entre homólogos, todos los demás corresponden a esa modalidad, como dan buena muestra los siguientes: *abordable* (‘accesible, tratable’), *abstracción* (‘distracción o turbación mental’), *accidentado* (‘escabroso, abrupto’), *afectar* (‘tomar o recibir una cosa la forma de otra’), *aparecer* (‘publicar, salir a la luz un libro’), *aparente* (‘patente, ostensible’), *avanzado* (‘que se distingue por su audacia

o novedad'), *calculador* ('egoísta'), *comportar* ('conllevar'), *concebir* ('redactar'), *contestar* ('impugnar'), *contrasentido* ('despropósito'), *creación* ('obra de ingenio o de arte'), *desapercibido* ('inadvertido'), *derecha* ('partidos o ideas conservadores'), *enervar* ('poner o ponerse nervioso'), *estudiado* ('amanerado'), *fantasía* ('capricho'), *logística* ('organización'), *marcado* ('muy perceptible'), *observar* ('señalar'), *posar* ('permanecer en determinada postura'), *pretender* ('sostener algo dudoso'), *pronunciado* ('muy marcado'), *revista* ('espectáculo teatral'), *restauración* ('actividad de quien tiene o explota un restaurante'), *rol* ('papel o función'), *traza* ('huella'). Veamos con más detalle algunos ejemplos:

aparecer. En su acepción de 'publicar, salir a la luz un libro' es un préstamo semántico del verbo francés *paraître*, de empleo corriente en esta lengua desde 1884 (TLF). Según el CORDE, una primera documentación de este uso en castellano data de ese mismo año, aunque no se incluye en la lexicografía académica española hasta 1992 (sin indicación de procedencia). El único diccionario usual que consigna su origen es el DGLE (1998).

Tampoco debe pasarnos inadvertido que el libro aparece dentro de una colección especializada que dirige Andrés Martínez Lorca y que está recogiendo lo más significativo del pensamiento hispano musulmán... (*ABC Cultural*, 15/03/1996, CREA).

comportar. El sentido, tradicional y habitual en francés (TLF), de 'implicar, conllevar' se añade a los ya reconocidos en español desde el *Diccionario de Autoridades* (NTLLE) bien entrado el siglo XIX (CORDE). El primer diccionario descriptivo del uso del español que incluye este empleo transitivo del verbo es el DUE, en 1966, sin indicación etimológica, al igual que lo harán posteriormente el DRAE (1992) y otros repertorios no normativos (CLAVE, DEA, DUE 1998 y 2007). Solamente el DGLE señala que proviene del francés, mientras que Seco (1998) comenta que se trata de un uso normal, pese a ser censurado con exceso de celo por algunos puristas.

Entramos en las instalaciones de aquel selecto club exclusivamente femenino y pude comprobar que el hecho de nacer mujer no sólo comporta oprobios y tragedias (A. Giménez Bartlett, *Serpientes en el paraíso. El nuevo caso de Petra Delicado*, Planeta, 2002: 108, CREA).

contrasentido. A las acepciones que el español ofrece desde mediados del siglo XIX, 'interpretación contraria al sentido natural de las palabras o expresiones' y 'deducción opuesta a lo que arrojan de sí los antecedentes', ha venido a sumarse, por influencia del francés, la de 'despropósito' o 'disparate' (DMILE 1927 y posteriores). El DRAE la recoge desde 1984, al igual que el DGLE y las últimas ediciones del DUE, según las cuales este significado es el que se mantiene más vivo en la actualidad.

Es un desatino y un contrasentido tomarlos, como hacen muchas personas, después de ingerir de modo habitual dosis elevadas de café o de otro estimulante (J. A. Vallejo-Nágera, *Ante la depresión*, Planeta, 1994: 124, CREA).

derecha. En sus acepciones de ‘representantes de los partidos conservadores en las asambleas parlamentarias’ y de ‘conjunto de personas que profesan ideas conservadoras’ proviene del sustantivo francés *droite*, que desarrolló estos significados por metonimia debido a la posición que ocupaban sus componentes en las asambleas de la Revolución Francesa (TLF). Si bien el diccionario académico español ya incluye el segundo de esos sentidos en 1925, su procedencia francesa no viene reconocida hasta el DRAE de 1992. En cuanto a otras fuentes lexicográficas, solo las dos ediciones más recientes del DUE señalan el origen de ambos significados.

Ésa es la razón por la que no sólo los líderes sino también los electorados de la derecha más liberal y la izquierda más radical respaldan la pinza ética (*ABC Electrónico*, 20/4/1997, CREA).

enervar. La procedencia francesa de la acepción ‘poner nervioso’ –registrada en su lengua de origen desde 1836 (TLF) y en español hacia 1930 (CORDE)–, es reconocida por gran parte de las obras lexicográficas que describen el uso del español actual. En efecto, no solo la consignan repertorios académicos (DMILE 1983 y 1989, DRAE 1992) y no normativos (DGLE, DUE 1998 y 2007), sino también fuentes de carácter específico, como los diccionarios de dudas de Martínez de Sousa (1996) o de Seco (1998).

Y es que aunque Javier deteste cualquier tipo de dogmatismo y le horrorice sentar cátedra, también es cierto que una de las cosas que más le enervan es el «borreguismo» (*El Mundo*, 20/02/1995, CREA).

logística. Los significados de ‘parte de la organización militar que atiende al movimiento y mantenimiento de las tropas en campaña’ y de ‘conjunto de medios y métodos necesarios para llevar a cabo la organización de una empresa, o de un servicio, especialmente de distribución’ se incorporan al repertorio académico español en 1970, con la indicación de procedencia francesa que también es reconocida por otros diccionarios de uso como el CLAVE y el DUE (1998 y 2007). Sin embargo, esta marca etimológica se ve enmendada en la edición de 2001 del DRAE, en la que ambos sentidos figuran como tomados del inglés *logistics*, lo que es poco probable dado que la primera documentación de ese término (1879, según el OED) es posterior a las de su equivalente francés *logistique* (1840 y 1874, dependiendo de la acepción, TLF).

Confirmando que las autoridades norteamericanas han contactado con

funcionarios españoles para estudiar la posibilidad de que una base española acoja determinadas instalaciones de transporte y logística de la Fuerza Aérea norteamericana (*El Mundo*, 11/11/1996, CREA).

Con este sistema y una eficiente logística consiguió ir escalando posiciones, hasta llegar a vender más de un millón de ordenadores al mes (M. Santesmases Mestre, *Usted compra y yo vendo*, Pirámide, 2002: 47, CREA).

posar. intr. Son numerosas las obras lexicográficas españolas que afirman la procedencia francesa de la acepción ‘permanecer en determinada postura para retratarse o para servir de modelo a un pintor o escultor’ –documentada en su lengua de origen desde 1822 (TLF) y en español a partir de 1944 (CORDE)—, que hoy en día se ha convertido una de las más habituales de este verbo español. En efecto, así lo reconocen el diccionario académico desde 1970, el CLAVE y las últimas ediciones del DUE, al igual que otras fuentes de carácter específico, como los diccionarios de dudas de Martínez de Sousa (1996) y de Seco (1998).

El diseñador francés Claude Montana posó con sus modelos el pasado miércoles ante la catedral de San Basilio, en la plaza Roja de Moscú (*El País*, 30/05/1997, CREA).

rol. m. A su significado de ‘lista, nómina o catálogo’, que ya figura en el *Diccionario de Autoridades* (NTLLE), se añadió, a principios del siglo XX, la acepción de ‘papel o función’, cuya primera documentación con esta grafía se debe a Valle Inclán en 1927 (CORDE). Aunque su origen francés es evidente –su primera documentación con este valor data de 1538 con la grafía *roule*, (TLF)—, tanto esta lengua como el inglés (que adoptó la voz francesa hacia 1600, OED) pueden haber contribuido a la aparición de este sentido en español. Así lo reconocen distintas fuentes lexicográficas (DRAE 2001 y DUE 2007, además de otras de carácter específico), si bien en inglés es mucho más común decir *part*, mientras que el francés solo dispone de *rôle* para este significado.

Había cursado dos años en la academia de artes escénicas cuando le ofrecieron un rol en un teatro milanés (*El País Semanal*, 12/10/1997).

No queremos terminar este apartado sin aludir, siquiera muy rápidamente, a los únicos préstamos entre homólogos que por ahora hemos localizado: *debilidad* (‘afecto, inclinación’) y *despreocupación* (‘negligencia’).

debilidad. Con el sentido de ‘afecto, preferencia, inclinación’ es un préstamo semántico del francés *faiblesse* (acepción registrada desde el siglo XVII, TLF y FRANTEXT), que se documenta en español a finales del siglo XIX (CORDE). Así, a los significados tradicionales de ‘falta de vigor o fuerza física’

y ‘carencia de energía o vigor en las cualidades o resoluciones del ánimo’, que figuran en la lexicografía académica desde el *Diccionario de Autoridades* (NTLLE), se añade esta extensión semántica con indicación de su procedencia a partir de 1927 (DMILE 1927, 1950, 1983-85 y 1989). Los repertorios oficiales posteriores, así como los principales diccionarios de uso del español actual, la acogen sin marca etimológica que sí consigna, en cambio, Martínez de Sousa (1996).

Nadezhda Mandelstam, que padeció muy de cerca el acoso de los miembros de la policía secreta, cuenta que los chekistas más jóvenes se distinguían por sus gustos modernos, muy refinados, y su debilidad por la literatura (A. Muñoz Molina, *Sefarad. Una novela de novelas*, Alfaguara, 2001: 77, CREA).

despreocupación. m. Al significado de ‘estado de ánimo cuando nada hay en él que impida juzgar recta e imparcialmente de las cosas’ (DRAE 1843), se añade la acepción de ‘descuido o negligencia’ por influencia del francés *insouciance* (documentado en esta lengua desde el siglo XVIII, TLF), que se registra desde principios del siglo XX (CORDE). Así lo consignan todas las ediciones del DMILE (1927, 1950, 1983-85 y 1989), al igual que otras fuentes lexicográficas específicas (*Diccionario de usos y dudas del español actual* de Martínez de Sousa o el *Libro de estilo de ABC*), en tanto que otros diccionarios la acogen sin marca de procedencia.

La obesidad afecta a individuos de ambos sexos y de todas las edades, pero tiende a ser más notable a partir de los 30 o 35 años, cuando el hombre o la mujer están más asentados, empieza a escasear el ejercicio físico y a manifestarse una creciente despreocupación por su aspecto personal (J. Cebrián, *El poder curativo de la onagra*, RBA, 2001: 39, CREA).

3. Conclusión

Nuestra intención con este trabajo ha sido la de contribuir al estudio de las categorías de interferencia lingüística menos perceptibles y, por ello, más difíciles de identificar, no solo por los usuarios de la lengua, sino, incluso, por parte de los propios especialistas. A ello hay que añadir, como hemos podido comprobarlo en el ámbito de los galicismos semánticos del español actual, que los diccionarios de uso de la lengua no siempre reconocen su existencia, ni tampoco su procedencia. Con todo, la muestra de distintos tipos de calco, así como de las dos modalidades de préstamo semántico, que hemos identificado, recogido y analizado nos parece significativa y pone de manifiesto que la influencia del francés en el español, sea de manera directa a través del préstamo léxico o integral, sea de forma mucho más sutil a través de importaciones de naturaleza semántica, sigue siendo notable en la actualidad y digna

de una mayor atención.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGENCIA EFE (1998): *Manual de español urgente*. Madrid, Cátedra.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (1994): *Diccionario de voces de uso actual*. Madrid, Arco Libros [DVUA].
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (2003): *Nuevo Diccionario de voces de uso actual*. Madrid, Arco Libros [NDVUA].
- BASTUJI, Jacqueline (1974): «Aspects de la néologie sémantique». *Langages*, 36, 6-19.
- CABRÉ CASTELLVÍ, M. Teresa (1992): *La terminologia. La teoria, els mètodes, les aplicacions*. Barcelona, Empúries.
- Clave. Diccionario de uso del español actual*. Madrid, SM, 1997 [CLAVE].
- CNRS-ATILF. *Base textuelle Frantext* [FRANTEXT].
- COROMINAS, Juan y José Antonio PASCUAL (1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos [DCECH].
- Collins Cobuild Corpus Concordance Sampler*.
- CURELL, Clara (2005): *Contribución al estudio de la interferencia lingüística. Los galicismos en el español contemporáneo*. Frankfurt, Peter Lang.
- CURELL, Clara (2009): *Diccionario de galicismos del español peninsular contemporáneo*. Estrasburgo, Éditions de Linguistique et de Philologie.
- DEROY, Louis (1956): *L'emprunt linguistique*. París, Les Belles Lettres.
- DEROY, Louis (1971): «Néologie et néologismes: essai de typologie générale». *La banque des mots*, 1/1971, 5-12.
- Dictionnaire historique de la langue française Le Robert*. París, Dictionnaires Le Robert, 1992 [ROBHIST].
- FERNÁNDEZ-SEVILLA, Julio (1982): «Neología y neologismo en español contemporáneo», in *Curso de Estudios Hispánicos de la Universidad de Granada*. Granada, Don Quijote, 9-44.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (1998): *El préstamo lingüístico. Conceptos, problemas y métodos*. Valencia, Universitat de València (Anejo XXIX de *Cuadernos de Filología*).
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (2005): *La inmigración léxica*. Madrid, Arco Libros.
- GUERRERO RAMOS, Gloria (1995): *Neologismos en el español actual*. Madrid, Arco Libros.
- GUILBERT, Louis (dir.) (1974): «La néologie lexicale». *Langages*, 36.
- GUSMANI, Roberto (1974): «Per una tipologia del calco linguistico. Parte I». *Incontri linguistici*, I/1, 21-50.
- GUSMANI, Roberto (1986): *Saggi sull'interferenza linguistica*. Florencia, Casa Editrice Le Lettere.

- HAUGEN, Einar (1950): «The Analysis of Linguistic Borrowing». *Language*, 26, 210-231.
- HOPE, Thomas E. (1960): «The Analysis of Semantic Borrowing», in *Essays presented to C. M. Girdlestone*. Newcastle, King's College, 25-141.
- HOPE, Thomas E. (1971): *Lexical Borrowing in the Romance Languages: a Critical Study of Italianisms in French and Gallicisms in Italian from 1100 to 1900*. Oxford, Basil Blackwell.
- HUMBLY, John (1974): «Vers une typologie de l'emprunt linguistique». *Cahiers de Lexicologie*, 25/2, 46-70.
- KOESSLER, Maxime (1975): *Les faux-amis des vocabulaires anglais et américain*. Paris, Vuibert.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1987): «Los medios de comunicación y la lengua española», in *Primera reunión de Academias de la Lengua Española sobre el lenguaje y los medios de comunicación*. Madrid, Real Academia Española, 29-43.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1997): *El dardo en la palabra*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Libro de estilo de ABC*. Barcelona, Ariel, 1993.
- LODARES, Juan Ramón (1993): «Penúltimos anglicismos semánticos en español». *Hispanic Journal*, 14, 101-111.
- MAROUZEAU, Jules (1949): *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*. Paris, Klincksieck.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, M^a Isabel (1998): *Préstamos semánticos en español*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (1996): *Diccionario de usos y dudas del español actual*. Barcelona, Biblograf.
- MATORE, Georges (1952): «Le néologisme: naissance et diffusion». *Le Français Moderne*, 20, 87-92.
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1^a ed. (1966), 2^a ed. (1998) y 3^a ed. (2007) [DUE].
- NICOLAS, Christian (1994): «Le procédé du calque sémantique». *Cahiers de lexicologie*, 65, 75-10.
- Oxford English Dictionary*. Oxford, Oxford University Press, 1992 [OED].
- PAYRATÓ, Lluís (1985): *La interferència lingüística. Comentaris i exemples català-castellà*. Barcelona, Curial.
- PERGNIER, Maurice (1989): *Les anglicismes*. Paris, PUF.
- PORTOLES, José (2001): «Le connecteur *por contra*», in H. Dupuis-Engelhardt, S. Palma et J.-E. Tyvaert (eds.), *Les Phrases dans les textes. Les Sons et les mots pour le dire. Les connecteurs du discours. L'opposition verbo-nominale en acte*. Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 203-216.
- PRATT, Chris (1980): *El anglicismo en el español contemporáneo*. Madrid, Gredos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus de Referencia del Español Actual*. Base de datos en línea: <http://corpus.rae.es/creanet.html> [CREA].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus Diacrónico del Español*. Base de datos en línea:

<http://corpus.rae.es/cordenet.html> [CORDE].

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. Madrid, 13ª ed. (1899), 14ª ed. (1914), 15ª ed. (1925), 16ª ed. (1939), 17ª ed. (1947), 18ª ed. (1956), 19ª ed. (1970), 20ª ed. (1984), 21ª ed. (1992) y 22ª ed. (2001) [DRAE].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario Manual e Ilustrado*. Madrid, Espasa-Calpe, 1ª ed. (1927), 2ª ed. (1950), 3ª ed. (1983-85) y 4ª ed. (1989) [DMILE].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Consulta en línea: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle> [NTLLE].
- REY, Alain (1975): «Essai de définition du concept de néologisme», in *L'aménagement de la néologie*. Québec, Office de la langue française du Québec, 9-28.
- REY-DEBOVE, Josette (1980): «Introduction», in J. Rey-Debove y G. Gagnon, *Dictionnaire des anglicismes*. París, Le Robert, V-XVI.
- SABLAYROLLES, Jean-François (2000): *La néologie en français contemporain. Examen du concept et analyse de productions néologiques récentes*. París, Honoré Champion.
- SECO, Manuel (1998): *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe.
- SECO, Manuel *et al.* (1999): *Diccionario del español actual*. Madrid, Aguilar [DEA].
- Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*. París, CNRS, 1971-1994 [TLF]. Versión en línea: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- VALLEJO ARRÓNIZ, Pilar (1986): «El préstamo semántico: algunos problemas». *Anuario de Lingüística Hispánica*, II, 261-276.
- Vox. Diccionario general de la lengua española*. Barcelona, Biblograf, 1997 [DGLE].
- WEINREICH, Uriel (1953): *Languages in Contact: Findings and Problems*. La Haya, Mouton & Co.

Écriture et ethnographie missionnaires : *Chez les Fang ou quinze années de séjour au Congo français* d'Henri Trilles

Javier de Agustín

Universidad de Vigo

jagustin@uvigo.es

Résumé

Analyse et description, selon les principes de la sémantique interprétative, des données anthropologiques concernant la société fang traditionnelle présentes dans un ouvrage écrit par un missionnaire spiritain français. Par l'étude des thèmes posés, de leurs configurations, de leurs rapports, ainsi que des domaines, des dimensions et des champs sémantiques qu'ils instaurent, on fournit des éléments pour la appréhension du prototype du Fang chez les Européens à l'époque de la colonisation française.

Mots clés: acculturation; culture fang; inculturation; récit de voyage.

Abstract

Analysis and description (in interpretative semantics terms) of anthropologic concepts referred to the traditional fang society, which appear in a spiritain French missionary work. The study of thematic items, their organization, their relations and the semantic levels and fields involved, shows the fang prototype surviving in European imaginary during the French colonization.

Keywords: acculturation; fang culture; enculturation; travel books.

0. Introduction

En 1912, on publie aux Éditions Desclée-De Brouwer *Chez les Fang ou quinze années de séjour au Congo français*, un texte qu'Henri Trilles (1866-1949), missionnaire spiritain nommé au Gabon en 1893, écrit à la suite de son expérience en Afrique, non seulement en tant que ministre de l'église, mais surtout en tant

* Artículo recibido el 7/01/2013, evaluado el 2/03/2013, aceptado el 21/03/2013.

qu'homme et en tant qu'Européen. En effet, le but premier de Trilles, en tant que missionnaire, était de décrire la vie religieuse des Fang, c'est-à-dire le fétichisme, car leur vie sociale, politique et familiale était mieux connue parce que plus facile à observer (Trilles, 1912 : 8). Cependant, avant de traiter leur religion, une approche préalable des Fang en tant qu'individus sociaux était indispensable selon Trilles, et c'est finalement à cela qu'il consacre tout son ouvrage. À cet égard, il faut noter que l'écriture sert à cet auteur à mettre en texte son expérience liée à un objet qui était d'emblée un objet d'action missionnaire, mais qui devient tout de suite un objet d'étude –d'observation d'abord– et pose par là un domaine de communication entre l'auteur et ses lecteurs européens; d'où ce statut du texte qui est à mi-chemin entre le récit de voyage et une description anthropologique savante qui, bien qu'issue d'une approche nettement ethnocentriste, fournit des données non négligeables sur la société fang traditionnelle. Ce sont ces données que nous avons analysées, afin de dresser le portrait anthropologique –ou, au moins, une partie de ce portrait– correspondant aux individus de cette société-là à l'époque de la colonisation française et qui fut à la base –tout comme d'autres visions présentes dans les nombreux textes écrits, aussi bien par des explorateurs que par des missionnaires– des idées des Européens sur les sociétés africaines.

1. Analyse des données

L'effet de base évident que le texte de Trilles crée n'est qu'une description de la société fang. Pour l'analyse de cette description, nous avons appliqué des principes méthodologiques issus de la sémantique interprétative (S.I.) de François Rastier qui s'avère être une approche suffisamment puissante pour rendre compte des données présentes dans le document retenu. Ainsi, est-il aisé d'instancier les construits méthodologiques de la S.I. avec les diverses unités de contenu du texte.

Dans le modèle de Rastier, le texte est conçu, aussi bien au plan de la production qu'au plan de l'interprétation, comme le résultat d'une interaction non linéaire de quatre composantes sémantiques: la thématique, la dialectique, la dialogique et la tactique (Rastier, 2001 : 38). Par ailleurs, Rastier propose une désontologisation du texte où il n'est plus question de ses pôles extrinsèques –le monde de référence, l'énonciateur et destinataire–, mais d'*impression référentielle*, de *foyer énonciatif* et de *foyer interprétatif* (Rastier, 2001 : 18).

Si par société on entend un groupement d'individus liés entre eux par un réseau de rapports dépendant des principes communs qu'ils ont établis ainsi que des conditions du temps et de l'espace physique et mythique où ils s'insèrent, et que ce réseau des rapports ne concerne pas que les rapports directs, –tels ceux de parenté ou d'affection–, mais également des rapports indirects basés sur le partage de traits –tels l'apparence, les mœurs ou l'esthésie–, on peut affirmer, suivant la terminologie de

Rastier, que la société fang devient dans le texte analysé, l'*impression référentielle* sur laquelle le *foyer énonciatif* bâtit son *univers*, car cet univers est, selon Rastier, « l'ensemble des propositions ou unités textuelles attribuées à un acteur de l'énoncé ou de l'énonciation représentée » (Rastier, 2001 : 303). C'est dans cet univers que nous avons étudié les thèmes posés, leurs configurations, leurs rapports, ainsi que les domaines, les dimensions et les champs sémantiques qu'ils instaurent, afin de dévoiler de façon précise comment Henri Trilles envisageait la société fang de par son expérience missionnaire au Congo. Deux démarches ont donc composé notre travail : la première a consisté en le dépouillement du texte en vue de retenir les données qui feraient l'objet de la deuxième démarche, en l'occurrence un traitement suivant les principes de la sémantique interprétative.

1.1. Tactique

Le premier palier d'analyse dans notre approche, c'est celui de la *tactique*¹, car c'est là-dessus qu'il est possible de déceler la macrostructure thématique du texte où prennent leurs places les différentes unités sémantiques investies dans la description de la culture fang. Cette macrostructure est le cadre de propagation sémique, c'est-à-dire l'espace textuel où le foyer énonciatif rend compte de l'impression référentielle correspondant aux Fang dans toute sa complexité.

La composante tactique du texte est articulée en plusieurs unités dont certaines sont partiellement ou totalement vides, ce qui s'explique par le fait que l'ouvrage de Trilles n'est pas à strictement parler, comme on l'a avancé plus haut, un texte spécialisé du domaine de l'anthropologie descriptive, mais un texte qui tient également du *récit de voyage* et qui sert donc aussi à véhiculer des données que, ne concernant que les contingences du voyage du missionnaire au travers des terres africaines, nous avons mises de côté. Ainsi, puisque le texte analysé est un hybride de journal de voyage et de texte descriptif à but ethnologique, le critère de classement qui sous-tend la structure tactique relève-t-il aussi bien de la succession événementielle liée au voyage que d'une conceptualisation du Fang, suivant laquelle il est d'abord affecté d'un trait de classe, ensuite d'autres traits de relation, de fonction et de propriété, comme le montre la formulation suivante, où l'on a éliminé les unités –3 et 9– et les parties d'unités qui portent sur les aspects anecdotiques du voyage:

Unité tactique 1 :	Classe [appartenance à une ethnie] Relation [origines] Relation [localisation]
Unité tactique 2 :	Fonction [modes de déplacement]
Unité tactique 4 :	Relation [moral: rapport aux autres]
Unité tactique 5 :	Relation [localisation : aménagement du territoire]

¹ La tactique est la composante sémantique qui rend compte de la disposition linéaire des unités sémantiques à tous les niveaux textuels (Rastier, 2001 : 41).

	Relation [justice: droits civils]
	Propriété [culture]
Unité tactique 6 :	Relation [perception : odeur et apparence]
	Propriété [culture]
Unité tactique 7 :	Relation [mobilité]
	Relation [origines précises]
Unité tactique 8 :	Propriété [langue fang]
Unité tactique 10 :	Relation [cuisine fang]
Unité tactique 11 :	Relation [croyances (fétichisme)]
Unité tactique 12 :	Relation [croyances (fétichisme)]
Unité tactique 13 :	Relation [insectes]
	Relation [déjeuner]
	Propriété [légendes]
Unité tactique 14 :	Relation [vie sociale]

Ainsi, la notion du Fang chez Trilles s'appuie-t-elle essentiellement, à ce premier palier, sur l'appartenance à une ethnie et sur ses rapports à d'autres instances – les autres individus, le territoire, certains domaines d'activité – et sur des propriétés telles que la langue et la culture.

1.2. Thématique

Selon Rastier (1989: 54), la thématique est la composante qui «rend compte des contenus investis et de leurs structures paradigmatiques». La thématique est donc le palier fondamental de notre analyse et le plus riche aussi, car c'est là que l'on postule les unités sémantiques les plus simples sur lesquelles va se tisser le réseau sémique lié à la conceptualisation du Fang chez Trilles.

Chaque thème peut manifester des domaines et des dimensions. Parmi les domaines, celui que l'on a appelé domaine de base est composé des traits qui portent sur la description physique, les origines et l'habitat. Voici les thèmes repérés, dans le texte analysé, dont le plus richement instancié, c'est le Fang générique qui traverse plusieurs domaines:

— DIMENSION DESCRIPTIVE FONDAMENTALE

/Fang générique/

//DOMAINE DE BASE//= [noir] [bantou] [race hybridée] [ossature solide] [musculature solide] [grand corps] [face longue] [nez aplati] [front large et saillant] [habitat originel: Le Plateau du Haut-Nil] [habitant le Congo français] [migrant de nature] [au nombre de plusieurs millions] [envahi par les Blancs]

//DOMAINE ACTIVITES//= [chasseur] [pasteur] [agriculteur]

//DOMAINE CROYANCES TRANSCENDANTES (RELIGION)//= [anthropophage →offrande²] [garde les crânes des ancêtres pour honorer et garder leur esprits avec eux]

//DOMAINE GUERRE//= [anthropophage →vengeance] [habitué aux armes à feu des Blancs] [envahisseur d'autres tribus (en se servant de l'anthropophagie)]

//DOMAINE PHARMACOPEE//= [anthropophage →traitement]

//DOMAINE CROYANCES IMMANENTES//= [anthropophage →source de richesses, amélioration des qualités personnelles]

//DOMAINE NOURRITURE ET CUISINE//= [mange du poisson frais et sec et pourri, de la viande desséchée] [la banane est pour lui légume et dessert] [prépare du vin de banane (parfois d'ananas ou de cane à sucre)] [chez lui le manioc tient lieu de pain, souvent grillé ou frit dans la poêle] [mange les huîtres grillées] [mange du serpent] [mange de la chauve-souris] [pas d'assiettes, mais des feuilles de banane] [pas de couverts]

//DOMAINE COUTUMES GENERALES (TOILETTE, RITES, ACTIONS)//= [s'enduit d'un mélange de poudre de bois rouge et d'huile d'élaïs (=palmier à huile), d'aza, de ricin, de raphia et d'oréré (= *Teighemella africana*)] [se baigne tous les jours] [ne se lave pas (au savon), sauf les bébés] [porte peu d'habits, sauf s'il est chef] [ne change pas ses vêtements] [ne porte pas de culotte] [porte quatre tresses: deux tombent en avant, deux sont rejetées en arrière et arrivent jusqu'à la moitié du dos] [porte des tatouages] [signe d'une marque reproduisant son tatouage] [aime causer surtout le soir autour du feu, en groupe]

//DOMAINE LANGUE//= [sa langue est apparentée à l'égyptien]

Dans ces formulations, on remarque que le sème [anthropophage] instancie plusieurs domaines, sauf celui de la description neutre, ce qui rend compte du fait que l'on ne peut poser ce caractère chez les Fang sans en nuancer la portée. Le Fang n'est pas anthropophage comme le serait un animal sauvage, mais pour des raisons culturelles ; c'est ce qui permet à Trilles de dire que, malgré cela, le Fang est le meilleur des hommes : anthropophage pour se venger et lutter contre ses ennemis, anthropophage pour rendre les dieux propices, anthropophage pour se soigner, pour améliorer sa condition sociale en augmentant ses richesses et pour améliorer également ses capacités³.

² La flèche précède, dans ces formulations, la fonction du trait qu'elle suit.

³ L'anthropophagie y est donc une pratique culturelle qui s'appuie sur les prédications suivantes :

On punit celui que l'on mange.

On atteint les qualités de celui qu'on mange s'il est jugé bon.

Le fait de manger quelqu'un rend les dieux bienveillants.

Le fait de manger quelqu'un peut guérir de certaines maladies.

Si on mange quelqu'un, on peut devenir riche.

/homme fang/

//DOMAINE COUTUMES GENERALES (TOILETTE, RITES, ACTIONS)//= [polygame (chez certains chefs, plus de 50 femmes)] [bat sa femme] [marque totémique: coupe ses dents en pointe pour ressembler au crocodile, (=protecteur de la race)] [armé toujours d'un fusil et d'un glaive] [habite le *nkola* (=dépôt des armes)]

/homme fang vieux/

//DOMAINE COUTUMES GENERALES (TOILETTE, RITES, ACTIONS)//= [capable de se faire transporter au dos de sa jeune épouse]

/femme fang/

//DOMAINE COUTUMES GENERALES (TOILETTE, RITES, ACTIONS)//= [met des parfums frelatés, de la pommade et de l'huile de palme sur sa peau et ses cheveux] [loge dans le *nda* (=basse-cour avec foyer à feu)] [porte au cou, aux bras et aux jambes de nombreux anneaux de cuivre] [porte des baies de mvouge sur les oreilles] [si mariée, transperce la cloison médiane de son nez avec trois poils d'éléphant ou une queue de porc-épic, si célibataire avec une chaîne qui passe ensuite sur les oreilles et pend derrière le cou] [si jeune, porte une fleur rouge de balisier] [si gamine, porte un brin d'une herbe ou une branchette au nez] [dans les tribus de l'intérieur, elle porte aux oreilles de lourds anneaux en cuivre ou en fer et en couvre même jambes, bras, cou et poitrine] [se fait battre par son mari] [porte sur le dos les marques du fouet marital] [au mariage son prix revient à quelques centaines de francs]

/bébé fang/

//DOMAINE DE BASE//= [blanc à la naissance et pendant 8 jours, c'est pourquoi on l'enduit de poudre rouge, (pour cacher sa laideur)] [tête sa mère pendant 4-5 ans]

//DOMAINE COUTUMES GENERALES (TOILETTE, RITES, ACTIONS)//= [après 8 jours on le lave à fond (peut-être la seule fois dans sa vie)] [ne porte pas de langes] [pendant des mois, ne quitte pas le dos de sa mère]

/féticheur/

Le thème du féticheur est lié par définition au domaine des croyances transcendantes, c'est pourquoi tous ses traits font partie de ce domaine.

//DOMAINE DES CROYANCES TRANSCENDANTES//= [intermédiaire] [met en rapport le fétiche, les esprits et l'homme] [connaît les esprits] [voué aux esprits] [connaît la vertu des choses et sait s'en servir] [guérisseur] [respecté] [socialement puissant] [riche] [soumis à des actions et rituels probatoires, dont le dernier comporte le meurtre d'un de ses parents au premier degré] [redouté] [haï] [a un Elangéla (=animal voué à lui par une union de sang)]

/féticheur de premier degré/= /féticheur ordinaire/

/féticheur rituel/

//DOMAINE DES CROYANCES TRANSCENDANTES//= [chef de la vie religieuse] [préside aux cérémonies de la vie sociale et à l'administration du poison d'épreuve]

/féticheur d'association, de confrérie, de société secrète/

//DOMAINE DES CROYANCES TRANSCENDANTES//= [pouvoirs surnaturels] [très puissant] [le plus redouté] [le moins connu]

/Ngil⁴/

//DOMAINE DES CROYANCES TRANSCENDANTES//= [féticheur d'association] [effrayant] [redouté] [tout le monde le fuit] [tue les femmes infidèles, les voleurs et les meurtriers] [émet des cris qui font peur dans la nuit] [normalement masqué] [a des assistants qui l'accompagnent dans sa visite aux villages: un enfant complètement couvert par des pagnes et un homme armé masqué] [sanguinaire, peut tuer qui bon lui semble dans ses visites] [impose des amendes injustifiées comme il lui plaît] [guérisseur] [fait naître des maladies grâce à des substances vénéneuses] [peu nombreux] [sa société secrète a ses rites, ses temples et ses jours de réunion la nuit] [rend culte au serpent et au crocodile] [fait des sacrifices humains] [a des adeptes qui l'aident dans ses visites aux villages] [se fait appeler pour chercher et punir un coupable] [prépare et boit des infusions d'ortie brûlante (*Urtica urtica*) avant de commencer ses raids aux villages] [ne fait jamais de victime dans son village qui le protège] [se fait offrir des cadeaux et devient riche et respecté] [fabrique des fétiches] [initiation longue et difficile comportant différentes épreuves dont la dernière oblige l'aspirant Ngil à tuer un membre de sa parenté la plus immédiate dans un rituel infernal] [se voue au chantage au moment de désigner le coupable d'un méfait]

/féticheur (de quatrième niveau)/

//DOMAINE DES CROYANCES TRANSCENDANTES//= [grand pouvoir de domination dans leurs tribus] [le plus puissant de tous (←pouvoirs surnaturels)] [niveau composé de trois membres: le chef des eaux, le chef des vents, du feu et des êtres vivants et le chef de la terre et des hommes]

Dans le texte analysé, une dimension évaluative est posée autour des thèmes /fang générique/, /homme fang/ et /femme fang/ et, de manière nettement dominante, autour du foyer énonciatif. L'analyse de cette dimension fournit des indices pour la compréhension notamment de la vision des Blancs chez les Fang, et de la vision des Fangs chez Trilles.

⁴ On appelle *ngil* également la confrérie des initiés à une partie des secrets du Ngil sorcier qui ont un mot de passe et reconnaissent le Ngil pour chef.

— DIMENSION EVALUATIVE

La dimension évaluative du foyer énonciatif vise le Fang générique (le thème le plus abondamment instancié), la femme fang, les féticheurs génériques et les féticheurs rituels.

//DIMENSION EVALUATIVE DU FOYER ENONCIATIF//

·/fang générique/ = {[pas civilisé] [le moins bantou de tous les bantous] [classe hétérogène aux plans physique et psychique] [peuple en décadence] [ne supporte pas le froid ($\leq 17^\circ$) et en tombe malade] [doué pour la cuisine] [beau] [sueur épaisse, âcre et violemment parfumée] [aspect rude et sauvage] [voix rauque] [pas très intelligent] [vise le concret, catégorise moins que l'homme civilisé] [peu habitué à la réflexion] [pas très moral: sauvage] [le meilleur des hommes] [le meilleur guerrier] [axiologique mélioratif: libre] [courageux] [méprisant la mort] [source éventuelle de danger pour les Blancs dans l'avenir] [jamais pressé] [indolent (\rightarrow pas travailleur)] [préfère la parole à l'action] [phallocrate] [brutal] [peu sensible au physique] [peu émouvable \rightarrow sans émotions profondes ni durables] [le comble du bonheur: causer, fumer, se reposer] [dans son imaginaire le repos c'est l'état idéal \rightarrow il n'est pas «producteur» de nature] [structure son village pour le contrôle (\rightarrow autorité) et la défense des habitants] [dans le village crée des espaces interdits à la femme] [aime les calembours] [a horreur de la ligne droite] [le vieux fang (nanti) est le mieux placé pour acheter des jeunes épouses] [sa langue fang est pleine d'aspirations, de gutturales et de sifflantes] [sa langue prouve la décadence du peuple fang, un «vieil enfant» \rightarrow naïf et primitif]}

·/femme fang/= {[odeur insupportable pour un Blanc à cause des parfums et des enduits] [dominée par l'homme, mais n'en fait qu'à sa tête] [curieuse, surtout les vieilles, les jeunes sont plus timides] [plus chaste que la femme mpongwé] [malgré ses conditions de vie, elle garde sa dignité]}

·/féticheur/= {[exploite la naïveté publique pour satisfaire ses passions (=orgueil ou domination)] [souvent se met en rapport avec le monde invisible] [la plupart sont hystériques et hallucinés] [connaît des ressources naturelles et leur emploi] [s'y connaît en poisons: leur doses et leur emploi pour tuer ou guérir]}

·/féticheur rituel/= {[le plus hostile aux progrès de la civilisation et de la religion] [ennemi du Blanc]}

Outre des valeurs neutres liées à la perception, ce qui caractérise la dimension évaluative du foyer énonciatif par rapport au fang générique et à la femme fang, c'est la présence de traits opposés, contraires, que sous-tendraient les oppositions ontologiques attrait/rejet, amour/mépris, respect/dérision. En ce qui concerne les féticheurs, les valeurs neutres liées aux perceptions mises de côté, les traits sont négatifs, ce qui

est cohérent avec certains énoncés de l'univers du foyer énonciateur, d'après lesquels le féticheur est un agent contraire aux actions de colonisation et de christianisation.

La dimension évaluative du fang générique concerne nettement le Blanc et elle est marquée par la valeur du rejet.

//DIMENSION EVALUATIVE DU FANG GENERIQUE//

·/blanc/= {[laid → blanc à la naissance et pendant 8 jours, on enduit le bébé fang de poudre rouge pour cacher sa laideur] [la théologie des Blancs est une théologie jeune]}

La dimension évaluative de l'homme fang est nettement thymique et rend compte de sa vision des émotions.

//DIMENSION EVALUATIVE DE L'HOMME FANG//

//THYMIQUE//

[montrer l'attendrissement est honteux (surtout chez l'homme)]

La dimension évaluative de la femme fang est positive pour le Blanc, mais négative pour elle-même, ce qui prouve comment son approche de la réalité diffère de celle de l'homme fang.

//DIMENSION EVALUATIVE DE LA FEMME FANG//

[envie les cheveux longs, noirs et soyeux des Blancs] [se considère elle-même une chose de nulle ou de peu de valeur]

C'est aussi sur le plan thématique qu'il faut placer les *topoi* argumentatifs construits sur l'esthésie propre aux Fang dont l'ouvrage de Trilles rend compte; parmi ces *topoi*, il y en a qui ne font référence qu'à la culture fang, tandis que d'autres explicitent des rapports stéréotypés aux Blancs. Par ailleurs, il y a des *topoi* à structure linguistique libre –donc strictement notionnels–, des *topoi* à structure linguistique figée –des épisémmes–, tels les parémies, et des *topoi* à structure ritualisée.

1.2.1. *Topoi* à structure linguistique libre

1.2.1.1. *Topoi* intraculturels, c'est-à-dire tous ceux qui sont ancrés dans la culture fang :

- Si un fang mange un homme, il n'a pas de danger à craindre.
- Le crocodile est le protecteur de la race fang.
- On admet difficilement la mort naturelle: normalement c'est affaire de fétiche.
- La vision d'un enterrement par un homme dont la paternité est proche risque de porter malheur à l'enfant.

1.2.1.2. *Topoi* interculturels, c'est-à-dire tous ceux qui rendent compte des interactions entre la culture fang et celle des Blancs :

- Les Blancs habitent aux Pays des richesses, qui est très loin ; c'est pourquoi les Blancs, s'ils sont bons, font des cadeaux aux Noirs.

·Les Blancs sont des revenants, d'anciens Noirs noyés et revenus de loin ← Quand un Noir tombe dans l'eau et se noie et que son cadavre reparaît à la surface après deux ou trois jours, il est tout blanc, car il a perdu son pigment noir (→L'homme est noir d'emblée)

·Passer la main dans les cheveux d'un Blanc porte bonheur.

1.2.2. *Topoi* à structure linguistique figée

1.2.2.1. Proverbes⁵:

« Un homme de plus ne fait pas pourrir l'éléphant » <ce n'est pas la peine de se presser>

« L'habit de demain est tout pareil à celui d'aujourd'hui » <idem>

« Remets à demain ce que tu ne veux faire aujourd'hui » <idem>

« Demain et aujourd'hui ont même soleil et même lune » <idem>

« Travail assidu fortifie la femme, mais est bien nuisible à l'homme » <idem>

« Une banane sucrée demande un merci, le buisson réclame un coup de couteau » <il faut être gentil avec les bienfaiteurs et dur –brutal– avec ceux qui nous font mal>

« Si tu veux avoir la paix, ouvre l'oreille aux paroles de ta femme » <la femme a un certain pouvoir sur l'homme>

« Dans les palabres de nuit la femme est toujours chef » <idem>

« Gais et contents, nous allions triomphants » <*Omnia mea mecum porto*>

« Tu as perdu ton chemin, regarde ta ceinture » <réfléchis, prends ta tête entre tes mains>

« Quand l'aterk laisse tomber ses fruits à terre, les comptez-vous tous ? » <s'occupe-t-on des choses inutiles, comme des fruits de l'aterk, qui ne servent à rien?>

1.2.2.2. Formules de politesse et autres

1.2.2.2.1. Formules imagées:

« Vous étiez encore dans le talon de vos mères » (locution phrastique adverbiale) <il y a belle lurette: la naissance de quelqu'un est bien postérieure aux faits énoncés ← avant de naître on est dans le talon de sa mère>

1.2.2.2.2. Salutations

1.2.2.2.2.1. Salutation d'ouverture:

- *Mbola* (= deviens vieux)

- *Mbola-ké* (= deviens vieux toi aussi)

Ces locutions ne s'expliquent qu'en admettant que la vieillesse est un état souhaitable. Par ailleurs, il faut signaler que le verbe *eshoume* (= saluer) implique en fang le respect que l'on doit à quelqu'un qui est hiérarchiquement au-dessus, comme c'est le cas entre le fils et son père ou le serviteur et son maître.

⁵ On note ici entre guillemets les proverbes traduits en français par Trilles, entre chevrons leurs significations.

1.2.2.2.2. Salutation de congé:

- Me ka! (= *me voilà parti*)

- Mvè kanhe (= *bien, va-t'en*)

Ces formules de salutation rendent compte d'un état social où les actions vitales sont basées sur des faits consommés, non pas sur l'annonce de leur imminence, et donc sur une forme particulière de liberté.

1.2.3. Topoi des rites

La société fang, comme tant d'autres, est très ritualisée, comme le prouvent les *topoi* suivants, dont la plupart concernent notamment les femmes, les féticheurs et les enfants :

- On ne pleure pas longtemps (parce qu'on ne reste pas triste longtemps).
- On ne s'embrasse pas.
- Pour saluer ses parents, l'enfant va s'asseoir sur la jambe droite de son père et lui entoure le cou de son bras droit, le père entoure le corps du petit de son bras droit et ils restent ainsi quelques instants, ensuite il fait de même avec la mère, puis il s'en va.
- Il existe des espaces interdits aux femmes.
- Les femmes sont empêchées de manger avec les hommes.
- Plus les anneaux et les perles que les femmes portent sont lourds, plus elles sont heureuses et se sentent considérées: 45 kg c'est normal pour une beauté qui se respecte.
- Les hommes surtout se font couper les dents en pointe pour ressembler au crocodile.
- Aux enterrements, on brise tout ce qui a été d'usage personnel du défunt et on le place sous sa tombe; sur sa tombe on met une assiette sur laquelle on dépose de la nourriture tous les jours; la maison du défunt est détruite, les arbres qu'il a plantés coupés et ses terrains de culture brûlés, autrement ses fils devraient racheter chaque pièce (→on ne rentabilise pas les efforts qu'on a faits→ pas d'amélioration des cultures, pas de progrès).
- Les chefs sont normalement enterrés près de leur case, mais parfois ils choisissent des lieux étranges: pendus au bout d'un grand arbre d'où ils pourront surveiller. Quelques jours après l'enterrement, on découvre la fosse et on coupe la tête du défunt qui, lors d'une cérémonie où les femmes ne sont pas admises, rejoint les têtes d'autres défunts du village dans la boîte aux crânes.
- La femme ne mange avec son mari, partageant le même mets, qu'aux noces; après elle se contente de ce que son mari lui laisse; une fois mariée, elle doit s'occuper aussi de sa belle-mère; au mariage, on achète la fiancée dès l'âge de 7-10 ans, on la prépare au mariage chez sa belle-mère –tâches ménagères, etc.– et on peut la revendre si l'on veut ; son mari et sa belle-mère lui imposent un nouveau nom aux noces, mais mariée, elle gardera des liens étroits avec son ancienne parenté et accueillera chez elle des gens de son ancien village, où ses enfants trouveront protection et amitié; la veuve revient, en tant que nouvelle épouse, au fils de feu le mari; si elle est pauvre, elle n'est

enterrée qu'à fleur de terre, dans la boue, pour que les crabes la mangent; si elle a eu deux jumeaux, elle n'est pas enterrée, mais suspendue à un arbre dans la brousse, où, enveloppée de nattes, pourrit ou se fait manger par des singes; si elle devient veuve, elle pleure, regrette et chante, avec les autres épouses, les vertus du défunt pendant six jours; ensuite elles se rasent la tête et sont battues par les gens du village; pendant six mois elles pleureront encore le défunt matin et soir et ne s'habilleront que d'un morceau de pagne blanc que le fils du défunt leur aura apporté.

·Puisque normalement la mort naturelle, c'est affaire de fétiches, il faut savoir qui a envoyé le fétiche et c'est au sorcier de trouver le coupable.

·Quand le Ngil trouve le coupable, il lui donne à boire un poison: sa mort prouve sa culpabilité.

Finalement, il faut signaler en tant que rite, celui de la salutation reconnaissante: Si on veut saluer quelqu'un qui est perçu comme un noble (surtout de la part des vieillards et des matrones), on va chercher la tige d'un amome particulier nommée *miam* et, après l'avoir mâchée longtemps et énergiquement dans la bouche bien garnie de salive onctueuse, on la crache à la figure de celui que l'on veut honorer, qui juge l'honneur rendu à l'abondance du crachat.

En conclusion, à part les données qu'ils fournissent pour la compréhension de la culture fang, ces *topoi* mettent en évidence que le Blanc est conçu essentiellement comme une source de puissance par le Fang.

1.3. Dialectique

Dans la S.I. de Rastier, la dialectique est la composante qui articule « la succession des intervalles dans le temps textuel, comme les états qui y prennent place et les processus qui s'y déroulent » (Rastier, 1989 : 66). Elle est définie à deux niveaux : le *niveau événementiel*, dont les unités de base sont les *acteurs*, les *rôles* et les *fonctions*⁶, et le *niveau agonistique*, dont les unités de base sont les *agonistes* et les *séquences*, qu'est le niveau hiérarchiquement supérieur par rapport au niveau événementiel⁷ (Rastier, 2001 : 39-40).

Au niveau dialectique, il n'y a que deux actants présents dans le texte analysé: un qui s'appuie sur le foyer énonciatif, dont la molécule sémique est composée des sèmes [homme] [blanc] [européen] [français] [religieux] [missionnaire], un autre que

⁶ Un acteur est composé d'une molécule sémique constituée des sèmes spécifiques de ses actants, des sèmes génériques et des sèmes afférents qui sont des *rôles*, construits à partir des cas sémantiques associés aux actants qu'il subsume. Le rôle est la valence dialectique élémentaire d'un acteur, tandis que les fonctions sont des processus qui peuvent se grouper en syntagmes fonctionnels.

⁷ Un agoniste est un type constitutif d'une classe d'acteurs. Les agonistes sont définis par les éléments communs aux molécules sémiques et aux rôles de leurs acteurs et les séquences sont définies par homologie de syntagmes fonctionnels de même forme.

sous-tend le thème du Fang générique. L'actant foyer énonciatif est donc composé par sa molécule sémique affectée du cas ergatif, l'actant Fang générique par la molécule sémique qui lui correspond affectée du cas accusatif, c'est-à-dire :

/ACTANT: foyer énonciatif/= /foyer énonciatif/ [ERG]

/ACTANT: Fang générique/= /Fang générique/ [ACC]

Cette formulation rend compte du fait que le texte se développe grâce aux interactions du foyer énonciatif avec son objet d'observation et de réflexion qu'est le Fang.

En ce qui concerne les acteurs, il faut rappeler que, grâce à leurs rôles, ils assurent la tension narrative des textes. Dans celui de Trilles, les acteurs sont des unités sémantiques peu opératives, car elles présentent des rôles restreints, ce qui est propre à un tissu textuel chiné de narration et de description, mais dont la dominante est nettement descriptive et où les sections narratives préfacent ou illustrent les descriptions. Cela dit, la formulation des acteurs est la suivante:

/ACTEUR: foyer énonciatif /= /ACTANT: foyer énonciatif/

[RÔLE: rapport au Fang: décrit le Fang]

[RÔLE: rapport au Fang: évalue le Fang]

/ACTEUR: Fang générique/= /ACTANT: Fang générique/

[RÔLE: rapport au foyer énonciatif: est décrit par le foyer énonciatif]

[RÔLE: rapport au foyer énonciatif: est évalué par le foyer énonciatif]

Par ailleurs, les rôles de ces deux acteurs, l'acteur dominant /foyer énonciatif/ et l'acteur objet /Fang générique/ sont à la base des fonctions récurrentes dans le texte que l'on peut grouper dans les syntagmes fonctionnels [SF: description] et [SF: évaluation] qui sont donc cohérents par rapport à cette dominante descriptive évoquée plus haut.

Dans ces conditions, avec seuls deux acteurs en interaction, le niveau agonistique du texte de Trilles n'est évidemment pas actif, car un agoniste est le type d'une classe avec au moins deux acteurs et ici on a deux acteurs qui ne font pas partie de la même classe.

1.4. Dialogique

Pour ce qui est de la dialogique, il faut noter que, puisque la description est dominante dans le texte de Trilles, comme on l'a signalé plus haut, la composante dialogique y est très simple: en effet le texte ne progresse que grâce au foyer énonciatif, et le seul conflit qui se pose là est un conflit ontologique entre le Fang et le Blanc, pas un affrontement textuel entre le foyer énonciatif et le Fang générique.

Dans le cadre de la S.I., la dialogique articule les relations modales entre les univers des acteurs. Ces univers sont composés des unités textuelles associées à un acteur ou à un foyer énonciatif (Rastier, 2001 : 41, 298). Dans le texte de Trilles, ces

unités textuelles existent, mais soit elles se placent au niveau ontologique, font l'objet d'une description et n'agissent pas sur le développement du texte, soit elles s'insèrent là dans les petits fragments narratifs ou dialogiques épars au long de l'ouvrage. Cela dit, il est tout de même intéressant d'explicitier ces unités textuelles, tellement elles fournissent d'informations précieuses sur ces univers ontiques, notamment sur celui de Trilles, ce qui sert à mieux cerner sa manière d'approcher son objet d'observation. Ces univers sont composés des unités suivantes :

/UNIVERS ACTEUR: Fang générique/=

- Il ne faut pas voler dans la tribu à soi. (Commandement de dieu)
- Il ne faut pas tuer celui qui n'a pas fait de mal. (Commandement de dieu)
- Il ne faut pas manger les autres la nuit. (Commandement de dieu)
- Il faut vivre en paix dans son village. (Commandement de dieu)

/UNIVERS ACTEUR: homme fang/=

- C'est en travaillant qu'un homme se tue.
- Une femme, c'est comme un objet que l'on peut remplacer quand elle est morte, vieille ou ne sert plus à travailler.
- Les femmes sont faites pour le travail: elles n'en souffrent pas.

/UNIVERS Foyer énonciatif/=

- La colonisation apporte aux Fang la civilisation, le christianisme et la liberté.
- À *connaître* mieux d'ailleurs ses amis, on les *aime* davantage, et le rêve du missionnaire n'est-il pas précisément de faire *connaître* mieux et *aimer* davantage ceux qui peuplent le champ que le Père de famille lui a confié à défricher?
- Plus heureux, les Fang proprement dits, ou tout au moins les Méké et le Bétsi, ont vu s'établir chez eux plusieurs stations missionnaires, qui leur donnent, en même temps qu'une instruction rudimentaire, l'instruction religieuse, professionnelle et agricole qui seule peut élever leur race et les faire entrer dans la voie du progrès et de la civilisation.
- De plus, nombre de tribus fang, en venant se mêler à la civilisation européenne, n'y ont pas trouvé tous les avantages qu'elles espéraient. Sans doute le commerce les a enrichis, et leur bien-être s'est accru, mais d'un autre côté, nombre de chefs, sentant à la fois leur autorité séculaire leur échapper, sous

l'impulsion de l'Européen vainqueur, leurs femmes se relever de l'abjection où elles étaient plongées, et surtout d'épouvantables maladies se déclarer chez eux et décimer leurs clans, se demandent avec anxiété s'il n'est pas temps de retourner en arrière et d'aller se retremper aux sources de la vie saine, dans la grande forêt qu'ils ont quittée naguère. Plusieurs déjà ont pris résolument ce parti et dit aux Blancs et aux bienfaits de leur civilisation un long adieu. Ils ont bien fait.

-En fait de civilisation, l'Européen lui [au Fang] a surtout apporté ses vices ; en lui créant des besoins et surtout celui de l'alcool, il s'est assuré, sans doute, des débouchés pour son commerce, mais qu'a-t-il fait pour la race ? Trop souvent en Afrique, mercantilisme est synonyme de civilisation !

-Au contact de l'Européen, en face des vices destructeurs d'une civilisation profondément corrompue dans son raffinement, avec l'attrait d'une vie facile, des plaisirs malsains, dégradés moralement par l'exemple, physiquement par l'abus des liqueurs fortes qui corrodent leur organisation affaiblie, les Noirs n'ont point su trouver en eux-mêmes la force nécessaire pour réagir, lutter et vaincre.

[...]

Le Noir a cédé : il s'est couché et amolli, abruti dans une molle apathie, affaissé dans un demi-sommeil, où il n'a plus même la peine de penser, il attend... La race se dégrade, s'étiole et meurt.

[...]

Mais seule, ne l'oublions pas, seule, la main puissante du christianisme peut étreindre cette masse, éliminer ce qui est mauvais, s'appuyer sur ce qui est bon et aider ce pauvre Noir à remonter les degrés de cette civilisation d'où jadis il est peu à peu descendu.

[...]

C'est le rêve du Missionnaire, son désir, son espoir ! Il se dépense et donne sa vie sans regrets pour ceux qui lui ont été confiés. Soldat heureux, il s'endort dans son triomphe, et le jour du réveil est pour lui l'aurore de la victoire... Joyeux, il s'est couché dans sa tombe, offrant sa vie pour ceux que l'amour a fait siens, avec un seul regret, n'avoir pu faire davantage pour eux. [...]

Changer l'esprit d'une race, modifier, pour les rendre meilleures, les conditions sociales d'un peuple, est toujours un travail de longue haleine, qui, pour réussir, demande les effort

d'une collectivité, et les travaux accumulés de plusieurs siècles et de plusieurs générations. Et il [le missionnaire] meurt sans avoir vu le succès couronner ses efforts, mais plein de confiance en l'éternelle Justice, car il sait qu'ici bas nul effort n'est vain.

-Il y a moins de vrais sorciers qu'on ne veut bien le croire [...] parmi eux, beaucoup font métier de tromper le vulgaire, vivent de quelques tours de passe-passe, de quelques secrets, de leur science plus ou moins grande des poisons. Ceux-là, ce sont les exploités. À côté d'eux et agissant parallèlement, les vrais sorciers, ceux qui ont affronté des épreuves sataniques ; parmi eux des naïfs, des convaincus et des malins. [Les naïfs] [...] restent au dernier rang et ne font pas grand mal. Fiers de leur titre, ils rappellent nos francs-maçons qui entrent dans les loges pour le plaisir d'être dans une société secrète, de planer au-dessus du vulgaire...

[Les convaincus] [...] sont persuadés de leur mission, la prennent au sérieux et font en somme le plus de mal possible.

Et puis, au-dessus de tout, des malins qui font marcher toute la machine et manœuvrer ceux qui sont au-dessous d'eux comme des pantins dont on tire la ficelle. Ils sont peu, ceux-là: il y a quelques années ils étaient, à ma connaissance, trois seulement, trois recrutés parmi les hauts chefs du quatrième degré [...] Leur rite est satanique, satanique leur culte, supraordinaire au moins... [...] Ce que l'on ne peut en tout cas leur refuser, c'est une connaissance intime, approfondie d'une quantité de poisons, de leurs effets, des moyens de les graduer, de les diluer, d'en suspendre les effets.

-Si seulement, il [le gouvernement] nous délivrait des féticheurs, ce serait partie gagnée [pour la christianisation].

-Et c'est pour remédier à cela [au manque d'argent pour pouvoir acheter une fiancée et empêcher que la fille soit vendue à un vieillard riche] que le missionnaire prend des devants, avance la somme nécessaire au mariage, quand il l'a, et, quand il ne l'a pas... la demande à ses amis de France.

- Jadis, le vin de palme [...] coulait abondant, répandant partout une douce gaieté. Hélas ! La civilisation est venue, et les alcools allemands, le gin et le whisky de l'Anglo-Saxon sont venus à la suite. Mais, comme [...] l'alcool seul ne suffirait pas, nos astucieux négociants y ont fait infuser du poivre, du tabac, du piment. On y a joint de l'acide sulfurique mêlé, trituré, infernale chimie, atroce cuisine au moyen de laquelle le fils

d'Albion peut vendre à 2 francs le litre de sa liqueur et réaliser encore un honnête bénéfice de 100%. La population s'appauvrit, s'étiole, diminue et meurt, la race s'abâtardit ; qu'importe ? la consommation augmente : un peuple qui aurait pu être grand et fort, bon et chrétien, s'en va disparaissant ; la consommation augmente. Le négociant empile ses écus en son solide coffre-fort, se croise les mains avec satisfaction sur son majestueux abdomen, et avec un aplomb que l'on peut croire sincère, se plaît à répéter devant sa glace : « Nous autres, pionniers de la civilisation ».

-Nous autres nous ne sommes pas comme les bêtes de la forêt (Propos d'un vieillard sur lequel Trilles est d'accord).

-Chez nous [les Fang], la femme est considérée absolument comme une bête de somme de plus ou moins de valeur selon la quantité de travail qu'elle fournit. Pas de loi Grammont pour la femme pahouine.

-Aussi grandit-il [le bébé noir] droit et fort, souple et solide, comme ces jeunes plants de nos forêts, auxquels ne sont mesurés ni l'air, ni l'espace, ni l'eau, ni la terre.

[...]

Bébé noir est un heureux bébé, vrai !

2. Conclusion

En conclusion, après avoir analysé et ré-ontologisé les données sémantiques de l'ouvrage de Trilles, on peut affirmer que, malgré son style parfois faussement rhétorique, *Chez les Fang* est un document pertinent non seulement pour la description de la société fang et de ses rapports avec les Blancs pendant la colonisation, mais aussi pour l'étude de l'évolution des sociétés africaines et des sociétés européennes depuis la fin du XIX^e siècle. Son auteur était non seulement un missionnaire qui cherchait à christianiser des infidèles, mais surtout quelqu'un qui aimait l'Afrique et les Africains, qui s'identifiait tellement à eux qu'il disait « chez nous » quand il voulait dire « chez les Fang », et qui avait très bien compris et les profits et les perversités de la colonisation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- RASTIER, François (1987): *Sémantique interprétative*. Paris, Presses Universitaires de France.
RASTIER, François (1989): *Sens et textualité*. Paris, Hachette.

- RASTIER, François (2001): *Arts et sciences du texte*. Paris, Presses Universitaires de France.
- TRILLES, Henri (1987): *Au Gabon. Dans les rivières de Monda (récits)*. Lille/Paris/Bruges, Desclée de Brouwer, 1897.
- TRILLES, Henri (1905): «Proverbes, légendes et contes fang». *Bulletin de la Société Neuchâtoise de Géographie*, t. XVI.
- TRILLES, Henri (1912): *Chez les Fang ou quinze années de séjour au Congo français*. Lille/Paris/Bruges, Desclée-De Brouwer.
- TRILLES, Henri (1912): *Le totémisme chez les Fang*. Münster, W: Aschendorffsche Verlag. (Collection Internationale de Monographies ethnologiques. Bibliothèque Anthropolos) / Paris, Picard.
- TRILLES, Henri (1932): *Les Pygmées de la forêt équatoriale*. Paris, Bloud et Gay.
- TRILLES, Henri (1935): *Mille lieues dans l'inconnu [en pleine forêt équatoriale chez les Fang anthropophages]*. Bruges, Librairie de l'œuvre Saint-Charles.
- TRILLES, Henri (1955): *L'âme du Pygmée d'Afrique*. Paris, Éditions du Cerf.

L'enjeu triangulaire de la trame romanesque du *Roman d'Enéas*

Catherine Desprès Caubrière

Universidad de Valladolid

despres@fyl.uva.es

Résumé

La trajectoire héroïque d'Enéas se définit généralement sur trois événements linéaires: le séjour à Carthage, la descente aux Enfers et la fondation de la future Rome. Or, sur la base plus fidèle de la trame narrative, cette trajectoire peut s'assimiler à un parcours triangulaire, configuré par trois points géographiques: Troie, Carthage et Laurente, respectivement point de départ, déviation et point d'arrivée. Ce triangle, pertinent du point de vue interprétatif, et motivé par la guerre, l'amour et le pouvoir, s'inscrit dans une géométrie symbolique adaptée au schéma trifonctionnel du jugement de Pâris, en tant que structure liée au dessein de la réécriture médiévale.

Mots-clé: Enéas; triangle; médiéval; mythe; destin; trifonctionnel.

Abstract

The heroic path of Aeneas is generally defined by three linear events: his stay in Carthage, his descent into Hell, and the founding of future Rome. However, upon the grounds of the narrative plot, this path is triangular in shape, made up by three points on the map (Troy, Carthage and Laurente) which are, respectively, the starting point of his exile, a deviation from it, and his arrival. This triangle, which is relevant from the point of view of the interpretation, and which was brought about by war, love and power, is expressed within a symbolic geometry, adapted to a trifunctional scheme of the judgement of Paris, as a structure connected with the project of rewriting the middle Ages.

Key words: Aeneas; triangle; medieval; myth; destiny; tri-functional.

0. Introduction

D'habitude, lorsque l'on fait une lecture, ou relecture, suivie de la trame narrative du *Roman d'Enéas*, et que l'on s'en tient à la trajectoire du héros, on parvient

* Artículo recibido el 17/05/2012, evaluado el 20/09/2012, aceptado el 13/11/2012.

très vite à la retracer sommairement selon une composition linéaire, sur la base fidèle du déroulement des événements. Mais si c'est plutôt *l'histoire* de cette trajectoire qui guide notre lecture, il est fort possible de repérer, au sein même de la *conjointure* narrative, un processus particulier qui, à plusieurs reprises au cours du roman, semble remettre en place un ensemble inhérent au texte, non plus seulement sous la forme linéaire du récit mais selon un parcours triangulaire, visualisé d'un point de vue tant géographique que symbolique, et qui se situe en marge, sinon en complémentarité du schéma trifonctionnel de la trajectoire d'Enéas, déjà analysé et amplement développé, notamment par Huchet (1984: 47).

De fait, conçu sous l'angle d'une description complémentaire, l'objet de ce travail¹ est de dégager une composition triangulaire qui affleure de façon variable, du début à la fin du texte, selon une cohérence interne recelée par l'écriture même. Nous essaierons de montrer comment cet ensemble configure un appui supplémentaire d'interprétation, lié par ailleurs au dessein de l'auteur anonyme de ce roman antique qui, dans cette transition entre la chanson de geste ou « matière de France » et Chrétien ou la « matière de Bretagne », ne se limite pas à une *translatio* servile de l'*Enéide*. Au contraire, il laisse apparaître l'imaginaire propre à son contexte historique et politique, celui de l'espace Plantagenêt qui, soucieux d'origines glorieuses, constitue le milieu et le public de ce transfert de la culture, de la mise en roman des mythes fondateurs de l'Antiquité, qui « est d'abord une mise en mémoire (en remembrance) du passé » (Baumgartner, 1988: 96). C'est en cela que la conscience historique médiévale est bien présente dans la matière de « Rome la Grant », principale source d'inspiration, et elle-même fondatrice, du genre romanesque. Dans ce sens, l'auteur de l'*Eneas*, dans sa mise en roman et dans ce renouvellement de l'image inscrite dans la mémoire, aura sans doute concouru à « modifier durablement l'image que les médiévaux se sont forgée de l'*Enéide* » (Mora-Lebrun, 1994: 22).

Ainsi, sous le jour de l'imbrication ou de l'opposition impliquées par les avatars de l'errance mythique d'Enéas, certains modèles relationnels, à valeur de signes apparents, se dégagent progressivement et finissent par s'agencer en une représentation « graphique » triangulaire, proposant une grille qui peut, à notre avis, compléter la lecture plurielle de ce texte maintes fois scruté par la critique. Il s'agit d'éléments signifiants parce qu'ils tiennent à la *senefiance* et au fond mythique de l'histoire, et fonctionnels parce qu'ils relèvent principalement des coordonnées spatiotemporelles du destin et des agissements des personnages.

¹ Cet article s'inscrit dans le cadre du GIR *Pragmática de la Lengua y la Literatura Francesas* de l'Université de Valladolid.

1. Un projet triangulaire

La clé pourrait bien nous être donnée dès le commencement de la trajectoire d'Enéas. En effet, son lieu de départ n'est autre que Troie, cette grande cité à la fois réelle et mythique qui s'érige, tant sur le plan typographique que thématique, comme premier point d'une figure en triangle. En effet, c'est bien d'un point crucial du Moyen-Orient qu'Enéas se rendra, dans son errance, vers la Méditerranée occidentale, de Carthage en Italie du Sud, pour parvenir au but de sa destinée: la cité de Laurente, en Lombardie, ou terre promise. Ce point d'arrivée clôt une représentation du monde d'abord schématisée par cette expédition entre l'Orient et l'Occident, passant par l'Afrique. Ainsi, dans l'ordre chrono-spatial de l'itinéraire du héros, Troie, Carthage et Laurente correspondent à trois points (A, B, C) qui s'inscrivent géométriquement, non pas sur une ligne droite mais sur une ligne brisée, dont les segments successifs Troie-Carthage et Carthage-Laurente forment un angle réel.

Mais il se trouve que cette ligne brisée tend à se refermer en figure triangulaire par un segment tracé en pointillé entre C et A (Laurente et Troie). Car, même si Laurente correspond au point final de l'errance, au non-retour, elle se trouve reliée au point de départ par le biais d'une relation abstraite, certes, mais tout à fait explicite, dans la mesure où c'est l'écriture de l'auteur médiéval qui l'établit et la rappelle, de façon permanente et récurrente. Le lien est construit textuellement depuis le départ, entre Troie et la Lombardie –cette dernière étant à la fois le lieu d'origine du fondateur de Troie et des ascendants de la fondation de Rome. Manifestement, cette ligne, sinon physique, au moins idéologique, s'impose doublement du début à la fin du roman, tout en se faisant l'écho fidèle de la lointaine expression mythique de la migration des peuples à travers le périple mouvementé d'Enée, dont la destinée était d'introduire dans le Latium une nouvelle Troie. Mais aussi, à cette base légendaire des origines troyennes de Rome, contenue dans l'hypotexte, dans le dessein national de *l'Enéide*, se superpose, dans la *translatio* du XII^e, ce rapprochement insistant entre Laurente –dès lors préfiguration de la Rome chrétienne– et la fameuse cité de Priam. Sans doute ce rapprochement trouve-t-il sa justification dans l'idée répandue au Moyen Age des origines troyennes des Francs et des Normands², en concordance avec l'idéologie des Plantagenêt, commanditaires du *Roman d'Enéas*, et ce selon le processus de « remythologisation », cher aux auteurs de romans antiques qui, comme nous l'a bien montré Frappier (1976: 141), « ont transformé les schémas mythiques et les ont adaptés à leur temps et à la finalité de leurs œuvres ». Dès lors, on ne saurait pas prendre en compte ce lien idéologique qui, délibérément tracé en va-et-vient entre les deux sites cruciaux de la trajectoire d'Enéas, s'opère textuellement sur le plan

² Sur les sources et l'utilisation politique de l'ascendance troyenne, on peut consulter, de préférence, Beaune (1985: 23 ss et 62 ss).

d'un transfert qui tend à neutraliser la valeur de non-retour assignée a priori au point d'arrivée C.

Notre hypothèse de lecture s'appuie donc sur l'importance thématique accordée par l'écriture à ce rattachement bilatéral, mais aussi et surtout sur la compatibilité formelle et fonctionnelle de cette configuration avec le texte dans son ensemble. Et dans la mesure où « ce n'est pas l'inventaire des topoï ou motifs qui permet par lui-même d'interpréter le texte, mais la mise en évidence de leur agencement » (Rastier, 1996: 246), le joint symbolique entre Troie et Laurente permet également de mettre en lumière certains éléments majeurs qui, impliqués sur des plans différents, s'agencent en sous-ensembles tripartites. Ainsi, visualisée en forme de triangle ABC (Troie, Carthage, Laurente), cette structure de surface permet-elle de recadrer graphiquement, dans l'espace et en diachronie, la trame romanesque de ce texte du XII^e siècle, porteuse d'une mise en abîme. C'est ce que nous allons essayer de montrer en visitant successivement les trois angles formés par la trajectoire triangulaire d'Enéas, à l'intérieur desquels, nous le verrons, peuvent se loger d'autres sous-compositions tripartites.

2. Troie ou le déclenchement triangulaire

Au commencement de ce parcours interprétatif, se trouverait donc le point A, représenté par Troie, décrite sous le jour de la destruction et de la vengeance de Ménélas qui « touz les murs fait aplanier / pour le tort fait de sa mouillier » (v. 23-24)³. Là, Enéas, d'emblée, est victime de la revanche des dieux qui le poussent hors de Troie, en quête de l'Italie « dunt Dardanus vint an la terre, / qui fonda de Troie les murs » (v. 40-41). La destination annoncée dès le début n'est autre que la terre de l'ancêtre des Troyens; notons qu'elle est encore plus explicite dans le manuscrit D, pourtant plus tardif: « en Lombardie vout aller / illuec vout Troie restorer » (v. 79-80, éd. Petit). Quoi qu'il en soit, au moment même où Enéas organise son départ, la connexion symbolique entre les deux extrêmes de la trajectoire est déjà établie.

Et même si de fait Enéas n'y reviendra pas, Troie jalonna son parcours jusqu'à ce qu'il la retrouve en la refondant en Italie. C'est que la chute de Troie constitue à la fois la préhistoire de la fondation de Rome et le creuset du dessein d'Enéas. Son départ « devers senestre » (v.78), bien que guidé par une étoile, laisse entrevoir la difficulté d'une épreuve accentuée par la haine de Junon à l'égard de « toz çaus de Troie la cité » (v. 96), que justifie le récit du Jugement de Pâris inscrit par l'auteur médiéval comme prélude, ou « avant-texte » (Mora-Lebrun, 1994: 192), au périple d'Enéas. En effet, le roman s'ouvre sur ce *judicium paridis* qui, par contre, n'était que mentionné par Virgile au début de l'*Enéide* pour illustrer la rancune de la déesse qui

³ Nous citons, sauf indication contraire, par l'édition du manuscrit A de J.-J. Salverda de Grave (1985).

« garde, gravé au fond de son cœur, le Jugement de Pâris, l'injure de sa beauté méprisée » (*Enéide* I, 27). Qui plus est, l'auteur médiéval déclare expressément son intention: « voil reconter asez briemant » (v. 100), et en développe le récit sur quatre-vingt-dix vers, avant de revenir fidèlement à sa source !

« Effort de l'imagination », ou « hasard de la mémoire » (Salverda de Grave, 1985: XXV), cette addition qui se doit, semble-t-il, à un emprunt de l'auteur de l'*Enéas* à une *Héroïde* d'Ovide (XV, v. 53 ss.)⁴, ne constitue pas une simple digression répondant à une ambition encyclopédique ou à une fantaisie par rapport à la source. Car l'insertion de ce micro-récit, facultatif a priori, n'est pas gratuite : même si sa fonction n'a pas encore été définitivement « dédagée », et qu'elle est d'abord « imputable au désir de justifier la haine de Junon (...) en conservant la causalité mythologique » (Petit, 1985: 244), elle s'érige en clé interprétative. Cette structure universelle tripartite, bien connue et analysée comme on l'a dit plus haut, placée en tête d'une structure d'ensemble, remplit nécessairement un rôle symbolique par rapport à l'évolution du personnage héroïque, mais aussi et surtout une fonction constructive dans le contexte du départ d'Enéas, qui va se prolonger en filigrane sur le réseau de sa trajectoire, sous l'angle d'une liaison attestée et perpétuée, tel un glissement en continu que l'on pourrait dire *isotopique* (Rastier, 1996: 95).

Et c'est bien dans le sens d'un tracé sous-jacent que la mise en relief délibérée du Jugement de Pâris répond expressément, à notre avis, au dessein scripturaire de l'auteur médiéval qui « a voulu faire œuvre personnelle » (Salverda de Grave, 1985: XXVI), en l'incorporant à son plan d'exécution et en le rattachant directement à la dimension syntagmatique de la trame romanesque. Nous verrons par la suite que, dans la recherche d'un équilibre, d'une harmonie idéale, la transposition s'opère davantage par entrecroisement que par superposition d'images...

Comme on le sait, cet ajout s'avère tout à fait recevable sur le plan mythique et idéologique dans la mesure où « le mythe sert de symbole pour faire communiquer le récit d'une geste avec une signification profonde qui transcende l'actualité politique et la légende historique chantée par Virgile pour les Romains » (Poirion, 1986: 67). Certes, dans le contexte du *Roman d'Enéas*, la fonction archaïque de la triade du jugement de Pâris se double d'une valeur actualisante qui, au travers d'une correspondance avec les trois fonctions indo-européennes, ce «vieux moule traditionnel» (Grisward, 1981: 325), rejoint un thème de la littérature médiévale « devenu un lieu commun au XII^e siècle, un thème qui décrit la société en la divisant en trois catégories ou ordres » (Le Goff, 1977: 80). Ainsi une compatibilité intrinsèque s'établit-elle automatiquement entre la tripartition des figures mythologiques et les trois composantes de la société tripartite qui, conçues sous le jour d'une « solidarité triangulaire »

⁴ Au sujet de la problématique des sources de ce récit, voir notamment les indications fournies par Edmond Faral (1983: 74, 173).

(Duby, 1978: 13), sont repérables au fur et à mesure du déroulement de la trajectoire d'Enéas. En même temps, elles impliquent une représentation de valeurs hiérarchisées, non seulement sociales mais surtout morales, dénotant le rapport de l'homme médiéval au monde, selon cette «géométrie symbolique», propre à l'imaginaire médiéval qui « est extrêmement structuraliste: c'est la forme qui est signifiante et c'est de la forme que l'on part pour imaginer le contenu qu'on ignore ou pour justifier celui qu'on connaît » (Kappler, 1980: 20).

Et c'est dans ces termes que le schéma médiéval s'inscrit, dès le départ, sur le réseau triangulaire de cette *translatio*, car l'importance textuelle du jugement de Pâris dans le roman, à notre avis, tient beaucoup moins à sa forme signifiante et à son contenu en éléments symboliques déjà connus qu'à une portée fonctionnelle redondante qui transcende les limites des vers qui lui sont destinés à ce stade du récit. En effet, il s'avère que c'est Junon « del ciel deesse » qui, ayant promis à Pâris qu'elle « lo feroit riche home » (v. 141), passe au premier plan de ce micro-récit, non seulement de par l'ordre hiérarchique de sa fonction, mais surtout à cause de la répercussion de sa défaite. Car, ayant pris en haine les Troyens, tout comme Pallas, représentante de la prouesse, c'est bien Junon qui devient l'image principale de la rancune. En voyant Enéas sur le départ, c'est elle surtout qui, jalouse de la victoire de sa concurrente Vénus, déchaînera la mer contre lui: « molt se pena de lui grever, / set anz toz plains lo travailla, / par plusors mers lo demena » (v. 184-186). Ainsi, le désir déçu de Junon par « l'acheison » de Pâris constitue le véritable moteur de l'errance d'Enéas, sur laquelle se projettent par contrecoup les trois principaux effets du « désir triangulaire »: l'envie, la rivalité et la jalousie (Girard, 1961: 26). Du coup, Enéas s'avère bel et bien victime du *mauvais* choix de Pâris, lui qui « molt coveita la richece / et molt desirra la proece » et s'était finalement décidé pour « la plus bele fame del mont » (v. 161-166). Dès lors, ces trois objets de désir –richesse, prouesse et amour– sont posés comme trois paramètres qui, reformulés par le texte médiéval, vont conditionner la trajectoire d'Enéas, impulsée par un déclenchement triangulaire.

3. Carthage ou l'angle de dérive

C'est ainsi qu'un laps de sept ans d'épreuve fait aboutir le héros, pourtant en quête de l'Italie, à Carthage. L'espace physique parcouru entre Troie et Carthage, située au sud et au deçà de l'axe prévu, figure un segment A-B sur la base fidèle de ces deux points géographiques, selon un mouvement descendant constitué tant par l'éloignement spatial que par la valeur d'écart que revêt cette étape essentielle sur le parcours héroïque.

En effet, le point B, en aval sur le réseau triangulaire, correspond à une disjonction placée entre les deux points d'articulation globale. Car, malgré les magnificences de Carthage que nous ne répéterons pas ici (Faral, 1983: 77), malgré les promesses de bonheur liées à l'hospitalité de la reine Didon prête à chérir Enéas, cette

étape s'apparente à un séjour perturbateur, à une deuxième épreuve augurant une modification. Le dénouement fatal, comme on le sait pour Didon, constituera cependant pour Enéas, qui s'est séparé métaphoriquement du droit chemin, une condition nécessaire à l'obtention du point C. A l'appui de cette perspective dialectique, des indices textuels nous sont fournis, qui sous-tendent le rapport de ce point B avec A et C. Ainsi, et malgré la volonté de Junon, cette cité grandiose ne pourra jamais être «chiés del mont» puisque « tot autrement est destiné » et que « a Rome l'estovoit estre » (v. 521-527). Néanmoins le contact avec A s'établit à travers Junon dont le temple, construit par Didon et qui « molt estoit riche a desmesure » (v. 517), occupe une place considérable au sein du merveilleux qui caractérise la description de Carthage.

D'autre part, c'est le récit que fait Enéas à Didon, une fois introduit à l'intérieur de son palais, qui permet de renouer explicitement le lien historique entre le héros et son point de départ, entre le héros et sa vérité, celle de ce point de départ –qui n'est autre que celle de Troie qui « fu ja riche cité / faite par grant nobilité »– car, dit-il, dans une étrange paraphrase de César: « jo i fui, sel vi et sai » (v. 858-860). Mais aussi bien, l'épisode de la chasse qui suit son arrivée à Carthage n'établit-il pas une nouvelle connexion symbolique entre Enéas et Pâris, cette fois dans sa facette d'archer? En effet, Enéas, dénommé « lo Troïen », apparaît un arc dans la main (v. 1497) au cours de ce dernier sursis à l'exécution de son destin. Lui, qui s'est abandonné momentanément à la luxure et au « putage » (v. 1572), lui qui « son affaire a mis an obli » (v. 1609) et abandonné son voyage, est tombé dans une infraction qui rappelle inévitablement celle commise par Pâris, peut-être à cause, justement, de son origine vénusienne...

Et à ce moment-là, c'est Didon qui, « defamee » (v. 1579) parce qu'elle « a tot guerpi por soe amor » (v. 1432), apparaît à l'intérieur d'un triangle dont elle ne peut sortir que par le suicide⁵ (v. 2113). En effet, coupable d'infidélité envers son époux Sychée, quoique défunt, elle est victime du pouvoir de séduction, quoique truqué par l'intervention de Vénus, d'un Enéas qui « l'a vergondee » (v. 1540) et l'abandonnera, lui-même partagé entre la passion et le devoir, au service d'un plan idéal⁶. C'est le rappel à l'ordre de la part des dieux qui met un terme à l'erreur dans laquelle Enéas s'est englouti, croyant à tort que « et terre et fame tient por soe » (v. 1614); ce grave contre-sens est fondé sur l'illégitimité d'une union finalement vouée à l'échec. C'est alors que le héros comprend que ce n'est pas à Carthage qu'il trouvera sa terre, ni son fief: «an Lombardie an doi aler, / iluec doi Troie restorer» (v. 1761-1762).

⁵ Contrairement à la Didon de Virgile, elle se poignarde sur un bûcher tout en pardonnant à Enéas, qui la retrouvera aux enfers, honteuse de sa forfaiture.

⁶ Si c'est surtout l'inclination chrétienne et moralisatrice qui ressort de cet amalgame d'éléments psychologiques, l'interprétation ne va se compléter que lorsque le récit aboutira au point C.

4. Le contrepois de Carthage

Cette fois, pour quitter Carthage, c'est « devers dreste » (v. 2152) que les vents poussent sa nef, dans le sens d'une remontée spatiale et morale, qui, à partir du point B, point de chute symbolisé par Carthage, lui fera gagner petit à petit la Lombardie. Mais auparavant, Enéas s'arrête en Sicile, sur la tombe de son père Anchise qui lui apparaît pour lui confirmer son destin:

Tu veintras bien tote la *guerre*,
 puis maintandras en *pais* la terre,
 la fille al roi prandras a *fenne*,
 Puis ne sera fin de ton *renne*:
 de toi naistra *real ligniee*
 par tot lo mont ert essauciee⁷. (v. 2185-2190)

Tout est dit: la guerre, la paix, la femme, la gloire et le lignage préfigurent diachroniquement l'accomplissement et le point final de l'errance. Mais cet avenir, enfermé dans les prophéties d'Anchise, est tributaire d'une modification du héros, car ce n'est qu'une fois l'initiation reçue de son père aux Enfers qu'Enéas pourra maîtriser l'ampleur du but à atteindre. Or, cette descente, qui a lieu au sein de la remontée vers la future Rome, représente en même temps la libération d'un déséquilibre concrétisé par l'étape de Carthage (ce point B figurant l'angle de dérive) et la condition nécessaire à la rectification; celle-ci ne pouvant s'opérer que par le biais d'un choix pertinent.

Effectivement, Enéas remontera régénéré de cet espace de la mort, qui est surtout celui du temps de la mémoire et de l'oubli. Laissant derrière lui son *passé*, résumé dans l'apparition de la dame de Carthage « qui por s'amor morut » (v.2626) et dans l'évocation de son point de départ –« oblié a le duel de Troie » (v. 2992)–, c'est son *présent* qui s'impose comme préparation à son *avenir* projeté sous ses yeux aux champs Elysées, un avenir visualisé à travers les batailles, la « fille Latin lo roi », la « ligniee Romuli », la fondation de la « citez Romaine » et un règne qui durera « toz tens senz fin » (v. 2957, 2978, 2990).

Le destin est tracé; mais derrière le motif ancestral, ce que l'on peut voir surtout c'est la paraphrase du dessein de l'auteur médiéval. La descente d'Enéas qui s'est réalisée en deux phases, l'une « sor senestre », l'autre « devers dreste » (v. 2699, 2786), est un rappel symbolique de l'orientation de ses deux étapes précédentes ; mais aussi, par métonymie, elle s'aligne tant sur les fonctions investies par le jugement de Pâris que sur le dévoilement synchronique des chaînons constitutifs de ce qui va être la dernière étape héroïque. Dans le même temps, cet épisode à clé constitue une démarcation textuelle du point de vue du personnage même d'Enéas ; cette démarcation suggère la transfiguration du héros collectif : dès lors rénové, Enéas est un personnage

⁷ C'est nous qui soulignons.

romanesque, individuel, qui *sait* (v. 3060) que son destin personnel est en train de s'accomplir...

5. La Nouvelle Troie ou la complétude du triangle

C'est d'ailleurs d'une façon tout explicite que cette démarcation est amorcée sur le plan textuel. On constate que le point C est atteint dans l'immédiat –« nuit et jor ont tant coru » (v. 3025)– et s'intègre facilement comme indicateur de la complétude. D'emblée, la Lombardie, terre promise, située sur la ligne de l'horizon vers lequel s'est dirigé le héros, apparaît moins comme une contrée découverte que *reconnue*, dans la mesure où elle est présentée dans le texte non pas comme un point d'arrivée mais bien comme celui d'un retour.

En effet, Enéas, qui n'avait encore jamais atteint cette terre, est « revertu » (v. 3205), nous dit l'auteur, là où Dardanus « funda Troie et le donjon » (v. 3201). C'est dans ces termes que, synthétisé dans l'image de Laurente, le point C s'instaure comme lieu d'un entrecroisement d'images coulées dans un angle formé par le dernier segment de parcours et par la projection de A qui referme ainsi le tracé d'un triangle dialectique.

En effet, à ce stade du roman, les deux points opposés, C et A, communicants sur le plan thématique, vont se relier tout d'abord sur le plan spirituel par la mention d'une invocation religieuse conjointe: celle adressée en même temps aux dieux, nous dit le texte, que les Troyens avaient emportés de Troie et à ceux du pays dans lequel Enéas vient d'arriver (v. 3093). Ce geste d'humilité, significatif d'une volonté d'intégration, se double d'une tendance vers l'assimilation, voire l'identification. Mais aussi sur le plan matériel, les riches dons qui sont faits conformément à l'usage médiéval par Enéas à Latinus, le roi de Laurente –« une corone et un mantel / et un esceptre et un anel / et une cope o chiers esmalz » (v. 3133-3139)– sont symboliques à deux degrés. Certes, ils représentent les ornements propres à la première fonction, mais c'est surtout la provenance de ces objets royaux, sur laquelle insiste l'auteur, qui attire l'attention du lecteur: l'anneau et la coupe proviennent respectivement de Carthage et de Troie, l'un ayant été donné à Enéas par la reine Didon et l'autre par Ménelas (v. 3138-3140). Ces derniers renseignements sont d'autant plus intéressants qu'ils font partie, eux aussi, des additions de l'auteur de l'*Enéas*, de ces « petits traits qu'il ajoute de son crû » (Salverda de Grave, 1985: XXV)...

Ainsi, par le biais d'une imbrication sémantique, les investissements des angles A et B se trouvent réintégrés et actualisés dans C, tandis que s'établit dans le même temps, et par rapport à la vision d'ensemble, une jonction entre les trois points. Or, la supériorité manifeste de C, point d'un bilan positif annoncé, qui doit s'investir des éléments de la « real ligniee » (v. 2188), ne se réalisera pleinement qu'avec « la femme et lo país » (v. 3246). Pour ce faire, et au nom de l'exogamie, « l'homme d'estrangle terre » (v. 3365), qu'est Enéas en Italie, devra épouser Lavine tout en bravant la xé-

nophobie de la mère de Lavine, qui se méfie des Troyens et de « lor ligniee » (v. 3349), et le préjugé bien répandu qui l'identifie à Pâris (v. 3292)...

Certes, le roi Latinus, le considérant comme l'écu, lui avait promis sa terre et sa fille, mais cette union ne saurait se résoudre qu'au terme d'une dernière épreuve qui révélera définitivement les deux états, si l'on peut dire, guerrier et amoureux, nécessaires à la configuration romanesque du héros. Enéas déclare d'ailleurs ses intentions : se battre pour atteindre son but, mais respectant l'ordre des choses en ne réclamant que ce qui lui revient de droit, c'est-à-dire une partie de l'Italie, et ceci d'avantage dans l'esprit de la fondation que de la conquête:

Mes donez moi a une part,
O vostre fille, par esgart,
Ou faire puisse une cité
Après vos aie l'irité (v. 9392-9395).

C'est ainsi que dans le premier temps de cette dernière étape le rôle d'Enéas va se circonscrire à la fonction guerrière et militaire: allié du roi Evandre, dont la cité sera le berceau de Rome, il est fort des armes merveilleuses fabriquées par Vulcain à la demande de Vénus. La description exhaustive de ces armes, que nous n'allons pas reproduire ici, peut se résumer en une énumération d'objets significatifs, représentatifs bien sûr de la deuxième fonction. Or, ce qui est frappant c'est que l'un des éléments, cité en dernier lieu, joue un rôle particulier tant par sa mise en valeur textuelle que par sa répercussion symbolique. En effet, haubert, heaume, écu, lance et épée forment un ensemble qui est parachevé d'une enseigne; et cette enseigne donnée en présent d'amour (v. 4525) par Mars à Vénus, magnifiquement travaillée, avait été, comme nous le précise l'auteur, tissée par Pallas (v. 4530). Donc, Pallas et Vénus se retrouvent conjointement impliquées dans cette étape décisive du déroulement de la trajectoire du héros. Il est d'autant plus curieux de constater que, dans le même contexte, une autre enseigne se trouve fortement mise en valeur parmi d'autres: celle qui se déploiera en haut du donjon du château fort, vite bâti par Enéas sur un sol blanc (de ce fait appelé Montauban), et dont l'origine remonte directement à l'histoire du point de départ de la trajectoire héroïque, du point de départ du roman:

Cent ansoignes mist el donjon
Et en milieu son confanon,
Qui fu de porpre o listes d'or;
Soz Troie le conquist Hector (v. 4267-4270).

En effet, ce gonfanon, conquis par Hector au pied de Troie lors de la première bataille, produit inévitablement un renvoi textuel complémentaire. Qui plus est, la tente qu'Enéas plante devant Laurente, qui « donjon sanbloit, car grant estoit » (v. 7320), avait été prise sur un Grec, elle aussi « bien pres de Troie » (v. 7313)... Tous ces éléments visuels, en rapport avec la guerre, sont directement reliés à Troie,

et assurent ainsi la continuité intratextuelle du contact avec A. Qui plus est, ce contact établi par le biais d'éléments visuels se trouve maximalisé au travers de l'écho du cri de ralliement des hommes d'Enéas: « Troie ! » (v. 5570)⁸. Cet élément sonore revêt alors le sens et la fonction d'un leitmotiv qui, à ce stade du roman, ne fait que résumer métaphoriquement le rappel périodique de l'origine occidentale du fondateur de Troie, rappel qui a traversé l'ensemble du texte médiéval et justifie pleinement non seulement l'agissement d'Enéas mais aussi la conception particulière de son destin lié à Troie.

En conséquence, si Troie a disparu physiquement de la scène, elle est toujours présente et demeure intrinsèquement impliquée dans la lecture par la fonction guerrière qu'Enéas exercera désormais contre Turnus, son rival, à la guerre comme en amour.

6. L'amour ou la clef de voûte de la configuration triangulaire

Car c'est bien l'amour qui donnera à Enéas la clé du triomphe. Les affres de l'amour⁹ qu'il va connaître et subir, tout comme Lavine, vont contribuer également à la modification progressive de son mode d'être. Non seulement l'amour constitue chez le héros une expérience supplémentaire –« ne savoie que ce estoit » (v. 9037)¹⁰– mais cette révélation est décisive en tant qu'apport de l'énergie nécessaire à l'accomplissement de la dernière étape de sa trajectoire : la conquête de la terre. Cette contrée, qu'il vient d'atteindre mais dont il n'est pas encore le maître, se trouve elle-même transformée par l'amour : « molt m'en est plus biaux cist païs » (v. 9046). Par contrecoup, cette constatation émerveillée produit chez Enéas une exaltation de la force guerrière qui, renforcée et valorisée par l'amour véritable, est sur le point d'atteindre son niveau optimal :

molt an sui plus et fors et fiers,
molt m'en combatrai volantiers;
quant de s'amor me fait lo don,
molt m'en metrai ainz a bandon
ou de la mort ou de la vie
hardemant me done m'amie (v. 9051-9056).

Mais en plus, guerrier à outrance, amoureux éperdu et aimé de Lavine, Enéas, qui « toz les passe de bialté » (v. 8042), soulève l'admiration de tout le monde. L'insistance particulière de l'auteur médiéval sur la supériorité de sa beauté, insistance qui n'apparaît pas chez Virgile (Faral, 1983: 101), parachève la transmutation du

⁸ Ce vers appartenant à l'épisode du siège de Montauban par l'armée de Turnus.

⁹ La description des effets de l'amour: soupirs, pâmoisons, insomnie, etc., revient sans aucun doute à Ovide.

¹⁰ Enéas comprend qu'il a trouvé le véritable amour et qu'il n'avait donc pas aimé la « raïne de Car-tage » (v. 9040).

héros amoureux, en prolongement de l'effet initiatique produit par l'épreuve du séjour aux Enfers. Les deux mille vers (sur dix mille au total) inventés¹¹ par l'auteur et consacrés, à ce stade du récit, aux amours d'Enéas et de Lavine, en confirment le degré d'importance thématique.

Et c'est précisément par rapport à ce thème que réapparaît le triangle sous la forme d'une sous-composition tripartite mise en évidence par la présence d'un tiers : le personnage de Turnus se pose en victime classique du scénario triangulaire, dans le cadre du triangle du désir formé par Enéas, Turnus et Lavine... En effet, Lavine, qui avait été promise à Turnus avant que n'arrive Enéas en Italie, est d'autant plus désirable qu'elle est désormais désirée par Enéas: « on ne redoute pas tant l'objet qu'on ne redoute de le voir possédé par autrui » (Girard, 1961: 122). Ainsi, « déshérité » par le roi Latinus au nom d'un exilé de Troie chassé de toute terre et éclipsé par Enéas aux yeux de Lavine qui le rejette désormais –« se Turnus voint, ne m'avra mie » (v. 8260)–, le rôle de Turnus ne peut être que celui d'un sujet désirant qui entreprend le combat, mû par le ressentiment, la jalousie et la haine... En effet, sa réaction, donnant lieu aux combats et batailles qui jalonnent la trame narrative de cette dernière partie du roman, tient au rôle primordial qu'il remplit par rapport à l'enjeu textuel de ce triangle, à l'intérieur duquel les protagonistes sont conduits vers un dénouement prédestiné, certes, mais animés de tensions tout humaines en même temps que romanesques, dans la mesure où ces tensions sont dès lors nettement orientées vers le bonheur personnel, individuel.

Ainsi Lavine, à l'origine malgré elle de la formation de ce triangle –« del tierz après ne sai ge mie » (v. 8291)–, se refuse à aimer deux hommes à la fois, ce qui est non seulement contraire à l'un des préceptes moraux, dicté en l'occurrence par André le Chapelain: « personne ne peut être lié par deux amours à la fois » (Buridant, 1974: 182), mais surtout contraire, en définitive, à une conception du bonheur personnel procuré par le « bone amor ». C'est ce qu'elle déclare à l'intérieur du fameux monologue dialectique dans lequel elle-même s'interpelle sous le nom de « fole Lavine » :

Qui bien aime ne puet boiser;
si est leals, ne puet changier;
bone amor vait tot solement
d'un sol a autre senglement
des que l'an velt lo tierz atraire,
puis n'i a giens amors que faire (v. 8283-8288).

En même temps, derrière cette conception à la fois morale et sentimentale de l'amour, c'est en personnage féminin bien défini, modulé par une nouvelle vision du modèle, que se dresse Lavine et se place au premier plan de lecture en s'affirmant,

¹¹ Rappelons que cet épisode relève entièrement de l'invention de l'auteur médiéval, contrairement à celui des amours d'Enéas et de Didon qui lui avait été fourni par Virgile.

non seulement sûre de son amour –« Eneas tien por mon ami, ge l'ain » (v. 8300)–, mais aussi et surtout consciente de son rôle de médiatrice du désir au sein de ce triangle amoureux qu'elle dévoilera elle-même à sa mère en prononçant justement trois syllabes, les trois syllabes fatidiques du nom d'Enéas (v. 8560)...

Le contenu de ce triangle ne pourra se dissoudre qu'avec la disparition de Turnus qui, victime cette fois d'une faute commise en dehors de la relation tripartite, dans laquelle d'ailleurs il n'aurait plus sa place, est allé tout seul au devant de sa mort. Son péché de convoitise, nouveau centre d'intérêt, matérialisé par le vol d'un anneau sur le cadavre de Pallas, l'allié fidèle d'Enéas, est puni par la vengeance d'Enéas. Cette vengeance, qui n'est autrement justifiée que sous la conception barbare du talion, symbolise la force du sentiment inébranlable de justice qui, appliquée sur Turnus fondamentalement à la mémoire de Pallas, met le sceau de la victoire d'Enéas: « ne t'ocirra mie Eneas / mais de toi se venche Pallas » (v. 9809-9810). Impossible de ne pas remarquer la curieuse homonymie qui relie ce Pallas, fils d'Evandre, à l'une des candidates du Jugement de Pâris... Et si « la transmission du mythe se fait par les noms » (Poirion, 1986: 77), cette connexion symbolique met définitivement en évidence la supériorité d'Enéas sur Turnus par rapport aux exigences et au mérite de la fonction guerrière, supériorité qui trouvera d'ailleurs sa corrélation à la fin du roman, dans un deuxième rapprochement établi alors entre Enéas et Pâris, et cette fois par rapport à la troisième fonction:

Unques Paris n'ot graignor joie,
quant Eloine tint dedanz Troie,
qu'Eneas ot, quant tint s'amie
en Laurente (v. 10109-10112).

La valorisation, manifeste dans cette comparaison, se doit sans aucun doute à l'évaluation positive que l'auteur tire de cette union traditionnelle de *militia* et d'*amor*, couronnée par la plénitude d'un bonheur mutuel et légitime. Et c'est ce en quoi réside encore une fois la supériorité d'Enéas, dans ce cas par rapport à Pâris, une supériorité définitivement acquise au moyen de cet amour fondateur et glorifiant. Mais aussi, la transcendance de cette union annoncée –« il sera rois et el raïne » (v. 9836)– atteint à la puissance et la souveraineté qui avaient été prédites par Anchise aux Enfers: un empire qui « dura molt anz », qui se confondra avec le but suprême de la fondation de Rome, évocation sur laquelle s'achève le *Roman d'Eneas*.

Ainsi la boucle de la trajectoire se referme-t-elle sur la refonte de Troie dans Rome, sur la recomposition d'un enjeu triangulaire, à l'intérieur de ce sommet capital de la trajectoire héroïque. Au point C correspond une triple alliance –celle de la mémoire et de l'avenir qui relie Troie à Rome, celle d'Enéas et de Lavine, et celle de l'amour et de la guerre–, issue de forces contradictoires qui se concilient au nom de l'équilibre et de l'harmonie, constitutifs de ce troisième angle. A priori contrepoint de A et B, l'angle C synthétise un système de correspondances qui, au long de la trame

narrative, a sous-tendu l'interrelation syntagmatique des trois points, émanante du jugement de Pâris: s'insinuant tout au long du roman, il lui a servi de cadre. La définition positive de C tient au retour manifeste des idées contenues dans A –point du déclenchement triangulaire– et de celles contenues dans B, point de disjonction, préalablement nécessaire à la conjonction qui ne pouvait s'effectuer que dans C. Face au déséquilibre, l'équilibre est atteint dans la conjonction fonctionnelle et dans la complémentarité scripturaire.

Car, au niveau de la cohésion textuelle, et selon un rapport de cause à effet, les trois rôles caractérisants du jugement s'intègrent à l'articulation interne de cette dernière étape tout en dévoilant la disposition intérieure du roman, et ce sous le jour de la reconversion. En effet, on y retrouve d'abord la fonction de Pallas qui, alliant la prouesse à la force militaire, est doublement valorisée de par son union avec Vénus. Cette dernière, par le biais du don qu'elle fait à son fils des armes merveilleuses nécessaires au combat légitimé, contribue à l'union des deux fonctions: l'amour et la guerre, qui signifient l'union d'Enéas et de Lavine. Donc, reconversion des effets négatifs de l'action de Vénus, produits en A, en l'occurrence sur Pâris, en tant qu'effets déclencheurs de la guerre de Troie ou cause de destruction; et encore de ceux produits en B sur Didon, par un amour qui, transmis artificiellement, aura été la cause de la déviation et de la subversion du héros... A l'intérieur de cette angle-boucle, la valorisation de Vénus se manifeste par rapport à l'amour fondateur qui lie Enéas à Lavine, une Lavine fidèle et vertueuse qui s'oppose définitivement à Didon l'inconstante, tout comme l'avait été Hélène, par la force des choses ou plutôt bel et bien sous l'effet négatif d'un mauvais choix...

Ainsi, une fois atteint le point C, le choix d'Enéas s'avère être le bon et l'emporte sur le mauvais choix de Pâris: l'amour légitime, matrimonial et fécond l'emporte sur l'amour-passion, luxurieux et stérile. De cette façon, l'image de l'amour réciproque et sans faille, cet amour sur lequel insiste tant l'auteur médiéval, se recompose dans une dérivation orientée de l'*eros*: la dimension de l'*agapé* semble émerger de cette victoire future de la Rome chrétienne, définitivement fondée sur l'amour. C'est d'ailleurs, à mon avis, ce qui pourrait pleinement justifier l'importance textuelle que le texte médiéval accorde au personnage de Lavine. Le procédé moralisateur adhère totalement à la valorisation de ce personnage, « qui consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique et/ou plus "sympathique", dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte » (Genette, 1982: 393). Or, cette valorisation éclaircissante tient aussi à celle, plus discrète, qui peut « porter sur une figure de second plan, au profit de laquelle il s'agit de modifier le rapport de valeurs établi par l'hypotexte. On obtient alors un système axiologique plus équilibré » (Genette, 1982: 394). Et c'est par cette modification de rapport de valeurs que se trouve également concernée la déesse Junon, premier personnage de la triade, au rôle très actif au début du roman, tendant vers une nouvelle définition positive, une conver-

sion qui, sous le signe de la *concorde* –et non plus de *Discorde*–, résulte, semble-t-il, de l’union même de Pallas et de Vénus.

Rappelons rapidement le rôle de Junon, bien défini dans le récit médiéval du jugement de Pâris: cette déesse qui parla la première pour offrir à Pâris de faire de lui un « riche home » et qui, bien mariée comme l’était Pallas « por sol l’acheison de Paris » (v. 181), donc jalouse du succès de Vénus, s’opposa brutalement à Enéas dans sa mission de fonder une nouvelle Troie. Ce rôle est bien assumé dans la première partie du roman où Enéas subit les effets de la vengeance de Junon, mais, arrivé au point C, on a l’impression que c’est Junon qui semble lui offrir elle-même la récompense suprême, la gloire, au lieu de la richesse qu’elle avait promise à Pâris. En effet, absente en C sous le jour qui la définissait en A et B, cette défaillance est compensée par sa relation d’ordre symbolique au pouvoir souverain qui, atteint par Enéas, annonce définitivement Rome. En quelque sorte, Enéas, soumis en A et B à la colère de Junon, revêt en C les attributs de la fonction de cette déesse après avoir endossé ceux de Pallas et de Vénus: si son rôle de départ s’est estompé, Junon n’a pas totalement disparu. Sous le jour de cette conversion symbolique, on pourrait même admettre que, par rapport à Lavine, elle ait bien pu exercer une autre de ses facettes traditionnelles, celle de protectrice des femmes et « plus particulièrement, de celles qui avaient un statut juridique reconnu dans la cité, des femmes légitimement mariées » (Grimal 1999: 244). On pourrait donc dire finalement que, contrairement à Hélène et à Didon, toutes deux déchues de la première fonction, la féminité de Lavine a retrouvé sa *Juno*...

7. Conclusion

Ainsi se dénoue la trame d’une destinée romanesque, sur cette conjonction d’images qui, mises en miroir dans le troisième angle d’une configuration triangulaire du parcours d’Enéas, confirme, à notre avis, le rôle fondamental –en tant que clef supplémentaire de compréhension du *Roman d’Eneas*– de la présence et de la réutilisation de cette triade mythologique. Bien loin de se confiner dans un rôle didactique ou illustratif de la trifonctionnalité, elle est mise au service de la *senefiance* de l’écriture médiévale, et de sa *conjointure*. Car l’auteur de l’*Eneas* a repris à son compte l’envergure mythique du récit du jugement de Pâris, en l’adaptant à son œuvre tant sur le plan symbolique que structurel. Ce récit, inscrit au début d’une *translatio* qui fait fi de son absence dans le texte source, et parfois conçu, pour sa solidarité sémantique évidente, comme un « microcosme de la fiction » ou comme une « mise en abyme du contenu » (Huchet, 1984: 56), trouverait donc, à notre avis, une autre part de justification qui, au-delà de la valeur thématique, résiderait dans la fonction textuelle de cette *adaptatio*, au niveau syntagmatique de la contexture. En effet, ce trinôme symbolique, adhérent à l’ensemble de l’œuvre, porte directement sur la composition même de l’œuvre, une composition déterminée par la trajectoire d’Enéas, et

étroitement ajustée au déroulement de cette trajectoire, dont la relecture n'est pas forcément linéaire...

C'est dans ces termes que s'est avérée observable et analysable la structure triangulaire du parcours de ce premier héros romanesque. En fait, cette contribution supplémentaire n'aspire qu'à compléter la réponse finale de cette réécriture médiévale du *judicium paradisi* dont on trouve le pendant synthétisé et idéalisé dans les tout derniers vers du *Roman d'Enéas*, ce roman appelé antique qui, se présentant à son début comme une suite de Troie, justifie dans son dénouement sa fonction fondatrice du roman français.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUMGARTNER, Emmanuèle (1988): *Histoire de la littérature française. Moyen Age, 1050-1486*. Paris, Bordas.
- BURIDANT, Claude (1974): *André le Chapelain. Traité de l'amour courtois*. Paris, Klincksieck.
- BEAUNE, Colette (1985): *Naissance de la nation France*. Paris, Gallimard.
- DUBY, Georges (1978): *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*. Paris, Gallimard.
- Eneas, roman du XII^e siècle*. Texte critique publié par Jean-Jacques Salverda de Grave. Paris, Honoré Champion, 1985.
- FARAL, Edmond (1983): *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*. Genève-Paris, Slatkine Reprints [1^e éd.: 1913].
- FRAPPIER, Jean (1976): *Histoire, mythes et symboles*. Genève, Droz.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- GIRARD, René (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset.
- GRIMAL, Pierre (1999): *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, PUF.
- GRISWARD, Joël H. (1981): *Archéologie de l'épopée médiévale*. Paris, Payot.
- HUCHET, Jean-Charles (1984): *Le roman médiéval*. Paris, PUF.
- KAPPLER, Claude (1980): *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*. Paris, Payot.
- LE GOFF, Jacques (1977): *Pour un autre Moyen-Age*. Paris, Gallimard.
- MORA-LEBRUN, Francine (1994): *L'« Enéide » médiévale et la naissance du roman*. Paris, PUF.
- PETIT, Aimé (1986): *Naissances du roman : les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*. Paris-Genève, Champion-Slatkine.
- POIRION, Daniel (1986): *Résurgences*. Paris, PUF.
- RASTIER, François (1996) : *Sémantique interprétative*. Paris, PUF.
- VIRGILE (1965): *Enéide*. Edition de Maurice Rat. Paris, Flammarion.

La compétence rédactionnelle en langue française du futur traducteur hispanophone

Nadia Duchêne

Universidad Pablo de Olavide

nducx@upo.es

Resumen

El artículo analiza la competencia escrita de estudiantes hispanófonos en Francés Lengua Extranjera. El estudio se centra en el análisis de producciones escritas por estudiantes de segundo curso de la titulación de Traducción e Interpretación con el francés como primera lengua extranjera. En el estudio, se examinan los errores en un corpus de 120 textos escritos por 60 estudiantes. Todos los errores han sido objeto de identificación y clasificación en distintas categorías. El análisis de los errores y su frecuencia en los escritos permite poner de relieve las mayores dificultades que encuentran los estudiantes a la hora de redactar en lengua francesa. El artículo propone una estrategia didáctica a partir del análisis contrastivo enfocada a mejorar la competencia escrita de los estudiantes. Los resultados muestran la eficacia del método sugerido.

Palabras clave: Francés como Lengua Extranjera, análisis del error, análisis contrastivo, producción escrita, traducción.

Abstract

This article investigates and analyzes Spanish speakers FLE students' writing proficiency. The paper is focused on the analysis of written productions of students in second year of Translation and Interpretation Degree with French as first foreign Language. The paper examines errors in a corpus of 120 essays written by 60 students. All the errors in the essays were identified and classified into various categorizations. The study seeks to explore Spanish students' major writing difficulties in French as a Foreign Language (FLE) by analyzing the nature and proportion of their writing errors. The article proposes using bilingual parallel corpora as a didactic strategy in a way to enhance students' writing proficiency. Empirical results prove that the method proposed is indeed effective.

Key words: French as a Foreign Language, error analysis, contrastive analysis, text production, translation.

0. Introduction

La présente étude fait état de l'analyse de la compétence linguistique dans les productions écrites en langue française par des étudiants hispanophones suivant une formation universitaire dans la filière Traduction et Interprétation et pour lesquels la langue française est la première langue étrangère. L'analyse porte sur des textes rédigés par des étudiants de deuxième année dans le cadre de la matière intitulée *Culture et sociétés de la langue française*. L'objectif pédagogique de cette matière à caractère « instrumental » et « transversal » consiste à la fois à apporter aux étudiants une compétence interculturelle ainsi qu'un renforcement de la connaissance de la langue française (parallèlement au cours de langue proprement dit). Ces deux savoirs sont étroitement imbriqués et constituent un outil de travail essentiel pour la future activité professionnelle du traducteur. Nous sommes d'accord avec Risager (1998: 244) pour dire que le médiateur interculturel agit entre sa culture d'origine et la culture cible tout en utilisant la langue cible comme langue de communication avec des personnes dont c'est la langue maternelle. Les étudiants doivent donc mobiliser des habiletés à comprendre des événements ou des documents de la culture cible de sorte à acquérir de nouvelles connaissances et à agir de manière appropriée en situation de communication exolingue.

Dans le cadre de cette matière, les étudiants sont amenés à produire des textes dans lesquels ils analysent un sujet spécifique ; ces textes constituent l'instrument d'observation de notre étude : l'analyse linguistique de leur production écrite en langue française. Il s'agit ainsi d'une recherche descriptive répondant à deux objectifs : d'une part, la description des écarts linguistiques d'étudiants universitaires hispanophones soumis à un exercice de rédaction en langue française et l'étude de la fréquence de chacun de ces écarts ; d'autre part, à l'issue de ce diagnostic, la détermination des besoins langagiers et la proposition d'une démarche de résolution face aux écarts rencontrés.

1. Qualité de la langue et norme : rappels théoriques

Les linguistes ont du mal à s'entendre sur la notion de qualité de la langue. En effet, les tentatives de définition de ce concept nous montrent que la difficulté à le délimiter demeure.

Aujourd'hui, la réflexion sur la qualité de la langue tient compte de la typologie textuelle, de la finalité du texte et des caractéristiques du destinataire, entre autres. En d'autres termes, il s'agit de discerner un certain nombre de paramètres linguistiques sur lesquels repose la qualité de la langue. Certains des paramètres relèvent du système linguistique, de ses règles et de ses composantes, d'autres de la norme prescriptive. Cet ensemble de variables linguistiques étant lié aux diverses situations de communication, nous sommes plus enclins à penser qu'il n'existe pas une qualité de la langue, mais plusieurs. Ainsi, divers indices de qualité peuvent être pris en

compte tels que la longueur des phrases en tant que critère de lisibilité (indicateur de compétence syntaxique), la précision et l'étendue du vocabulaire et les écarts de type normatif. L'écart linguistique renvoie à une production linguistique qui ne respecte pas l'une des règles du système de la langue. Quant à l'écart normatif, il s'agit d'une transgression de la norme prescriptive.

La langue peut donc être abordée en tant que système qui combine sens et texte permettant aux locuteurs d'une communauté linguistique de communiquer entre eux aussi bien à l'oral qu'à l'écrit. Pour cela, stabilité et codification de la langue sont nécessaires :

Saussure parle de l'immutabilité du signe linguistique, qui assure au code linguistique une stabilité qui permet d'utiliser une langue ou d'en apprendre de nouvelles. Paradoxalement, une autre des caractéristiques proposées par Saussure est la mutabilité du signe linguistique, qui permet à la langue d'évoluer. La mutabilité du signe linguistique se manifeste notamment par deux types de variations : les variations individuelles et les transformations dans le temps (Polguère, 2003: 35).

Seul un code commun rend la communication possible entre individus ; en ce sens, Chaudenson, Mougeon et Beniak (1993: 7) parlent de « noyau dur ». Une communauté linguistique partage nécessairement un ensemble de règles, de contraintes qui permettent que les énoncés produits par un membre de cette communauté soient compris par les autres. Cet ensemble de règles constituera l'instrument de la cohésion et de l'unité du groupe d'un point de vue linguistique : un énoncé tel que « Si j'aurais su, je n'aurais pas venu » sera qualifié de fautif. Il s'agit d'une observation formelle de la conformité au système de règles de la langue et non pas d'une appréciation subjective.

Cela étant, le système de la langue admet aussi une certaine hétérogénéité dans l'oral face à l'écrit ou dans le non-standard face au standard. On parle ici de variations ; il peut s'agir de variation régionale ou diatopique, de variation sociale ou diastratique (un ouvrier ne s'exprime pas comme un avocat), de variation situationnelle ou diaphasique ou encore de variation temporelle ou diachronique (Françoise Gadet: 1997). Ces variations sont, bien entendu, plus fréquentes dans la communication orale qu'écrite, le code écrit étant plus rigide et soumis à la norme. Cela signifie que la notion de langue est étroitement liée à la norme qui permet de l'analyser selon une perspective dichotomique : une production linguistique se conforme à la norme ou ne s'y conforme pas, autrement dit la forme est correcte ou ne l'est pas.

En ce qui concerne la norme, nous constatons qu'elle ne désigne pas un seul et unique emploi et que la notion recouvre différents axes linguistiques. Pour notre part et en raison de la limite de cet article, nous envisagerons la norme selon trois

conceptions : la norme descriptive, la norme prescriptive et une troisième dénommée la norme fonctionnelle.

La norme de type descriptif, inspirée par la linguistique distributionnelle, renvoie à l'usage des locuteurs. Ces derniers la fixent et elle est, de par ce fait, sujette à des changements en fonction des variations diastratiques, diatopiques, diachroniques, etc. La norme se définit ici par l'usage statistiquement majoritaire ; Alain Rey (1972) parlait de « norme réelle » par rapport à la « norme idéale ». Un écart par rapport à l'usage du plus grand nombre sera ainsi qualifié d'énoncé fautif.

La norme prescriptive pourrait se définir comme la « norme à imiter », celle qui décrète les formes considérées comme correctes et rejette les autres. Il y a donc erreur lorsqu'il y a écart par rapport à la formule privilégiée. Le choix qui consiste à discriminer formules convenables et formules fautives répond souvent à des enjeux politiques et sociaux. Selon Christian Baylon (1996: 162) :

La norme « coercitive » est donc un phénomène social qui s'appuie sur un jugement d'inégalité entre productions linguistiques, une façon d'isoler l'usage correct de ce qui est jugé relâché, incorrect, impur, fautif ou vulgaire : plus une attitude qu'une réalité linguistique.

La norme prescriptive est à l'origine de la grammaire normative, un ensemble de conventions linguistiques désignant d'un côté les formes autorisées conçues comme modèles à imiter et de l'autre, les formes proscrites. Dans une perspective diachronique, signalons toutefois un paradoxe ; en effet, la langue n'est pas intemporelle. C'est pourquoi des formes considérées fautives aujourd'hui, relevaient autrefois de la norme d'un point de vue prescriptif. Rajoutons enfin que cette norme prescriptive régit essentiellement le code écrit.

Nous pouvons donc observer que les rapports entre usage et norme sont fort complexes. C'est pourquoi nous évoquerons la norme fonctionnelle, laquelle se situe à l'intersection des deux précédentes. La langue ici est envisagée comme un outil de communication dont l'efficacité l'emportera sur « l'esthétique », autrement dit l'usage doit permettre de produire un discours aisément compréhensible. Ici, il y a erreur lorsque le registre ou la variété de langue ne respecte pas le contexte du discours. Le « bon usage » doit donc s'adapter à la situation de communication.

Ces différents concepts de normes se recourent et d'une certaine manière, se diluent. Une définition plurielle de la qualité de la langue nous semble intéressante puisqu'elle tient compte du fait que le langage est bel et bien une activité sociale qui relève d'un contexte de production. L'analyse de la qualité de la langue doit donc rendre compte des indices linguistiques, mais elle doit également observer le respect ou non de la norme prescriptive. Notre étude s'inscrit dans un contexte d'apprentissage de la traduction : la langue française est enseignée en tant que langue étrangère, cette dernière servant de pont entre deux univers linguistiques et culturels

permettant le transfert de discours du français vers l'espagnol ou de l'espagnol vers le français. Dans un tel contexte, nous retiendrons les propos de Culioli (1995: 59) pour qui : « Il n'y a pas de communauté parlant une langue où il n'y ait de pratiques normatives » sans nier toutefois la hiérarchisation des registres. Ces derniers peuvent se distinguer en trois principales catégories telles que standard, populaire et vulgaire. Par registre standard, nous faisons référence à une langue qui se caractérise par un ensemble plus large d'emplois (en comparaison avec le registre populaire, par exemple) et repose sur le critère de stabilité évoqué plus haut. La langue standard est donc envisagée ici comme cadre de référence permettant d'apporter plus de clarté dans les énoncés. Dans les différentes étapes qui s'échelonnent au cours de l'apprentissage, nous avons voulu dans un premier temps nous intéresser aux écarts à la norme prescriptive, c'est-à-dire aux éléments qui relèvent du code normatif, éléments objectivables, car vérifiables dans les ouvrages de référence élaborés à cet effet. Nous focaliserons notre attention sur les éléments stables de la langue qui constituent le socle de la lisibilité du discours écrit.

2. Méthodologie

2.1. Corpus

Notre corpus comprend un ensemble de 120 textes rédigés par des étudiants dont la langue maternelle est l'espagnol, inscrits en deuxième année universitaire dans la filière *Traduction et Interprétation* durant les années académiques 2010-2011 et 2011-2012. Le fait de sélectionner deux années académiques consécutives nous a permis d'observer si la typologie des erreurs présentait les mêmes tendances d'une promotion à l'autre et si la stratégie appliquée en 2011-2012 pour améliorer la compétence écrite avait porté ses fruits. Ce corpus a été analysé afin d'une part, de constater les types d'écarts à la norme prescriptive, c'est-à-dire aux éléments qui relèvent du code normatif et d'autre part, d'examiner la fréquence des erreurs. Dans ce contexte d'apprentissage, nous avons considéré que les textes devaient être rédigés dans un français standard ; par conséquent, nous avons estimé que les registres de langue familière ou vulgaire étaient déviants. Dans le cadre de l'enseignement de la matière *Culture et Sociétés de la langue française*, conformément au programme du cursus officiel élaboré par l'équipe enseignante, l'objectif fixé en matière de compétence linguistique est le niveau B2 du cadre européen commun de référence¹ dont nous rappelons ici les principaux savoirs à atteindre en matière d'écrit : être capable d'écrire des textes clairs et détaillés sur une grande gamme de sujets, être capable d'écrire un essai ou un rapport en transmettant une information ou en exposant des raisons pour ou contre une opinion donnée, être capable d'écrire des lettres qui mettent en valeur le sens que l'étudiant attribue personnellement aux événements et aux expériences.

¹ <http://www.coe.int/t/dg4/portfolio/documents/cadrecommun.pdf>.

Ces textes, d'une longueur de 300 à 350 mots, ont été rédigés à la maison² et portaient sur des sujets imposés autour de l'actualité francophone. Ainsi, le corpus contient pour chaque année académique et chaque sujet, quinze (15) productions écrites dont les thématiques sont les suivantes : fait de société, politique, éducation et finalement, un résumé d'un texte journalistique ; soit un total de cent-vingt (120) rédactions. Il s'agit ainsi d'un échantillon qui présente une certaine homogénéité quant à la longueur et aux sujets abordés.

2.2. Les compétences à l'écrit

Elles répondent aux besoins des étudiants dans le cadre de leur future profession ; en d'autres termes, ce qu'ils doivent savoir pour pouvoir traduire. Pour être à même de jouer son rôle d'intermédiaire, le traducteur doit avoir une bonne maîtrise des deux langues de travail. Il est essentiel qu'il puisse déchiffrer le message original avec toutes ses nuances afin de le restituer dans la langue d'arrivée. Pour comprendre le texte en langue de départ, il doit savoir lire et pour faire comprendre le message émis, il doit savoir rédiger : compétence lectrice et compétence rédactionnelle sont donc primordiales. L'opération traduisante exige une rigoureuse connaissance linguistique au plan lexical, grammatical syntaxique, stylistique, etc. ; un ensemble de savoirs qui contribuera ainsi à améliorer la qualité des textes produits. C'est pourquoi nous considérons que les techniques de rédaction utiles au futur traducteur doivent tenir compte de cinq éléments essentiels :

Le lexique	Le traducteur doit savoir choisir des mots en fonction des contenus à véhiculer, du contexte linguistique dans lesquels il les emploie et de la situation de communication où s'insère son discours. La qualité d'un texte sera appréciée entre autres, en fonction de la richesse, de la variété et de la précision du lexique.
Codes orthographiques (grammatical et d'usage)	Leur non respect peut modifier le message que véhicule le texte et donc poser des problèmes de lecture et de compréhension.
La syntaxe	Elle constitue un aspect important de la production écrite qu'il est essentiel de respecter afin de transmettre un message au contenu clair et explicite. Contrairement à une communication orale, un message écrit mal construit, ne permet pas de remédier à une formulation éventuellement erronée entre les interlocuteurs.
La ponctuation	Elle sert à délimiter les unités syntaxiques et à repérer les unités de sens. Elle a aussi un rôle de marqueur de relation entre les phrases.
La typographie	Elle dicte la façon de présenter le texte et varie d'une langue à l'autre.

2.3. Grille d'évaluation

C'est en fonction de ces éléments que nous avons élaboré une grille d'évaluation afin de pouvoir classer les écarts à détecter dans les productions écrites

² Les étudiants pouvaient donc bénéficier de l'aide d'un correcteur automatique et consulter des ouvrages de référence.

des étudiants. Les rubriques que nous avons retenues ne prétendent nullement à la perfection ni à l'exhaustivité. Nous avons pour cela eu recours à plusieurs outils tels que des guides de rédaction élaborés à partir d'ouvrages spécialisés, de contacts avec des spécialistes de la langue française et avec les institutions européennes. Nous avons consulté des ouvrages tels que grammaires et dictionnaires ainsi que le logiciel *Anti-dote Prisme* v.5³. Il convient cependant de souligner deux difficultés majeures auxquelles nous nous sommes heurtés : tout d'abord la diversité en matière de terminologie de classification des erreurs d'un ouvrage ou d'une source de référence à l'autre et ensuite, l'élaboration d'une grille qui puisse être opérationnelle. Chacun des modèles de typologie présente un intérêt : certains sont analytiques, d'autres synthétiques. La complexité d'une telle classification réside davantage dans la distribution des formes fautives que dans leur diversité. Nous avons pu constater d'une part, des dénominations diverses et d'autre part, des catégories quasiment synonymes. Les chevauchements typologiques posent problème : où convient-il de classer la confusion entre « précédent » (adjectif verbal) et « précédant » (participe présent) ? Dans la catégorie « orthographe grammaticale » ou « orthographe d'usage » ? Notons également qu'en matière de typographie, les guides qui consignent les règles présentent souvent des divergences et des variantes sur des points précis. Il est donc difficile de trouver le code absolu qui fasse autorité. Nous pouvons mentionner une difficulté supplémentaire, à savoir les variantes au sein de la francophonie.

Certaines catégories d'erreurs pourraient d'ailleurs être comprises de manière différente par divers correcteurs. Lors de la phase de classification, certains écarts nous ont amenés à recourir à notre sentiment linguistique et d'autres, à faire appel au jugement de collègues ; les ouvrages de référence ne suffisent pas toujours à corroborer certitudes, intuitions et impressions. Cette classification est donc certainement discutable, mais elle tente à la fois de tenir compte des catégories d'erreurs les plus récurrentes à cette étape de la formation (2^e année universitaire, niveau B2 à atteindre selon le Cadre européen commun de référence) et de ne pas multiplier différentes dénominations d'une même erreur. Nous sommes donc conscients des limites qu'elle présente, mais nous rappelons qu'il s'agit de la première phase d'une démarche qui sera poursuivie et enrichie dans une étude ultérieure. En ce qui concerne l'orthographe, nous avons admis l'usage traditionnel et l'usage rectifié proposé en 1990 par le Conseil supérieur de la langue française. Pour des questions d'espace, nous avons omis des rubriques telles que la cohésion textuelle, le style ou encore les coquilles, aspects qui seront traités ultérieurement. Nous décrivons ci-dessous les six rubriques sélectionnées et nous les illustrerons à l'issue de la présentation des erreurs à l'aide de quelques exemples extraits des productions des étudiants.

³ Ce logiciel québécois comprend un dictionnaire conventionnel, un dictionnaire des synonymes, un correcteur, une grammaire ainsi qu'un conjugeur. Outre sa fonctionnalité, il nous a semblé pertinent d'y recourir afin de tenir compte de plusieurs points de vue dans le cadre de la francophonie.

– *Syntaxe* : il s’agit de l’ordre des mots et des règles qui président à leur regroupement. La syntaxe régit les relations que les mots et les groupes de mots entretiennent entre eux dans la phrase. Les mots d’une langue se regroupent et s’agencent selon des schémas bien définis. Elle porte également sur la nature grammaticale des mots : dans ce cas, l’erreur se traduit par l’omission ou la présence d’un mot relevant d’une catégorie grammaticale spécifique, par le mauvais ordre des mots ou par le mauvais choix de ce mot dans cette catégorie, la concordance des temps, le choix de l’auxiliaire.

– *Lexique* : nous utilisons ce terme de façon synonymique avec « vocabulaire », c’est-à-dire comme étant l’ensemble des mots d’une langue. Pour notre étude, nous avons rassemblé sous cette rubrique les erreurs suivantes : l’attribution à un mot d’un sens qu’il n’a pas ; l’association de deux termes à l’origine d’un contre-sens ou d’une incompatibilité avec la réalité ; la modification d’une expression figée ; un anglicisme ou un hispanisme de forme ou de sens ; le mauvais choix du registre en fonction du contexte ; le caractère imprécis d’un terme ; l’emploi d’un mot considéré vieilli ou archaïque ; les pléonasmes et les barbarismes.

– *Orthographe grammaticale* : elle renvoie à la manière d’écrire correctement les mots en regard de la norme d’une langue en tenant compte de leur rôle dans la phrase. Elle rassemble les fautes d’accord du verbe, de l’adjectif et du nom en genre et en nombre, du pronom et de l’adjectif démonstratif, possessif, indéfini, du participe passé et les barbarismes grammaticaux.

– *Orthographe d’usage* : il s’agit de la manière conventionnelle d’écrire correctement les mots, sans égard à leur rôle dans la phrase. Elle regroupe donc des erreurs de transcription des phonèmes (voyelles, consonnes, homophones lexicaux), l’élision, l’emploi de signes conventionnels tels que le trait d’union, la majuscule et les erreurs liées aux symboles et abréviations.

– *Ponctuation* : système de signes écrits conventionnels servant à donner plusieurs informations essentielles à la compréhension d’un texte, la ponctuation, le rythme l’élocution (pauses, hésitations, silences). Elle permet d’apporter des nuances à l’expression telles que l’étonnement, le doute ou l’ironie, d’établir des rapports syntaxiques entre les éléments de la phrase (séparation, regroupement) ainsi que des divisions logiques du texte (transition, explication, opposition).

– *Typographie (T)* : il s’agit essentiellement de savoir agencer les éléments d’un texte destiné à être imprimé ou affiché sur un écran. Nous avons retenu ici les règles sur l’emploi de l’espacement ou des majuscules distinctives et l’emploi de l’italique.

3. Résultats

Le tableau qui suit présente les différents types d’erreurs rencontrés, classés du plus fréquent au moins fréquent. Nous pouvons observer que le nombre total d’erreurs d’une année sur l’autre montre une évolution favorable : en 2010-2011, le

total des erreurs s'élève à 807 et en 2011-2012, à 654 (nous présentons plus bas la stratégie de résolution pour une amélioration des résultats). D'une promotion à l'autre, les difficultés rencontrées suivent une tendance globalement semblable. La syntaxe (37,91% en 2010-2011 et 39,29% en 2011-2012) et le lexique (20,69% et 20,03% respectivement) sont les domaines qui posent le plus de problèmes suivis de l'orthographe grammaticale (15,48% et 17,43%), de l'orthographe d'usage (11,89% et 11,16%), de la ponctuation (7,80% et 7,64%) et de la typographie (6,19% et 4,43%).

	2010-2011		2011-2012	
	<i>Nombre de cas</i>	<i>% du total</i>	<i>Nombre de cas</i>	<i>% du total</i>
Syntaxe	306	37,91	257	39,29
Phrase incomplète, omission ou présence fautive d'un mot	70	8,67	62	9,48
Choix fautif de la préposition	53	6,56	49	7,49
Construction de la phrase : ordre des mots, maladresse	37	4,58	32	4,89
Mode, temps verbal, auxiliaire	34	4,21	29	4,43
Confusion des catégories grammaticales : pronom, adjectif, article	33	4,08	24	3,66
Hispanisme syntaxique	31	3,84	27	4,12
Choix du possessif	28	3,46	19	2,90
Choix du pronom relatif	20	2,47	15	2,29
Lexique	167	20,69	131	20,03
Attribution à un mot ou une expression d'un sens qu'il/elle n'a pas	31	3,84	32	4,89
Caractère imprécis d'un terme	24	2,97	21	3,21
Anglicisme / hispanisme	24	2,97	20	3,05
Registre	22	2,72	19	2,90
Association de deux termes à l'origine d'un contre-sens ou incompatibilité sémantique	17	2,10	13	1,98
Barbarisme	19	2,35	12	1,83
Modification d'une expression figée	18	2,23	8	1,22
Pléonasme	11	1,36	5	0,76
Mot considéré vieilli ou archaïque	1	0,12	1	0,15
Orthographe grammaticale	125	15,48	114	17,43
Accord de l'adjectif et du nom en genre et en nombre	49	6,07	41	6,26
Accord du participe passé	26	3,22	22	3,36
Accord du verbe	20	2,47	19	2,90
Barbarismes grammaticaux	19	2,35	18	2,75
Accord du pronom et de l'adjectif démonstratif, possessif, indéfini	11	1,36	14	2,14
Orthographe d'usage	96	11,89	73	11,16
Signes conventionnels	36	4,46	28	4,28
Transcription des phonèmes, homonymes lexicaux	32	3,96	24	3,66
Élision	15	1,85	11	1,68
Symboles et abréviations	13	1,61	10	1,52

Ponctuation	63	7,80	50	7,64
Absence ou présence inutile d'un signe de ponctuation	48	5,94	43	6,57
Choix fautif d'un signe de ponctuation	8	0,99	2	0,30
Place du signe de ponctuation	7	0,86	5	0,76
Typographie	50	6,19	29	4,43
Majuscule distinctive	18	2,23	12	1,83
Espacement	17	2,10	10	1,52
Usage de l'italique	15	1,85	7	1,07
TOTAL	807	100	654	100

3.1. Syntaxe

Dans le cadre de la syntaxe, le type d'erreur le plus fréquent relève de la phrase incomplète et se traduit le plus souvent par l'omission d'un mot (absence de déterminant, de pronom personnel devant le verbe, de pronom devant le verbe pronominal) ou la présence fautive d'un mot (8,67% en 2010-2011 et 9,48% en 2011-2012). Le deuxième type d'erreur porte sur le choix de la préposition (6,56% et 7,49% respectivement) ; bien que la préposition soit analogue dans un certain nombre de cas dans les deux langues, certains verbes sémantiquement équivalents diffèrent quant à la présence vs absence de préposition. L'emploi de la préposition en français dans la complémentation verbale notamment devant l'infinitif et la proposition complétive est plus restrictif qu'en espagnol. La double particule pour exprimer la négation en français face à la seule marque *no* en espagnol est souvent source d'erreur de même que les doubles marqueurs dans la phrase interrogative française (*Qu'est-ce que c'est ?*) inexistantes en espagnol. En ce qui concerne, l'ordre des mots dans la phrase (le taux d'écarts s'élève à 4,58% et 4,89%), l'espagnol admet davantage de flexibilité ; il est donc courant de trouver dans la structure des phrases produites par les étudiants des calques issus de leur langue maternelle. Un type d'écart est lié à l'hispanisme syntaxique (3,84% et 4,12%) : l'expression de la forme progressive, par exemple, la structure *estar + verbe au gérondif*. Certaines formes fautives concernent le choix de l'auxiliaire pour la formation du passé composé en français ; en espagnol la structure est plus simple : *auxiliaire HABER au présent + participe passé du verbe*. La confusion quant à la nature grammaticale (4,08% et 3,66%) doit également être soulignée. Il n'est pas rare de trouver dans les productions écrites l'emploi d'un adjectif possessif à la place d'un pronom possessif. Le choix du pronom relatif (2,47% et 2,29%) pose également problème et entraîne souvent la faute d'accord du verbe avec l'antécédent.

Type d'erreur	Exemple
Omission de l'article	_ France est le pays des grèves.
Choix de la préposition	[...] les enfants qui étaient en train de se regarder <i>vers</i> les yeux.
Préposition fautive	Il va <i>à</i> exposer son point de vue lors de la réunion.
Ordre des mots	Les Villes de Bordeaux et de Marseille sont membres <i>notamment</i> de ce projet.

Article partitif « de » dans la phrase négative	Ils n'ont toujours pas trouvé <i>une</i> méthode satisfaisante [...].
Partitif après l'expression de quantité	La francophonie aurait apporté le plus beau trésor à beaucoup des anciennes colonies.
Hispanisme syntaxique	L'équipe de chercheurs <i>est en étudiant</i> les comportements des consommateurs. Les Français <i>se</i> divorcent plus souvent.
Choix de l'auxiliaire	Elle <i>a</i> sorti de la salle pour lui parler.
Confusion de la catégorie grammaticale	Ce sont <i>nôtres</i> familles.
Choix de l'adjectif possessif	[...] développement des anciennes colonies qui devraient à son tour [...].
Choix du relatif	La personne <i>que</i> parle, est étrangère.
Accord du verbe avec son antécédent	C'est moi qui <i>a</i> fait cette erreur.

3.2. Lexique

La deuxième grande catégorie d'erreurs concerne le lexique (20,69% en 2010-2011 et 20,03% en 2011-2012). La faute la plus courante consiste à attribuer un sens fautif à un mot ou une expression (3,84% et 4,89%). Les faux-amis posent les problèmes des similitudes fallacieuses et la ressemblance au niveau des signifiants entraîne parfois un glissement des signifiés entre les vocables. Cela nous amène à penser que les étudiants utilisent peu, ou mal, le dictionnaire ou ne remettent pas en question leur compréhension du sens des unités lexicales. Certaines productions contiennent des impropriétés, puisque les sens véhiculés par les expressions ou termes employés ne correspondent pas au sens visé.

Type d'erreur	Exemple
Attribution d'un sens fautif à un mot	Le <i>blanchissage</i> d'argent est sévèrement sanctionné par la justice. La <i>facture</i> du restaurant était élevée.
Anglicisme	L' <i>implémentation</i> d'une nouvelle firme aura de lourdes conséquences [...]. Il a obtenu son <i>degré</i> l'an dernier. Le <i>département</i> des boissons sera interdit aux mineurs.
Registre	Les étudiants sont revenus furieux de la <i>fac</i> [...].
Caractère imprécis d'un terme	Les <i>choses</i> sont difficiles à maîtriser.
Barbarisme	Le <i>quipropos</i> les empêche de concrétiser la démarche. Les activités sportives <i>ravigorent</i> les jeunes.
Modification d'une expression figée	Cette formule <i>enduit en erreur</i> les contribuables. <i>Tous et chacun</i> pourront en profiter. Le dessin est le violon <i>dingue</i> de ces élèves.
Pléonasme	Des <i>bénévoles volontaires</i> ont proposé un nouveau programme d'activités en plein air.
Mot considéré vieilli ou archaïque	<i>Présentement</i> , ils débattent la réforme éducative.

3.3. Orthographe grammaticale

En ce qui concerne l'orthographe grammaticale (15,48% et 17,43% pour chacun des groupes), les difficultés pour l'apprenant sont souvent dues au fait que les marques des catégories grammaticales et des fonctions, qui dans d'autres langues sont restées articulées, ne se prononcent pas en français ; en espagnol *hombres* se distingue de *hombre* par l'ajout, en fin de mot, d'une consonne articulée au pluriel. En revanche, en français *hommes* est rigoureusement homonyme du mot *homme*. C'est l'article, qui dans de nombreux cas indiquera le nombre du mot : *l'homme / les hommes*. Ces observations sont également valables dans le cas des personnes du verbe. Le fait de conserver graphiquement les désinences en français peut expliquer l'origine de nombreuses causes d'erreur, notamment dans le cas des accords. Il s'avère donc essentiel pour l'orthographe grammaticale de recourir à un ensemble de lois logiques, certainement plus nombreuses que la plupart des règles d'orthographe d'usage.

Type d'erreur	Exemple
Accord de l'adjectif en nombre	[...] des immigrants qui ont des difficultés <i>linguistique</i> .
Accord du pronom en genre	[...] ni <i>l'un</i> ni l'autre des activités prévues au programme [...].
Accord du participe passé avec l'auxiliaire « avoir »	La somme que la mairie a <i>investi</i> est colossale.
Accord du participe passé des verbes pronominaux	Elles se sont <i>demandées</i> comment cela s'était passé.
Barbarisme grammatical	[...] les parents sont les premiers à <i>critiquers</i> la réforme éducative [...].
Accord (et barbarisme) de l'adjectif démonstratif au pluriel	<i>Cettes</i> élèves ont des difficultés d'apprentissage.

3.4. Orthographe d'usage

Dans le cas de l'orthographe d'usage (11,89% et 11,16% respectivement), les difficultés observées dans les productions relèvent encore de l'imperfection de la correspondance entre phonèmes et graphèmes dans la langue française. L'étudiant est souvent découragé et n'hésite pas à attribuer un caractère arbitraire à l'orthographe française ; en dépit de l'effort indéniable de nombreux ouvrages de référence qui consiste à regrouper les difficultés et à tenter d'établir des lois générales, les règles sont dans de nombreux cas, assorties de longues listes d'exceptions. Lecture, copie, « trucs » mnémotechniques, voire dictée, sont encore à l'ordre du jour. Par ailleurs, certaines erreurs produites par les étudiants hispanophones peuvent être liées au fait que les genres grammaticaux du français et de l'espagnol ne correspondent pas toujours. Ajoutons à cela le fait que le français contient un grand nombre de lettres dites quiescentes (muettes) dont l'origine est à rechercher dans l'histoire de la langue ; en effet, ces lettres muettes étaient prononcées autrefois.

Type d'erreur	Exemple
Transcription des phonèmes	[...] les touristes se rendaient dans les <i>hotels</i> en bord de mer. [...] cette année-là, les <i>amendes</i> furent délicieuses.
Signe conventionnel	La compétence inter-culturelle est primordiale.
Élision	Cette étape là n'était pas prévue <i>puisque elle</i> était trop difficile.
Symboles et abréviations	Au <i>XXième</i> siècle, les mentalités ont changé. <i>Mr.</i> Dubois, président de l'association a présenté son projet de réforme. Un test de 10 <i>sec</i> leur a été soumis. La <i>Cgnie</i> des voyages organisés [...] Étudiants, professeurs, syndicats, etc... [...]

3.5. Ponctuation

En ce qui concerne la ponctuation, la structure syntaxique de chacune des langues est à l'origine de quelques erreurs comme cela est le cas, par exemple, du pronom sujet espagnol qui n'est exprimé qu'en cas d'ambiguïté ou pour insister : *Él no está implicado en este asunto* rendu en français par *Lui, il n'est pas impliqué dans cette affaire*. De façon générale, les deux erreurs les plus courantes concernent l'absence d'un signe de ponctuation requis ou la présence induite de ce dernier (5,94% et 6,57%), la virgule représentant la plus grande source d'erreurs. L'erreur de ponctuation a néanmoins un registre d'application moins large et elle est davantage le fruit de négligences que de connaissances insuffisantes.

Type d'erreur	Exemple
Absence de la virgule	[...] si fréquente en France et en particulier à Paris la grève étonne les étrangers. Elle elle défend la nouvelle loi.
Absence de ponctuation (: / ?)	À la question Êtes-vous d'accord avec l'installation de caméras de vidéo surveillance Le Premier ministre répond que [...].

3.6. Typographie

Enfin la typographie qui rassemble un ensemble de conventions que le futur traducteur se doit de maîtriser parfaitement : les écarts sont très peu nombreux dans ce domaine grâce aux facilités qu'offre l'ordinateur en matière de traitement de textes et de mise en page. L'emploi ou pas de la majuscule est une erreur relativement récurrente.

Type d'erreur	Exemple
Usage de l'italique	Le livre <i>Pas si fous ces Français</i> aborde des sujets sociaux très intéressants.
Absence de majuscule / Présence fautive de majuscule	Les <i>français</i> ne respectent par leur langue. En <i>Novembre</i> , la réforme sera appliquée dans plus de 200 collèges.
Absence de majuscule distinctive ou présence fautive	La ville de Paris inaugure une nouvelle exposition.
Espace insécable	« C'est une question de temps », a-t-il souligné. Quelle déception!

4. Stratégie de remédiation

Cette étude, bien qu'incomplète, nous a permis de dresser un panorama global des erreurs les plus fréquentes dans les productions écrites en français par des étudiants hispanophones. Ces derniers bien souvent ont des difficultés à repérer les formules fautives et ne sont pas toujours conscients des insuffisances des stratégies qu'ils mettent en œuvre pour résoudre leurs erreurs. Ils se fient généralement peu à leur intuition de locuteur, ce qui les conduit à opter pour des solutions qu'ils auraient spontanément écartées.

Cela nous a conduits à proposer certaines pratiques dans le cadre de notre enseignement. L'objectif doit être de permettre à chacun de reconnaître la variation, de lui donner les outils nécessaires pour l'amener à maîtriser sa production et l'adapter aux différentes situations de communication auxquelles il se verra confronté. Trois constats préalables s'imposent : tout d'abord, la connaissance imparfaite de la grammaire de la langue maternelle, ici la langue espagnole ; ensuite, nous sommes enclins à penser que le phénomène d'*homophonie* dans les deux langues exerce probablement une influence sur les écarts à l'écrit (à l'oral aussi d'ailleurs) dans la langue cible, le français ; finalement, il convient de simplifier l'utilisation du métalangage grammatical qui pose problème à un certain nombre d'étudiants. Pour pallier ces déficiences, il nous semble que la comparaison entre deux langues constitue un excellent moyen d'améliorer la connaissance de la langue maternelle et donc de la langue d'apprentissage. L'approche comparatiste aide à approfondir la réflexion grammaticale sur la langue maternelle et à réduire les interférences linguistiques. Cette perspective différentielle devrait contribuer à limiter les calques ou les emprunts abusifs. Pour ce faire, nous pensons qu'il est essentiel de privilégier une langue claire et dépouillée à cette étape de l'apprentissage. Il ne s'agit en aucun cas de renoncer à exploiter les possibilités d'expression en langue française, mais plutôt de garantir la meilleure communication possible en utilisant toutes les ressources par le biais d'un usage raisonné.

Pour mettre cette stratégie en pratique, deux exercices s'imposent : développer le goût de la lecture et augmenter la fréquence des activités d'écriture. Dans le cadre des activités d'écriture, une approche analytique nous semble pertinente. Après avoir expliqué les différents types d'écarts possibles, une fiche de référence contenant la typologie des erreurs illustrées par des exemples est remise aux étudiants. Cette étape est primordiale, car elle permet de vérifier la compréhension linguistique du métalangage employé : certains concepts comme « article » et « substantif » ne sont pas identifiés par les étudiants sous les termes rénovés de « déterminant » et « nom » respectivement et vice versa selon l'enseignement reçu au cours de leurs études secondaires. Chaque production donne ensuite lieu à un exercice systématique dont la démarche est la suivante : une première correction des écrits consiste exclusivement à signaler aux étudiants les erreurs et formules fautives de la production sans aucune annotation complémentaire. Les étudiants doivent remanier leur texte en remettant à

l'enseignant une grille d'autocorrection élaborée à cet effet. Cette grille vise à être simple, précise et opérationnelle :

Français
Erreur
Typologie
Correction proposée
Règle /norme
Exemples
Source(s) consultée(s)
Espagnol
Règle/norme
Exemples
Source(s) consultée(s)

Au cours de la phase de décryptage des écarts, lorsque les étudiants ne parviennent pas à identifier la catégorie à laquelle ils appartiennent, la discussion avec leurs camarades et l'enseignant sur le forum⁴ conçu à cet effet, leur apporte des pistes afin qu'ils puissent poursuivre la recherche d'information pour remédier au problème.

Cette démarche systématique d'analyse des erreurs nous semble un exercice bénéfique pour plusieurs raisons : il est essentiel en traduction d'enseigner aux étudiants à savoir utiliser des ouvrages de référence de sorte à se familiariser avec la nature des informations qui y sont présentées. Le fait de confronter plusieurs sources documentaires et plusieurs opinions les exerce pour leur future profession à privilégier et à développer des habitudes de recherche d'informations. Dans le cas des erreurs lexicales, l'expérience nous a montré qu'ils ont une connaissance intuitive de certains phénomènes lexicaux sans parvenir à bien les définir. La méthode analytique les amène à prendre conscience de la structure des dictionnaires commerciaux et à constater que le lexique ne se résume pas seulement à une suite linéaire d'unités lexicales ordonnées par ordre alphabétique. En effet, synonymie, antonymie, polysémie et homonymie sont des notions, entre autres, qui apportent une vision plus cohérente du lexique et permettent de mieux comprendre les relations et les oppositions à l'origine du réseau complexe des unités lexicales. Enfin, l'approche contrastive avec leur langue maternelle leur permet de mieux saisir les mécanismes de son fonctionnement et de découvrir les similitudes ou différences avec la langue française. Cette méthode de travail oblige les étudiants à fournir davantage d'efforts, car ils ne peuvent plus se contenter de proposer « spontanément » une solution aux problèmes qu'ils ont rencontrés. Ils doivent vérifier leur proposition de rectification et la justifier « formellement » à l'aide des références consultées. Certes, la pratique de cet exercice

⁴ Ces échanges et discussions se déroulent sur la plateforme Webct et sont organisés à une date et heures précises quelques jours après la remise des productions à chacun des étudiants.

systematique implique des contraintes lors de sa mise en œuvre, entre autres, une double correction pour le professeur et le suivi des discussions sur le forum. Pour les étudiants, les erreurs d'orthographe figurent parmi les mieux repérées et sont rectifiées relativement facilement. Celles qui posent davantage de problèmes sont celles qui relèvent de la syntaxe, en particulier de la construction de la phrase. Les écarts pour lesquels les étudiants n'ont pas su apporter de résolution satisfaisante font l'objet d'une session de tutorat au cours de laquelle sont fournis les éléments de réponse. Lorsqu'un étudiant rencontre un problème auquel il s'est déjà achoppé, il est alors plus en mesure d'identifier le « potentiel d'erreur ».

Conclusion

Les résultats obtenus (diminution des erreurs recensées dans la promotion de 2011-2012, objet de l'expérience) à l'issue de la mise en œuvre de cette méthode nous montrent une efficacité certaine. Avec le temps, on observe une disposition favorable de l'ensemble des étudiants, devenus plus autonomes dans leur apprentissage et plus enthousiastes en raison de l'amélioration de leurs compétences à l'écrit. Les résultats obtenus auprès d'étudiants hispanophones devraient inciter à poursuivre l'étude des différences spécifiques auprès d'étudiants venant de différentes régions du monde et de langues maternelles diverses.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAYLON, Christian (1996): *Sociolinguistique. Société, langue et discours*. Paris, Nathan Université.
- CULIOLI, Antoine (1995): «Peut-on théoriser la notion de *qualité de la langue* ?», in Jean-Michel Eloy (éd.), *La qualité de la langue ? Le cas du français*. Paris, Champion, 51-64.
- GADET Françoise (1997): *Le français populaire*. Paris, Armand Colin.
- POLGUÈRE, Alain. (2003): *Lexicologie et sémantique lexicale: Notions fondamentales*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. Paramètres).
- REY, Alain (1972): «Usages, jugements et prescriptions linguistiques». *Langue française*, 16, 4-28.
- RISAGER, Karen (1998): «Language teaching and the process of European integration», in M. Byram & M. Fleming (eds.), *Language learning in intercultural perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, 42-254.

Échanges lexiculturels dans le domaine des fêtes et de la gastronomie: problèmes traductologiques et traitement lexicographique (fr.-esp./esp.-fr.)

M^a Mercedes Eurrutia Cavero

Universidad de Murcia

mercedes.eurrutia@um.es

Resumen

En el presente estudio nos proponemos analizar los problemas traductológicos que plantean los matices socioculturales implícitos en el léxico de dos sectores fundamentales del ámbito turístico: las fiestas y la gastronomía. Partiremos de la hipótesis según la cual la penetración cultural de una lengua carece de uniformidad. Las disimetrías léxicas se acentúan en las interacciones interlingüísticas debido a un conocimiento insuficiente de imágenes complementarias que remiten a la cultura del Otro. Bajo el prisma ya adelantado por Galisson (1991) analizaremos los cambios semánticos que intervienen en la creatividad neológica insistiendo en los factores socioculturales que los motivan. La ausencia de equivalentes discursivos nos llevará, por último, a aportar nuevos planteamientos desde un enfoque lexicográfico bilingüe.

Palabras clave: estudio semántico contrastivo; problemas traductológicos; matices socioculturales; léxico gastronómico y fes-

Abstract

The present study analyzes the translation problems posed by the socio-cultural nuances implicit in the lexicon of two key branches of the tourism sector: feasts and gastronomy. Bearing in mind an initial hypothesis by which You will leave the hypothesis cultural penetration within a language lacks uniformity, lexical asymmetries are most observed in linguistic interactions featuring an insufficient knowledge of the other's culture. From Galisson's standpoint (1991), I will explore the semantic changes occurring in the process of creation of neologisms as well as the socio-cultural factors underlying them. The absence of discourse equivalents will lead us to bring new approaches stemming in a bilingual lexicographic methodology.

Key words : contrastive semantics; translation problems; socio-cultural studies; lexicon of gastronomy; festive lexicon; lexicography.

tivo; planteamientos lexicográficos.

0. Introduction

Le champ d'investigation que nous nous proposons d'explorer lors de la présente étude porte sur deux secteurs essentiels, deux « microlangues » d'après Balboni (1989: 56), étroitement imbriqués dans le domaine pluridisciplinaire du tourisme: celui des fêtes et de la gastronomie et même des « fêtes gastronomiques » si fréquentes dans les deux langues et/ou cultures mises en contraste, la française et l'espagnole, source d'inspiration de nombreux néologismes lexicaux. Rappelons l'ouvrage de Rabelais dont les noms des héros, Gargantua et Pantagruel, ont donné naissance à deux adjectifs: *gargantuesque* et *pantagruélique* qui qualifient un repas aux quantités démesurées.

Les échanges culturels encouragés par les nombreux déplacements dans une société technologisée comme la nôtre rendent indispensable la description du fonctionnement sémantique notamment des valeurs implicites des unités lexicales dans les discours puisque nous avons affaire à des langues « vivantes ».

Prenant comme support un corpus de documents authentiques actuels (brochures, dépliants, catalogues, guides de voyage...) dans une double version français-espagnol/espagnol-français et nous appuyant tout particulièrement pour les références lexicographiques sur le *Le Petit Robert* (2005), le *Diccionario de términos del turismo fr-esp/esp-fr* (2009), le *Diccionario de uso del español* (1999), le *Diccionario del estudiante* (2005), le *Dictionnaire historique de la langue française* (2004) parmi d'autres¹, nous montrerons comment, à une époque déstabilisante pour les identités des peuples, ce lexique devient témoin de nouveaux signes d'appartenance.

Selon notre hypothèse une langue est toute pénétrée de culture mais elle ne l'est pas de manière uniforme. Les termes jouissent d'une identité socioculturelle inhérente car c'est au sein de la société que l'individu élabore inconsciemment son expérience culturelle singulière à nulle autre pareille. S'inscrire dans un dialogue pluriel de cultures par la mise en contraste de deux langues suppose donc que l'on se penche sur les interactions verbales et non-verbales qui s'installent entre des sujets relevant de cultures différentes même proches telles que la culture française ou l'espagnole de même origine romane.

Cette réflexion sur le couple langue et culture des mots, « charge culturelle partagée des mots » (CCP) à la manière de Robert Galisson (1991: 90), à partir de

¹ Dans le but d'éviter les répétitions nous ferons référence par la suite à ces ouvrages par les abréviations suivantes : (PR) pour *Le Petit Robert* (2005) ; (DTT) pour le *Diccionario de términos del turismo fr-esp/esp-fr* (2009) ; (DEA) pour le *Diccionario de uso del español* (1999) et (DE) pour le *Diccionario del Estudiante* (2005) ; (DHLF) pour le *Dictionnaire historique de la langue française* (2004).

l'analyse des ressources linguistiques qui interviennent dans la créativité néologique de ces deux domaines de spécialité, révélera les symétries et les dissymétries motivées par l'existence de points de vue différents d'une même réalité selon la culture d'origine. Enfin, nous réfléchirons aux difficultés que cela pose depuis une optique lexicographique bilingue apportant des suggestions qui permettent d'envisager avec succès les éventuels problèmes traductologiques et de mieux comprendre la façon dont les nouveaux lexèmes s'inscrivent dans le système linguistique de référence.

1. Langue, culture, civilisation, interculturalité

Selon Picoche et Marchello-Nizia (1996: 23), « tous ceux qui parlent une langue participent à la même forme de civilisation, ils ont accès aux mêmes biens de culture ». La culture d'un peuple est beaucoup plus que ses grands ouvrages d'art souvent stéréotypés. L'architecture pittoresque d'un petit village, les noms de ses rues, consacrés à des artistes renommés ou à des personnages célèbres, font partie de son histoire au même niveau que ses traditions culinaires ou ses fêtes.

Tradition et modernité coexistent au sein de ce lexique à caractère international, national et local, soumis à des variations d'époque, à des tranches d'âge, à des niveaux de langue... véritable témoignage historique et culturel de ces deux domaines de spécialité abordés ainsi que d'autres secteurs qui y sont connexes (ustensiles, récipients, épices... en gastronomie; tenue vestimentaire, instruments de musique, danses... dans le domaine de la fête).

Comme l'affirme Abou (1981: 12) « la culture n'existe que particularisée en fonction de la diversité des sociétés humaines » ; lorsque deux sociétés se mettent en contact c'est l'interculturel qu'il faut évoquer.

2. Stéréotypes et clichés dans le domaine des fêtes et de la gastronomie

Dans une optique interculturelle une réflexion sur les liens entre la construction des connaissances d'ordre linguistique aussi bien que culturel, et les représentations sur les pays et les peuples, s'avère particulièrement utile.

Des études pluridisciplinaires ont été menées sur la nature des préjugés et des stéréotypes, pour essayer de comprendre les conséquences d'une telle attitude mentale sur le plan humain, social et linguistique. La consultation de guides de voyage en ligne (routard.com, geoguide.com, guides ulyse.com, diariodelviajero.com, viapolis.com, lanetro.com, labtrip.com) ou en imprimé (*El País Aguilar, Michelin, Trotamundos, Lonely Planet...*) est à ce sujet assez révélatrice. Des stéréotypes s'y glissent en tant qu'image de l'altérité constituant l'identité de chacun. Si l'on considère que « le concept d'identité ne peut exister en dehors d'une dialectique envers les Autres » (Amossy et Herschberg-Pierrot, 2009: 37), il faut se demander si le stéréotype culturel est un passage obligé dans l'approche de l'Autre. D'après les Français, l'accueil chaleureux des Espagnols, leur sens aigu de la fête, la clémence du climat en font une destination de détente de premier choix : « L'Espagne est le pays qui illustre le mieux

la joie et la convivialité. N'hésitez pas à aller à la rencontre des Espagnols » (<http://linternaute.com>; 09/01/2012). De leur côté les Espagnols évoquent le romantisme des Français, leur politesse, leur *glamour*, ce goût du raffinement et du luxe qui se reflète notamment sur le lexique de la gastronomie. Cependant les Espagnols exaltent leur chauvinisme et le sérieux de leur caractère peu propice aux fêtes. Des témoignages tels que « Los franceses no disfrutan de la vida: comen temprano y se acuestan muy pronto » (<http://www.viapolis.com>; 06/12/2012) se répètent au cours des enquêtes. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les fréquents échanges internationaux ne constituent pas, en soi, un moyen pour modifier certaines idées préconçues sur le pays hôte; les participants à cette sorte d'expériences ont souvent l'impression de voir confirmés leurs préjugés dans les « faits ». La complexité de ce processus est motivée par la dynamique entre « la réalité objective, la dimension subjective et le contexte historique et social » (De Carlo, 1988: 51) car, en définitive, « nos choix linguistiques ne sont que le reflet de notre conceptualisation du monde » (Yaguello, 1988: 11).

Considéré par certains auteurs comme « un facteur de cohésion sociale », le stéréotype représente pour d'autres « une vision hypergénéralisée du monde » souvent liée à certains préjugés (Amossy, 1991: 61). Cette conception diffère de la notion de « représentation sociale » qui relève d'un « savoir de sens communs, d'une connaissance spontanée, naïve » (Moscovici, 1988: 43). Il est bien connu que la culture gastronomique des Français n'est que le résultat du plaisir que ceux-ci éprouvent en mangeant. Rappelons le film de G. Axel, *Le Festin de Babette* (1987); c'est peut-être la raison pour laquelle ils mettent plus de temps à manger que d'autres peuples tels que les Canadiens ou les Américains d'après l'Organisation pour la coopération et le développement européen (<http://www.oecd.org/fr/std/statistiquesdelocdefrequeusementdemandees.htm>; 14/01/2013). Se rapprocher de la culture espagnole et française c'est donc se rapprocher de la gastronomie⁴ et des fêtes de ces deux peuples mais également de leurs langues.

Stéréotypes, préjugés, représentation sociale ou réalité ? Des statistiques en parlent. Les nombreux hispanismes qui se sont introduits en français dans le domaine des fêtes et les gallicismes introduits en espagnol en gastronomie révèlent sous ces stéréotypes des traces implicites du réel.

3. Problèmes traductologiques à partir d'une approche contrastive bilingue français-espagnol / espagnol – français

Les touristes étrangers ont toujours des problèmes par rapport à l'emploi correct des « termes à charge culturelle partagée » en contexte.

Pour que le dialogue interpersonnel ou textuel puisse s'établir fonctionnellement entre deux locuteurs appartenant à deux cultures différentes, il ne faut pas qu'il soit trop inégalitaire. L'interlocuteur étranger est contraint de parler ou comprendre

une langue qui n'est pas la sienne et de s'engager ainsi dans une « voie » constituée, à son tour, des « voix » dont il ne maîtrise pas toujours le sens, aussi bien dans la dénotation que dans la connotation. Dans ces dialogues pluriels, les dissymétries dans les interactions s'accroissent surtout lorsque la distance qui s'établit provient d'une connaissance insuffisante des images supplémentaires qui se greffent sur le lexique et qui renvoient à la culture de l'autre. C'est dans le but de faciliter ces échanges interculturels et d'éviter les éventuelles incohérences ou contresens que les dictionnaires devraient devenir « un lieu d'apprentissage » susceptible d'établir le lien indispensable entre langue et culture. Cependant la lexiculture est une discipline difficile à intégrer en lexicographie ; des paramètres divers y interviennent. En réalité le lexicographe est chargé « de juger si un mot doit être actualisé dans le dictionnaire [...] » (Bonnicel, 2003: 327). Parfois, l'absence de définition peut être apparentée à une censure notamment lorsque le mot est très utilisé dans le discours. Dans certains cas la frontière entre la charge culturelle partagée du mot et la charge culturelle propre au lexicographe est inexistante. Pourtant, certains préjugés non représentatifs d'une population apparaissent fréquemment dans les dictionnaires et sont inculqués aux usagers des valeurs qui ne sont pas toujours partagées.

Il faudrait donc déterminer une formule standard qui tienne une place dans la lexiculture. Pour ce faire, deux questions de base s'imposent : 1. À quel type de culture faut-il prêter une attention particulière ? À la culture considérée comme unité d'analyse anthropologique : la « lexiculture » qui intègre l'enseignement de la culture et l'enseignement de la langue (Galisson, 1999). 2. Quels termes ont une connotation spéciale ? Dans ce cas on parlera des entrées bénéficiant de référents équivalents dans les deux langues (« traduction isomorphe ») ou des entrées affectées par une charge culturelle partagée dans une des deux langues (« traduction anisomorphe »). Et comme le disait Alcaraz Varó (2004: 64) «A mayor anisomorfismo, mayor necesidad de explicación».

Lorsque la correspondance n'est pas bijective, la traduction se révèle impossible et le recours à l'emprunt devient fréquent.

Nous focaliserons donc notre attention sur le traitement de termes affectés par une charge culturelle partagée uniquement dans une des deux langues ce qui pose réellement des problèmes en lexicographie bilingue et en traduction.

3.1. Au niveau pragmatique, la traduction renvoie à une réalité différente

3.1.1. Termes qui font référence à une réalité plus restrictive ou spécifique (ou au contraire beaucoup plus ample)

Dans le domaine de la gastronomie on constate comment la cuisine européenne a été enrichie par les apports des Croisés de retour des Croisades et bouleversée par les produits rapportés d'Amérique aux XV^e et XVI^e siècles. Grâce au *cacao*, par exemple est né le *chocolate con churros*, combinaison qui date du XIX^e siècle début du XX^e siècle, typique de la gastronomie espagnole qui s'est amplement répandue dans

d'autres pays de l'Amérique Latine tels que l'Argentine, le Mexique, l'Uruguay, le Chili et le Venezuela. Néanmoins une précision s'impose en lexicographie: la fréquente traduction du mot *churro* (DTT) en français en tant que *beignet* reste assez inexacte, il faudrait préciser sa description. En ce qui concerne les mots *chocolatería* et *chocolaterie* (DTT), souvent considérés par les usagers comme équivalents dans les deux langues, le lexicographe doit délimiter leurs champs sémantiques d'emploi. En espagnol le mot *chocolatería* peut faire référence à «une fabrique de chocolat» ou au «salon de thé spécialisé en chocolat» (DEA) tandis qu'en français le mot *chocolaterie* n'est employé que dans le premier sens (PR).

La colonisation de l'Amérique a permis l'introduction en Espagne des *pommes de terre*, ingrédient indispensable dans la préparation de la traditionnelle *tortilla española* (littéralement, «petite tarte»); en français, *tortilla espagnole*, *omelette espagnole* ou *omelette aux pommes de terre* qu'il ne faut confondre ni avec la *tortilla mexicaine* –galette préparée traditionnellement à base de maïs–, ni avec l'*omelette nature* des Français similaire à la *tortilla francesa* espagnole. Selon la tradition, cette spécialité culinaire est née avec les Romains, qui préparaient déjà une sorte de *torta* avec du lait et des œufs (Martínez Llopis, 1998: 51).

En lexicographie des commentaires «avertisseurs» permettent de mettre en garde l'usager par rapport à l'emploi de ces termes¹:

Exemple 1: *yogurtería* (esp.) yaourterie (fr.)

(esp.) *yogurtería* 1 f REST yaourterie f fabrique de yaourts ; *yogurtería* 2 f REST yaourterie f endroit où l'on peut acheter du yaourt en vrac ; *yogurtería* 3 f REST yaourterie f endroit où l'on peut déguster du yaourt vendu en vrac (PR).

Exemple 2: choriste (fr.) *corista* (esp.).

(fr) *choriste* ARTE/CULTURA/ESPECT corista de ópera o zarzuela; persona que canta en un coro o en una agrupación musical; el término francés es de aplicación más amplia pues puede aludir a la persona que canta en un coro cualquiera como el de un colegio, universidad, parroquia y también al coro de una ópera u opereta; «corista» en cambio tiene una utilización más restringida al aludir únicamente a la voz de un coro de ópera o zarzuela (DTT).

¹ Les références aux différentes acceptions des termes extraits du *Diccionario de términos del turismo fr.-esp./esp.-fr.* (DTT) seront précédées, par la suite, de l'abréviation du champ sémantique d'appartenance à savoir:

	Espagnol – français	Français – espagnol
<i>Arte</i>	ART	ARTE
<i>Cultura</i>	CULTURE	CULTURA
<i>Espectáculo</i>	SPECT	ESPECT
<i>Restauración</i>	REST	REST

3.1.2. Unités lexicales identiques qui diffèrent quant au référent désigné lorsqu'elles s'actualisent dans deux langues diverses

Exemple 1: fête nationale (fr.) *fiesta nacional* (esp.).

(fr.) fête nationale CULTURA/ESPECT *fiesta nacional*; en Francia, el 14 de julio, aniversario de la toma de la Bastilla (14/07/1789). (DTT).

(esp.) *fiesta nacional* CULTURE/SPECT fête nationale; en Espagne, la fête nationale a lieu le 12 octobre, pour la Virgen del Pilar et el Día de la Hispanidad (DTT).

Exemple 2: *almuerzo* (esp.) déjeuner (fr.)

(esp.) *almuerzo 1* REST déjeuner –il a lieu en France vers midi et en Espagne vers 14h, *almuerzo 2* REST casse-croûte ou apéritif qui a lieu le matin vers 11h dans certaines régions d'Espagne; *V. aperitivo, desayuno, merienda, tentempié, piscofabis, refrigerio* (DTT).

3.1.3. Unités lexicales identiques qui diffèrent, selon le pays, par rapport à la date de célébration

La date de célébration de certaines fêtes à des fins commerciaux, est tout à fait arbitraire: Fête des mères, dernier dimanche de mai en France ; *Día de la madre*, premier dimanche de mai en Espagne ou pour la Fête des pères, 3^e dimanche de juin en France ; *Día del padre*, le 19 mars, jour de la Saint Joseph, en Espagne. Le lexicographe devrait préciser ces nuances.

3.1.4. Unités lexicales identiques désignant le même référent qui diffèrent quant aux valeurs culturelles évoquées

Dès une optique socio-culturelle, la gastronomie et la fête sont souvent étroitement liées. Citons pour l'illustrer une unité lexicale qui fait partie d'une tradition païenne française : « la bûche de Noël », *tronco de Navidad* sans connotations particulières pour les Espagnols qui n'ont pas cette tradition. La coutume d'allumer la *bûche de Noël* dans l'âtre existait dans toute l'Europe depuis longtemps en hommage au soleil (DHLEF). Ce geste cérémoniel dérivait de diverses célébrations païennes associées au solstice d'hiver. À l'origine, la *bûche* devait brûler du 24 décembre jusqu'au *Nouvel An* apportant de la chaleur et de la lumière au foyer. Selon la coutume française on devait placer dans l'âtre autant de bûches que d'habitants il y avait à la maison. Les cendres de ces *bûches* avaient des propriétés « magiques » : elles étaient conservées pour protéger la maison et ses habitants contre les orages, pour guérir certaines maladies, pour fertiliser les terres... C'est dans le but de continuer à célébrer cette tradition qu'en 1945, un pâtissier français a inventé ce gâteau auquel il a attribué cette dénomination métaphorique (Rambourg, 2010).

3.1.5. Unités lexicales considérées comme équivalentes en lexicographie qui répondent à des événements historiques divers

La consultation des dictionnaires différents révèle un traitement lexicographique équivalent pour certaines célébrations répondant cependant à des événements historiques divers : c'est ainsi pour *Le Poisson d'avril*, le 1^{er} avril, *Día de los Santos inocentes*, le 28 décembre.

3.1.6. Termes qui désignent des référents inexistant en langue cible

– *Néologismes ayant pour base des plats typiques de la gastronomie espagnole.*

Le succès de certaines préparations telles que la *tortilla espagnole* a permis la création des néologismes sans équivalents en français tels que *tortillería*, «lugar donde se hacen o venden tortillas» (DE), d'après le modèle de *panadería, confitería...* De façon similaire, le mot *paella*, qui à l'origine désignait la poêle dans laquelle ont préparé ce plat typique originaire de Valence, sert à dénommer aujourd'hui soit le contenu soit le récipient employé pour sa préparation (DTT). Sa renommée internationale a favorisé l'évolution sémantique de ce terme qui a donné lieu à deux néologismes inexistant en français, dérivés de son ingrédient principal, *el arroz*, tels que *arrocería* (nom) «1. Fábrica en la que se trata el arroz. 2. Restaurante especializado en arroces» ou *arrocero, a* (adj.) «1. Del arroz. 2. Que se dedica al cultivo, industrialización o venta de arroz» (DEA). Cet adjectif peut aussi être employé pour qualifier «les personnes qui aiment beaucoup le riz» ce qui peut entraîner des confusions, dans l'usage courant, avec la notion précédente.

Du *jamón serrano*, vedette de la cuisine internationale, dérivent en espagnol les néologismes: *jamonería* «1. Lugar donde se venden jamones; 2. Mesón típico especializado en tapas de jamón» (DEA) et *jamonero* «soporte para colocar el jamón y facilitar el corte», (DEA). Ces deux termes, en usage dans la langue courante, n'ont pas encore été reconnus officiellement par la Real Academia Española.

– *Néologismes ayant pour base des mots typiques de la gastronomie française.*

Les Français se réunissent au sein de leur propre foyer afin de préparer certains plats traditionnels comme les *crêpes* (généralement sucrées) originaires de la région de Bretagne où elles sont aussi connues sous le nom de *kampouezh* (DHLF) ou les *galettes* (salées faites avec de la farine sarrasin). À partir du mot *crêpe* on a créé l'unité lexicale *crêpes partie* «REST reunión de amigos en la que se preparan crêpes» (DTT), sans équivalent en espagnol, qui a lieu notamment pour la Chandeleur. L'espagnol a directement emprunté à la langue française d'autres mots typiques de la gastronomie de ce pays qui jouissent d'une considérable valeur sociale tels que la *fondue* «1. Plato a base de queso que se funde dentro de una cacerola especial y en el que se mojan trozos de pan. También el que se hace con carne frita en aceite o con chocolate fundido [...]» (DE) ou la *raclette* «[...] 2. REST variedad de *fondue* de queso, especialidad del cantón del Valais, en Suiza» (DTT). Comme mettent en évidence les

dictionnaires bilingues consultés à propos de ces termes, dans les deux cas, les procédés définitoires s'imposent.

– *Importance des mots régionaux.*

L'existence de multiples traditions ainsi que la coexistence de certaines langues régionales avec les langues officielles de deux pays contribuent à la création d'un fonds lexiculturel très riche. En plus l'influence de la situation géographique et les conditions climatiques est incontestable. Une approche lexicologique révèle la présence de certaines unités lexicales désignant des référents divers selon la région d'emploi (inexistants en langue cible); leur traduction exige sans doute la présence de notes explicatives supplémentaires. C'est ainsi pour le mot espagnol *caldereta*, qui a deux acceptions : « 1. REST ragoût [de mouton, de porc ou de chevreuil typique de l'Andalousie et d'Estrémadure]; 2 REST soupe [de poisson et de fruits de mer typique des Asturies, de Galice et des côtes méditerranées] » (DTT) ou pour le *gaspacho* qui peut être *andaluz* : « REST gaspacho andalou; soupe froide de la cuisine andalouse à base de tomates, concombres, ail, poivron, dans laquelle on met à volonté des petits morceaux de tomate crue, de concombre, de pain » ou *manchego* : « REST gaspacho manchais; plat typique de la cuisine de La Mancha, fait d'une galette très fine de blé à laquelle on ajoute du lapin, du poulet, de l'ail, des poivrons, des champignons et de la tomate » (DTT).

La gastronomie française présente également une grande variété de plats typiques régionaux. On peut citer parmi tant d'autres le *cassoulet* (Languedoc et Midi-Pyrénées), la *tartiflette savoyarde*, les *tripes à la mode de Caen*, les *escargots bourguignons* ou la traditionnelle *quiche [lorraine]*, « originaire de Nancy [...] dont le nom est l'adaptation de l'alsacien *bûche*, gâteau variante de l'allemand *Kuchen* de même sens » (DHLF).

Enfin, si on tient compte de la situation géographique il faut sans doute évoquer la célèbre *soupe bouillabaisse*, *sopa bullabesa* (adaptation phonétique et graphique en espagnol), typique de Marseille. De la Normandie, abondante en pâturages, provient le *camembert* « queso de vaca originario de la región francesa de Camembert, cubierto por una capa de moho blanca, y de textura blanda y untuosa » (DE) et de la Bourgogne, dont la grande partie est couverte de vignobles, l'*aligoté* « cépage blanc de Bourgogne vin produit par ce cépage » (PR).

Les problèmes d'interprétation que ces termes posent en discours dans le transfert d'une langue à l'autre sont motivés, dans la plupart des cas, par le manque de référents équivalents en langue cible ainsi que par l'absence ou l'insuffisance de recherches lexicales et de notes explicatives en lexicographie portant sur ces aspects lexiculturels.

– *Événements historiques et évolution sociale.*

Les influences de différents peuples au cours de l'histoire sont notables dans la gastronomie espagnole et française: on doit aux Phéniciens de nombreuses recettes de

sauces; les Grecs nous ont fait découvrir les propriétés et le goût de l'huile d'olive; les Arabes le safran, le sucre... (Walter, 2013). À partir des textes conservés depuis l'Antiquité, des objets retrouvés lors de fouilles archéologiques et grâce à la carpologie, on a reconstitué des recettes qui existaient à une certaine époque. Une brève évocation historique peut servir d'aide à la compréhension des connotations liées à un certain terme. Cela arrive pour le mot espagnol *San jacob*, *sanjacob* ou *flamenquin* (Díaz, 2011: 145) qui figure dans le DTT en tant que «roulé frit de jambon de montagne ou d'York, du fromage et de filet de porc pané». L'inexistence d'équivalents en langue cible encourage le recours en lexicographie à la description des ingrédients que comporte ce plat, né dans les anciennes *hostellerías* qui longeaient le chemin de Saint Jacques.

Dans cette optique se trouvent les *amourettes* françaises, dénomination fantaisiste qui fait référence littéralement «al plato hecho a base de tripas de oveja, una de las especialidades más famosas de Limoges que triunfa en la *Frairie des Petits Ventres*, en homenaje a los productos cárnicos de antaño» (*El País*, 18/11/10).

– *Néologismes dans le domaine des fêtes.*

Comme le lexique de la gastronomie, le fonds lexical référé aux fêtes est riche en nuances culturelles. Certaines fêtes répondent au même événement commémoratif dans les deux pays mis en contraste pourtant leur répercussion sur le plan lexical diffère d'une langue à l'autre. En Espagne, pays aujourd'hui non confessionnel mais traditionnellement catholique (70% des fêtes et des célébrations ont pour origine les traditions religieuses ou liturgiques), la Semaine Sainte est tout particulièrement représentative. Des termes tels que *procesión*, *penitente*, *trono*, *paso*, *imagen*, *saeta*... (DTT) n'ont pas de traduction valable en français. Dans ces situations le recours à des périphrases ou à des explications supplémentaires devient indispensable en lexicographie bilingüe. Prenons deux exemples pour illustrer cette idée: «*nazareno*, a f CULTURE pénitent, e f [dans les processions de la Semaine Sainte]» (DTT); «*costalero*, a f CULTURE/SPECT personne qui porte sur les épaules un char de processions de la Semaine Sainte» (DTT).

À côté de ces fêtes religieuses, divers événements historiques (légendes, batailles, etc.) sont aujourd'hui remémorées: *los Moros y Cristianos* (Levante), *Romanos y Cartagineses* (Cartagena)... ainsi que certaines fêtes païennes figurant sur le calendrier chrétien telles que la fête de carnaval, Mardi Gras. Rappelons que le mot *carnaval* apparaît en français en 1549 sous la forme *carneval*, de l'italien *carnevale* ou *carnavalo*, provenant du latin *carne* «chair» et *levare* «ôter», littéralement «entrée en carême». Les saturnales des Romains et les fêtes dionysiaques en Grèce sont des précédents historiques du carnaval (Navarro Arriola, 2002: 56). En Espagne cette fête est à remarquer à Cadix où les *chirigotas* «CULTURE/SPECT groupe qui chante des chansons satiriques et humoristiques [...]; V. *carnaval*» (DTT) animent les rues de cette ville. En France, les touristes sont tout particulièrement attirés par le carnaval de

Dunkerque où les *bandes* composées par des *carnavaleurs* défilent dans les rues derrière la musique, conduite par un tambour-major (PR). L'approche lexicographique de ces termes n'est possible qu'en ayant recours à des périphrases ou à des gloses explicatives diverses.

De nombreuses fêtes populaires sont associées à une certaine région. Une série de rythmes traditionnels et de danses s'est étendue dans toute la péninsule créant des variétés dans chaque région. C'est le cas de *la jota*, *le fandango*, *la sardane*, *la copla*, *la muñeira*...

Musique et danse accompagnent souvent les fêtes liées à une saison: le solstice d'été ou d'hiver donne lieu à de nombreuses célébrations avec ou sans équivalents d'un pays à l'autre. En France, concrètement en Bretagne on fait une distinction entre la *fest-deiz f [fête de jour]* «CULTURA/ESPECT fest-deiz f [fiesta diurna]; festividad bretona donde la gente se reúne para bailar y bebe, sobre todo *chouchen* [bebida fermentada compuesta por agua y miel]; V. *chouchen*» (DTT) et la *fest-noz f [fête de nuit]* «CULTURA/ESPECT fest-noz f [fiesta nocturna]» (DTT). En Espagne on célèbre l'arrivée du printemps, tout particulièrement à Valence, détour incontournable pour fêter les *Fallas* déclarées d'intérêt touristique international (DTT).

Même si les Français aiment *faire la fête*, la notion de *fête* ou plutôt de *fiesta* varie considérablement d'un pays à l'autre. Si l'Espagne de «la charanga y pandereta» évoquée par Antonio Machado (1875-1939) dans *El mañana efímero* a subi une profonde transformation, parfois on a l'impression que l'image que s'en font les touristes étrangers n'a pas beaucoup changé. La prédominance d'un *turismo de sol y playa* sans grandes prétentions culturelles a favorisé l'introduction dans le lexique français des mots tels que *juerga*, *trasmochar*, *tapear*, *tapeo*, *movida*, *tapas*, *sangría*, (*macro*)*botellón*, *calimocho*, *litrona*, *chupito*, *chiringuito*... ainsi que des expressions telles que *tumbarse a la bartola*, *coger una cogorza*, *ir de marcha*... (DTT) appartenant à un niveau de langue plutôt familier étant donné que la plupart des échanges communicatifs qui ont lieu dans ce contexte se passent à la langue orale.

En ce qui concerne le traitement lexicographique de ces termes, les descriptions s'imposent: *sangría f REST sangria f*; boisson typique espagnole élaborée avec *vino tinto* (vin rouge), *gaseosa* (limonade), *azúcar* (sucre), *macedonia de frutas* (macédonie de fruits), *especias* (épices); V. *bebida*, *refresco*. (DTT); *chiringuito REST* sorte de buvette située généralement sur les plages où l'on sert des boissons mais aussi des repas simples; V. *bar* (DTT).

Les exemples sont nombreux; le lexique français, riche en hispanismes, montre bien comment les Espagnols dépassent les Français dans ce domaine.

3.1.7. Termes qui désignent des référents existants en langue cible sous un nom différent

Dans certaines communautés autonomes espagnoles, comme par exemple en Galice ou en Asturies, on prépare des crêpes pour fêter le carnaval. Cette tradition

existe depuis longtemps, Néanmoins, là-bas elles reçoivent de dénominations diverses: *filloas* et *fayuelos* ou *frisuelos*, respectivement.

3.1.8. Niveaux linguistiques non équivalents

Français – espagnol: *apéritif/apéro fam* aperitivo; *bifteck/bif fam* bistec, filete de carne; *restaurant/restau fam* restaurante.

Espagnol français: *bocadillo/bocata col* sandwich.

3.2. Figures de style: symétries et dyssymétries

3.2.1. Métaphore

Selon P. Schulz (2004: 1) « tout discours est par essence métaphorique [...] il n'y a pas de parole qui ne soit pas métaphorique ». En accord ou en désaccord avec l'auteur, nous considérons que tout objet de science est tributaire du point de vue adopté, et pourquoi pas la métaphore ? On trouve un exemple de métaphorisation dans le mot *feu* –« dégagement d'énergie calorifique et de lumière accompagnant la combustion vive » (PR)– lorsqu'il entre dans la composition de l'unité lexicale *feux d'artifice* (fr.), *fuegos artificiales* (esp.) toujours présents lors des fêtes. Cet exemple montre comment le sens évolue dans une dynamique similaire à celle qui opère sur le plan morphologique : il y a une sélection d'éléments existants, tout particulièrement des sèmes connotatifs et un réemploi partiel qui donne lieu à ce nouveau terme. Un aspect important de la métaphore est l'organisation en « champs d'images » ou « métaphores conceptuelles » (Lakoff et Johnson, 1985: 85) ce qui permet la création facile de métaphores nouvelles au sein d'un paradigme préexistant. Le lexique de la fête et de la gastronomie, très créatif et figuratif, abonde en métaphores tantôt dans le but de frapper la mémoire des interlocuteurs tantôt pour attirer leur attention. Des métaphores souvent assez anciennes, fruit d'une vaste culture populaire, continuent à être utilisées. Cependant, seulement les métaphores lexicalisées peuvent être attestées en lexicographie. Se détachent ainsi de nombreux exemples qui révèlent des symétries et des dyssymétries entre la langue française et la langue espagnole :

Emplois dyssymétriques: Termes métaphoriques en français, non métaphoriques en espagnol: (fr) amande [de mer], (esp) *escupiña*; (fr) araignée [de mer], (esp) *centollo/centolla*; (fr) bâtard, (esp) *pan en forma ovalada e irregular*; (fr) amuse-bouche/amuse-gueule, (esp) *tapa*; (fr) bombe glacée, *helado en forma de tronco de cono* (esp). Termes non métaphoriques en français, métaphoriques en espagnol: (fr) *garde d'enfants/garde enfants*, (esp) *canguro [cuidadora de niños]*, (fr) *baba au rhum*, (esp) *borracho [pastel]*...

Emplois symétriques: Termes métaphoriques dans les deux langues ayant la même source d'inspiration: (fr) chinois [passoire], (esp) *chino [colador]*; (fr) île flottante [gâteau], (esp) *isla flotante [dulce]*; (fr) araignée [de bœuf], (esp) *araña [de ternera]*, (fr) forêt-noire [gâteau], (esp) *selva negra [pastel]*... Termes créés à partir de

sources d'inspirations différentes: (fr) esquimau [glace], (esp) *crocanti* [helado], (fr) éclair, (esp) *palo catalán*...

Une constatation s'impose : la gastronomie est riche en mots fantaisistes qui répondent à l'imagination des créateurs; ces mots métaphoriques ont rarement d'équivalents en langue cible; le recours aux procédés définitoires devient dans ces cas indispensable : (fr) *croque-monsieur* REST sándwich caliente hecho con pan de molde tostado, jamón y queso; V. *croque-madame*, *sandwich* (DTT). (fr) *croque-madame* REST croque-monsieur coronado por un huevo frito; V. *croque-monsieur*, *sandwich* (DTT).

Les métaphores sont nombreuses notamment en gastronomie. Inspiré par un cantique de reconnaissance et d'allégresse est né le *magnificat* «somptueux potage aux oranges, à la laitue, aux noisettes et à la crème, originaire de Franche-Comté» (DTT) et par le raffinement du produit dénommé, la *marquise* « sorte de mousse au chocolat à base de beurre, d'œufs et de sucre additionnés de chocolat fondu parfois nappées de crème anglaise » (DTT); des métaphores zoomorphiques telles que le *corne-de-bélier* « variété de pommes de terre dont la forme allongée et bosselée rappelle celle des cornes de bélier » (Guillemard, 2008: 111) ou d'autres mots comme *suprême* (DTT) ou *délice* qui désignent aujourd'hui « toute sortes de plats raffinés et savoureux » (DTT). En espagnol *los huevos a la flamenca* « œufs [à l'andalouse] sautés avec des tomates et du chorizo » (DTT); la *zarzuela* [de marisco] « plat d'origine catalane confectionné à partir de poissons et de fruits de mer variés » (DTT) ou la *ópera* en référence à la « *zarzuela de marisco* contenant de la langouste » (DTT).

Des métaphores poétiques coexistent donc avec des métaphores fonctionnelles qui constituent, en définitive, une sorte de traduction car elles permettent l'expression de notions abstraites par des mots concrets et précis. Trouver des équivalents en langue cible devient fréquemment un vrai défi notamment si l'on considère que les métaphores impliquent un degré de liberté inexistant dans le cas de la métonymie comme on le montrera par la suite.

3.2.2. Métonymie

La relation de métonymie est définie par Alain Polguère (2003: 166) dans les termes suivants:

Une lexie L2 est liée de façon métonymique à une lexie L1 du même vocable si elle dénote un concept lié par une forme de proximité au concept dénoté par L1. On parle alors de contiguïté des concepts.

Basés sur le principe de contiguïté les rapports métonymiques peuvent être assez divers : Matière/objet: *aluminium/alu fam* «REST papel de aluminio [...]»; V. *papier de ménage*, *papier-torchon*» (DTT); *verre* [réceptif] «REST vaso [recipiente]» (DTT). Sens/sensation perçue: *nez* REST aroma del vino (DTT). Sensation tactile liée au goût: *velouté* [d'asperges] REST crema [de espárragos] (DTT). Lieu de produc-

tion/produit: *Xérès* «REST jerez, vino de Jerez [ciudad de Andalucía]» (DTT). Couleur/produit: *blanc* «*blanc* 1 [*de poulet*] REST pechuga de pollo, *blanc* 2 REST vino blanco [...]» (DTT); *bleu* [*fromage*] «REST [queso] azul; variedad de quesos de corteza blanca que presenta la particularidad de contener el moho *Penicillium candidum* por aplicación o inoculación de un cultivo de bacterias o por formación natural» (DTT); *jaune* [*œuf*] «REST yema [de huevo]» (DTT). Forme/produit: *nid* (*au*) «se dit d'œufs mollets dressés dans des timbales évidées, elles aussi en forme de nid» (Guillemard, 2008: 243) ou *navire* «petit gâteau en forme allongée, ce qui explique sans doute son nom dérivé du latin» (Guillemard, 2008: 242). Numéro d'ordre/spectacle: *première* «ESPECT estreno de un espectáculo [también se utiliza en español el galicismo *première*]; V. *générale*, *couturière*; *spectacle*; *théâtre*, *cinéma*, *opéra*» (DTT).

3.2.3. Antonomase

D'après nous, l'antonomase est une espèce de métonymie qui se fait lorsqu'on applique le nom propre d'une chose à plusieurs autres en fonction d'une association d'idées. Cette conception se justifie si l'on considère que:

[...] Le lien métonymique est de l'ordre de la correspondance et que les métonymies consistent dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet qui fait comme lui un tout à part, mais qui lui doit ou à qui il doit lui-même plus ou moins, ou pour son existence ou pour sa manière d'être (Leroy, 2004: 68).

Des données culturelles se glissent dans les noms propres (de fiction ou réels) devenus communs. De nombreux touristes se rendent le Vendredi Saint à Murcie pour contempler le défilé des *salzillos* «CULTURA pasos de Semana Santa *pl* de Francisco Salzillo, escultor barroco de origen murciano» (DTT). Au printemps le *Festival de teatro de marionetas* aussi dénommé *teatro de títeres* ou *teatro guiñol*, en français *théâtre* ou *spectacle des marionnettes* ou *théâtre guignol* «CULTURA/ESPECT *guiñol* personaje de marionetas originario de Lyon» (DTT) anime les rues.

3.3. Polysémie et homonymie

3.3.1. Polysémie

La néologie sémantique, origine de la polysémie, correspond à un mouvement interne qui satisfait la nécessité existentielle pour la langue de conjuguer changement et stabilisation, extension et économie (Cusin-Berche, 2003: 10). Ce « phénomène inhérent à toute langue » (Guilbert, 1975: 69) est à la base des modifications qui opèrent sur le sème central, par des glissements de sens du type métaphore, métonymie... Ces nouvelles acceptions, relevées en lexicographie, se présentent couramment numérotées souvent précédées du domaine de spécialité d'appartenance: (esp.) *plato*¹ REST plat [aliment servi dans une assiette], *plato*² REST assiette f, *plato*³ SPORTS plateau de pédalier, plateau [...] (DTT). Dans le passage d'une langue à l'autre, le

phénomène de la polysémie peut être symétrique: (fr.) *paradis*¹ GÉN paraíso; V. *enfer*; *paradis*² [d'un théâtre] ESPECT paraíso [de un teatro], gallinero col. [teatro]. (DTT). Cependant, la polysémie d'un terme dans une des deux langues peut être révélateur de certains de ces «choix» culturels dont le locuteur ne prend souvent conscience qu'au moment où il constate que la langue «d'en face» distingue, isole ce que la langue maternelle englobe, unifie ou simplifie en quelque sorte.

C'est le cas, au niveau lexical, de l'espagnol *bodega* qui correspond à trois termes français: *bodega*¹ f [de vino] REST cave f [de vin], celier; V. *vino*; *sótano*, *subterráneo*, *cava*, *bodega*² f [avión, barco] VOYAGE soute à bagages f; V. *cala de equipaje*, *bodega*³ f [depósito/almacén en puertos] GESTION dock entrepôt, magasin qu'on trouve dans les ports (DTT). Et du français *buffet* équivalent à trois termes espagnols: *bufé/bufet libre*¹ REST galicismo referido a la oferta de platos y de bebidas que se exponen en el comedor en sistema de autoservicio; V. *formule buffet à volonté*; *buffé*² REST restaurante [de estación de ferrocarril]; V. *restaurant*, *guinguette*; *buffé*³ REST aparador; V. *meuble*, *armoire* (DTT).

Lorsque deux langues sont confrontées et placées en parallèle, il peut exister des « cases vides », c'est-à-dire des termes qui ne possèdent pas d'équivalents dans l'autre langue ou trouver des cas où le mot à polysémie riche dans une langue ne possède pas d'équivalent dans l'autre. C'est ainsi pour le mot espagnol *rodaja* qu'il faut traduire en français, selon le cas par *tranche* f [de citron, saucisson], *rondelle* f [de citron, saucisson] ou *darne* f [de poisson] (DTT) ou du mot français *alimentaire*, selon le contexte *alimenticio* [que alimenta] ou *alimentario* [relacionado con la alimentación] (DTT).

3.3.2. Homonymie

Les dictionnaires bilingues donnent le même traitement aux polysèmes et aux homonymes, malgré l'importance de cette distinction linguistique, par souci de simplification et d'efficacité :

Exemple 1: *mousse*¹ f GEN espuma, *mousse*² m/f REST mousse f [dessert] (*de chocolate* REST mousse au chocolat, *de limón* REST mousse au citron), *mousse*³ m/f REST mousse f [pâté léger et mousses de viande, poisson, foie-gras ou fruits de mer]; V. *espuma* (DTT).

Exemple 2: *moule*¹ REST molde; V. *ustensile de cuisine*, *réipient*; *plateau* (*à charlotte* REST molde de carlota, *à fond amovible* REST molde desmontable, *à gâteaux* REST molde para tarta/pasteles/bizcochos, *à soufflé* REST molde de soufflé, *à tarte* REST tartera f), *moule*² f REST mejillón (*marinière* pl REST mejillones a la marinera pl) (DTT).

3.4. Paronymie

3.4.1. Paronymes intralinguistiques

Les paronymes, ces mots proches par le son ou par l'orthographe mais éloignés par le sens, posent des problèmes de choix du même ordre que ceux qu'on rencontre à propos de la polysémie et de la monosémie constituant une source d'erreurs fréquente dans la pragmatique de la traduction. En lexicographie un commentaire s'impose pour éviter les incohérences sémantiques: *romain, e* ARTE/CULTURA romano, a ◇ *Au mois de septembre on fête à Cartagena l'arrivée de Romains et de Carta;* cuidado con no confundir «romain» con *roman, e*, que significa «románico» ◇ *La ville de Nîmes compte de nombreux monuments romains comme la Tour carrée.* (DTT).

De façon spéculaire, le français possède deux termes paronymiques *familier* et *familial* qui se partagent le terrain entre, d'un côté, pour *familial*, « tout ce qui concerne strictement la famille » (PR): *fête familiale, tradition familiale, repas familial, voyage familial...* et de l'autre, pour *familier* « ce qui est bien connu, dont on a l'expérience habituelle » (PR): *lettre familière, cérémonie familière...* Ces deux mots ont la même étymologie (lat. *familiaris*). *Familier* est le plus ancien et avait autrefois le sens recouvert aujourd'hui par *familial*. Le terme *familial* est plus récent puisque le *Littré* (1863 et 1872, 1^e éd.) le mentionne comme «néologisme». Selon *Le Petit Robert* (2005) il est attesté depuis 1830. Cela pourrait signifier que le français a voulu diversifier les emplois en «inventant» un mot (*familial*) chargé du sème *famille* et en déléguant à tous les autres emplois le terme *familier*, refusant par là de tout rapporter à la cellule familiale. Dissociation que l'espagnol n'a pas ressentie le besoin d'effectuer puisqu'il applique le terme *familiar* à tous les emplois précédemment cités. Peut-on, sans tomber dans le piège de la stéréotypie, en déduire des différences quant à l'importance et au rôle de la famille dans les deux cultures?

3.4.2. Paronymes interlinguistiques: «faux amis»

Beaucoup de gallicismes (en espagnol) et d'hispanismes (en français) sont favorisés par l'existence de mots qui semblent avoir le même signifiant en français et en espagnol, tout en ayant des signifiés complètement ou partiellement différents. Selon Jean Maillot (1981: 31) :

L'expression « faux amis » a une valeur relative : il est souvent difficile de discerner, entre deux langues qui emploient dans des sens différents deux termes ayant la même origine, quelle est celle qui a le mieux conservé son acception primitive. Les dérivations à partir de cette acception peuvent être d'importance très inégale, parfois même se manifester en sens opposé.

Victime de l'illusion que « c'est la même chose », le locuteur espagnol croit utiliser l'équivalent espagnol alors qu'il fait passer le signifié français sous le signifiant espagnol, créant un nouveau couple signifiant-signifié, donc donnant naissance à un mot jusque-là inexistant. C'est une illusion de croire que pour « bonbon » (fr) et *bombón* (esp.) le signifiant est le même; tout au contraire, « bonbon » équivaut en espagnol à *caramelo* tandis que le mot espagnol *bombón* est synonyme en français de

chocolat. Rappelons avec Weinreich (2008: 32) qu'il ne peut y avoir d'homonymes qu'à l'intérieur d'un même système lexical. Mais cette illusion est d'autant plus forte qu'elle contribue à « réduire le fardeau linguistique ». À cette illusion s'ajoute la non-perception spontanée de l'arbitraire de la langue. Le sentiment que le lien signifié signifiant est naturel, donc immuable, généralement appliqué à la langue maternelle, bénéficie dans ce cas, à la langue étrangère dominante. À la différence des emprunts, ces glissements de sens révèlent une attitude traductrice inconsciente qui adopterait comme principe le choix spontané d'un mot ressemblant autant qu'il est possible au terme à traduire. Comme pour les paronymes intralinguistiques, les commentaires « avertisseurs » s'imposent en lexicographie: *potage* REST *sopa f no se debe confundir potage con el término español «potaje» que designa un tipo de guiso con verduras, legumbres y otros ingredientes ; V. bouillon, bouillon cube* (DTT).

3.5. Emprunts

3.5.1. Gallicismes en espagnol

De nombreux auteurs ont insisté sur l'importance des gallicismes en espagnol. Joan Coromines (2012: 158) dans son *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* recueille des exemples, tels que *crocante*, adaptation phonétique du français *croquant*, de *croquer*, «comer algo que cruje; voz de origen onomatopéyico. Del mismo verbo deriva el francés *croquette*, de donde el castellano *croqueta*. 1884». Les fréquents exemples évoqués par cet auteur dans son dictionnaire constituent un témoignage considérable des échanges terminologiques qui ont eu lieu, au cours de l'histoire, entre ces deux langues.

Les études menées par divers auteurs à ce sujet montrent des approches différentes mais complémentaires : il faut citer, parmi d'autres, le *Diccionario de galicismos: voces, locuciones y frases de la lengua francesa que se han introducido en el habla castellana* de Rafael María Baralt (1885) dont la dernière édition date de 2011, ainsi que les *Adiciones al Diccionario de R. M. Baralt* de Niceto Alcalá Zamora (2011) ; le *Diccionario de galicismos prosódicos y morfológicos* de Valentín García Yebra (1990) ; *Les gallicismes. Étude syntaxique et sémantique* de Jean-Marcel Léard (1992) ; *Los galicismos en el español de los siglos XVI y XVIII* de Elena Varela Merino (2009) ou l'essai de Clara Curell *Contribución al estudio de la interferencia lingüística: los galicismos del español contemporáneo* (2005) et son *Diccionario de galicismos del español peninsular contemporáneo* (2009). Ces gallicismes font souvent référence au luxe gastronomique français qui se fait remarquer dans des produits autrefois mythifiés tels que le «pâté». Même si certains chercheurs situent l'origine du pâté en Egypte, dans la Grèce classique ou à Rome, nous sommes sûrs que le foie-gras que nous consommons aujourd'hui a son origine en France. Cette préparation découverte par J. P. Clause en 1762, sera perfectionnée par le cuisinier du premier Président du Parlement à Bordeaux, en 1792.

L'admiration qui éveille le raffinement et le prestige des Français dans le secteur gastronomique justifie les nombreux gallicismes qui se sont installés en espagnol

souvent calqués directement du français (DTT): *gourmet*, *cordon bleu*, *chateaubriand*, *foie-gras*... parfois légèrement adaptés au système orthographique espagnol: *bechamel* (fr.) *besamela/besamel* (esp.); *biscote* (fr.) *biscote* (esp.)... Des gallicismes à l'origine appartenant au domaine gastronomique, ont été empruntés par des domaines spécialisés et employés dans un sens restrictif: «*biscuit*1 ARTE/CULTURA bizcocho, también es frecuente el galicismo biscuit; V. *porcelaine*; *biscuit* 2 REST galleta f; V. *gâteau sec*, *petit-beurre*, *petit four*». (DTT). Il y en a d'autres qui répondent à la façon de confectionner un plat typique ou d'un certain produit : en charcuterie, par exemple le mot *andouille/andouillette* f REST *andouillette f* embutido típico francés elaborado con tripas de cerdo; V. *charcuterie* (DTT) ou le *cervelas* REST *cervelas* salchichón cocido de ajo; V. *charcuterie* (DTT). Parmi les sauces, la *béarnaise* f REST *bearnesa* f –salsa de origen francés elaborada con mantequilla, yema de huevo, limón, perejil y escalonia (DTT) ou des crèmes diverses telles que le *bavarois* REST *bavarois* f crema fría de nata y gelatina, aromatizada con vainilla, chocolate, frutas y cuajada en un molde; V. *gâteau*, *pâtisserie* (DTT). De nombreux gallicismes répondent, comme on a déjà expliqué précédemment, à l'imagination du créateur, par exemple la *jalousie* «*gâteau à la frangipane décoré d'un croisillon de pâte qui le fait ressembler au store portant ce même nom de jalousie*» (DTT) ou le *vol-au-vent* «*terme inventé par Carême pour désigner une pâte tellement légère que, selon lui « elle s'envole au vent à la sortie du four »* (DTT).

Dans certains cas, ces mots répondent à l'évolution historique et socioculturelle. C'est ainsi que sous l'Ancien Régime on assiste à la naissance du *cordon bleu*, en référence à la distinction honorifique que l'on décernait, de 1578 à 1789, aux nobles qui s'étaient distingués pour servir le roi Henri III de France². Des connotations de prestige restent encore aujourd'hui rattachées à ce terme: *cordon bleu*1 REST *buen cocinero*, a f; V. *cuisinier*, *cordon bleu* 2 REST *cordon bleu filete de ternera* o ave, empanado y relleno de jamón y queso, *cordon bleu* 3[diplôme] REST *cordon bleu - diploma de la escuela culinaria francesa de reconocido prestigio* (DTT).

Sous la devise d'égalité, à l'époque de la Révolution française, est née la *baguette* en réponse à la consigne donnée aux boulangers de suivre une même méthode de travail. Ouvriers, bourgeois et aristocrates avaient le droit de manger une même sorte de pain. Ce gallicisme aujourd'hui bien installé en espagnol est attesté dans des dictionnaires tels que le DEA ou le DTT.

La France, premier pays producteur de vin et première destination touristique, suivie de l'Espagne, a développé lors des dernières décennies, l'*oenotourisme*, «*un voyage autour de la thématique du vin*» dont l'attrait principal est faire décou-

² L'Ordre des Chevaliers du Saint Esprit qui portaient une croix en or sur un ruban bleu. Les cuisiniers nouaient leurs tabliers avec des rubans bleus ce qui permit de lier symboliquement la couleur bleue à l'excellence culinaire.

vrir au touriste les vignobles, les vins mais aussi l'amour pour les autres et pour les valeurs authentiques. Les mots référés à ce domaine de spécialité lié à la gastronomie se sont considérablement multipliés et les gallicismes en espagnol sont fréquents : sommelier, *sumiller*; dans un restaurant, *bodeguero* (DTT) ; *château REST* château «denominación francesa que se aplica en la Gironde a los vinos de calidad que se elaboran en explotaciones vinícolas o edificios que son una especie de castillos» (DTT); *chambrier [un vin]* «REST poner un vino a la temperatura ambiente» (DTT).

Enfin, nous ferons une brève évocation des gallicismes présents dans la langue espagnole, originaires de cultures d'ailleurs, qui ont été introduits en Espagne à travers la culture française (Trepas, 2003; Walter, 2013; Guillemard, 2008). Citons par exemple le mot *croissant* dont la traduction en espagnol (*creciente*) n'a pas réussi à s'imposer en gastronomie ; cependant, sa graphie est souvent adaptée à la phonétique espagnole (*cruasán*). Le *croissant* est originaire de Vienne, d'où le nom de cette viennoiserie. D'après la légende, en 1683, les Turcs se trouvèrent aux portes de cette ville qui montra sa résistance; ils finirent finalement par lever le siège. Pour le fêter, un boulanger viennois eut l'idée de créer cette pâtisserie en forme de croissant (symbole de l'Islam). C'est grâce au mariage de Marie-Antoinette de Habsbourg (sous les ordres de laquelle travaillait un boulanger viennois) avec Louis XVI (vers 1770) que le *croissant* s'est introduit en France. En 1863 ce mot fut attesté pour la première fois dans le *Littré*. La recette traditionnelle telle qu'on la connaît aujourd'hui fut publiée dans le *Larousse gastronomique* en 1938.

3.5.2. Hispanismes en français

En français on trouve de nombreux mots appartenant au fonds roman espagnol qui font tout particulièrement référence à la culture espagnole, plutôt envisagée sous l'angle du folklore. Sous l'influence des événements historiques (mariage de Louis XIII avec l'infante d'Espagne et puis, celui de Louis XIV avec Marie-Thérèse, fille du roi d'Espagne Philippe IV), à la fin du XVI^e siècle et tout au long du XVII^e siècle le français emprunte à l'espagnol des termes référés aux danses, aux jeux... de cette époque-là. Plus tard, à partir du XVIII^e siècle, l'influence espagnole est purement folklorique, on emprunte des mots à la culture espagnole dans ce qu'elle a pour les Français d'exotique : *gitane*, *picador*, *banderille*, *fandango*, *boléro*... (Corbella y Real, 1993; Trepas, 2003; Walter, 2013). Deux fêtes populaires sont devenues de vrais porte-drapeaux de la culture espagnole: le flamenco et la tauromachie. Patrimoine culturel immatériel de l'Humanité depuis le 10 novembre 2010, le *flamenco* est souvent employé par les Français en tant qu'accroche publicitaire dans le domaine du tourisme. Les origines du *flamenco* demeurent néanmoins inconnues à la suite de l'expulsion des Maures hors d'Espagne (Navarro Arriola, 2002: 65). D'après le *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, l'adjectif flamenco signifiait autrefois « originaire de Frandres », flamand, emprunté au néerlandais *flaming* et attesté depuis 1870 pour désigner les Gitans d'Espagne qui étaient venus de Flandres. Le mot a

d'abord désigné la langue des Gitans (1890) et les Gitans eux-mêmes (1899). Cet art métis, exaltation de la pureté de l'âme humaine, n'est en réalité qu'une confluence des diverses cultures apportées par des peuples qui ont historiquement occupé l'Espagne. Ces peuples ont laissé leur empreinte autour de trois axes: le chant, la danse et la guitare. Musique et danse entrent dans la composition de différents *palos* (plus de 50) classés par groupes selon le rythme et la stylistique adoptée : le *flamenco jondo* qui exprime des sentiments profonds fréquemment tragiques (*bulerías, soleá, tiento, farruca, martinete, petenera, minera*) et qui s'adresse à un public averti coexiste avec le *flamenco festero* qui évoque des sentiments amoureux sur un ton gai. Cette modalité de *flamenco (sevillanas, rumbas, tangüillo et alegrías)* dansée lors des fêtes surtout en Andalousie, est la plus connue des touristes étrangers. La terminologie qui permet d'exprimer les notions référées à ce domaine, signe identitaire de la culture espagnole, n'admet pas de traduction en français. L'association du mot *chanteur, -euse* (esp *cantante*) au mot *cantaor, cantaora* en lexicographie est incorrecte car ce mot a un sens plus spécifique, il désigne *le/la chanteur, -euse* de flamenco ; de la même façon, le terme *danseur, euse* (esp *balarín, bailarina*) ne peut être associé à *bailaor, bailaora*, mot employé dans un sens restrictif dans ce domaine de référence; d'où les nombreux hispanismes (*palmero, tablao flamenco, zapateado...*) qui se sont aisément installés dans la langue française.

En ce qui concerne la *tauromachie*, « l'art de combattre les taureaux dans l'arène » (PR), est à la fois « la plus connue et la plus polémique des coutumes populaires espagnoles » (<http://www.1voyage.com/espagne/corridas-espagne.htm>; 27/12/2011) mais aussi l'une des plus emblématiques. Ces deux fêtes, qui font partie du folklore espagnol, provoquent des sentiments parfois opposés chez le touriste étranger. Comme Michel del Castillo l'a indiqué lors de l'interview publiée par *El País* sur son *Diccionario amoroso de España*, « los franceses tienen una gran pasión conflictiva por España [...]: de las corridas de toros, por ejemplo, exaltan su crueldad al tiempo que se sienten fascinados por ellas » (*apud* Martí Font, 2005). Attirés par cette tradition, les Français l'ont importée depuis les années 50 dans le Sud de la France et aujourd'hui on peut assister à des *corridos* notamment à Carcassonne, à Bayonne, à Béziers ou à Nîmes, principal centre de tauromachie. En ce qui concerne l'approche lexicale, de nombreux hispanismes se sont installés en français en référence aux personnes qui y sont impliquées (*picador, maestro, novillero...*), aux instruments divers employés dans ces démarches (*montera, capote, muleta, estoque...*)... Les procédés définitoires et les gloses culturelles s'imposent dans le transfert de ces termes à CCP en langue cible comme on peut le constater pour les niots *banderillero* «SPECT banderillero, torero qui pose les banderilles ; V. *rejoneador, picador*» (DTT) ou *rejoneador* « SPECT rejoneador, personne qui, à cheval, blesse le taureau à l'aide de la lance appelée rejón ; V. *picador, banderillero, torero* » (DTT).

Les exemples ci-dessus évoqués montrent bien des implicites qui se glissent derrière les mots et qui traduisent des gestes. Ces mots lexicoculturels par excellence, sous-tendent certaines pratiques sociales que la population espagnole ou française partagent sans souvent en prendre conscience. L'idée implicite est dans ces cas dépassée par le comportement qu'implique inconsciemment le mot.

4. Lexiculture: traitement lexicographique

L'impossibilité de traduction dans les cas des termes affectés par une CCP uniquement dans une des deux langues mène le lexicographe à avoir recours à l'emprunt, de préférence accompagné d'un ensemble explicatif plus complet en ce qui concerne les catégories de la microstructure: explications définitoires, exemples, références complémentaires ou gloses culturelles.

1. Explications supplémentaires: portant sur le syntagme sous-jacent dans le cas des sigles tels que (esp) *ARCO* [*Feria Internacional de Arte contemporáneo*] (DTT) ; apportant des précisions sur certaines particularités morphologiques susceptibles d'induire en erreur concernant certaines catégories grammaticales : (fr) *hébreu*, *x pl* CULTURA hebreo, *a f* si *hébreu* es un adjetivo, su femenino es *hébraïque* pero si se trata de un sustantivo, su femenino es *israélite* si se refiere a la religión y *juive* cuando se trata del pueblo del reino de Judá, ej. une fête juive; V. *juif*; V. *juif*, *israélite* (DTT).

Des précisions sur l'emploi du nombre: (esp) *afición* f SPORTS amateurs *pl* – on emploie en espagnol le mot collectif singulier *afición* tandis qu'en français on emploie le mot «amateurs» au pluriel; V. *aficionado* (DTT); ou sur le genre: (esp) *arte* m/f ART/CULTURE art; en espagnol, ce mot est féminin au pluriel: *artes escénicas* mais généralement masculin au singulier: *arte escénico* (DTT).

2. Gloses culturelles. Les traditions se glissent derrière les mots rendant dans certains cas impossible les équivalences d'une langue à l'autre; de là l'importance de spécifier en lexicographie les nuances sémantiques d'ordre socio-culturel qui permettent leur correcte interprétation en discours. Deux mots servent à illustrer cette idée: Exemple 1: (esp) *rey* CULTURE roi (*Reyes Magos pl* CULTURE/SPECT Rois Mages *pl*; en Espagne, selon la tradition, les enfants reçoivent les cadeaux pour la fête des Rois Mages [Épiphanie], le 6 janvier, et le 5 au soir, il y a un défilé avec des chars dans toutes les villes et les villages d'Espagne pour fêter l'arrivée des Rois Mages; V. *roscón de Reyes*. (DTT). Exemple 2: (fr) *Noël/la Noël* f CULTURA Navidad f; Pascua de Navidad f; Natividad del Señor f –en Francia, Noël corresponde solamente al día 25 de diciembre; sin embargo en España las Navidades abarcan hasta el 6 de enero (DTT).

Nous nous arrêterons sur l'article *avril* où l'on mentionne la fête du premier avril, jour consacré aux «poissons d'avril», un poisson découpé dans du papier et que l'on prend plaisir à accrocher dans le dos des personnes rencontrées, à leur insu. Cette pratique amusante correspond à *el día de los inocentes* en espagnol. En Espagne, en

Amérique Latine et dans d'autres pays, on souligne cette fête en faisant des tours et des farces. Les médias en profitent pour faire de fausses nouvelles humoristiques. Curieusement cette tradition se greffe à une journée qui commémore un événement triste: un épisode des évangiles survenant après la naissance de Jésus. Le roi Hérode ayant appris que les Rois Mages allaient rendre hommage à Jésus sentit son royaume menacé et décida de tuer tous les bébés garçons de moins de deux ans. Comme les victimes massacrées sous les ordres d'Hérode, les gens victimes des farces doivent accepter leur destin. Cette pratique n'a pourtant aucune signification pour un Japonais, par exemple. Pourtant les Français et Espagnols connaissent et perpétuent ce qui est devenu une tradition.

3. Procédés définitoires. La plupart des mots relevés dans le discours explicatif du lexicographe sont présentés par des définitions. Un mot peut être défini simplement en présentant les caractéristiques parfois observables du référent désigné. D'autres mots son définis par leurs différences spécifiques. D'autres définitions se caractérisent par le fait que le mot expliqué est défini par un mot qui lui est synonyme. D'autres mots peuvent être définis tout en se référant à leur mot de base (Galisson, 1979: 79). Les procédés définitoires permettent en définitive d'éclaircir le sens du mot assurant sa concrétisation dans le discours : (esp) *tuna* f CULTURE/SPECT *tuna* f—orchestre d'étudiants appelés *tunos* qui font des sérénades aux filles sous leur balcon ; de nos jours il existe aussi des *tunas* féminines ; V. *tuno* (DTT).

4. Procédés définitoires et gloses culturelles. (esp) *churrería* f REST établissement où l'on fait des churros et où quelquefois on les consomme; en Espagne la coutume est de s'y rendre de bon matin, après une sortie nocturne, pour y prendre un chocolat espagnol très épais avec des churros; V. *marcha*. (DTT); *bêtises de Cambrai* f pl REST caramelos típicos de la ciudad de Cambrai, creados en 1850 por la confitería Afchain; son cuadrados, blancos y opacos; lucen una tira de caramelo color ámbar y están aromatizados con menta; V. *bombón*, *sucrerie* (DTT).

5. Procédés paraphrastiques. Galisson définit la paraphrase comme «une activité d'identité de sens entre deux énoncés» (1979: 46). La paraphrase peut être syntagmatique ou paradigmaticque. Les paraphrase(s) paradigmaticques peuvent être soit synonymiques (les plus fréquentes), soit antonymiques. Dans l'explication par paraphrase, le discours d'origine ne change pas: *migas* [de *harina*] REST poêlée de farine à l'ail; *migas* [de *pan*] REST poêlée de mies de pain (DTT); *amandine* f REST pastelito de almendra; V. *gâteau*, *pâtisserie* (DTT).

6. Importance des exemples. L'emploi d'exemples dans les dictionnaires n'a rien de nouveau. Dans son *Dictionnaire Universel* (1690) Antoine Furetière expliquait aux usagers: «Les mots seront expliqués avec quelques histoires, curiositez naturelles, phrases et constructions. Le tout extrait de plus excellents auteurs (<http://www.u-cergy.fr/dictionnaires/auteurs/furetiere.html>; 10/01/2012).

Pour l'analyse des exemples nous prendrons comme ouvrage de référence le *Dictionnaire du tourisme fr-esp / esp – fr* (DTT).

– Exemples qui font référence à la culture espagnole (dans la partie espagnol-français). Au paysage: (esp.) «*huerta* f PAYSAGE jardin potager, verger [d'arbres fruitiers] ◇ *La huerta de Alicante es muy rica en frutas y verduras.* (DTT). Aux fêtes: (esp.) «*rocío*¹ CLIMA rosée; *Rocío*², El CULTURE El Rocío ◇ *Miles de peregrinos participan cada año en la romería de Almonte para venerar a la Virgen del Rocío también conocida como la Blanca Paloma*» (DTT).

– Exemples qui font référence à la culture française (dans la partie français – espagnol). À la vitiviniculture: (fr) «*cru* REST cru, pago [buenos viñedos]; se suele emplear este término como mención para diferentes categorías de vinos (*grand cru, cru classé, cru supérieur...*) ◇ *A Château Margaux est considéré comme premier grand cru classé*» (DTT). Au spectacle: (fr) «*comique* ESPECT humorista ◇ *Murielle Robin est une grande comique; V. fantaisiste, humoriste*» (DTT).

– Exemples chargés de références culturelles à des pays francophones ou hispaniques. Il y a des mots qui font preuve des rapprochement et des éloignements qui se sont produits au cours de l'histoire pour des raisons d'ordre politique, économique, social ou culturel entre la France et l'Espagne et les colonies: (esp) «*habanera* f ART/CULTURE/SPECT habanera f ◇ *Torre Vieja es la sede del Certamen anual internacional de habaneras y polifonía a finales de julio*» (DTT).

– Exemples qui font allusion à des cultures d'ailleurs ni francophone ni hispanique: (fr.) «*pudding/pouding* REST pudín ◇ *Le pudding est le gâteau traditionnel de Noël, en Angleterre*» (DTT).

Comme le dit Alain Duval (2000: 79), « l'exemple fait partie des meubles du dictionnaire. L'utilisateur se sent à l'aise dans un article qui lui propose, selon le cas, définitions ou traductions assorties d'exemples mettant le terme en contexte ». Les exemples cités dans les dictionnaires ne sont pas introduits directement dans l'article, ils accompagnent et complètent la définition et c'est dans ce sens qu'ils permettent l'introduction du discours dans le texte. L'utilisateur du dictionnaire par des exemples tels que ceux qu'on vient de citer, est transféré dans un univers culturel qui diffère considérablement de son propre univers. Ces « lieux communs » favorisent l'apprentissage du mot. L'illustration des mots en contexte sert à éclairer des groupes binaires, des locutions, plus ou moins stéréotypées, ainsi que certaines structures syntaxiques susceptibles d'induire le locuteur en erreur. L'utilisateur apprend les mots, la langue, mais il s'imprègne aussi des socioculturelles implicites.

5. Conclusion

La réalité universelle présente de fortes gradations, de différentiations liées aux facteurs historiques, sociologiques, politiques, géographiques... voir biologiques; c'est

pourquoi, [...] chaque civilisation, chaque culture, chaque langue, exprime, à sa façon et selon ses niveaux d'expérience, ces aspects universaux d'application aux divers domaines de spécialité. Comme le remarque Boulanger (1990: 234):

Les signes linguistiques entretiennent un lien étroit avec le «monde» par le biais de leur sens, même si, le sens d'une expression linguistique ne doit surtout pas être confondu avec le segment du monde que cette expression désigne.

Les mots sont comme nous avons montré lors de cette approche synchronique et diachronique sur ce lexique de la gastronomie et des fêtes, des lieux de pénétration privilégiés pour certains contenus de culture qui s'y déposent, finissent par y adhérer et ajoutent une dimension identitaire à la dimension sémantique ordinaire des signes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABOU, Sélim (1981): *L'identité culturelle*. Paris, Hachette.
- ALCALÁ ZAMORA, Niceto (2011): *Adiciones al Diccionario de galicismos de Rafael María Baralt*. Córdoba, Diputación provincial.
- ALCARAZ VARÓ, Enrique (1997): *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona, Ariel.
- AMOSSY, Ruth (1991): *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan.
- AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG-PIERROT (2009): *Stéréotypes et clichés*. Paris, Armand Colin, 2^e éd.
- ARAGÓN, Marina, Mercedes EURREUTIA, Montserrat PLANELLES y Fernande RUIZ. (2009): *Diccionario de términos del turismo (francés-español/español-francés)*. Barcelona, Ariel.
- BALBONI, Paolo (1989): «La microlingua del turismo come fascio di microlingue», en *Microlingue e letteratura nella scuola superiore*. Brescia, La Scuola, 56-61.
- BARALT, Rafael María (2011): *Diccionario de galicismos: voces, locuciones y frases de la lengua francesa que se han introducido en el habla castellana*. Madrid, Visor, [1^a ed. 1855].
- BONICEL, Laetitia (2003): «Lexiculture et dictionnaires pour enfants» in M. T. Lino y J. Pruvost (dir.). *Mots et lexiculture*. Paris, Honoré Champion, 315-331.
- BOULANGER, Jean-Claude (1990): «La création lexicale et la modernité» in *Le Langage et l'Homme*, Revue de l'Institut libre Marie Haps, XXV (4), 233-240.
- CORBELLA, Dolores y Ana María REAL (1993): «El hispanismo en francés moderno». *Revista de Filología*, 12, 63-74.
- COROMINES, Joan (2012): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos (1^e éd. 1961).

- CURELL, Clara (2005): *Contribución al estudio de la interferencia lingüística. Los galicismos del español contemporáneo*. Bruselas, Peter Lang.
- CURELL, Clara (2009): *Diccionario de galicismos del español peninsular contemporáneo*. Estrasburgo, Éditions de Philologie et Linguistique (coll. Bibliothèque de Linguistique Romane, 5).
- CUSIN-BERCHE, Fabienne (2003): *Les mots et leurs contextes*. Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne.
- DÍAZ SIMÓN, Ángeles (2011): *Recetas con historia*. Barcelona, Ariel.
- DE CARLO, Maddalena. (1998): *L'interculturel*. Paris, Clé International.
- DUVAL, Alain (2000): «Rôle de l'exemple dans le dictionnaire bilingue français-anglais», in Thomas Szende (dir.), *Approches contrastives en lexicographie bilingue*. Paris, Honoré Champion, 79-87.
- FURETIÈRE, Antoine (1690): *Dictionnaire universel*. [Consulta en línea: <http://www.u-cergy.fr/dictionnaires/auteurs/furetiere.html>; 10/01/2012].
- GALISSON, Robert (1979): *Lexicologie et enseignement des langues*. Paris, Hachette.
- GALISSON, Robert (1991): *De la langue à la culture par les mots*. Paris, Clé International (coll. Didactique des langues étrangères).
- GALISSON, Robert (1999): «La pragmatique lexiculturelle pour accéder autrement à une autre culture, par un autre lexique», *ÉLA*, 116, 480-495.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1999): *Diccionario de galicismos prosódicos y morfológicos*. Madrid, Gredos.
- GUILBERT, Louis (1975): *La créativité lexicale*. Paris, Larousse université.
- GUILLEMARD, Colette (2008): *Les mots de la cuisine et de la table*. Paris, Belin, coll. «Le français retrouvé».
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1985): *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris, Minuit.
- LÉARD, Jean-Marcel (1992): *Les gallicismes. Étude syntaxique et sémantique*. Paris, Duculot, coll. «Champs linguistique».
- LEROY, Sarah (2004): *De l'identification à la catégorisation. L'antonomase du nom propre en français*. Louvain, Éditions Peeters.
- LINO, M^a Teresa y Jean PRUVOST [dir.] (2003): *Mots et lexiculture. Hommage à Robert Galisson*. Paris, Honoré Champion.
- LITTRÉ, Émile. (1863): *Littré. Dictionnaire de la langue française* [<http://littré.reverso.net/dictionnaire-français>; 21/01/2012].
- MAILLOT, Jean (1981): *La traduction scientifique et technique*. Paris, Technique et documentation, 2^e éd.
- MARTÍ FONT, José María (2005): «Entrevista a Michel del Castillo escritor hispano-francés: *Los franceses tienen una gran pasión conflictiva por España*». *El País* 16/10/2005.
- MARTÍNEZ LLOPIS, Manuel (1998): *Historia de la gastronomía española*. Madrid, Alianza.

- MOSCOVICI, Serge [éd.] (1988): *Psychologie sociale*. Paris, PUF.
- NAVARRO ARRIOLA, Sergio (2002): *Fiestas populares en España*. Madrid, Ed. Cultural.
- PICOCHÉ, Jacqueline y Christiane MARCHELLO-NIZIA, Christiane (1996): *Histoire de la langue française*. Paris, Nathan [1^e éd. 1989].
- POLGUÈRE, Alain (2003): *Lexicologie et sémantique lexicale*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «paramètres».
- RAMBOURG, Patrick (2010): *Histoire de la cuisine et de la gastronomie française*. Paris, Tempus.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2005): *Diccionario del Estudiante*. Madrid, Santillana.
- REY, Alain [dir.] (2004): *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Le Robert, tomes 1, 2 et 3.
- ROBERT, Paul [dir.] (2005): *Le Petit Robert*. Paris, Le Robert.
- SCHULZ, Patricia (2004): *Description critique du concept traditionnel de «métaphore»*. Berne, Peter Lang.
- SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS (1999): *Diccionario del español actual*. Madrid, Aguilar.
- TREPS, Marie (2003): *Les mots voyageurs. Petite histoire du français venu d'ailleurs*. Paris, Seuil.
- VARELA MERINO, Elena (2009): *Los galicismos en el español de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- WALTER, Henriette (2013): *L'aventure des mots français venus d'ailleurs*. Paris, Robert Laffont [1^e éd. 1997].
- WEINREICH, Uriel (2008): *Languages in contact: findings and problems*. New York, Linguistic Circle of New York [1st ed. 1953].
- YAGUELLO, Marina (1988): *Catalogue des idées reçues sur la langue*. Paris, Seuil.

La femme et l'œuvre: Robbe-Grillet

José María Fernández Cardo

Universidad de Oviedo

cardo@uniovi.es

Resumen

Se ocupa este artículo de las últimas publicaciones (2012) relacionadas con la obra de Alain Robbe-Grillet: un volumen de correspondencia y un libro biográfico publicado por la viuda del escritor, Catherine Robbe-Grillet. Se inscribe este trabajo dentro de los estudios de la poética de la confianza, prestando atención particular a la incidencia de la misma en la recepción de la obra cuando quien la realiza es esposa del escritor y escritora ella misma. El contenido de las confianzas está sometido a una retórica de la expresión, tamizada por una serie de relaciones intertextuales, que colocan a la escritura de inspiración biográfica en la frontera de las prácticas imposibles, y mucho más en el caso de una obra narrativa como la de Robbe-Grillet, caracterizada por el deslizamiento progresivo del referente.

Palabras clave: confianza; Catherine Robbe-Grillet; biografía; narratología; intertextualidad; nueva novela.

Abstract

This article deals with recent publications (2012) on Alain Robbe-Grillet's work: a collection of letters and a biographical piece published by the writer's widow, Catherine Robbe-Grillet. The article falls within the so-called 'poetics of confidence' studies, and draws particular attention to its impact on the reception of the work, given that this 'confidence' is provided by the writer's wife, a writer herself. The content of the confidences is subject to some rhetoric of expression filtered by a number of intertextual relations, which place biographically inspired writings on the border of impossible practices. This is especially so in the case of Robbe-Grillet's narrative, which is characterized by the successive shift of the referent.

Key words: confidence; Catherine Robbe-Grillet; biography; narratology; intertextuality; new novel.

*La nécessité d'écrire vient maintenant sans doute
en bonne partie de toi [Catherine] : de la valeur
que tu attaches au développement de ma gloire*

Alain Robbe-Grillet (1959)¹

0. Itinéraire : de « l'homme et l'œuvre » à « la femme et l'œuvre »

En dépit d'un titre pareil, et dans le but de ne pas frustrer l'horizon d'attente du lecteur, il faudrait déclarer dès ces premières lignes qu'il ne sera pas question ici de la représentation de la femme dans la production romanesque d'Alain Robbe-Grillet, et pourtant il y aurait assez de choses à dire et à préciser à ce propos, le sujet « femme » constituant l'un des grands topos dans l'œuvre de l'écrivain. Par contre, et à l'instar de l'orientation biographique de la dernière partie de celle-ci, on s'occupera surtout de la femme réelle, de sa compagne depuis leur mariage en 1957; âgée de quelques années de moins, cette « petite nature », au dire du romancier, lui a survécu (Robbe-Grillet est décédé en 2008) et a pris la parole pour continuer à dire, ou plutôt à écrire, étant donné qu'elle avait déjà publié un premier texte les concernant tous les deux, *Jeune mariée, Journal 1957-1962*.

La série de livres publiée par Hatier-Boivin au cours des années cinquante et soixante sous la devise *l'homme et l'œuvre* associée dans le titre à l'un des noms de grands auteurs de la littérature française (Montaigne, Ronsard, Pascal, Chénier, Balzac, Stendhal, Baudelaire, Verlaine ou Nerval, pour n'en citer que quelques-uns illustratifs de la série) nous avait habitués, nous lecteurs de l'ancienne *res publica litteraria*, à cette espèce de couple indissoluble, voire lexicalisé parmi les expressions linguistiques qui recouvrent l'étude de l'œuvre d'un auteur dont la biographie était censée accomplir un rôle important, sinon déterminant. Ces livres parfois plus remarquables qu'on ne le pense, écrits par des auteurs très connus et réputés à l'époque en tant que spécialistes de la matière, malgré leur orientation prétendument pédagogique et introductrice (ce n'est pas par hasard que l'une des collections avait comme surnom « connaissance des lettres »), renvoyaient à l'une des grandes traditions critiques les mieux établies, rien de moins qu'à l'herméneutique issue du double patronage de Buffon et de Sainte-Beuve : le style montre l'homme, l'homme explique l'œuvre. C'était bel et bien un temps classé comme *pré-structuraliste* pendant lequel on a assisté également au démarrage de la collection du Seuil « écrivains de toujours » qui associait le nom de l'auteur à la formule *par lui-même*. Cette deuxième collection est venue plus ou moins occuper la place de *l'homme et l'œuvre*, lui ayant survécu pendant

¹ Extrait d'une lettre écrite par Alain Robbe-Grillet, adressée à sa femme Catherine, datée le lundi 26 janvier 1959 (Robbe-Grillet et Robbe-Grillet, 2012: 229).

la soi-disant époque *structuraliste*, avec cette espèce d'apothéose que la publication du *Barthes par lui-même* a pu représenter en 1975.

Après cette petite incursion dans l'histoire de l'édition et de la critique littéraire, ou plutôt par son intermédiaire, le moment serait venu d'expliquer le sens du titre et de lui attribuer un référent plus précis, qui ne peut que s'inscrire dans le dépassement de l'unitarisme binaire de l'homme et l'auteur, la personne et l'écrivain, illustré par l'expression *l'homme et l'œuvre*, en ajoutant un tiers élément, censé remplacer tout court le couple par le trio : *l'homme, la femme et l'œuvre*.

Précisément c'est le mot de *trio* qui est apparu dans un contexte assez proche, dans le voisinage de notre actuel objet d'étude et qu'on ne manquera pas d'évoquer, chemin faisant, en guise d'introduction : *trio* est un mot emprunté à Claude Pujade-Renaud, femme écrivain, compagne du romancier Daniel Zimmermann, lors d'une interview², devenue elle aussi veuve d'écrivain, et à l'occasion de la publication de son roman *Chers disparus* (Actes Sud, 2006) : « J'ai exploré l'étrange intimité du trio homme-femme-œuvre ». Dans son sillage on est poussé à se concentrer sur le sujet de la *femme et l'œuvre*, en le privilégiant, et à se poser des questions à portée générale qui semblent d'une extrême pertinence vis-à-vis de la problématique de la réception de l'œuvre: la compagne femme, après l'expérience partagée de toute une vie ensemble, deviendrait-elle écrivain (ou écrivaine) par contagion ? Dans quelle mesure la survie de l'œuvre du mari écrivain serait due ou liée au labeur *post mortem* de la veuve ? Le discours de la veuve serait-il capable de livrer des confidences au sujet des espaces les plus cachés de la vie de l'écrivain censés modifier la réception de l'œuvre ?

1. Catherine Robbe-Grillet et la poétique de la confidence

Tout en sachant que les questions précédentes renvoient à un cadre plus large, celui de la poétique de la confidence, dont la manifestation dans quelques textes de la littérature française contemporaine a fait l'objet d'un article précédent, recouvrant plusieurs femmes et plusieurs œuvres, on se bornera à présent à l'étude du rôle d'une seule femme et d'une seule œuvre, Catherine Robbe-Grillet, femme et veuve d'écrivain. Elle vient de publier deux textes particulièrement significatifs à l'égard du discours confidentiel, contribuant chacun à sa façon à dessiner plusieurs images capables d'infléchir peut-être la postérité de l'œuvre, sa réception dans les années à venir, en plus de leur probable dessein immédiat lié à l'écriture d'une prétendue biographie d'Alain Robbe-Grillet, « pape du Nouveau Roman » comme on a l'habitude de le nommer. Il s'agit de deux livres publiés tous les deux chez Fayard en octobre 2012, l'un beaucoup plus volumineux, 694 pages, intitulé *Correspondance 1951-1990* et signé Alain et Catherine Robbe-Grillet –le fait est à remarquer étant donné que pour la première fois ils signent ensemble un livre–, dont la couverture représente une en-

² *Le Monde des Livres* (21/10/2004).

veloppe blanche à motivation double : un recueil de lettres édité avec le soutien de la Fondation d'entreprise La Poste. L'autre plus bref, 238 pages, est l'ouvrage individuel de la « petite nature », Catherine Robbe-Grillet, et s'intitule *Alain*, les deux couvertures venant ainsi rassembler et mélanger les mêmes noms et prénoms avec la différence typographique convenable à chacun d'eux. La couverture d'*Alain* les représente tous les deux debout, dans une étreinte, dans la force de l'âge, Catherine de dos et Alain de face, au coin de la maison, une image qui se laisserait lire en l'occurrence très facilement.

2. Vers un premier portrait du grand écrivain

La présentation de ces deux livres, dans l'un d'eux la préface et dans l'autre la postface, est due à la même personne, à Emmanuelle Lambert, jeune femme, écrivain et critique, devenue responsable tout d'abord en partenariat avec Olivier Corpet et après individuellement des « publications Robbe-Grillet » des dernières années, liée à l'IMEC (Institut des Mémoires de l'Édition Contemporaine, Abbaye d'Ardenne, à Caen) et médiatrice, pendant sept ans, dans le grand travail du transfert des archives de l'écrivain à cette institution-là. Dans l'ensemble évoqué ci-dessus sous la dénomination « publications Robbe-Grillet » il faudrait inclure la série des publications de ou sur Robbe-Grillet paraissant depuis *La reprise* (son dernier roman aux Éditions de Minuit)³, à partir de 2001 : *Le Voyageur* (Christian Bourgois éditeur, octobre 2001), *Alain Robbe-Grillet, le voyageur du Nouveau roman, chronologie illustrée, 1922-2002* (Éditions de l'IMEC, 2002, ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition « Alain Robbe-Grillet, le voyageur du Nouveau Roman », présentée par l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine à l'Abbaye-aux-Dames, Caen, du 2 mai au 25 juin 2002), *Scénarios en rose et noir* (Librairie Arthème Fayard, 2005), *Dossier de presse, Les Gommages et Le Voyageur d'Alain Robbe-Grillet* (Éditions de l'IMEC et 10/18, 2005). Emmanuelle Lambert ressort comme « robbe-grilletologue » au XXI^e siècle, du vivant de l'auteur (jusqu' à 2008) et même après sa disparition, eu égard aux responsabilités qu'elle a prises dans la publication du volume de la *Correspondance* (2012) et du volume d'*Alain* (2012), qui feront l'objet de maintes considérations précises en aval dans cet article. Ajoutons de plus que dans l'intermédiaire de ces deux groupes de publications composant la série, séparés par l'hiatus de la mort de l'auteur, elle a fait paraître un livre qu'on ne doit pas passer sous silence dans un travail de ce genre, *Mon grand écrivain* (Les Impressions Nouvelles, 2009), dont le titre d'une manière évidente, manifeste notamment à la vue par la photographie de la couverture, renvoie à Alain Robbe-Grillet.

La couverture en effet représente Robbe-Grillet en homme âgé et une jeune femme, Emmanuelle Lambert. Ils marchent côte à côte, souriante elle, ayant l'air

³ Le dernier roman écrit par Robbe-Grillet, *Un roman sentimental*, paraît chez Fayard en 2007.

d'être guidée ou protégée par un bras amical qui recouvre ses épaules. Aucun doute, l'image de Robbe-Grillet est tout à fait reconnaissable, il suffit d'avoir un peu fréquenté les textes et l'histoire du Nouveau Roman. À l'intérieur du livre, il ne sera jamais nommé de son nom ni de son prénom, les seuls anaphoriques pronominaux à la troisième personne accomplissent à merveille la fonction référentielle au cours d'un récit dans lequel la deuxième personne (*tu*) désigne autant la personne que le personnage de l'auteur, la femme nommée et représentée sur la couverture. Le tout constitue un récit d'inspiration « nouveau-romanesque » où il ne serait pas très aventureux de déceler les traces d'une écriture un peu durasienne. Émouvant, très nuancé, proche et distant, sentimental et intellectuel, le récit constitue un portrait de l'écrivain, de même qu'un aperçu biographique où les connaisseurs qui auraient fait l'expérience de la fréquentation de l'auteur dans la vie ordinaire seraient voués à l'acquiescement, ou à la manifestation d'un accord presque unanime, sans trop de discussion, parce que dans le texte il est facile de flairer qu'il y a là du vécu : du plaisir et de la souffrance. N'oublions pas que pour Emmanuelle Lambert tout cela a débuté comme un travail, la charge du transfert à l'IMEC des archives de Robbe-Grillet et du classement chronologique d'une documentation rassemblée tout au long d'une vie par quelqu'un qui était très soucieux de tout conserver.

Mon grand écrivain contient aussi le portrait de Catherine Robbe-Grillet. Elle y est présentée par la narratrice comme femme qui écrit : « Elle aussi, elle écrit des livres. Son pseudonyme a changé au passage, désinvolte, d'abord masculin, puis féminin, le prénom est celui, récurrent, de ses personnages à lui. Elle n'écrit pas comme femme de grand écrivain, mais comme individu réel né de ses fictions » (Lambert, 2009: 34), ce qui pourrait être rigoureusement faux ou absolument vrai ! Dès qu'on rencontre pour la première fois le couple Robbe-Grillet il est impossible d'échapper à des considérations du genre : l'air enfantin de Catherine, sa petite taille, le stéréotype de la femme-enfant, elle pourrait être prise par la fille qui accompagne son papa... On aurait du mal à sortir du couple de l'homme-géant et de la jeune fille victime qui hante le romanesque robbe-grilletien.

3. Les masques de la femme de l'écrivain

Avant la publication en 2004 de *Jeune mariée, Journal 1957-1962* Catherine avait écrit deux livres sous pseudonyme : *L'image*, aux éditions de Minuit, signé Jean de Berg, et *Cérémonies des femmes*, aux éditions Grasset, sous la signature cette fois-ci de Jeanne de Berg. Elle est passée sans aucune entrave du masculin au féminin, en reprenant le prénom de Jean, présent à plusieurs reprises dans l'œuvre de Robbe-Grillet (*Un régicide*, *Le voyeur* ou le film *L'homme qui ment*), et une combinaison de lettres pour son nom d'auteur qui contient l'essentiel des graphèmes du nom du « grand écrivain » (BE de Robbe et RG de Grillet). Son troisième livre, le récit intitulé *Le petit carnet perdu*, publié en 2007 chez Fayard, après donc *Jeune mariée*, paraît

aussi sous le nom de Jeanne de Berg, mais en assumant cette fois-ci la double identité, celle de la vie ordinaire (Catherine Robbe-Grillet) et celle de la « vie sulfureuse », pour laquelle elle a gardé celui de Jeanne de Berg. Une photo dans la quatrième de couverture montre le vrai visage de Catherine-Jeanne, qui semble ainsi assumer son identité double de femme d'écrivain et femme écrivain, à quoi bon maintenant (en 2007) cacher son visage et porter une voilette comme elle avait fait à l'occasion de la présentation à la télévision par Pivot de son livre *Cérémonies des femmes* ? Le prétendu grand secret de leur vie à deux a déjà été livré dans *Jeune mariée, Journal*, c'était là où elle avait donné les détails concernant la sexualité de son mari. Les plus curieux de connaître les avatars de la vie personnelle (même intime) de l'écrivain en auraient de quoi être satisfaits ! Le soupçon étant documenté, il suffisait de le lire pour en avoir la preuve, et en plus c'était sa propre femme qui l'avait écrit ! Et ce qui pouvait surprendre encore davantage : c'est le mari qui avait autorisé et encouragé la publication de ce journal.

Dans l'enquête biographique menée par Emmanuelle Lambert, la femme du grand écrivain, Catherine, lui a parlé sans ambages, « gentiment » des choses de sa vie de femme, au dire d'une narratrice dont les propos cette fois-ci n'admettent pas de paraphrase ni de résumé, étant donnée la concision de l'énoncé dans le transfert d'une quantité énorme d'information signifiante à travers l'énumération suivante: « pensionnat, premiers amants, avortement, souffrance, puis : rencontre, séduction, sexualité hors mariage, hors pénétration, jeux érotiques, déviances, perversion, puis : état civil, emménagement, travaux communs, désir de normalité, impuissance, une vie d'apparente soumission, elle aime mais ça ne suffit pas : jouissance mentale, frustration contradictoire, amants, plaisir génital et enfin : changement de sexualité, maintien des acquis, persistance de l'amour, renversement des rôles et permanence du lien. Pragmatisme émotionnel » (Lambert, 2009: 35-36).

Après la parution de *Mon grand écrivain*, la femme de l'auteur a trouvé que le livre d'Emmanuelle Lambert donnait une vision d'Alain en homme vieux ; Catherine reprochait à son livre d'être le portrait d'un écrivain âgé, tandis que son Alain même vieux, même mort, était jeune (Lambert, *apud* Robbe-Grillet, 2012: 222). Voici l'un des mobiles de l'écriture d' *Alain*, pas le seul évidemment ; il faut y joindre une volonté de revivre, de vivre une deuxième fois par la récupération des souvenirs à travers une série des fragments « qui diffractent l'image de l'un des écrivains les plus importants du siècle passé » (Lambert, *apud* Robbe-Grillet, 2012: 221), de dire le vécu pour rétablir une vérité confidentielle dont la maîtrise et le dépôt ne pouvant appartenir qu'à elle, Catherine, sa femme depuis plus de cinquante ans. Catherine Robbe-Grillet a parlé d'eux pour parler de lui seul, remarque Emmanuelle Lambert, « mais en parlant de lui seul, elle finit forcément par parler d'elle » (Lambert, *apud* Robbe-Grillet, 2012: 223), et ce sera justement par la médiation d'une forme de discours à l'origine orienté vers la confiance qu'elle instituera sa propre parole littéraire, qu'elle fera elle-

même œuvre d'écrivain, et, comme toute œuvre qui se tient par elle-même, elle devrait être douée de la capacité de se soumettre à l'épreuve de l'intertexte et d'en exhiber le fonctionnement.

4. La femme de l'écrivain devient écrivaine : l'école du refus et l'intertexte

L'incipit d'*Alain* est particulièrement significatif à cet égard. Le livre débute par une ferme volonté de rétablissement de la vérité, manifestant une décision accomplie d'en finir avec les malentendus, sinon les propos délibérément mensongers au sujet d'Alain Robbe-Grillet. Rien de plus juste dans un tel but que commencer par l'expression privilégiée du refus. « Non » est en effet le premier mot ouvrant un texte qui débute ainsi :

Non, Alain n'est pas mort d'une pneumonie, comme il a été écrit, mais d'une crise cardiaque. Quelle importance, me dira-t-on, puisque de toute façon il est mort ?

Non, Alain n'était pas abonné au journal *Le Monde*. Peu importe, n'est-ce pas, puisqu'il le lisait effectivement tous les jours...

Non, Alain n'a pas, par désintérêt pour les cérémonies officielles, omis de se rendre à l'enterrement de Jérôme Lindon : sa famille tenait à rester dans l'intimité ; Alain n'a été averti de son décès qu'après ses obsèques. Etc., etc.

Le choix de commencer par une rhétorique du refus, dirait-on, ne pouvait être qu'assez convenable à un livre consacré au « pape du Nouveau Roman », mouvement littéraire baptisé –seulement au début, dans les années cinquante– comme « école du refus ». Mise à part une telle tentation associative montée en épingle, le lecteur vis-à-vis d'un tel incipit pensera à très juste titre que Catherine Robbe-Grillet a voulu préciser dès l'avant-propos de son *Alain* la maladie dont l'écrivain était mort, tout en étant persuadée que cela fait partie de la série des données irremplaçables qui clôturent le savoir encyclopédique des histoires de la littérature (les vies des écrivains), tout à côté de la date et l'âge du décès. Celle-ci au moins est une donnée objective, elle serait douée de la capacité de se constituer en vérité incontournable, pas comme d'autres ! Mais, à quoi bon placer juste après l'amorce, dans l'ouverture du texte, une circonstance moindre comme celle de l'abonnement et la lecture du journal *Le Monde*⁴ ? À moins que cette espèce d'anecdote ne témoigne de sa propre présence dans la vie quotidienne d'Alain, parce que c'est elle surtout qui lit *Le Monde* avec assiduité, qui s'occupe de l'acheter et qui lui parle des chroniques susceptibles de l'intéresser, parce qu'elle a toujours joué ce rôle de lectrice à destination Alain, parce qu'ils ont tout partagé, et vécu à deux et le monde et sa chronique. Les points de sus-

⁴ Cf. Robbe-Grillet et Robbe-Grillet (2012) et aussi l'entrée *Le Monde*, in Robbe-Grillet (2012: 95-96).

pension à la fin du petit paragraphe n'y sont pas pour rien, ils agissent en incitation à la lecture.

Après un tel message de coprésence implicite du sujet de l'énonciation dans le texte, la reprise par Catherine du thème de la mort par le biais du décès et de la cérémonie de l'enterrement de Jérôme Lindon (l'éditeur de Minuit, le grand ami de Robbe-Grillet, son patron, coresponsable avec lui du lancement et de la promotion du Nouveau Roman) doit cacher quelque chose sur quoi l'énonciatrice ne voudrait pas s'arrêter de façon trop explicite. Une fois convoqué le mot *obsèques* dans le texte, la suite se cache dans le non dit, même si on le pense, par l'intermédiaire de ce double *Etc, etc* (*et caetera* signifie à l'origine « et toutes les autres choses », au lecteur de se demander lesquelles). Il est évident que la simple mention de la mort et des obsèques de l'éditeur Jérôme Lindon ramène cette veuve d'écrivain qu'est Catherine Robbe-Grillet à la cérémonie des adieux de son propre mari. Là, il y a eu les enfants de Jérôme Lindon : André et Mathieu Lindon figuraient parmi les 80 assistants (aucun membre de l'Académie Française) à la cérémonie des obsèques de Robbe-Grillet le 22 février 2008 au crématorium de Caen, sans doute ils avaient été avertis à temps. Pendant la cérémonie on entendait la voix enregistrée de Robbe-Grillet disant le texte *J'aime, je n'aime pas*, écrit en 1981 à l'occasion du premier anniversaire de la mort de Barthes. Et c'est justement là qu'on voulait venir après ce long détour, parce que ce texte, parmi ceux de Robbe-Grillet, est unique en son genre ; texte autobiographique par excellence où l'écrivain énonce sans ambages ce qu'il aime et ce qu'il n'aime pas, ce qu'il est content d'accepter et ce qu'il refuse dans son quotidien :

J'aime la vie. Je n'aime pas la mort.
 Pourtant, j'aime assez ce qui demeure immobile (J'aime les chats, je n'aime pas les chiens) [...]
 Je n'aime pas le téléphone. Je n'aime pas la voiture. J'aime les longs voyages en chemin de fer [...]
 J'aime aussi marcher, dans les rues ou à travers la campagne. J'aime les automnes humides et doux, les feuilles brunes luisantes de pluie, en épais tapis spongieux sur les chemins.
 Je n'aime pas le bruit. Je n'aime pas l'agitation. J'aime les belles voix. Je déteste les cris [...] (Robbe-Grillet, *apud* Corpet et Lambert, 2002: 98).

Le lecteur robbe-grilletien, aux prises avec sa propre mémoire intertextuelle, devant le fragment discursif initial du livre de Catherine n'aura qu'à se laisser aller et établir un rapport de continuité, sinon de causalité, entre les deux textes, celui de *j'aime, je n'aime pas* et celui du début d'*Alain*, le deuxième n'étant que la reprise de la même rhétorique mise en œuvre (et par conséquent en texte) du discours dit par son mari et entendu pendant la cérémonie de crémation, même si cette fois-ci il s'agit seulement de la moitié de l'exercice rhétorique, parce qu'on ne s'y exerce que dans

l'aspect du refus, on n'y utilise que l'auto-affirmation qui s'exprime à travers la forme négative. Celle de Catherine se présenterait donc comme une forme d'écriture jumelée, prenant comme générateur le texte du mari et proposant à sa suite une sorte de réécriture capable de donner la voix à celui qui n'en a plus. Au départ de son livre une prise de conscience, celle du veuvage, et un besoin, celui de relancer le récit *Alain*, nouvelle manifestation du « discours Robbe-Grillet » à travers le trajet narratif à parcourir par cette narratrice homonyme, voyageuse elle-même du Nouveau Roman !

À l'origine, dans la genèse du livre *Alain* il y a le projet d'un livre d'entretiens réalisé avec la collaboration d'Emmanuelle Lambert et une série de conversations effectives (tenues de façon régulière tous les mardis) chez Catherine, au café ou dans les grands hôtels, jusqu'à ce qu'au bout d'un an la forme du livre s'impose (cf. Lambert, *apud* Robbe-Grillet, 2012: 220). La genèse du livre permet justement de mieux s'expliquer la présence de ces lambeaux de paroles prononcées qui ont laissé leurs propres traces dans l'incipit, reproduit ci-dessus, du livre de Catherine : à travers une construction essentiellement dialogique, lisible dans la série des « Non, » ouvrant les trois premiers paragraphes constitués par de très petites phrases, par des bribes de question répondant à un interlocuteur impersonnel (« Quelle importance, me dirait-on », « Peu importe, n'est-ce pas ») et par le double « etc. » et les points de suspension... Tout un cérémoniel de l'intertexte au commencement du texte ! C'était une autre veuve d'écrivain, celle de Saint-Exupéry, Consuelo, qui s'était exclamée « Être la femme d'un écrivain, c'est un sacerdoce ! » (Saint-Exupéry, 2000: 233) Catherine Robbe-Grillet serait-elle en train de remplir son ministère à travers cette mise en scène initiale de l'acte d'écrire ? Il est bien connu que l'un des pouvoirs les plus bienfaisants du ministère sacerdotal se manifeste dans l'effacement des péchés (abonnement à un prétendu journal de gauche, ne pas avoir assisté aux « cérémonies officielles », à l'enterrement de son éditeur, avoir refusé la lecture du discours, habillé en robe convenable, devant les membres de l'Académie Française qui l'avaient élu...) à travers la « confession », le nom un peu vieilli censé désigner ce genre littéraire de la confidence auquel se livre Catherine Robbe-Grillet du moment où elle assume la responsabilité de maintenir en vie le « discours Robbe-Grillet » (*de* et *sur*). Constitution, donc, de tout un cérémoniel qui ne se rapporte pas à l'officialité, mais qui, comme l'acte même d'écrire, se passe dans la plus stricte intimité...

En effet c'est Catherine, la femme de l'écrivain, qui, en exerçant les fonctions de la prêtrise du souvenir propres à la veuve, dans une cérémonie absolument privée (vouée à la lecture symbolique puisqu'elle en a fait le récit dans le livre), s'était chargée du transfert des cendres de son mari dans un vase convenable ; il s'agit de la cérémonie décrite dans l'entrée *Urne* de son *Alain* :

Il ne s'est pas totalement évanoui parce que je garde près de moi ses cendres que j'ai transférées le jour anniversaire de sa mort, au cours d'une cérémonie intime, du flacon de verre où

elles m'avaient été remises dans un vase rapporté de la maison familiale de Brest, un beau vase d'un bleu sombre, presque noir, avec trois anses et de longues larmes de grès qui ont coulé et se sont figées le long de ses parois. Quand je pense, oui, quand je pense que j'aurais pu en être privée ! (Robbe-Grillet, 2012: 195).

5. Le discours chiffré de la confession à travers les objets

Le livre est divisé en 51 entrées, des entrées modestes, au dire d'Emmanuelle Lambert (*apud* Robbe-Grillet, 2012: 221), qui « permettent, en tirant soigneusement les fils de la mémoire, d'entrevoir des choses plus importantes. Cela convient à la réalité de leurs personnalités et de leurs goûts, tout comme à la particularité de son style à elle : linéaire, précis, compté ». Pourquoi 51 ? Le livre ne le dit pas, mais à nous de le supposer, d'y lire, que Catherine a bien voulu reproduire le chiffre des années qu'ils avaient passées ensemble depuis leur mariage en 1957 jusqu' à la mort de son Alain en 2008. À noter donc que le discours « confessionnel » de Catherine est chiffré, et son style compté ! La succession des entrées, les petits objets évoqués dans le texte, auraient donc une fonction métonymique aidant à la récupération des souvenirs et faisant ressortir et les associations et les commentaires à travers lesquels avance un récit constitué par les 51 fragments signalés ci-dessus, susceptibles d'être lus de façon indépendante. L'utilisation de noms et d'objets métonymiques dans la récupération des souvenirs ne pourra pas surprendre chez une lectrice expérimentée de l'œuvre de Proust, qui, en plus, a eu le mérite d'être l'initiatrice du grand écrivain à la lecture de l'œuvre proustienne : Robbe-Grillet avait lu *À la recherche du temps perdu* assez tard, après sa reconnaissance comme nouveau romancier, après avoir publié les premiers romans dont la facture avait fait scandale à la critique dominante de cette époque-là, c'est-à-dire des années cinquante⁵.

Ce défilé de petits objets à fonction évocatoire permettant la manifestation du biographique et souvent même l'éclosion du quotidien d'Alain Robbe-Grillet rassemble des éléments aussi épars qu'une *théière*, une *baignoire*, une *épée*, un *fax*, un *œuf*, le *Ketchup* ou un *tube d'aspirine* à côté d'autres prétendument plus liés à ce que l'on estime être généralement l'activité de l'écrivain, tels que *livres*, *archives*, *papier* ou *petits billets*. De toute façon cela ne veut rien dire... l'objet qui donne le titre à cha-

⁵ Cf. Robbe-Grillet et Robbe-Grillet (2012). Il est question de l'expérience d'Alain Robbe-Grillet lecteur de Proust aux pages 562, 573, 583 et 649. Voici la transcription du texte du début de la dernière référence (en 1987) dans le volume cité de la correspondance, à la p. 653 : « Je passe une grande partie de mon temps avec *La Recherche*, bien que mon enthousiasme proustien ait, de nouveau, nettement faibli. Toute la seconde moitié du *Temps Retrouvé* est absolument informe : comme tu le sais, le texte a été reconstitué à partir de manuscrits divers, surchargé de ratures et de becquets, et accompagnés de feuillets volants que personne ne sait où placer. Je me suis consolé de mon ennui en comparant avec soin les deux versions complètement différentes qui ont été imprimées [...] ».

cune des entrées peut entraîner des discours, des récits ou de petits drames, des aveux en tout cas auxquels on ne s'attendait pas d'après la formulation initiale, dont le rôle est de nature génératrice ou métonymique, si l'on aime mieux reprendre ce terme déjà utilisé et consacré par la tradition rhétorique. L'entrée *épée*, par exemple, raconte les avatars des mésaventures de Robbe-Grillet avec l'Académie Française (« une histoire qui commence bien et finit en points de suspension » ; Robbe-Grillet, 2012: 65) distribuées par la narratrice en trois périodes : celle de la nomination, celle de la négociation avec Hélène Carrère d'Encausse, secrétaire perpétuel de l'Académie, et celle de l'obstacle inattendu, c'est-à-dire le refus de l'écrivain de se soumettre à la règle de donner à l'avance à un comité la copie du discours qu'il allait prononcer. Si le mot *épée* figure au début du récit sur les mésaventures de l'écrivain avec l'Académie c'est parce que les nouveaux admis doivent endosser un habit vert et porter l'épée dans la cérémonie d'accueil ; même si Robbe-Grillet a été déchargé des ces deux rites, cela n'a pas été suffisant pour faciliter son entrée dans l'institution : on comprend bien que le lecteur de Flaubert qu'il était soupèserait assez les risques de porter la casquette en nouveau Charles Bovary, s'exposant lui-même au « *ridiculus sum* » déguisé en mousquetaire de la langue française comme si on vivait au temps de Racine ! Le Pape du Nouveau Roman n'a pas eu le courage de traverser cette frontière. Il paraît, néanmoins, que Catherine n'était pas du même avis, les années passant, l'éventualité de sa réception à l'Académie était devenue improbable et « de plus en plus inutile d'aborder un sujet qui ne valait tout de même pas que s'installe la zizanie dans notre couple » (Robbe-Grillet, 2012: 67). La coupure avec la tradition ne pouvait trouver une expression plus adéquate que la mention de cet objet tranchant que le mot *épée* représente, c'est-à-dire qu'ici comme ailleurs –le texte proustien– les objets métonymiques seraient doués dans l'écriture de Catherine d'une portée à destination métaphorique, voire symbolique.

6. La femme de l'écrivain et le refus de la jalousie

Avec le *Tube d'aspirine*, entrée convoquée ici comme deuxième exemple illustratif de l'ensemble, les choses se passent autrement. Sous un tel titre Catherine s'occupe ici de l'affaire des amours de Robbe-Grillet, son Alain à elle, avec une autre femme du même prénom, Catherine Jourdan, l'actrice de son film *L'Éden et après*, tout à fait dans la conscience que pour une fois elle a trouvé un très bel échantillon de comment l'œuvre est capable d'influencer la vie, la femme ne figurant pas seulement dans l'œuvre, mais après dans la propre vie de l'écrivain : en fait l'entrée *Tube d'aspirine* est sous-titrée *Après l'Éden*. Ce qu'elle raconte là prend un espace peu habituel dans le livre, une vingtaine de pages qui font de ce chapitre le plus long de tous et l'un des plus spécifiques du point de vue de sa textualisation. Une grande partie du texte est composée par la succession d'une série de fragments provenant d'un texte antérieur, des citations issues des agendas de Catherine, qui a abandonné depuis 1962

l'écriture du journal et a commencé la notation dans ces petits cahiers du cours des événements au jour le jour. Le matériau des agendas dont elle se sert pour l'écriture, à l'excès documentée, d'un tel chapitre comprend les notations concernant Alain Robbe-Grillet et sa maîtresse Catherine Jourdan pendant l'espace temporel qui va de l'automne 1969 à l'automne 1970, leurs rendez-vous avec l'emploi du temps assez détaillé, les lieux et même les nuits où Alain n'avez pas couché chez lui. Le lecteur devant l'accumulation de ce genre de matériaux aurait de quoi être surpris. À tout moment la narratrice prend soin de préciser qu'elle n'a jamais été jalouse, que c'était une aventure vécue à deux, Alain lui racontant tout, lui parlant même des progrès de l'autre Catherine dans le rôle de l'esclave dans leurs rapports sexuels : « Non, je ne suis pas malheureuse (au contraire), et qu'Alain me quitte, je n'en ai même jamais eu l'ombre d'un soupçon » (Robbe-Grillet, 2012: 174). Catherine Robbe-Grillet ne cesse d'insister sur le fait qu'Alain a besoin que « l'air soit léger, qu'il circule, que rien ne pèse, n'encombre et ne menace la colonne vertébrale de sa vie : l'exercice de l'écriture ; d'où son peu de talent, de goût pour l'amour fusionnel qui absorbe, asphyxie et affecte, en y empiétant, son domaine réservé, ses (biens connus) petits travaux qui demandent calme, sérénité et maîtrise de son "temps de cerveau disponible" » (Robbe-Grillet, 2012: 181). La femme d'écrivain qu'elle est lui a fait prendre décidément le parti de l'œuvre du mari, tout en soufflant à l'oreille du lecteur les manques de la jeune et belle maîtresse, C. Jourdan, qui peut-être n'a pas compris cette espèce de mission sacerdotale dont parlait Consuelo de Saint-Exupéry dans le texte cité plus haut. Tandis qu'elle, C. Robbe-Grillet, a assumé ce rôle dès le début, même avant la publication du premier roman du mari, *Les Gommés* (1953), avant sa reconnaissance par la société des lettres. Elle pourrait se proposer à très juste titre en modèle et elle ne laissera pas passer l'occasion de raviver ses souvenirs et de se comparer à l'autre Catherine par la voie de la négation affirmative, en pratiquant encore une fois la rhétorique de l'implicite déjà décrite dans le début de son texte:

Quand j'ai rencontré Alain, il avait entamé la rédaction de son roman *Les Gommés* et il m'a prévenue que, pour lui, primait la littérature et qu'il ne pourrait me voir qu'une fois par semaine ; cela ne m'a pas attristé outre mesure ; je ne réclamaï ni fusion, ni rendez-vous fréquents, ni qu'on s'occupe de mes distractions : « jouer toute seule », j'ai toujours su le faire (Robbe-Grillet, 2012: 182).

Le texte du *Tube d'aspirine* demanderait certainement une analyse plus approfondie, il faudrait une étude du détail de son fonctionnement, de l'assemblage des fragments qui le constituent, voire des éléments purement stylistiques au niveau de la phrase, vu le souci de précision et d'expressivité de la narratrice (manifeste parfois dans l'utilisation d'un rythme plus que ternaire et dans l'accumulation de mots dans le but de mieux se faire comprendre du lecteur à propos d'une question essentielle-

ment délicate). Ce n'est pas un texte quelconque, surtout quand on est la femme d'un mari qui a écrit un roman remarquable intitulé *La jalousie* ! Il n'est pas sans doute facile de parler de l'autre Catherine, son homonyme, qui, en plus, le hasard objectif, expression si chère à Breton dont la redite amusait bien Robbe-Grillet, a voulu qu'elle soit décédée exactement la même date, le 18 février, que son Alain, trois ans après, en 2011, le grand écrivain étant décédé en 2008. L'incipit du *Tube d'aspirine* ne cesse d'adresser des clins d'œil signifiants au lecteur attentif, la narratrice, Catherine Robbe-Grillet, ayant choisi de commencer son texte par un extrait de l'article nécrologique de Catherine Jourdan paru dans *Le Monde* du 8 mars 2011 dans lequel Robbe-Grillet est mentionné deux fois par le journaliste signataire. Il resterait à savoir, quand même, à quoi bon donner ce titre à un tel texte. La réponse à cette question, donc sa justification, fait partie du texte lui-même, un tube d'aspirine est mentionné dans l'un des fragments transposés de l'un des agendas de Catherine, le fragment daté le 11 janvier 1970, dont voici la reproduction : « *Paris. Alain sort vers 23 h ; C.J. vient d'arriver de Tours et se plaint d'un mal de tête. Il lui portera donc galamment un tube d'aspirine et rentrera en pleine nuit* » (Robbe-Grillet, 2012: 174)⁶. Le tube d'aspirine aurait ainsi un caractère indiciel, il le lui a apporté « galamment », c'est-à-dire par politesse raffinée, mais il n'est pas resté avec elle, rentrant en pleine nuit, ce qui prouverait que l'attachement de son Alain devient moins passionné. Par là ce tube d'aspirine serait porteur, dans la perspective de la narratrice (c'est à elle qu'incombe la responsabilité du choix titulaire), d'un brin de signification non exempte d'ironie, ajouterait-on que complaisante.

7. Le trou à trois lettres ou le signe intertextuel d'une exubérante rhétorique

Les 51 entrées composant le livre *Alain* sont organisées par ordre alphabétique, depuis A jusqu'à Z : *Agendas, Alliance, Archives, Baignoire, Bassine à confiture, Brique, Cactées, Cendres, Chiens, Clan...*, parfois même une seule lettre fait l'affaire, c'est le cas des lettres X et Z, ayant toutes les deux été promues à la catégorie d'emblèmes titulaires. L'organisation alphabétique des entrées du texte fait évidemment penser à la succession des articles dans les dictionnaires et dans les encyclopédies : le livre de Catherine s'offrirait-il au lecteur comme le petit dictionnaire Robbe-Grillet ? En réalité, non ! Il pourrait se présenter comme guide de lecture incontournable, au moins pour les assidus dans la fréquentation de son œuvre ! L'impossibilité de son appartenance au genre des dictionnaires vient du fait que trois lettres sont exclues ou gommées dans la succession courante de l'alphabet, et en plus il s'agit de trois lettres qui se suivent, le H, l'I et le J n'ayant pas droit à aucune entrée dans les articles de ce prétendu dictionnaire robbe-grilletien, placées presque au milieu de la série alphabétique, pas exactement parce que, sur les 26 qui la composent, il s'agit des

⁶ En italique dans le texte en tant que citation en provenance de l'un des agendas de Catherine.

lettres 9, 10 et 11. On serait tenté par l'idée du « trou » significatif, ayant toute une préhistoire dans la série des textes du grand écrivain, dès les premiers temps : l'enlèvement de la syllabe centrale « DI » à la marque « CEDIPE » de *Les Gommages*, le fameux trou de *Le Voyeur* ! Et l'incitation serait grande étant donné que tout juste à la fin de l'avant-propos, à l'incipit même d'*Alain*, le seul roman qui y est mentionné est *Le Voyeur*, le roman avec ce blanc entre le premier et le deuxième chapitre pour les besoins de la composition strictement typographiques, le deuxième chapitre devant commencer sur la page de droite. Une analyse poussée à l'extrême des éléments matériels de l'impression d'*Alain* montrerait que la coupure de titres des entrées, à la première page de la Table des matières, s'arrête au seul mot commençant par la lettre G, précisément au mot *Godmiché*, mot que les dictionnaires, les vrais, définissent ainsi : « phalus artificiel, destiné au plaisir sexuel » (*Trésor de la langue française*, s.v. *godemichet*, variante orthographique). À la page suivante de cette même Table des matières, le premier qui ouvre la série des entrées est *Ketchup* devant *Le Monde*, *Lit*, *Livres*, *Masque à oxygène*, *Masse*, *Mouchoirs*, *Noyer*... jusqu'à la clôture de la série finissant naturellement par *X*, *Yaourt* et *Z*, les trois derniers titres d'*Alain* devançant immédiatement la *Postface*, *Catherine et l'écrivain*, signée par Emmanuelle Lambert.

Le trou à trois lettres (H, I, J), existant effectivement, placé presque au milieu de la série alphabétique, une fois repéré, serait proposé au lecteur comme énigme à résoudre, si solution il y a, ouvrant un espace de lectures virtuelles qui donneront cours à toute sorte d'hypothèses sinon à des rêveries onomastiques issues de la géographie textuelle robbe-grilletienne, dont l'imaginaire de chacun pourrait verser à pleins seaux : le H de « huit », véritable hantise dans le texte de *Le Voyeur*, le H aussi d'« Humanisme », mot à relever chez un écrivain qui a écrit un article célèbre parmi les manifestes du Nouveau Roman « Nature, Humanisme, Tragédie », l'un des plus longs et des plus réussis où il était question de l'homme et de ses rapports aux objets, du crime de lèse-humanité ; l'I de « ci-gît » des épitaphes, d'*Un régicide* (le premier roman écrit pas Robbe-Grillet), d'« CEDIPE », du COMTE HENRI DE CORINTHE (le personnage du double qui hante l'écriture des trois volumes des *Romanesques* et qui apparaît dans le titre du troisième, *Les derniers jours de Corinthe*), sans penser à l'I rouge de Rimbaud ou à l'I tonique des noms communs tels que « cérémonie », « jalousie », ou des noms propres comme « Jacqueline » et même « Catherine » ; la suppression du J, étant la première lettre du mot « journal », du « je » (moi) haïssable pendant une certaine époque, de « Jean » et de « Jeanne » (de Berg, évidemment), n'aurait pas de quoi surprendre, ou peut-être si.

Une solution provisoire pourrait être éventuellement envisagée à partir des hypothèses de lecture intertextuelle ébauchées ci-dessus et de la place de privilège (immédiatement avant les lettres manquantes) occupée dans l'ensemble par le mot dada *Godmiché*, l'entrée la plus « sulfureuse », qui suit *Fouet* et précède la plus insignifiante de toutes, *Ketchup* (le texte le plus court et l'un des moins intéressants). La rhé-

torique mise en œuvre au début du texte désigné par ce mot *Godmiché* constitue une nouvelle manifestation du refus, l'auto-confession ayant lieu encore une fois à travers la forme négative : « Ce substitut au sexe mâle ne faisait pas partie de nos accessoires conjugaux ni aucun objet susceptible, par sa forme, d'être utilisé comme agrément, ou palliatif en cas de défaillance ; et pourtant Alain, question défaillances... » (Robbe-Grillet, 2012: 89). Et cependant la mention de cet objet refoulé par le couple sert de couverture à une révélation définitive au sujet de leurs pratiques sexuelles : une fois constatée, à l'occasion de la publication de *Jeune mariée, Journal*, l'indifférence d'Alain Robbe-Grillet à l'égard des confidences sur sa virilité, il était prouvé désormais qu'elles n'atteignaient pas son ego, « qu'il mettait ailleurs, à la hauteur de ses œuvres » et que sa femme Catherine pouvait écrire, sans les contraintes d'une autre pudeur que la sienne, ses propres souvenirs d'une vie conjugale hors du commun, ayant reposé « sur la pratique ouverte du sado-masochisme, qui, selon les études les plus récentes portant sur la sexualité des Français, ne concernerait que moins de 0'2% d'entre eux » (Robbe-Grillet, 2012: 92). La suppression immédiate, dans la géographie spatiale du texte *Alain*, des trois lettres (donc, trois titres et trois entrées) suivantes tiendrait lieu des trois points de suspension, avant que le lecteur reprenne haleine et réagisse devant la charge d'un aveu comme celui-ci, que les femmes des grands écrivains n'ont pas l'habitude de faire. Acte démystificateur de l'intimité biographique accompli par la veuve au service d'une seule cause, celle de la littérature, de la création de l'œuvre du mari qui serait sublimée ainsi de ce fait et placée en dessus de tout ! Il resterait à savoir si un aveu confidentiel de ce genre contribuera à induire ou à confirmer certaines lectures de l'œuvre, déjà ébauchées ou tout à fait novatrices. D'ores et déjà, et justement en partant d'un tel bagage textuel, il ne sera plus question de lancer des analyses d'inspiration psychocritique (où psychanalytique) vouées à l'établissement d'un centre générateur de toutes les dérives de la fiction romanesque robbe-grilletienne, dressé comme vérité référentielle par rapport à laquelle on serait capable de tout comprendre. Le grand aveu, une fois documenté, céderait le pas à des analyses et à des lectures visant l'entrelacement des mots, des phrases et des structures narratives dans un texte caractérisé par sa propre beauté esthétique et langagière, par sa force combinatoire et créatrice, donc par son inscription sans ambages dans une forme de modernité capable de dépasser le stade naïf de l'expression purement représentative... Il se pourrait aussi que le trou aux trois lettres ne fonctionne que comme une marque indélébile de la maison, une sorte d'hommage structurel à l'œuvre de Robbe-Grillet et une forme d'insertion dans la sérialité de ses textes : comme simple tribut chargé de manifester son appartenance à la série des textes de la même signature (un rapport, donc, du type de ce que l'on appelait il y a quelques années « l'intertextualité restreinte »), comme signe identitaire d'une exubérante rhétorique textuelle !

8. L'écrivaine et le destinataire

Qui est, finalement, le destinataire visé par le texte *Alain* de Catherine ? Est-il écrit pour subvenir aux besoins de quel type de lecteurs ? On ferait bien de parier qu'elle-même est sa première destinataire, comme cela arrive souvent dans les textes d'inspiration biographique ; c'est à travers les expériences rapportées, les souvenirs rassemblés et les objets récoltés par son activité scripturale de mémorialiste qu'elle a dressé une figure d'Alain, jeune d'après son appréciation personnelle, survivant et proche. Viennent ensuite les lecteurs assidus et les critiques de l'œuvre de Robbe-Grillet, toute la bande de l'institution culturelle, littéraire, universitaire ou journalistique. On se demandera à très juste titre si les autres, les illettrés du Nouveau Roman, les simples amateurs, auront de quoi satisfaire leur curiosité, à moins que ce ne soit par le souci malsain de se régaler des confessions intimes, voire scandaleuses en l'occurrence.

Le problème du destinataire se pose de façon différente dans l'autre livre mentionné aux premières pages de cet article et signé ensemble par Alain et Catherine Robbe-Grillet, *Correspondance 1951-1990*. S'agissant cette fois-ci d'un recueil des lettres que l'un à l'autre se sont adressées, forcément Catherine doit jouer le double rôle, en tant que destinatrice et destinataire au premier degré, d'une manière alternée, en assumant la fonction du destinataire dans certaines lettres et celle du destinataire dans d'autres. Rien à remarquer à ce propos étant donné que c'est la norme de la correspondance épistolaire, les lettres privées des écrivains ne différant point du système courant de la communication. À l'origine certainement les textes qui constituent les lettres n'étaient pas à destination publique, mais privée. Ce sera après la reconnaissance au sein de l'institution littéraire que ces textes auront un intérêt et une portée publique, un retentissement et une signification agrandie. De ce point de vue on serait enclin à ajouter une remarque de la sorte : leur écriture et leur conception originale étant plus innocente que spectaculaire, se donnant à lire dans un but purement communicatif même si leur facture vise des objectifs liés à la perfection formelle, en rapport avec le bien fait, le bien écrit, surtout chez des gens (les écrivains et les critiques) pour qui le langage, au dire de Barthes, fait problème. Emmanuelle Lambert ne laissera pas passer l'occasion de manifester dans la Présentation du volume qu'en dépit du contenu banal ou extraordinaire de la correspondance celle-ci est « écrite par un styliste hors pair et par son émule douée ». En cours de route les soucis de l'expression se manifestent plusieurs fois par des commentaires méta-textuels à propos de la réussite de l'écrit du genre : « J'ai eu ta lettre n° 3 ce matin et je suis tout content. Tes lettres sont très vivantes, et bien écrites aussi (moi je t'écris au fil de la plume) et drôles. Tu deviens une vraie femme de lettres ! » (A.R.-G., 26/03/1982, in Robbe-Grillet et Robbe-Grillet, 2012: 560).

9. La littérature vécue à deux

Mais ce qui est bien plus intéressant du point de vue de l'étude de la génétique de leurs œuvres respectives ce sont les allusions concernant leur propre travail d'écriture. La date des lettres permet de suivre de façon régulière l'histoire de la production matérielle de l'œuvre de Robbe-Grillet, surtout les textes écrits quand ils étaient séparés, en particulier dans les périodes pendant lesquelles Alain était engagé comme « professeur de soi-même » par les universités américaines (en général des séjours de deux ou trois mois). Du côté Catherine il y a des déclarations concernant son propre labeur d'écrivain qui témoignent de son parcours individuel et de son évolution dans l'apprentissage du métier :

[...] mon *œuvre* avance, quelque chose suit son cours, mais bien péniblement ! Il va falloir que je fasse une pause car à force de lire et relire les mêmes lignes elles finissent par devenir ennuyeuses ! (C.R.-G., 15/03/1982, in Robbe-Grillet et Robbe-Grillet, 2012: 552)

Je trouve que l'écriture est effectivement une bien longue patience [...] Le chapitre que j'essaie de mener à bien s'enfle au fur et à mesure que j'avance. Je vais, donc, comme tu me le conseilles, ne raconter que quelques cérémonies, variées et suffisamment développées pour n'être pas squelettiques (C.R.-G., 20/03/1982, in Robbe-Grillet et Robbe-Grillet, 2012: 557).

Catherine travaille alors à *Cérémonies de femmes*, et Alain agit en conseiller littéraire : « Il faut aussi que je te félicite pour ta vaillance littéraire. La constance que tu y mets me donne bon espoir que ça fasse vraiment bientôt un livre [...] Dès mon retour, on va s'occuper de voir ce qu'il y a de prêt et ce qu'il serait bon d'y mettre encore » (A.R.-G., 12/04/1982, in Robbe-Grillet et Robbe-Grillet, 2012: 582). Deux années et demie plus tard, quand elle recevra l'invitation de Pivot pour présenter son livre dans l'émission *Apostrophes*, Alain agit en entraîneur qui la prépare pour se battre dans le combat de tout écrivain contemporain avec les médias, lui qui a une très grande maîtrise de comportement dans des situations semblables : il lui recommande d'apparaître naturelle « sans chercher “à vendre ta salade”. Il serait bien aussi que tu soulignes –sans pontifier– l'urgence qu'il y a à exprimer (et réaliser ?) des fantasmes féminins : on fait trop croire aux femmes qu'elles n'ont pas de vie sexuelle fantasmatique, et même pas de vie érotique indépendante. Tu es le champion de l'ève future ! » (A.R.-G., 27/11/1985, in Robbe-Grillet et Robbe-Grillet, 2012: 628).

Quand il est absent, à l'étranger ou en Normandie, au Mesnil, elle, Catherine, s'occupe à Paris de la bonne santé de l'œuvre d'Alain : elle lui signale les articles des journaux qui parlent de lui, elle rencontre les responsables de la préparation de certaines publications collectives où il sera question de ses « petits travaux » (par exemple l'important numéro d'*Obliques* qui lui est consacré), elle visite des expositions ou

rencontre des gens qui représentent la dernière heure de la création culturelle parisienne, elle assiste aux séances de films qui viennent de sortir, à la première des pièces de théâtre, elle lui parle des livres qui viennent de paraître ou s'occupe de nourrir les relations avec les amis communs, de lire aussi et cribler son courrier, tout un travail pour Madame Robbe-Grillet qui ne cesse de veiller au bon nom et de son mari et de son œuvre à lui, en s'efforçant de le tenir au courant à travers les lettres de quoi qu'il puisse arriver d'intéressant. Consuelo de Saint-Exupéry aurait bien applaudi son engagement dans le métier de femme d'écrivain, vécu en sacerdoce véritable! Les « robe-grilletologues », ayant dans le gros volume de la correspondance du couple Robbe-Grillet de quoi s'entretenir et de quoi entretenir leur propre passion critique (il y en a parmi eux des passionnés, sinon des fidèles!), pourront également y lire les manifestations élémentaires d'une histoire d'amour, trouver des expressions aussi naïves qu'on ne s'y attendait pas, assister, en définitive, au défilé magnifique des milieux intellectuels (parisiens et des campus universitaires américains) de la seconde moitié du XX^e siècle, toute une leçon de culture historique... comme si eux seuls étaient visés et concernés en destinataires privilégiés –peu importe si c'est au deuxième degré– d'une quantité énorme des lettres personnelles écrites dans un temps déjà passé où l'on était contraint de s'écrire au lieu de se parler, dans un temps où l'écriture se faisait à la main, provenant cette *Correspondance* d'un ensemble de 1037 feuillets rassemblés par Catherine Robbe-Grillet, tous des manuscrits !

10. Glissements progressifs d'une entreprise biographique fuyante

Et cependant ces deux ensembles textuels, aussi bien celui des lettres que celui qui développe les entrées d'*Alain*, seraient doués d'une autonomie suffisante pour conformer une étude séparée, d'une part la correspondance faisant partie du genre épistolaire (il serait relativement facile d'y suivre la manifestation de pas mal de lieux communs caractéristiques), de l'autre le récit dispersé sur divers objets de Catherine constituant une forme d'aveu qui essaie de mettre en pratique une rhétorique singulière au sein du genre biographique. On pourrait avoir l'impression, vue leur date coïncidente de publication, que tous les deux ont été mis au service de l'entreprise biographique du grand écrivain, entreprise qui ne pourrait être conçue qu'en des termes d'un gros volume ressortissant au genre encyclopédique, comme ceux déjà publiés au sujet d'autres grands écrivains du XX^e siècle, mettons Camus, Malraux ou Breton pour n'en citer qu'un échantillon. Cette absence de grand texte biographique au sujet d'Alain Robbe-Grillet serait-elle perçue comme manque significatif parmi la bibliographie des grands écrivains de la littérature française contemporaine ? Les livres de ces deux femmes laborieuses, Emmanuelle Lambert et Catherine Robbe-Grillet, seraient-ils considérés comme de simples tentatives qui n'ont fait que débrousser le chemin à suivre, témoignant donc d'un certain échec dans une entreprise fuyante, ayant pour cause l'énorme quantité d'informations mises à la disposition du prétendu

biographe et la difficulté de la mener à bien chez un écrivain aux prises avec les significations unidirectionnelles ? L'écriture du récit biographique mène au sens unique, à l'établissement d'une sorte de vérité définitive, gênante ou presque impossible à cerner dans une œuvre ouverte, jalouse de sa propre signification, gommant à tout instant les parcours de la référence, vouée à l'obsession de son propre reflet, égarée dans un espace labyrinthique où le sens circule et glisse en toute simplicité et en toute complication, et tout cela de façon simultanée. De même que le roman sur rien de Flaubert, ou le livre impossible de Mallarmé, on aurait affaire à une problématique de l'infaisable biographie, malgré l'excès des matériaux rassemblés en vue d'une improbable biographie de Robbe-Grillet devant laquelle tous les efforts des « robbe-grilletologues » ne seraient pas suffisants à remplir le grand trou emblématique de sa construction et de son fonctionnement comme œuvre ouverte... En fait le texte *Alain* de Catherine s'inscrirait dans un mouvement de continuation, même si elle a bien voulu livrer les secrets confidentiels de l'intime permettant une approche beaucoup plus documentée en vue de la lecture biographique de l'œuvre. Elle n'aurait pas échappé à la construction de nouveaux récits à ajouter au panier, capables d'engendrer de nouveaux (nouveaux) récits, dans le sillage, cette fois-ci, du « Nouveau Nouveau Roman » et de la « Nouvelle Autobiographie », que le grand écrivain lui-même n'avait pas laissé de qualifier trois fois de « romanesque », étant justement celui-ci l'emblème titulaire qui recouvre ses trois textes d'inspiration dite autobiographique : *Le Miroir qui revient*, *Angélique ou l'enchantement* et *La mort de Corinthe*...

Et le cas échéant, serait-ce Catherine Robbe-Grillet la seule biographe vraiment « autorisée », au sens propre et figuré ? Elle n'a publié à ce sujet qu'une petite partie de tout ce qu'elle a emmagasiné pendant une cohabitation de 51 ans, il reste à dévoiler toutes les informations cachées dans ses fameuses *Agendas*, la première de toutes les entrées de son *Alain* : après l'abandon de la rédaction de son journal l'automne 1962 (publié comme il a été déjà dit dans cet article sous le titre de *Jeune mariée*), elle a commencé à remplir avec son écriture de petits agendas,

J'ai repris doucement le collier en y inscrivant non ce qui pourrait advenir (ce à quoi sert en général un agenda), mais ce qui était advenu, le transformant en une sorte de journal de plus en plus fourni. Comme je ne voulais pas, pour me limiter, changer mon modèle d'agenda et que je finissais par m'y trouver à l'étroit, j'y ai ajouté des « paperoles » [...] Après ma mort, mes précieux agendas rejoindront à l'IMEC, le Fonds Robbe-Grillet (Robbe-Grillet et Robbe-Grillet, 2012: 13).

L'entreprise biographique encore une fois différée, dans l'attente des renseignements manquants en vue d'une théorique clôture qui se voudrait définitive... Les « robbe-grilletologues » sont curieux de connaître une fois pour toutes l'accueil qui leur a été dispensé par la maîtresse de céans, sans doute ils seront tous là !

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERG, Jean (1956): *L'image*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- BERG, Jeanne (1985): *Cérémonies des femmes*. Paris, Grasset.
- BERG, Jeanne (2007): *Le petit carnet perdu*. Paris, Fayard.
- CORPET, Olivier et Emmanuelle LAMBERT (2002): *Alain Robbe-Grillet, le voyageur du Nouveau roman, chronologie illustrée 1922-2002*. Paris, Éditions de l'IMEC.
- FERNÁNDEZ CARDO, José María (2006): «Le discours des confidents littéraires: l'homme, la femme et l'œuvre». *Cuadernos de Filología Francesa*, 17, 63-80.
- LAMBERT, Emmanuelle (2005): *Dossier de presse, Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*. Paris, Éditions de l'IMEC et 10/18.
- LAMBERT, Emmanuelle (2009): *Mon grand écrivain*. Paris, Les Impressions Nouvelles.
- PUJADE-RENAUD, Claude (2006): *Chers disparus*, Paris, Actes Sud.
- ROBBE-GRILLET, Alain et Catherine ROBBE-GRILLET (2012): *Correspondance 1951-1990*. Paris, Fayard.
- ROBBE-GRILLET, Catherine (2004): *Jeune mariée, Journal 1957-1962*. Paris, Fayard.
- ROBBE-GRILLET, Catherine (2012): *Alain*. Paris, Fayard.
- SAINT-EXUPÉRY, Consuelo de (2000): *Mémoires de la rose*. Paris, Plon.

L'exil dans la création romanesque de Jacques Folch-Ribas

Áurea Fernández Rodríguez

Universidade de Vigo

aurea@uvigo.es

Resumen

En la vida real de Jacques Folch-Ribas hay que destacar tres etapas fundamentales que marcaron su existencia y su creación literaria. El objetivo de este artículo consiste en analizar el exilio en la creación novelística de este autor que, como muchos otros españoles, se ha visto en la obligación de escapar a las duras represalias franquistas desde el Alzamiento militar en 1936.

Palabras clave: Folch-Ribas; exilio; mito.

Abstract

The life of Jacques Folch-Ribas is marked by three basic stages that determined his literary creation and his own existence. The aim of this article is to analyze the vision of exile in Folch-Ribas's fiction, which mirrors the fate of many other Spaniards who were to fly away from Franco's repression since his military uprising in 1936.

Key words: Folch-Ribas; exile, myth.

0. Introduction

L'exil est une expérience quotidienne dans l'histoire de l'humanité. Si au Moyen Âge, la principale raison de l'exil était la religion; dans l'ère moderne, c'est plutôt la dissidence politique. La formation et la consolidation de l'État moderne –auquel il faut joindre la prolifération des courants idéologiques aux XIX^e et XX^e siècles– ont augmenté le nombre d'exilés et la complexité à un sujet bien complexe. Toutefois, nous pouvons affirmer, sans crainte de nous tromper, que l'histoire de l'humanité n'a jamais connu un exil de la qualité de celui de la Deuxième République espagnole. En effet, de nombreux intellectuels de la génération poétique de 1927, l'une des plus créatives de la littérature espagnole, ont dû quitter le pays pour échapper à la mort avec plus de 440 000 autres réfugiés républicains. Ce dernier chiffre

* Artículo recibido el 8/06/2012, evaluado el 22/07/2012, aceptado el 6/09/2012.

c'est celui que le ministre français de l'Intérieur à l'époque, Albert Sarraut a donné lors de la séance du 14 mars 1939 à la Chambre des Députés.

Comme chez nombreux intellectuels espagnols qui ont dû abandonner leur pays d'origine pour fuir la terreur et l'impitoyable répression du dictateur Franco, l'exil est un thème récurrent dans toute la création romanesque de Jacques Folch Ribas. Dans cet article nous allons essayer de cerner cette question dans la création littéraire de ce romancier dans le but de voir sous quelles formes et quelles perspectives ce processus est abordé par un homme qui a subi un déracinement forcé, qui a vécu deux guerres, qui a adopté la langue française comme langue véhiculaire et qui n'a jamais voulu retourner dans son pays d'origine.

Cette réalité sociologique qu'est l'exil ou la diaspora a déjà été abordée par différents auteurs. William Safran, dans son article «Diasporas in Modern Societies. Myths of Homeland and Return» (1991), est l'un des premiers auteurs à considérer que le concept «diaspora» pourrait être appliqué aussi bien à des expatriés qu'à des réfugiés politiques ou d'autres populations et il propose une typologie basée sur au moins cinq principes :

- 1) They or their ancestors have been dispersed from a specific original center. 2) they retain a collective memory, vision, or myth about their original homeland, 3) they believe that they are not –and perhaps they cannot be– fully accepted by their host society, 4) they regard their ancestral homeland as their true, ideal home as the play to which they or their descendants would (or should) eventually return (Safran, 1991: 83-84).

Le cinquième principe est celui de la responsabilité des communautés de minorités expatriées engagées dans le maintien ou la restauration de la « terre d'origine » (*homeland*). Lisa Anteby-Yemini et William Berthomière (2005: 141) en ajoutent un sixième où la conscience et la solidarité du groupe sont fortement définies par les liens continus avec la « terre d'origine » (*homeland*).

À son tour, Ana Vasquez-Bronfman (1991: 213-224) et une équipe de chercheurs du CNRS de Paris, dans un travail sur les exilés politiques en France et en Europe, sont arrivées à la conclusion que dans l'expérience de l'exil il faut établir trois étapes: 1) La première, celle de l'arrivée, est caractérisée par le traumatisme du départ qui, rappelons-le, n'est pas voulu mais imposé. 2) L'étape de la transculturation. Le processus de passer d'une culture à une autre que subit tout sujet qui doit vivre pendant un laps de temps prolongé en dehors de la culture où il a été socialisé acquiert une connotation spécifique dans le cas des exilés. 3) Finalement, celle de l'ébranlement des mythes constitutifs du groupe d'exilés, c'est-à-dire la remise en question des mythes constitutifs de la communauté exilée, ce qui entraîne à son tour, et ceci quel que soit l'âge de l'exilé, une remise en question de la propre trajectoire de

vie, tout comme si l'écroulement de certains mythes entraînait nécessairement un bilan de soi.

Dans son étude sur les cultures de l'exil espagnol en France de la période 1939-1975, Geneviève Dreyfus (1998: 38-39) coïncide avec la classification de Vasquez et établit ainsi trois périodisations « sans pour autant marquer une frontière étanche entre elles: les premiers mois de l'exil, l'après-guerre mondiale et les années soixante ».

Malgré les différentes contributions sur le thème, la théorisation de l'expérience transnationale et de ses liens avec la mondialisation il y a encore des défis à surmonter car comme le soulignent Lisa Anteby-Yemini et William Berthomière (2005: 145) « Une fois encore, il convient de signaler toute la difficulté que représente le souhait de couvrir avec une seule notion une pluralité de réalités humaines où la «conscience diasporique» garde une place cardinale ».

À l'instar de Vasquez Bronfman (1991), de Dreyfus-Armand (1998) dans l'information sur l'activité des Espagnols pendant leurs longues années d'exil, nous pouvons repérer trois moments importants : la période qui va de l'exode jusqu'à la fin de la Guerre mondiale, marquée par l'espérance que le gouvernement de Franco tomberait bientôt; l'étape de l'ouverture intellectuelle à d'autres cultures, celle du « métissage »¹, notamment l'ouverture à la culture de l'accueil avec la fondation de librairies et de plateformes de diffusion qui leur permettent, par ailleurs, de gagner leur pain. Finalement, il faut retenir une troisième étape qui s'éloigne de l'Espagne mythique pour s'attarder « sur les problèmes présents de l'Espagne intérieure » (Dreyfus-Armand, 2000: 55). Nous allons vérifier dans quelle mesure la création romanesque de Folch-Ribas réfute ou confirme la règle.

En effet, les trois étapes signalées par la chilienne Ana Vasquez se retrouvent bien dans l'expérience des réfugiés espagnols qui, comme le père de Jacques Folch-Ribas ne pouvaient pas retourner dans leur pays. Nous allons voir si elles pourront nous aider à saisir le thème de l'exil que l'on trouve dans la plupart des romans de cet écrivain. Il faut néanmoins préciser que l'analyse de Vasquez porte uniquement sur un exil résultant d'un bannissement (avec les nuances que cela implique) et non pas de l'exil comme un « choix » de vie, comme on dirait de certains grands créateurs : Descartes, Byron, Oscar Wilde ou encore, en quelque sorte, des intellectuels espagnols comme Juan Goytisolo, latino américains tels Alejo Carpentier, Pablo Neruda ou José Lezama Lima. La plupart des intellectuels et politiciens, victimes et bourreaux, coïncident sur le fait que l'exil ne peut être conçu qu'avec la phrase du poète latin Ovide: « L'exil c'est la mort ». D'autres, par contre, le voient sous le point de vue de Victor Hugo chez qui l'exil était vie ou de Dante qui le considérait un hon-

¹En fait de contacts culturels, nous adoptons ici le terme métissage dans le sens de Laplantine et Nous (1997, réédition 2009). En effet, il ne s'agit pas d'un simple mélange mais d'un aller-retour d'une culture à l'autre sans oublier la première.

neur. En fait, Jacques Folch-Ribas a participé des deux types d'exil : l'exil forcé et l'exil volontaire sous différentes formes.

1. L'homme et le vécu

Né le 4 novembre 1928 à Barcelone, Jacques Folch-Ribas prit le chemin de l'exil avec sa famille lorsqu'il n'avait pas encore onze ans. C'est l'étape la plus courte. Cependant, cet événement représente un avant et un après dans son existence, surtout parce qu'il est venu interrompre le développement normal d'un moment crucial dans sa vie : son enfance. Dans *Le valet de plume* (1983), le personnage principal le manifeste de cette manière : « J'appris sur-le-champ que tout ce que j'étais me venait de mon enfance. Avant d'être moi, j'avais été enfant. C'était lumineux. Tout vient de mes parents, de la famille, des avatars du premier âge » (p. 9).

Des années des mois des jours (2001) peint le monde comme un ensemble d'exils et les personnages sont tous des exilés : le doyen de physique, un Hollandais exilé en Amérique, l'oncle Edward qui s'est exilé aux États-Unis, le professeur généalogiste était lui, aussi, « un exilé dans son propre pays » (p. 82). Mathieu considère que l'exil « est un meurtre. Le coupable est impuni. Je suis un mort-enfant. L'Amérique est pleine de morts-enfants » (p. 201). « Le deuil est un exil, Amélie, vous êtes partie et c'est moi qui suis exilé. Ne plus vous voir » (p. 177). Le jeune orphelin du roman publié en 2011, *Paco*, doit également fuir les bombardements du front qui s'approchait de la Ville avec d'autres exilés : « Tout ce monde a rejoint la caravane du malheur, dit le vieux. Ils sont partis avec rien, m'entendez-vous? Comme des Gitans. Partis avec rien. Avec rien vers la montagne, vers la frontière, à pied et c'est l'hiver, et il fait froid... » (p. 131-132).

Ce souvenir ne quittera plus Jacques Folch-Ribas qui a dû gagner la France avec sa famille et de nombreux réfugiés, laissant derrière lui la mer et surtout « la plus belle ville du monde, celle de l'enfance, donc de la nostalgie [...] Barcelone restait livrée aux bombardements, à la faim, à la mort et aux libertés bafouées » (Picard, 1991: 12). La nostalgie du paradis perdu est présente dans les premiers romans de Folch-Ribas, comme *Le greffon* (1971), mais il y a aussi des traces dans *Des années des mois des jours* et surtout dans *Paco* décrit comme le roman le plus intime et surtout comme un « roman d'exil, de guerre, passage initiatique d'un âge à un autre, roman d'amour aussi » (Tremblay, 2011: s.p.). En tout cas il s'agit d'un roman autobiographique nourri de souvenirs de son enfance auquel l'auteur mêle des personnages historiques aisément reconnaissables. L'écrivain et journaliste à nationalité britannique et américaine Eric [Arthur Blair ou George Orwell], la philosophe Simone Weil (2011: 126), qui ont pris part aux événements en tant que volontaires, Andreu Nin (2011: 94) et le poète républicain mort en exil à Collioure en 1939, Antonio Machado soutenu par sa mère, entrent également dans le récit. « Le plus grand poète du

pays a été fusillé voilà déjà trois ans » (Folch-Ribas 2011: 139) rappelle-t-il en faisant allusion à Federico Garcia Lorca.

En France, la Seconde Guerre mondiale (1940-1945) mit une nouvelle fois le romancier face à la mort, à la terreur, et aux privations. La famille se réfugie dans un petit village de la Dordogne puis remonte vers le nord pendant l'Occupation. Dans la France occupée –les circonstances n'étaient guère favorables ni aux études ni à l'activité culturelle– les difficultés matérielles des éditeurs et l'étroite censure de l'occupant nazi et du gouvernement de Vichy limitaient la production littéraire. Même si certains auteurs comme Sartre ou Albert Camus parvenaient à publier, d'autres par contre ont préféré prendre le chemin de l'exil. Tel a été le cas d'Antoine de Saint-Exupéry dont la première édition du *Petit Prince* a vu le jour aux États-Unis en 1943. Les Américains ont ainsi connu l'une des œuvres les plus traduites de la littérature universelle trois ans avant le public français.

Néanmoins, dès la Libération, en 1945, commence en France une période riche en événements politiques, sociaux et culturels qui ont entraîné, en 1947, l'émergence de nouvelles tendances culturelles. Les rendez-vous dans les caves de Saint-Germain des-Prés deviennent le centre de la vie intellectuelle de Paris avec des figures importantes comme Sartre, Simone de Beauvoir, Malraux, Céline, Camus et d'autres intellectuels engagés ou militants. Jacques Folch-Ribas savait que pour devenir quelqu'un et se faire une place dans cette société il fallait étudier encore. Dès 1947, avec un bac en mathématiques et en philosophie, il cherche du travail à Paris pour se payer des études supérieures. Son but : acquérir une formation et une profession qui lui permettent de «manger et de vivre» dans ce pays d'accueil. Après avoir frappé à la porte de plusieurs journaux, il est reçu à *Combat* par Albert Camus lui-même. Albert Camus est devenu son ami et lui demandait de lui parler le catalan, sa langue maternelle. Leur amitié, semble-t-il, reposait moins sur la littérature que sur une série de coïncidences car la mère de Camus, originaire des Baléares, parlait, elle aussi, le catalan.

C'est aussi Camus qui le persuade d'écrire et l'écriture était sa vocation. Toutefois, comme il savait que vivre de sa plume n'a jamais été à la portée de tout le monde, il décida de suivre des études supérieures en architecture. C'est ainsi que pour étudier le jour, il se met à travailler et faire du journalisme la nuit. Cette vie lui a permis de connaître le Paris artistique et intellectuel de l'après Seconde Guerre où l'on pouvait trouver tout ce qu'il y avait d'important pour la pensée universelle. Dans son *Journal de la nuit*, à la manière des *Carnets* de Camus, il garde bien des éléments de cette période qu'il réutilise dans la composition de ses romans. *Première nocturne* (1991), dont l'histoire se déroule entre 1947 et 1950, est le reflet de cette période avec de nombreux éléments autobiographiques où apparaissent des traces de ce *Journal* commencé en 1948, le Paris de l'après-guerre et les thèmes qui hantent l'auteur. Un autre personnage tient également un *Journal* et « Parfois, pour faire plaisir, j'en

donnais quelque extrait à une revue confidentielle » dit-il dans *Le valet de plume* (p. 64).

Grâce à une bourse de l'Unesco, il obtient, finalement, son diplôme d'études supérieures en architecture en 1956, la même année de l'apparition de *La Chute*, le roman qu'il préfère d'Albert Camus. D'ailleurs *Le Démolisseur*, son premier roman publié en 1970, est un hommage à la *Chute* de l'écrivain français.

Pour le reste des Espagnols installés en France, cette décennie (1945-1955) représente également une étape de changements dans leur vie. En effet comme nous le rappelle Geneviève Dreyfus-Armand (1998: 54),

Du fait de la longue durée de l'exil, de l'immersion dans un autre contexte social et de l'apparition de nouvelles générations nées dans l'émigration, totalement intégrées dans leur nouveau pays, les cultures de l'exil changent progressivement de nature.

Dans l'impossibilité de voir le retour proche, les exilés espagnols créent non seulement des associations et des lieux de rencontre pour les réfugiés et les amis de l'Espagne démocratique mais aussi d'autres projets à caractère commercial : des maisons d'éditions et des librairies qui leur permettent en même temps de diffuser la culture hispanique et de gagner leur vie.

Ce travail de défense et de propagation de la culture, commencé à Toulouse –où se trouvent à la Libération beaucoup d'intellectuels (de Jean Cassou à Henri Lefebvre et Silvio Trentin)– continuera à Paris, rue Mazarine puis rue de Seine, dans la Librairie espagnole d'Antonio Soriano [...] Une autre librairie, celle des Éditions hispano-américaines, est créée au Quartier latin par un autre Catalan émigré, Amadeu Robles (Dreyfus-Armand, 1998: 45).

Il faut ajouter aussi que la reprise économique des années 1950 en Europe favorise la relance de la production éditoriale. Dans ce cadre et malgré la difficulté de la langue, les exilés encouragent et dirigent de nombreuses publications qui se font l'écho de l'activité des intellectuels réfugiés en France. Elles s'occupent de la mémoire historique mais s'intéressent de plus en plus à la culture du pays d'accueil : *Revista de Catalunya*, *L'Espagne républicaine*, *L'Espagne*, *Independencia* ou *Méduse* en sont des exemples. Les exilés républicains font appel aux collaborations des écrivains français. À *Per Catalunya*, par exemple, éditée à Nice par un groupe de Catalans, collaborent: André Billy, Joe Bousquet, Jean Camp, Albert Camus, Jean Cassou, Georges Duhamel, Paul Éluard, Max-Pol Fouchet, Claude Morgan, Jean Paulhan, Jean-Paul Sartre et Pierre Seghers (Dreyfus-Armand, 1998: 52-53). En 1960 le Galicien et exilé politique José Martínez a créé à Paris la maison d'éditions Ruedo Ibérico à laquelle s'identifiaient de nombreux intellectuels ou groupes qui ont collaboré au projet soit matériellement soit intellectuellement.

Même s'ils continuaient à sentir le souhait du retour, les exilés qui s'opposaient au régime du dictateur Franco étaient conscients que la solution souhaitée pour leur pays ne viendrait pas de sitôt. Les enfants qui accompagnaient leur famille au moment de la déportation étaient devenus adultes et ne sentaient pas le besoin de retourner au pays d'origine. Jacques Folch-Ribas faisait partie de ce groupe d'exilés installés en France qui voulaient se garantir un avenir dans le pays d'accueil. Il est envoyé par le journal *Combat* pour interviewer une jeune virologue québécoise, Camille du Cap, partie en France pour participer à la course au vaccin contre la polio à l'Institut Pasteur. Il tombe amoureux de cette Québécoise et, en 1957, il décida de tenter sa chance de l'autre côté de l'Atlantique à ses côtés. Au Canada, il n'a pas eu du mal à exercer sa profession d'architecte. En effet, l'augmentation de la population scolaire, à ce moment-là, rendait nécessaire la construction de nouveaux établissements.

2. L'œuvre romanesque

Au Québec Jacques Folch-Ribas construit, écrit et, à partir des années 1970, publie ses romans où le thème de l'exil revient régulièrement. Bien qu'il commence à écrire assez tard, Jacques Folch-Ribas n'est pas de ces écrivains qui composent un texte pour se libérer d'une obsession et ne plus y revenir ensuite. Issues de la fusion entre la vie et la littérature, la réalité vécue et la fiction, toutes ses œuvres partagent une série d'inquiétudes et de thèmes² qui tournent toujours autour de deux idées fondamentales : la liberté et la beauté. « Or, ce qui m'intéresse, ce sont les libertés. Plus il y a de libertés, moins la liberté a de limites qu'elles soient du royaume ou de l'exil » écrit-il dans *Liberté* (Folch-Ribas, 1984: 88), un article où il expose la question du nationalisme, la situation du Québec et la division droite-gauche. Néanmoins, ces thèmes nous entraînent dans le sillage d'autres encore qui hantent notre romancier et qui tout en étant intimement liés et alimentés par la même source sont le résultat d'un travail conscient et calculé. « Chaque artiste –disait Camus dans la préface de *l'Envers et l'Endroit* (1937)– garde ainsi, au fond de lui, une source unique qui alimente pendant sa vie ce qu'il est et ce qu'il dit » (*apud* Rey, 1970: 17). Cependant, ce sont les romans, où le rapport de l'écrivain au pays d'origine constitue la matière première, qui nous intéressent tout particulièrement : *Le greffon* (1971), *Dehors les chiens* (1986), *Le Silence ou le parfait bonheur* (1988) et *Des années des mois des jours* (2001), censé « boucler la boucle ». Or, notre corpus ne peut passer sous silence le dernier roman, *Paco* (2011) car il nous éclaire non seulement sur sa forme de penser la guerre mais aussi sur certains conflits existentiels présents dans la création romanesque de Folch-Ribas.

² Tout en sachant que la notion de thème varie considérablement d'un spécialiste à un autre, je me permets de suivre l'approche de Gaston Bachelard dans *L'air et les songes*, notamment l'idée d'imaginaire.

2.1. *Le greffon* (1971)

L'exil est le thème autour duquel tourne *Le greffon*, son deuxième roman, publié en 1971. Jaume Zamé, le personnage principal, est né à Barcelone mais la guerre civile espagnole l'oblige à gagner la France. Il grandit dans ce pays et devient Jacques, mais il ne sera jamais qu'un greffon angoissé par le souvenir de ses racines et de sa patrie. Physiquement en France, Jacques est psychologiquement au pays d'où il a été chassé à cause de la guerre. Il change d'identité et s'engouffre dans l'ambivalence : « Je suis là ! Ce garçon qu'on nommait ainsi, c'est moi, Jacques. Du plus loin des temps, on lui disait Jaume » (p. 13). Il essaie de se faire une vie à Paris où il trouve le succès dans son travail et rencontre Olava qui l'aime. Néanmoins, il se rend compte que cette éblouissante impression de bonheur est fausse. Il se sent étouffé de honte, comme s'il avait trahi ses morts en se permettant de les oublier. C'est à ce moment-là que le sentiment de culpabilité s'impose. À l'instar de Maryse Bertrand de Muñoz nous pouvons dire que les trois parties qui conforment l'ouvrage –Le scion, Le vairon, La souche– représentent les trois périodes de la vie de Jaume ou Jacques Zamé : sa vie en Espagne, l'adaptation à la nouvelle réalité en France et sa quête du bonheur dans l'amour et le travail. Néanmoins, le chaos intérieur provoqué par la guerre ne l'abandonne pas. Il se voit attribuer une nouvelle identité et en l'endossant il s'engouffre dans l'ambivalence : « Je t'ai tant parlé, à toi mon frère Jaume, comme à un autre moi-même ! [...] Mais je te découvre, et tu me confonds. Tu es moi. Alors qui suis-je, moi qui suis tous les jours Jacques ? » (p. 262).

Ce roman illustre parfaitement les trois étapes dans le vécu de l'exilé et sa conception s'approche de celle d'Ovide chez qui l'exil c'est la mort. Jaume ou Jacques reste de l'autre côté des Pyrénées parce que le retour lui est interdit. Par conséquent, il y a une séparation physique réelle qu'il essaie d'adoucir avec le rêve. C'est dans ce processus d'idéalisation du pays d'origine qui se produit dès la première étape de l'exil que le pays interdit devient le paradis perdu. C'est ainsi que, malgré ses efforts d'adaptation à la nouvelle réalité, le personnage souffre la nostalgie et ne parvient pas à sortir de la première phase: les deux autres aboutissent à l'échec.

Cette perspective n'est autre que celle que l'on trouve chez d'autres auteurs exilés en France qui ont écrit pendant les années 60 et 70. C'est le cas de José Luis de Vilallonga, Michel del Castillo ou Gómez Arcos dont les œuvres restent encore aujourd'hui aussi méconnues en Espagne que celles de Folch-Ribas. La censure du régime totalitaire de Franco empêchait la diffusion de ce genre de texte dans notre pays.

2.2. *Dehors les chiens* (1986)

Néanmoins, le changement des événements politiques dès 1975, année de la mort du dictateur, a fait possible la diffusion de *Dehors les chiens* en Espagne dans une traduction de Jordi Marfà. Publié en 1986 lors du 50^e anniversaire du commencement de la Guerre civile espagnole, le roman fut distribué par la même maison d'éditions, Laia, en deux collections différentes: «Los Extraordinarios», en 1987, et

«Alfa 7», en 1988. Ceci prouve que le roman a joui d'une bonne réception auprès du public espagnol. La rapidité avec laquelle ce texte est arrivé en Espagne pourrait surprendre, surtout si l'on tient compte que le seul roman de Folch-Ribas, connu dans son pays natal à ce moment-là était *Une aurore boréale*³. Néanmoins, il faut préciser que la publication de la traduction en 1987 coïncide avec le 50^e anniversaire de l'arrestation et de l'assassinat du principal dirigeant du Parti ouvrier d'Unification marxiste : Andreu Nin. Cette traduction représente, par conséquent, un hommage au dirigeant du POUM, devenu également principal sujet du débat qui, au moment des bombardements d'Alcalá de Henares, affronta, dans le texte, deux personnages : le Russe Osip Tavriski et le volontaire canadien William Cars.

Ni la critique ni le public francophone des années 80 –qui ne se sentaient pas identifiés ni concernés avec l'anniversaire de la Guerre civile espagnole– n'ont pas apprécié le livre. Excepté quelques textes dans *Le Monde* ou *Libération* qui l'ont présenté comme un très bon roman d'espionnage, la critique lui a réservé un accueil très peu chaleureux sous prétexte qu'il faisait une fugue dans un mauvais genre et qu'il rompait avec l'ensemble de l'œuvre de Jacques Folch-Ribas inscrite dans le courant de ce que l'on appelle la « grande littérature »⁴. Dans *Le Monde*, Bertrand Audusse écrit :

Quel drôle de bouquin que ce *Dehors les chiens* qui nous vient des neiges de Montréal! Polar, roman d'espionnage, roman psychologique, leçon d'histoire, il est tout à la fois. Touffu parfois confus, subtil constamment passionnant (cité par Bertrand de Muñoz, 2001: 358).

Cependant, dans *Dehors les chiens* il y a rupture uniquement au niveau de la forme –le genre choisi, le roman d'espionnage– mais pas quant au fond car Folch-Ribas maintient ses convictions et les thèmes qui le hantent le long de sa création.

L'officier de renseignement, le Canadien William Cars (alias Canada), et François Malenfant, dit Paco; le Grec Thémistoklès Panos et le docteur italien Guido Corbo se sont connus lorsqu'ils se trouvaient dans les rangs des combattants de la XV^e Brigade pendant la Guerre civile d'Espagne⁵. Quarante sept ans après, l'envoi au Canada d'un prestigieux officier stalinien réunit les quatre anciens de la Guerre d'Espagne à la Vallée du Richelieu. Ils sont convoqués par François Malenfant dans la ferme où il exerce le métier de vétérinaire, élève et dresse des chiens. Le KGB, la CIA et

³ Sur cette question voir Fernandez Rodriguez (2004).

⁴ Dans sa communication sur le roman historique Guissard (1990: 7) affirmait : « Un autre romancier de qualité, resté presque inaperçu de la critique, Jacques Folch-Ribas, pousse encore l'avantage et trouve un appui plutôt inattendu chez François Mauriac dont il cite cette assertion, tirée des *Mémoires intérieurs* : "Seule la fiction ne ment pas; elle ouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue" ». Plus de deux décennies après, Folch Ribas reste encore assez méconnu pour la critique hors du Québec.

⁵ Sur la participation des Canadiens à la Guerre d'Espagne voir Désy (2004).

les quatre anciens volontaires des Brigades internationales s'emploient à chercher les véritables raisons pour lesquelles débarque au Canada le fantôme d'Osip Andreievitch Tavriski, commissaire politique russe, conseiller d'Orlov, le chef du NKVD d'Espagne. Osip, que tout le monde croyait mort le 19 juin 1937 à Alcalá de Henares (Madrid), commandait au nom des communistes. L'existence d'un Russe mort et son déplacement au Canada déclenche la projection des événements de la Guerre d'Espagne qui envahissent sans cesse les mémoires des quatre personnages principaux du récit. Ces quatre volontaires représentent quatre groupes recrutés dans les Brigades internationales : William Cars incarne les étrangers chargés de préparer les hommes pour le combat ; Thémis, les intellectuels; le docteur italien Guido Corbo, le personnel sanitaire dont l'efficacité fut souvent manifestée et louée ; François Malenfant, à la manière de nombreux jeunes, n'a qu'un seul souci: la défense de la liberté du peuple. Les Brigades internationales restent encore le symbole de la lutte antifasciste, du progrès, de la défense de la liberté, de l'héroïsme, de la spontanéité et de l'altruisme même.

Dans le livre de Jacques Folch-Ribas, l'armée des Brigades internationales, véritable tour de Babel, devient également modèle d'unité et d'entente entre différentes cultures : l'Espagne a vu des hommes et des femmes de partout dans le monde converger vers ce pays pour y lutter au coude à coude avec les résistantes et les résistants. On ne peut pas s'empêcher de penser ici au multiculturalisme que prône le Canada depuis 1980. En effet, bien qu'il s'agît d'un roman sur l'histoire de la Guerre civile espagnole telle qu'elle avait été vécue par son père (un employé du port de Barcelone où le Parti communiste catalan comptait sur une forte influence depuis les années 1930), Folch-Ribas y aborde des thèmes contemporains et universels: l'exil, la liberté, la diversité culturelle, mais aussi les traumatismes de la guerre.

Dans ce texte c'est George Orwell qui devient son modèle et ce choix n'est pas aléatoire. Orwell est l'un des plus importants auteurs du XX^e siècle et son engagement dans le conflit et la juste interprétation qu'il a su faire de la Guerre civile espagnole ont fait de lui une source d'inspiration inépuisable pour Folch-Ribas au moment de rédiger *Dehors les chiens*. L'auteur anglais fut un témoin direct de la révolution espagnole et des nombreux intellectuels qui ont écrit sur la guerre d'Espagne⁶ –André Malraux, Bernanos, Malraux, Camus, Hemingway⁷ et autres– c'est lui qui a été le premier à interpréter le mieux l'essence et les raisons de la lutte des événements de la Guerre civile espagnole. Tout comme le fait Orwell dans *Homage to Catalonia* (1938), l'un des récits les plus émouvants de ce conflit, Jacques Folch-Ribas se déclare

⁶ Dans plusieurs de ses analyses, Maryse Bertrand de Muñoz a montré que, hors mis la Seconde Guerre mondiale, le thème de la guerre d'Espagne a inspiré « a más autores que cualquier otro acontecimiento » (Bertrand de Muñoz, 1994: 14) et est devenu « un des grands thèmes romanesques de notre temps » (Bertrand de Muñoz, 1972: XV).

⁷ Dont les principaux témoignages se trouvent dans *Mi guerra de España* (Barcelone: Plaza & Janès, 1987).

partisan inconditionnel pour la cause du POUM. Le Parti communiste espagnol (PCE) et l'Union soviétique sont rendus responsables de la destruction de l'anarchisme espagnol qui supposa le triomphe de la Phalange. En 1946 Georges Orwell présenta *Animal farms*, une fable contre la dégénération et le destin de la révolution russe. Néanmoins, l'œuvre est, en termes plus larges, une fable anti-totalitaire.

Dans *Dehors les chiens*, Folch-Ribas reprend le thème. L'horrible état de 1984, conduit par Big Brother, un grand portrait qui invite constamment au culte, rappelle les portraits de Staline, Franco et Hitler situés à des postes clés de l'ex-URSS, de l'Espagne ou de l'Allemagne, respectivement. Orwell connaissait l'horreur du totalitarisme contemporain (le nazisme et le stalinisme), mais en réalité il dénonce tout totalitarisme. C'est le même message que transmettent Thémis et ses amis. Le monde dans lequel on croit aux systèmes, aux dieux et aux empires, qu'il soit nouveau ou ancien n'est pas leur monde. Et si Nin était l'ennemi absolu, c'est parce qu'il représentait ceux qui n'ont pas de système : les hommes libres. Les valeureux volontaires de Folch-Ribas ne croyaient à rien ou plutôt, ils ne croyaient qu'à la liberté de l'homme, une liberté ombrageuse. William Cars irait où il faudrait pour défendre la liberté. Mais, où est l'arme correcte pour trouver la liberté ? Le premier Étier, le faux-saunier de La Rochelle, était arrivé au Québec en 1675 à l'âge de vingt-cinq ans pour chercher la liberté. L'Amérique apparaissait à William Cars, fils d'Étier, comme la première tentative pour libérer l'homme du poids de l'Histoire et de ses désastres. Un acte d'abolition du passé. « J'ai calculé que mon père était de la treizième génération d'hommes libres [...] Mon père a eu raison de partir. Il y a longtemps que j'ai compris ça » (p. 215).

La conception du problème est la même chez les deux auteurs, mais la solution –si l'on ose parler de solution– est différente. Orwell cherche la liberté de l'individu dans le passé ; Folch-Ribas préfère renoncer à ce passé parce que le passé c'est l'échec : « L'Histoire est bestiale, dit Thémis. De plus, elle est bête. Nous sommes les otages de l'Histoire » (p. 63). « On passe sa vie à payer deux ou trois dettes, reprit Thémis. Parfois, une seule » Et lui, qui ne parlait jamais de cela ajouta : « Mon père, Panos l'anarchiste, est mort sous la torture. Comme Nin. » (p. 63). Et plus loin William fait remarquer qu'il faut même changer de nom, dissimuler, afin que nul ne puisse nous reprocher l'histoire, celle de nos ancêtres, de laquelle nous sommes innocents (p. 145). Le passé chez Folch-Ribas est une charge trop lourde, cependant il est difficile d'en parler et il n'est pas possible de s'en débarrasser définitivement.

L'exilé ne veut pas se déposséder de l'expérience vécue parce qu'il ne veut pas oublier ce qu'il a acquis en termes de connaissance. Le retour dans le temps, n'est qu'un rêve. Comme Ulysse, les personnages exilés de Jacques Folch-Ribas affrontent aventures et tentations; comme Ulysse, ils souffrent la nostalgie. Néanmoins, de *Le Greffon* à *Dehors les chiens*, il y a une évolution claire de la notion de l'exil. Jaume sait

qu'il ne peut pas revenir dans son pays. Son envie n'est qu'une aspiration et le pays interdit devient le paradis perdu. Dans le besoin de retour l'exilé cache un désir de récupérer le passé qu'il a idéalisé en idéalisant son pays. Par contre, les dissidents de *Dehors les chiens* ne montrent pas le même rapport avec le passé et son groupe.

L'exil prolongé signifie une déchirure avec le passé collectif et avec le passé individuel; il force à recommencer, à renaître ailleurs, entraîne un processus de transculturation où chacun est amené à découvrir des espaces et des pratiques qui jusqu'alors lui étaient inconnus (Vasquez, 1991: 22)

Le pays d'origine a connu des changements sociaux et politiques mais il a fallu attendre presque quarante ans pour que le pays retrouve la liberté. Par ailleurs, du point de vue de l'exilé, l'expérience et le poids du temps où elle s'est déroulée ont contribué à ce que chacun termine par vivre et construire son propre exil. Un exil prolongé établit des distances entre l'exilé et son groupe. À quoi bon retourner. À son retour l'exilé ne peut plus retrouver ce qu'il a perdu. S'il décide de rester il doit assumer sa condition et trouver que sa vraie vie est désormais dans l'espace où il se trouve.

Déjà dans *Le valet de plume* (1983), le narrateur qui ne cesse de voyager met l'accent sur sa «volonté d'universel» et considère qu'il n'a pas de pays ni d'âge, comme les gens de spectacle: « Comme moi, ces gens là n'ont pas de pays ni d'âge » (p. 56). L'exilé n'a plus la contrainte de l'interdiction et parvient à échapper à ce passé oppressant. « Le souvenir, le regard du rétroviseur et le retour en arrière » (p. 226) sont à fuir. Lorsque l'exil devient un choix personnel –comme pour le premier Étier arrivé au Canada dans *Dehors les chiens* ou pour Olivier Sanche comme nous le verrons dans *Le silence et le parfait bonheur*– l'exilé ne se perçoit plus comme le héros légendaire qui rentre récupérer son pouvoir d'antan : il cesse d'être Ulysse. Le mythe devrait s'achever.

2.3. *Le Silence ou le parfait bonheur* (1988)

Or, l'homme vit de mythes, de rêves et d'espérances et c'est à ce moment là que l'exilé passe aux réflexions existentielles. Il s'interroge sur des questions essentielles: sur la vie et la mort, l'éphémère, le bonheur, la beauté, l'amour, l'art...tel est le message de cette « étrange histoire » (p. 4) que nous raconte Folch-Ribas dans *Le Silence ou le parfait bonheur* (p. 137):

N'êtes-vous pas bien, ici? Élisabeth me faisait des reproches. Vous ne venez pas assez souvent, Michel. Je ne comprends pas que vous puissiez vivre dans le monde, l'autre, celui des ténèbres. Moi, je m'y suis toujours sentie en exil.

Voilà ce que Clara Bevalli dit à Michel, le narrateur de *Le Silence ou le parfait bonheur*, lorsque ce dernier décide de partir de La Rugiada, après avoir appris l'aventure d'Olivier avec la servante Tarmina. Le baron Karl, Grand d'Espagne, sa

femme Clara Bevalli –*principessa* italienne dernière des Medici– et sa fille Elizabeth « d'une beauté et d'une grâce qui coupait le souffle » (p. 57) habitent la Rugiada, une villa qu'ils ne quittent guère que pour de rares sorties. C'est justement un soir, lors d'une de ces sorties, à l'Opéra de Barcelone que Michel, le narrateur, présenta Clara Bevalli à son ami Olivier Sanche, un réputé et jeune pianiste parisien. L'effet de séduction fut immédiat. Clara invita le jeune homme à la Rugiada et ce dernier fasciné par cet endroit, décida d'abandonner la musique et la célébrité pour rester à jamais dans ce paradis terrestre. C'est cette villa du Levant espagnol « un lieu d'enfermement, de silence et d'oubli, où l'on jouit de journées plus longues qu'ailleurs » (p. 12) qui devient ce paradis recherché et l'élément central du récit.

Néanmoins, dès le début on se rend compte qu'une atmosphère étrange jaillit de ces lieux:

La Rugiada. Une villa palladienne très grande, massive, inattendue, avec un portique à colonnes ioniques et, de chaque côté, des murs *ocrés* scandés de pilastres clairs. Des *fenêtres petites et closes* par des persiennes *blanches*. Le dernier étage, entièrement occupé par des arcatures formant des mirandes, ces sortes de galeries d'observation richement décorées, souvent de bandes lombardes, que l'on aime construire ici depuis des siècles, sous les corniches de toitures tuilées. L'ensemble était encastré dans la *basse verdure*. Au pied de la villa, des massifs de *lauriers roses* flanquaient un perron de quelques marches. Il n'y avait pas un mouvement. *Ainsi tout était fermé, portes, fenêtres*. Comme chaque fois qu'il *entendait un silence* ou voyait une grande beauté, Olivier se *sentit menacé*, se mit en garde et voulu aller plus avant. [...] (pp. 22-23).

Cet extrait n'est pas le seul échantillon. Le narrateur omniscient suit le trajet des personnages à l'intérieur de la villa pour décrire l'impression qu'elle produit sur eux:

À l'étage, ils prirent un large corridor au fond duquel une verrière se teintait *d'éclats de sang*, éblouissante [...] À sa gauche tout un pan de mur était fait de bois clair en panneaux sculptés. À droite, une estrade portait un lit de cuivre et, au-dessus, pendait une *immense moustiquaire noire*, dépliée comme pour la nuit. C'était la première fois qu'Olivier en voyait une de cette taille et, surtout, il n'eût jamais imaginé un tel objet de cette couleur (p. 25).

L'exceptionnelle maîtrise de l'auteur pour son métier d'architecte est étalée dans différents textes dont la *Chair de Pierre* (1989) mais elle acquiert le point culminant dans *Le silence ou le parfait bonheur*. Toutefois, ce n'est pas sur ses talents d'architecte que nous voulons attirer l'attention du lecteur, mais sur ses qualités

d'écrivain. Jacques Folch-Ribas a une valeur ajoutée: le choix de ses modèles littéraires. La recherche des sources d'une œuvre est souvent hasardeuse, à moins que l'auteur ne les avoue clairement lui-même. Or, Jacques Folch-Ribas en bon lecteur et professeur de littérature ne cache pas ses œuvres préférées. Dans de nombreux romans ses références sont bien visibles. Nous l'avons bien vu, *La république des animaux* et *1984*, de George Orwell, sont des points de repère dans *Dehors les chiens* (1986); Descartes et Montaigne sont deux des références de Claude Baillif, le héros de *Chair de pierre* (1989); Ulysse revient sans cesse dans *Première nocturne* (1991), dans *L'homme de plaisir* (1997) et dans *Des années des mois et des jours* (2001) :

Souvenez-vous de ce brave Ulysse qui se voit proposer par Calypso l'immortalité et l'éternelle jeunesse, à condition qu'il oublie sa terre, son père, sa mère, et le lit qu'il avait construit sur un tronc d'olivier enraciné au sol d'Ithaque. Enraciné. Ulysse refuse, il refuse *la belle mort* des Grecs, qui est la mort jeune (p. 189).

Le message des textes rappelle le voyage d'Ulysse. Or, ce n'est pas le butin de Troie qui est intéressant ni Hélène, c'est le voyage, c'est la découverte, la recherche. Avec *Le silence ou le parfait bonheur*, Folch-Ribas prétend poursuivre une histoire racontée par sa mère, mais quand il l'a écrite, il avoue avoir pensé à *Cet obscur objet du désir* (1977), du cinéaste Buñuel et de *Noces de sang* (1981), un film de Saura, inspiré du ballet théâtral du même nom, à son tour tiré de la pièce de Federico Garcia Lorca (1898-1936) écrite en 1932. Néanmoins, cet espace mythique, riche en symboles et lourd de sens peut être associé au drame des femmes de *La maison de Bernarda Alba*, la pièce que Lorca a terminée d'écrire le 19 juin 1936, deux mois avant sa mort.

Dans ce monde « où le temps s'arrête » (p. 31), « un monde intemporel », « un pays sans âge » (p. 45) nous retrouvons de nombreuses traces du poète andalou assassiné par les milices franquistes. Tout d'abord dans les symboles⁸ –que l'on trouve déjà dans la description de la villa, ce lieu étrange et rebelle– qui font pressentir, dès le début, la tragédie. Le narrateur recourt aux couleurs très riches du point de vue métaphorique comme le blanc ou le noir; des couleurs ambivalentes comme le vert ou le bleu. Le blanc représente l'absence de couleur. Il est devenu le symbole de la pureté absolue; il évoque l'innocence, la connaissance, la vérité, l'immortalité d'un point de vue spirituel. Sur le plan métaphysique c'est la naissance, la mort, la mutation. C'est aussi le silence dans l'espace : « la jeune fille d'ambre et de nacre » (p. 62); « son visage en porcelaine » (p. 66); « il [Olivier] se noya dans le blanc » (p. 75). La

⁸ Dans *La maison de Bernarda Alba*: le noir (deuil, la maison fermée à l'extérieur), le blanc, le vert, l'eau sont les symboles de référence. Adela, la rebelle s'oppose à sa mère et au reste des sœurs, qu'elles soient soumises comme Angustias (l'ainée et l'héritière); comme Magdalena ou résignées comme Amelia ou Martirio.

blancheur des maisons de Fuente (pp. 51, 118), etc. Le noir est associé essentiellement à des valeurs négatives: la mort, le deuil, ce qui est caché, ce qui est secret, c'est une couleur porteuse de malheur. Plus loin dans le texte: la couleur ocre de la terre dans le pantalon d'Olivier à son arrivée et dans celui d'Aspio après avoir tué Élisabeth d'« un coup de couteau. Tout ce sang, dont la terre ocre s'était imbibée » (p. 146). Le couteau chez Folch-Ribas comme chez Lorca est lié à la mort, à la violence et au sang.

D'autre part, il y a le vert de la basse verdure, symbole de la permission, de la liberté et de la rébellion. À l'opposé, se trouve la couleur des terres sèches qui symbolise la fatalité des personnages. Le vert est, chimiquement et symboliquement, la plus instable des couleurs. Par-là même elle restera longtemps l'emblème de la plus instable des déesses: la Fortune. En fait, les couleurs ont de multiples valeurs. Tel est le cas du bleu. La moustiquaire d'Élisabeth est bleue, c'est le bleu du ciel, de l'illusion, de l'amour, du romantisme et de la mer. Le bleu illustre avec bonheur la magie de l'enfance. Selon Aspio, Élisabeth « est une princesse de sang royal », (p. 120).

D'autres éléments comme l'arbre, l'eau, les chats sont tout autant de symboles qu'il faut mettre en relief et interpréter dans ce contexte. L'arbre, l'olivier « de plus de mille ans » (p. 47) est l'image de la force et de la virilité. L'eau⁹ propre –l'eau infinie de la mer, La Rugiada et la rosée– symbolise l'érotisme. « Les chats d'Espagne, les vagabonds » (p. 49) incarnent la liberté. Chez Lorca, c'est un autre animal, le chien, qui apparaît comme symbole de soumission.

L'enjeu de Folch-Ribas : créer une atmosphère étrange et prémonitoire. À son arrivée à La Rugiada, la première femme qu'Olivier Sanche voit est Tarmina, gouvernante à la beauté hiératique, devenue comme une sœur pour Clara. C'est elle qui va le séduire, c'est elle qui lui montre « le bain » (p. 27). Tarmina va boire avec tout le monde aussi (p. 83). De leur côté, Élisabeth et Olivier se sont promenés au ciel ouvert de la villa où « se trouvait une fontaine arabe dont le jet très fin tombait dans un bassin de tuiles vernissées jaunes et bleues [...] Il plaisait à Elisabeth. Elle aimait le gazouillis de l'eau et la nudité des hautes parois crépies. Ils y restent un long moment » (p. 105).

À cet ensemble composé de couleurs, de lignes et de formes, l'auteur a ajouté un élément essentiel: le silence. Outre la fonction symbolique et signifiante, le silence laisse le lecteur imaginer et ressentir ce que les mots ne peuvent dire. Là encore nous trouvons l'empreinte de Lorca¹⁰ chez qui la conception du silence où l'indicible de-

⁹ Rappelons que chez Federico García Lorca, l'eau est le symbole du désir, le vert est synonyme de rebelle (Adela), mais aussi de mort. Ce recours aux symboles permet différents sens en même temps. L'eau propre et infinie de la mer s'oppose à l'eau dormante des puits (*agua estancada*) chez Lorca. L'eau : la soif, le désir sexuel.

¹⁰ Chez Bernarda le silence fonctionne, au début de la pièce, comme un instrument du pouvoir; à la fin il se fait aveu d'échec, silence pathétique et inutile du mensonge (Adela est morte vierge!). Le suicide d'Adela n'est pas vain car il traduit la volonté de ne pas se résigner au silence passif de la soumis-

vient sensible n'est autre que l'héritage de la pensée maeterlinckienne¹¹ exposée dans l'essai, *Le Trésor des humbles* (1896). Pour Federico García Lorca tout comme pour l'écrivain belge, prix Nobel de littérature 1911, le silence est au-delà des mots et dit bien plus que la parole. Il est capable d'exprimer tout ce qui ne peut s'énoncer, comme les sentiments les plus forts. C'est dans le silence que l'on peut mieux entendre le cœur, trouver la perfection de l'art ou le désir de la perfection dans l'art. Voilà pourquoi Olivier Sanche jouait du piano sans public, uniquement pour le plaisir de l'art. Il jouait des pièces que personne ne demandait jamais comme *Les douze impressions* d'Albeniz, *Les vingt-quatre préludes* de Chostakovitch ou la *Sonate numéro deux* de Boulez. Il n'y a pas de perfection. Donc, il n'y a que le plaisir. Voilà pourquoi l'amour entre Olivier et Élisabeth reste au stade délicieux du désir. Olivier est enfermé maintenant, prisonnier de l'obsession de la création : « L'art est un luxe morbide. C'est la forme intelligente du suicide » (Laporte, 1988: 6).

L'empreinte de Lorca se trouve encore dans le dénouement: de la main d'Aspio (l'intendant du domaine), la mort apparaît à la fin, violente, éclatante, incompréhensible... que la critique lui a d'ailleurs reprochée : « Pourtant, il y a un reproche qu'on a envie de faire à Folch-Ribas [...] concernant le dénouement : c'est d'en avoir un peu brusqué la chute. [...] [de ne pas avoir] prépar[é] davantage les voies » (Bernier, 1989: 168). Or, la tragédie est pressentie dès le début : l'atmosphère, les symboles en général mis en relief dans la description de la villa, cette immense bâtisse, ce lieu fermé où règne le silence... est le reflet de la maison de *Bernarda Alba* dont les murs épais, évoqués à plusieurs reprises dans la pièce de Lorca, symbolisent l'enfermement des jeunes filles. Le silence a un caractère négatif: il évoque l'interdiction; chez Folch-Ribas, au contraire, le silence est désir et bonheur.

Si dans *La maison de Bernarda Alba* il y a des femmes que tout sépare, dans *Le silence ou le parfait bonheur* ce sont les hommes qui s'opposent: le baron Karl, Michel, le médecin, Olivier le pianiste et le sauvage Aspio. Tout comme chez Lorca, les personnages de Folch-Ribas ne sont pas de types prédéfinis, ils ne sont pas des copies de personnes que l'on peut trouver dans le monde réel et ce n'est pas leur psychologie qui intéresse. Ce qu'il prétend c'est rendre les personnages universels. D'ailleurs chaque personnage porte en lui quelque chose de l'auteur: Michel, le narrateur et ami d'Olivier raconte l'histoire quinze ans après les événements. Il se met à écrire à un âge avancé. Olivier Sanche, Français, « né dans un village aux bords de la Loire » (p. 60)

sion. Chez Folch-Ribas, au début, le silence est symbole de perfection; à la fin, il devient plaisir simplement parce que rien n'est au bout.

¹¹ Maurice Maeterlinck distingue deux types de silence: l'actif et le passif (reflet du sommeil, de la mort ou de l'inexistence. Il n'y a pas de silence plus docile que le silence de l'amour: et c'est vraiment le seul qui ne soit qu'à nous seuls. Les autres grands silences, ceux de la mort, de la douleur et du destin, ne nous appartiennent pas. Ils s'avancent vers nous, du fond des événements, à l'heure qu'ils ont choisie (Maeterlinck, 1986: 17).

est un pianiste professionnel célèbre qui décide de passer un week-end à la Rugiada mais abandonne tout pour rester dans ce paradis de silence loin de l'agitation. Il a joué, triché et a gagné car il devient le maître du lieu après la mort du baron Karl. Karl –qui, à son retour de l'exil s'ennuyait à Madrid « C'était un tombeau. Des morts vivants, parés et coiffés dès onze heures du matin... » (p. 85)– rêvait de la bibliothèque de la Rugiada, ce domaine dans le Levant espagnol, non loin de Barcelone qu'il a réussi à avoir en héritage. Il voyageait mais il avait toujours hâte de revenir à cette terre ferme. Cet endroit, dit-il, « permet de vivre si l'on s'occupe des moindres choses. Je l'ai toujours su » (p. 91). Il rapporte des réflexions sur des sujets que l'actualité ramène à la pensée de l'auteur : « La politique, refuge médiocre. Luxe de misérables, riches ou pauvres » (p. 84) ; « La faillite de notre monde c'est le bruit. Nous avons besoin d'espaces silencieux » (p. 161). C'est aussi un joueur qui aime toujours gagner. La maîtresse de cet endroit clos est Élisabeth qui comme Adela, la plus jeune des filles de Bernarda, n'a que vingt ans. Clara Bevalli, comme le romancier, se retrouve par hasard dans un pays étranger, aux côtés du baron Karl. La Rugiada est un cloître, un lieu de silence, d'amour et d'amitié. C'est un lieu où différentes cultures (italienne, française et espagnole) partagent une complicité à en mourir. Ce sont différentes racines mais capables de vivre en harmonie. Toutefois, il y a aussi des forces opposées: la mort face à la vie, la folie face à la sagesse, la science face à l'art, la violence face à la douceur.

Par ailleurs, Folch-Ribas introduit d'autres personnages : Manso, Aspicio et la servante Tarmina. Aspicio, secrètement amoureux de sa cousine Élisabeth, a rompu la paix qui régnait sur la Rugiada, empire clos dans lequel l'art, la musique étaient des luxes inaccessibles pour lui. Il songeait que la jeune fille, venue du hameau de Fuente donc de chez lui, lui appartenait; qu'il était le seul à la mériter, le seul capable de la protéger contre tous. Il ne faut pas non plus oublier les Gitans, notamment la Gitane qui, par hasard, a trouvé la perle grise d'Élisabeth. C'est encore la présence de sujets comme l'ésotérisme et le destin, chers à Lorca.

2.4. *Des années des mois des jours* (2001) et *Paco* (2011)

En effet, les Gitans « fils du vent, sans patrie, mais de l'âme, oui » (*Des années*, p. 184), les Indiens des âmes «sans héritage» (2001: 137), les Juifs et les Marranes sont également des personnages qui réapparaissent dans *Paco* (pp. 21 et 103-104) et dans *Des années des mois des jours*. Ce sont des exemples à suivre pour Mathieu qui associe au poème du *Cante hondo* les chansons qu'il écoute à la radio. Dans cette composition, l'auteur cherche à trouver un sens au mystère de la mort, un sens à la vie sans Amélie. À ses côtés, Mathieu n'existait plus que pour elle «Je n'avais plus de passé» (*Des années*, p. 101). La vieillesse, la maladie et la mort sont autant de formes d'exil. Toutefois l'exil n'est rien à côté de la maladie:

Ainsi, Béatrice allait bientôt mourir, très bientôt. Lorsque la paix arrive il est toujours trop tard. Qui peut se plaindre de

l'exil, si vous comparez l'exil à la maladie ? Mathieu songeait avec rage à celle qui lui avait depuis si longtemps donné rendez-vous. L'exil est une plante bâtarde et rabougrie qui enfonce lentement de nouvelles racines dans une terre inconnue au goût de cendre et d'acide, même si la cendre et l'acide la nourrissent parfaitement. L'autre, la maladie, tranche à vif les chairs et la pensée, elle affirme (*Des années*, p. 230-231).

Après avoir perdu Amélie, Mathieu fuit la maladie, la vieillesse, la mort...l'héritage en somme et à côté de Béatrice veut retrouver son *Paradis*, une maison située dans un lieu enchanté du côté du Golfe du Saint Laurent, un golfe aussi grand que la mer. Dans ce besoin de retour, Mathieu Prévost revient en arrière dans le temps pour récupérer sa famille telle qu'elle était quand il l'a quittée, pour récupérer Amélie qu'il connaît à Paris puis suit en Amérique; il veut récupérer un monde qui n'est plus. C'est son passé. C'est comme s'il voulait revenir en arrière dans le temps, effacer le vieillissement et nier l'oubli.

Les exilés ont le regard fixé sur le rétroviseur. On ne peut pas conduire sans le rétroviseur. Quelqu'un vous dépasse soudain, c'est une scène d'antan, avec conducteur fou. C'est un pays, c'est une langue, c'est Mada, et c'est un soleil sur la mer. J'accélère. Il ne faut pas que cela recommence (*Des années*, p. 64).

En effet, l'exilé s'accroche aussi à la langue maternelle pour rester relié au lieu d'origine. Tous les efforts pour assurer la survie de la langue catalane dans l'exil s'expriment parfaitement dans cette déclaration d'Antoni Rovira i Virgili lors des Jeux floraux de Montpellier en 1946: « Loin de la patrie matérielle qui est la terre, nous vivons installés dans une patrie spirituelle qui est la langue » (cité par Dreyfus-Armand, 1998: 44). Certains personnages de Folch-Ribas font également appel à des vocables de leur langue maternelle. Tout comme dans *Dehors les chiens*, nous retrouvons parsemés dans *Le silence ou le parfait bonheur* des mots en espagnol –rarement des phrases– comme: *la finca, Liceo, bargueño, señorito, moresca, incognita, vergüenza, paella, doña, duende, riada, puerco, manso*, etc. qui dévoilent l'intention de produire un effet réaliste. Ils ne sentent plus le besoin de cacher leur véritable origine comme le faisait *Le Greffon*. Dans *Paco* l'auteur joue non seulement avec les termes en espagnol et en catalan mais aussi avec les prénoms des personnages comme Encarnación ou Carna. Ils sont rendus accessibles par le biais de descriptions à fonction didactique. Le narrateur s'attarde sur l'explication de leur sens pour que le lecteur francophone observe la pertinence de ce choix. Il nous révèle même sa pensée sur le pouvoir des langues :

Et Grand-père disait «Notre langue, c'est notre Histoire, notre amour et notre poésie. Et il faudrait l'abandonner? Souviens-

toi qu'il se trouve chez les Anglais la tombe d'une vieille dame où il est écrit sur une dalle de pierre: Ci-gît la dernière personne qui parla le *cornish*. N'est-ce pas horrible? Voilà comment meurent les civilisations» (*Paco*, p. 17).

L'auteur a fait un choix, il a choisi la langue française pour s'exprimer¹², pour transmettre son expérience personnelle mais il ne peut pas fuir complètement de sa mémoire ni de son rapport à la culture originale. Dans « Heureux amants que mon cœur envie... », un article où il affirme que l'on ne peut pas ignorer ni l'histoire ni la religion ni les idéologies, il écrit: « la patrie c'est la langue » (Folch-Ribas, 1981: 45).

Le thème de l'exil, l'un de plus terribles drames de l'homme est une constante dans les romans de Jacques Folch-Ribas pour revendiquer le droit à la liberté, mais aussi comme forme de résistance. Les années passant, l'horizon d'attente et les vues politiques et existentielles de l'auteur ont évolué en parallèle. *Le Silence ou le parfait bonheur* est une intense réflexion sur soi où l'auteur veut fuir de la médiocrité de ce monde, un monde où l'on mélange tout : « Mireille Mathieu fait plus de lignes dans les journaux que la mort de René Char », souligne l'auteur. Un monde où l'on égalise tout rappelle Royer (1988). Élisabeth, à son tour, affirme que dans un dictionnaire courant elle n'a pas trouvé ni Glenn Gould ni Horowitz, par contre Brigitte Bardot y est (*Le Silence*, p.139). L'auteur se plante contre l'éphémère, la médiocrité, la laideur. Folch-Ribas est un romancier riche de sa quête et de ses angoisses. Ses romans nous font voir combien l'homme est en exil dans ce monde. « Je crois savoir de quelle sorte fut le départ de Rimbaud et ce qu'il pensait des passions du siècle » (*Le Silence*, p.139) dit Olivier. Il s'agit, désormais, des questions universelles, des questions de la condition humaine. L'exil converge vers le même point: préserver son goût pour la liberté et trouver un sens à l'existence qu'il essaie de synthétiser dans *Des années des mois des jours*. Pour surmonter les obstacles de la vie il fait appel aux livres, à la formation et au bagage culturel. L'importance de ces instruments essentiels est encore mise en relief dans *Paco* : « Sais-tu qu'il faut tenir bon, résister? Je voulais partir au front, moi aussi, mais non: il faut continuer à faire l'éducation de ce pays d'ignares. L'ignorance nous a conduits où nous sommes, *Paco* » (p. 106).

Quarante ans séparent *Le greffon* de *Paco*. Il y a un sentiment de culpabilité d'avoir eu peur de mourir qui va marquer tout l'exil mais les personnages ont évolué tout au long de ces années. Le conflit civil espagnol est désormais envisagé sous une nouvelle perspective :

Soudain, je sentis une grande colère, une rage en moi que je n'avais jamais connue. Et je n'avais plus peur, peur de rien ni

¹² Contrairement à Molina Romero, en ce qui concerne la langue, nous pensons que le cas de Folch-Ribas diffère de celui d'écrivains tels que Jorge Semprun, Michel del Castillo, Adélaïde Blasquez, Rodrigo de Zayas. Malgré les termes parsemés dans quelques romans, nous ne pouvons pas parler de bilinguisme chez Folch-Ribas comme prétend Molina Romero (2006: 558-569).

de personne, aucune crainte, toute la place était prise par cette rage: m'enfuir, monter encore plus haut jusqu'à ce sommet, m'éloigner pour toujours de ce pays dont je ne voulais rien savoir, qui n'était pas le mien et que je me vis détester comme avec le goût de lui faire du mal. Je sais bien aujourd'hui, presque un siècle plus tard, que c'était encore une forme de peur, mais à l'époque, non : une colère, une violence, une rage. J'étais si jeune. N'en parlons plus (*Paco*, p. 145)

Le rapport de l'exilé à son pays d'origine n'est pas toujours simple ni tout à fait naturel. Les guerres et l'ignorance condamnent à la ruine l'être humain et ses rapports avec les autres. Même si la distance temporelle parvient à percevoir le passé d'une manière plus objective, les personnages, psychologiquement tourmentés, restent à jamais traumatisés.

Le corpus des romans choisis nous montre que Jacques Folch-Ribas confirme la règle des trois étapes établies par Vasquez Bronfman et Dreyfus-Armand, à quelques exceptions près. Ses personnages participent des expériences de la première et de la deuxième génération d'exilés, de l'exil forcé et de l'exil volontaire. Ils ne souhaitent pas le retour dans leur pays d'origine : là, ils ont connu les horreurs de la guerre, la mort et ont perdu la liberté. Cependant, ils ne peuvent pas se libérer des chaînes de leur passé, de renoncer à cet « héritage : le pays, la langue, les ancêtres... » (*Des années*, p. 19). Sans patrie, ils sont devenus des errants à la recherche de liberté et d'universalisme. Leur arme : se fabriquer leur propre paradis perdu faisant des lettres (de l'art) leur patrie et leur lieu d'asile. Du point de vue formel, l'ensemble de l'œuvre artistique de Folch-Ribas voire littéraire est le reflet d'un projet rigoureux qui ne fait que dialoguer avec les différents événements vécus, avec les cultures et avec les auteurs dont il s'est nourri pour se jeter dans cette lutte pour les libertés. Folch-Ribas aborde différentes problématiques autour du thème de l'exil. Il utilise son expérience d'exilé pour alerter la conscience, manifester une passion absolue de liberté. Il ne fait ni de l'histoire ni de la sociologie, mais il aide à sa compréhension. L'ensemble de sa création romanesque montre une fusion calculée entre idéologie et art pour expliquer et pour comprendre le monde qui nous entoure.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANTEBY-YEMINI, Lisa et William BERTHOMIERE (2005): «Les diasporas: retour sur un concept». *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, 16, 139-147. URL: <<http://bcrfj.revues.org/57>> [Consulté le 02/06/ 2012].
- BACHELARD, Gaston (1943): *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, Librairie José Corti.

- BERNIER, Yvon (1989): «Il n'y a ni silence ni bonheur parfaits. *Le Silence ou le parfait bonheur*». *Lettres québécoises: la revue de l'actualité littéraire*, 54, 168.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1972): *La Guerre civile espagnole et le roman français*. Paris, Didier.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1994): *La novela europea y americana y la Guerra Civil Española*. Madrid, Ediciones Júcar.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (2001): *Guerra y novela. La guerra española de 1936-1939*. Sevilla, Alfar.
- DÉSY, Caroline, (2004): *Si loin, si proche. La Guerre civile espagnole et le Québec des années trente*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (1998): «Les cultures de l'exil espagnol en France 1939-1975: de la sauvegarde de l'identité à l'ouverture», in Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler [eds.], *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. [Salamanca], AEMIC, Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricas contemporáneos; [Barcelona], GEXEL, Grup d'estudis de l'exili literari, 37-58. Disponible sur: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-y-cultura-del-exilio-espanol-de-1939-en-francia--0/html/ff70d45a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_114.html> [Consultation le 2/06/2012]
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (2000): *El exilio de los republicanos españoles en Francia: de la guerra civil a la muerte de Franco*. Barcelone, Crítica. [Original: *L'exil des républicains espagnols en France*. Trad. en espagnol par Dolors Poch].
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Áurea (2004): «La création littéraire canadienne d'expression française traduite en Espagne. Une culture peu connue», in Robert Laliberté et Denis Monière (dir.), *Actes du Colloque européen Le Québec au miroir de l'Europe Chapitre I- Langues, cultures et identités*. Québec, Bibliothèque nationale du Canada, 53-65.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1970): *Le démolisseur*. Paris, Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1971): *Le Greffon*. Montréal, éditions du Jour; Paris, Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1974): *Une aurore boréale*. Paris, Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1981): «Heureux amants que mon cœur envie...». *Liberté*, 23 (6/138), 41-48. Disponible sur <<http://id.erudit.org/iderudit/60324ac>>.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1983): *Le valet de plume*. Paris, Acropole.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1984): «Le royaume et l'exil». *Liberté*, 26 (3/153), 86-91. Disponible sur: <<http://id.erudit.org/iderudit/60390ac>>.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1986): *Dehors les chiens*. Paris, Acropole.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1988): *Silence ou le parfait bonheur*. Paris, Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1989): *Chair de Pierre*. Paris, Robert Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1991): *Première nocturne*. Paris, Robert Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1994): *Marie Blanc*. Paris, Robert Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1997): *Un homme de plaisir*. Paris, Robert Laffont.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (2001): *Des années des mois des jours*. Paris, Stock.

- FOLCH-RIBAS, Jacques (2011): *Paco*. Montréal, Éditions du Boréal.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994): *La Maison de Bernarda Alba*. Paris, Gallimard. Traduction d'André Belamich.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996): *La casa de Bernarda Alba*. Madrid, Cátedra.
- GUISSARD, Lucien (1990): *Roman et Histoire*. Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Disponible sur: <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/guissard13011990.pdf>.
- LAPLANTINE, François et Alexis NOUSS (2009): *Le métissage*. Paris, Téraèdre.
- LAPORTE, Gilles (1988): «L'art ou le succès ? *Le silence ou le parfait bonheur*. Jacques Folch-Ribas: se taire d'amour». *La Liberté de l'Est*, 6.
- MAETERLINCK, Maurice (1986): *Le Trésor des humbles*. Bruxelles, Labor.
- MOLINA ROMERO, M. Carmen (2006): «Écrivains entre deux langues: un regard sur la langue de l'autre», in Manuel Bruña Cuevas et alii (ed.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España - La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Sevilla, APFUE, SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 558-569. Disponible sur: <http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3molinar.pdf>.
- ORWELL, George (1996): *Essais, articles, lettres (1940-1943)*. Paris, Éditions Ivrea - Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances.
- PICARD, Geneviève (1991): «Profil. Folch Songs». *L'Actualité*. 1^{er} juillet, 12.
- REY, Pierre-Louis (1970): *L'Étranger de Camus*. Paris, Hatier.
- ROYER, Jean (1988): «Folch Ribas. Un beau livre; et je suis réconcilié avec les hommes...». *Le Devoir*, 2 avril, 20.
- SAFRAN, William (1991): «Diasporas in Modern Societies. Myths of Homeland and Return». *Diaspora. A Journal of Transnational Studies*, 1 (1), 83-99. Disponible sur: http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/diaspora_a_journal_of_transnational_studies/v001/1.1.safran.pdf.
- TREMBLAY, Odile (2011): «Les zones de l'enfance de Jacques Folch-Ribas». *Le Devoir*. 5 février. Disponible sur: <http://www.ledevoir.com/culture/livres/316121/les-zones-de-l-enfance-de-jacques-folch-ribas> [Consultation le 30/05/2012].
- VASQUEZ-BRONFMAN, Ana (1991): «La malédiction d'Ulysse». *Hermès* 10, 213-224. Disponible sur: http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15396/HERMES_1991_10_213.pdf;jsessionid=FD6F9A5FF3BCCAD46A109010E5DB0800?sequence=1 [Consultation le 30/05/2012].

Malika Mokeddem reescriitora de mitos clásicos

M. Carme Figuerola Cabrol

Universitat de Lleida
cfiguerola@filcef.udl.cat

Résumé

Le nom de Malika Mokeddem s'inscrit souvent sous cette rubrique que la critique a convenu de dénommer *littérature de l'urgence*. Son écriture recrée l'accouchement difficile d'une identité individuelle et collective et, pour ce faire, l'écrivaine fait appel aux mythes classiques. Un premier but de cette analyse consiste à prouver comment Mokeddem contribue à la transformation des représentations mythiques. Celles-ci sont associées à la présence des arts tels que la musique, la peinture ou la littérature même. D'où que l'étude porte aussi sur le rapport que Mokeddem établit entre ces moyens d'expression et les supports qui les caractérisent.

Mots-clé: Cyclope; Ulysse; Méduse; identité; femme; mythe.

Abstract

Malika Mokeddem's name is inscribed in that category that critics have agreed to call *Literature of urgency*. In this complex process of writing she recreates the birth of a personal identity and a collective, that of Algeria, for which the novelist appeals to classical myths. A first objective of this analysis is to observe from which optical input from Mokeddem contributes to the transformation and survival of these mythical representations. Since the successive stories myths in question are associated with the presence of other arts such as music, painting or literature itself and its capacity as intertext, reflections are proposed on the links established by the novelist between these different modes of expression and media in each case the characteristic.

Key words: Cyclops; Ulysses; Medusa; identity; woman; myth.

En su conjunto la escritura de Malika Mokeddem propone al lector un observatorio de la identidad femenina que combina la reflexión sobre temas de género con

* Artículo recibido el 23/01/2013, evaluado el 12/03/2013, aceptado el 20/03/2013.

otros aspectos propios del discurso memorial y de la autoficción. En el conjunto de los relatos las protagonistas efectúan un continuo vaivén desde su infancia a su presente para poder con ello esbozar la senda por la que deben orientar su futuro. Todo ello confluye en un estilo ágil, «fluido y dinámico», por utilizar la expresión de Najib Redouane (2003: 17), en que, a través de la lengua francesa y la árabe, toman cuerpo dos culturas y con ellas dos estructuras de pensamiento distintas, pero complementarias, ajenas al antitético binomio «colonizador-autóctono». En ese maridaje artístico el recurso a mitos propios del mundo occidental proporciona a la autora un medio fecundo para construir su mensaje propio e individual, puesto que, como señala Michèle Dancourt (2002: 1288), los mitos cuentan con una versatilidad que permite variaciones infinitas. Sin embargo, el casi cuarto de siglo con que se cifra ya la experiencia de Mokeddem, ha registrado una evolución tanto en la forma como en el contenido de sus obras. Sin detenernos en los detalles de ese proceso, el presente artículo aporta un reflejo de dicha progresión al analizar las distintas manifestaciones míticas registradas por la novelista en su uso cada vez más elaborado del mito. Para ello tomaremos como corpus tres novelas que definen de manera significativa tres etapas distintas de su carrera literaria: la inicial, en que Mokeddem se centra en el trance que marca el devenir argelino tras su liberación de la metrópoli. Nos centraremos aquí en *Les Hommes qui marchent*, primer relato que lanzó a la autora a la fama en 1990. Un segundo momento lo sintetiza *N'Zid*, publicada en 2001, que marca una inflexión de su trayectoria artística al ampliar el horizonte de su escenario¹. Por último nos detendremos en *Je dois tout à ton oubli* (2008), novela caudal en el universo de la escritora, donde, tras el escudo de la ficción, trata una cuestión subyacente en todas sus obras anteriores, a saber, la relación de la autora con la madre. Nos ceñimos a un orden cronológico útil para poner de relieve que las figuras míticas congregadas adquieren una magnitud creciente en importancia, tanto en su referente externo como en su función intradiegetica: en el primer volumen se adopta el motivo de los cíclopes para referirse a un elemento concreto de la intriga, en el segundo el mito de Ulises se refiere a una trayectoria personal e individual, mientras que en el último el caso de Medea se aplica a las circunstancias de todo un país. Con todo y en relación a la temática que aquí nos ocupa, la virtud de Mokeddem no consiste tanto en integrar los mitos a sus narraciones, sino en convocar a través de ellos diversas manifestaciones artísticas con el fin común de presentar el acto creativo en general a modo de una terapia idónea para las identidades maltrechas, en busca de sí mismas y que persiguen alcanzar una coherencia interna de cada individuo. Nuestro objetivo consistirá en demostrar hasta qué punto el imaginario occidental ha impregnado a una novelista que paradójica-

¹ A diferencia de las protagonistas de obras anteriores, por primera vez *N'Zid* toma como objeto de análisis a una mujer cuyos orígenes añaden al horizonte argelino el perfil irlandés, con lo cual se convierte en un personaje híbrido desde su mismo nacimiento.

mente recurre al mismo aplicándolo a un universo cultural distinto. Como en la Antigüedad, Mokeddem parte de una situación de caos para –mediante tales mitos– proceder a un ordenamiento interior susceptible de dar sentido a la existencia de las protagonistas.

1. *Les hommes qui marchent*: transformación y evolución de una sociedad

El componente biográfico es una pieza clave en el entramado de la autora desde los albores de su producción: su primera novela ofrece ya la historia de una saga familiar con abundantes rasgos comunes a los de la propia existencia de Mokeddem. Situada entre los años cuarenta y setenta del siglo XX, en su esencia la trama describe el proceso de sedentarización del pueblo nómada. Asistimos así a las transformaciones que guían la vida diaria de quienes, movidos por las contingencias del denominado progreso industrial, abandonan las costumbres de esos hombres «azules» cuyas caravanas surcan el desierto desde tiempos inmemoriales para establecerse en las nuevas poblaciones. Dicha metamorfosis no sólo atañe a lo físico sino que transforma a la vez el universo simbólico de los personajes, tal y como escenifican las tres protagonistas, representantes de tres generaciones distintas. Ese complejo alumbramiento de una estructura social diferente conlleva la evolución de varios elementos físicos: desde la generalización del dinero como instrumento de intercambio en lugar del trueque, aspecto que todavía hoy sigue marcando la diferencia entre países desarrollados y subdesarrollados hasta el relevo de los camellos como medio de desplazamiento, por sólo mencionar una muestra. En medio de esas transformaciones se produce el advenimiento de la radio, desconocido aparato cuya presentación reza así:

C'est une chose magique. Elle ne respire pas, mais elle vit. Elle n'a pas de bouche mais elle parle et chante dans toutes les langues. Elle n'a qu'un œil de verre, un seul, mais si puissant qu'il voit par-delà les terres, les montagnes et les mers, un peu comma Allah ! [...]
L'œil perçant du Cyclope qui voit tout à travers le monde !
s'exclama le père avec emphase. (Mokeddem, 1990: 81)

La definición anterior sugiere varias aproximaciones respecto al universo mítico: por una parte se actualizan los lazos entre la divinidad y el cíclope. Como los antaño pertenecientes a la primera generación divina (Grimal, 1981: 101), el cíclope de Mokeddem recuerda el poder sobrenatural de Alá en su videncia ilimitada. En verdad, la potencia ingente de este ser legendario, su relación con las fuerzas instintivas que escapa al control del individuo motivan la identificación. Sin embargo, ofreceríamos una visión parcial con sólo detenernos en esa primera lectura. En primer lugar, el transistor se sitúa a nivel superior respecto a otros artilugios importados por la modernidad: sin duda la llegada de la nevera o del aparato de aire acondicionado suponen una revolución con consecuencias sociológicas tanto en la vida cotidiana en el

microcosmos de los Ajalli, como en la del país al que metafóricamente representan y por ese motivo su mención en la trama aparece consignada. Con todo, carecen de la aureola mágica que posee la radio y que se menciona ya en los términos de su presentación. A nuestro entender esa característica contiene la clave de su significado. El transistor pone en jaque la voz de la abuela, y por extensión, modifica los puntos de referencia de su nieta. Yolande Aline Helm (2000: 205-208) subrayaba ya la trascendencia de la oralidad en las primeras novelas de Mokeddem: si en la joven Leïla nace una admiración por la palabra, factor esencial del relato, se debe a las historias narradas por la anciana. Buena parte de su instrucción, antes de acceder a la escuela pública, procede de la misma fuente. La trama convoca aquí el arte de la literatura contada a través del personaje de Zohra y del intertexto que ella misma crea mediante la historia transmitida también a su nieta sobre Bouhaloufa². Con ello Mokeddem concede a Leïla unos antepasado literatos cuyo ejemplo inspira la vocación de la joven hacia la escritura. Pero a la vez cabe recordar que el poder de tales personajes como autoridades tribales procede de su dominio de la voz. Desde esa perspectiva se funda un claro paralelismo entre lo maravilloso de esas narraciones que transportan a otros tiempos y la radio, aparato que remite asimismo a lo extraordinario por su capacidad de alcanzar lugares recónditos. La magia del verbo ancestral contagia al aparato transmisor de voz y lo eleva casi a objeto de culto. De ahí su singularidad respecto a otros electrodomésticos. Por ese motivo Zohra manifiesta al principio sentimientos encontrados al respecto, como ponen de relieve su mirada, «des regards furtifs et boudeurs» (Mokeddem, 1990: 83) e intenta, mediante tiernas aproximaciones, mitigar las posibles desgracias que el oráculo es capaz de anunciar. Progresivamente la radio cobra identidad propia en la mente de la anciana en su descubrimiento del poder que alberga, como se percibe en el comentario confesado a su nieta: «-Pense un peu au temps qu'il aurait fallu à des caravanes pour nous apporter toutes ces informations que, d'un clignement sur son oeil stupide, Tisfe verse dans nos oreilles» (Mokeddem, 1990: 83). Derivada de las siglas T.S.F. (*télégraphie sans fil*) la denominación onomatopéyica acuñada por Zohra lo humaniza, consagrándolo como miembro reconocido en el seno familiar, puesto que páginas después la narradora se refiere a él en calidad de «monsieur "Tisfe"» (Mokeddem, 1990: 94). Con el paso del tiempo y a raíz de la complejidad de la situación política, la familia Ajalli dejará de acudir a Zohra para consultarle sobre el futuro; sustituyendo al autóctono *tam-tam*, la radio será la nueva encargada de mantener en vilo y de encaminar las conductas de sus miembros, puesto que la voz que

² En esta microhistoria el antepasado de Zohra, Djelloul Bouhaloufa, se siente fascinado por el desconocido que se une a su caravana y que en cada alto del camino se distrae con su volumen de *Las Mil y una noches*. A partir de ese instante la lucha de Djelloul aspira a conseguir una instrucción que le brinde el conocimiento suficiente para descifrar los signos de ese libro «mágico».

emana de la misma parece contagiarse del sentimiento revolucionario de su público³. Paradójicamente, la radiofonía brinda a los oyentes una conciencia grupal que sucede a la anteriormente representada por los nómadas, de forma que las guerras en Marruecos o Túnez en busca de la independencia encuentran su eco en los rincones más inhóspitos:

Tous deux qui vivaient dans le plus total isolement, à l'oubli du restant du monde, prenaient conscience, grâce à lui, qu'ils appartenaient à un pays, à un peuple opprimé mais en mouvement vers El Houria, la Liberté ! Le transistor sapait les tribalismes et participait à l'extension du nationalisme algérien (Mokeddem, 1990: 102).

El transistor se convierte en una vía de acercamiento al Otro no sin reproducir una división tradicional en cuanto a los roles de género: mientras los hombres le prestan toda su atención con tal de conocer las novedades en torno a la lucha contra el colonizador, las mujeres vibran con las canciones que desprenden las ondas buscando evadirse de la realidad inmediata. Sin embargo, la música constituye un factor esencial que marca hitos históricos en la mente de Leïla: privadas de un combate físico, las mujeres contribuyen a la conciencia nacionalista mediante sus cantos. Sus voces se desgarran interpretando los *raï*, género musical que con el tiempo se convertirá en vector de protesta del pueblo argelino. Desde esa perspectiva tanto la expresión popular como la radio contribuyen a gestar la etapa revolucionaria del país. Por ello, los himnos emitidos sin tregua por Radio Alger apuntan a la fecha del 19 de junio de 1965 como indicador del golpe de estado perpetrado por los militares argelinos; en esa senda, cuando la joven recibe su propio transistor, una elocuente Edith Piaf y su *Rien de rien* ponen punto y final a la era colonial. La radio guarda así una cierta similitud con la escuela, símbolo de la liberación particular de la protagonista al proporcionarle el acceso a una cultura distinta. Como la radio los libros «disent la vie et le monde [...]. Les au-delà des ergs et des océans» (Mokeddem, 1990: 276). Por ese motivo el transistor constituye una recompensa adecuada para premiar los resultados de la joven en la escuela.

Con todo, las alusiones a esa voz sobrevenida de la mano de la radio y que transforma tanto prácticas literarias como musicales traducen una imagen ambivalente del objeto, fiel a los referentes míticos en que se amparan. La novela concede una importancia capital al motivo de la mirada. Desde esa óptica la identificación con el cíclope se sitúa en consonancia con el resto de la intriga, a la vez que establece un matiz trascendente: Zohra utiliza la metáfora «oeil stupide» al referirse a la radio (Mokeddem, 1990: 82). El aparato comparte con el personaje mítico una inteligencia

³ «Elle assénait des paroles avec une telle passion, une telle force que Leïla se demandait si l'oeil vert n'allait pas s'énucléer sous le choc des mots. Ces mots qui battaient en Leïla» (Mokeddem, 1990: 101).

primaria e imperfecta porque, según la anciana, de él se desprenden indiscriminadamente banalidades y hechos trascendentes al carecer de la sabiduría ancestral capaz de distinguir y jerarquizar los hechos. En ese sentido sus efectos pueden convertirse en temibles, lo cual propicia la comparación tímida con otra figura mítica como es Medusa. La alusión indirecta presente ya en su descripción inicial («[un oeil unique] les darda d'un air médusé»; Mokeddem, 1990: 81) toma cuerpo poco después. Como los ojos de la Górgona, «L'oeil vert pétrifia les Ajali au sortir du sommeil» (Mokeddem, 1990: 83).

Recurrir a la mitología contribuye a poner de relieve una etapa de ese itinerario iniciático emprendido por Leïla en el que se embebe de las tradiciones a través de la oralidad en busca de su propia estela.

Si a través del mito la música y la literatura intervienen de forma decisiva en la estructuración mental de la primera protagonista de Mokeddem, el eco de la Antigüedad cobra mayor envergadura en *N'Zid*.

2. *N'Zid* o el camino iniciático para descubrir el emplazamiento del yo

En la obra anterior el aspecto biográfico permite reconstituir un proceso educativo que comprende infancia y adolescencia; en este caso el personaje central, una mujer adulta debe recuperar su memoria perdida a causa de un golpe en la cabeza, lo cual le obliga a recomponer su maltrecha personalidad además de los lazos entre ese yo y el mundo. La novela participa de las técnicas del género policíaco para, a partir de indicios y otros móviles, lector y protagonista descubrir el enigma. Sin embargo, antes de adentrarse en la trama, el paratexto ofrece ya algunas pistas interesantes para el tema que aquí nos ocupa. La contraportada presenta el relato nombrando sin rodeos el mito que estructura la intriga:

Supposons qu'Ulysse soit une femme. Une femme d'aujourd'hui. [...] Malika Mokeddem, dépassant la force du simple témoignage, a peut-être inventé une seconde manière d'évoquer l'Algérie contemporaine, une métaphore nouvelle et de tous les temps, pour une Odyssée sans Ithaque (Mokeddem, 2001: contraportada).

El pasaje alude directamente a la naturaleza del mito, experiencia colectiva susceptible de infinitas variaciones que suelen incorporar las coordenadas propias de cada época, seguimos en ello a Alain Moreau (1994: 54). En efecto, esta nómada del siglo XX, de pasión confesa por los viajes, efectúa un periplo por parajes comunes a los del famoso héroe mítico: procedente como él del Peloponeso (menciona explícitamente las islas de Corfú, Ítaca y Cefalonia), tras haber rozado Egipto y Túnez la protagonista navega en un velero hacia el sur de Italia, se detiene en Siracusa para en última instancia emprender rumbo hacia Cadaqués. Surca por tanto las aguas de ese mar Mediterráneo, tan querido por la autora, hasta convertirlo en su propia patria,

«Ce continent liquide est le sien. La mer est son incantation» (Mokeddem, 2001: 68), en el lugar donde mejor puede expresarse la personalidad de Nora, debido a la síntesis de culturas que lo caracteriza como a ella misma (Bueno, 2007: 177-186). De acuerdo con la contraportada no cabe duda de que no existe retorno geográfico a Ítaca, sin embargo, a nuestro juicio, la protagonista cumple con el periplo de su antepasado mítico a nivel simbólico puesto que la novela se cierra con la voluntad de partir hacia Irlanda primero y Argelia después, cunas ambas de sus orígenes, fiel así a su naturaleza errante.

Pero la identificación va más allá de lo externo y penetra la esencia de la protagonista: al igual que Ulises se vio empujado a defender los intereses de los suyos frente a Troya, Nora deberá enfrentarse a cuestiones de crucial importancia sobre el alcance de los nacionalismos planteando un debate sobre el concepto de patria y las dificultades que éste supone en «Tous ceux qui portent en eux plusieurs terres écartelées. Tous ceux qui vivent entre revendications et ruptures» (Mokeddem, 2001: 22); asimismo participa de ese debate el fenómeno de la inmigración, al que la autora apunta al mencionar los cantos de sirenas que atraen a quienes en su huida de Gibraltar naufragan apostando sus vidas a una causa perdida.

De lo general a lo individual, se convoca al lector a un parto anunciado desde el título mismo de la novela, *N'Zid*, término polisémico que significa «yo continúo» o «yo nazco» en árabe⁴. De hecho, el nacimiento simbólico tiene lugar en el corazón de la novela, cuando en sus primeras horas en alta mar experimenta una sensación comparable a la del embrión flotando en el líquido amniótico. Si antes de ese instante su identidad aparece marcada por los documentos administrativos encontrados a bordo que la señalan como Myriam Dors, en cuya identidad no se reconoce, a partir de entonces y de forma consciente la protagonista se entrega a una re-creación de su identidad que la lleva a adquirir distintas nacionalidades, manifiestas a través de los nombres y apellidos que ella misma escoge para nombrarse. No insistiremos en ese rasgo ya analizado por Yolande Aline Helm (2012), y sin embargo nos parece imprescindible centrarnos en la representación simbólica que escoge para sí misma. En el primer encuentro con Loïc, auxiliar detectivesco si cabe, éste advierte su aspecto «méduse» –término idéntico al utilizado en *Les hommes qui marchent* para referirse al transistor en su relación con el ser mítico–. El adjetivo no aparece en balde sino que sugiere la identificación que pocas páginas después ella misma enuncia entre sí misma y la medusa, a la que define como «une méduse, c'est seulement un peu d'eau» (Mokeddem, 2001: 64). La naturaleza acuática que comparten Nora y el organismo marino constituyen el nexo entre ambas. A lo largo de la narración la novelista incorpora fragmentos en cursiva que reproducen la voz de otro yo de la protagonista que aprovecha el

⁴ La novelista se encarga de precisar tales significados en una nota a pie de página, que tomamos como referencia (Mokeddem, 2001: 30).

desdoblamiento para un mejor análisis de su interior. En varios de esos la figura de medusa sustituye la del ser humano. Pero además, a la pregunta sobre su profesión, de forma espontánea la amnésica se presenta como pintora. A partir de ese instante las artes plásticas juegan un papel fundamental en la construcción de la novela, puesto que el dibujo y la pintura se convierten en fuente de donde resurge la memoria para recordar un pasado en el que constituyeron un paliativo para la identidad fragmentada de Nora Carson. Por otra parte, dicha identificación establece una diferencia esencial con su único compañero de peripecias, Loïc. Este último se compara a «un bernard-l'hermite dans une coquille» (Mokeddem, 2001: 49-50) con la finalidad de crear un personaje que, por antítesis, sirva para realzar el mensaje vehiculado por la protagonista. De este modo la metáfora de la concha alude a los límites que le impone su personalidad: el peso de la herencia se aprecia en su nombre impuesto por su familia para señalar la perfección que, tras varias generaciones, debería culminar en él. Contrasta, pues, con la libertad con la que la mujer compone su identidad cuando se presenta bajo el nombre de *Ghoula*. El significado de 'ogresa' al cual remite la voz árabe disiente de las connotaciones latentes en el apellido del hombre, Lemoine, que no dejan de ser redundantes respecto al término de «bernard-l'hermite».

Lejos de ser casual, la identificación de Nora con la medusa es constante a lo largo de la novela y juega un papel crucial en su proceso de recuperación de la memoria, unido de forma indisoluble a la práctica del dibujo. Al principio, la joven recurre a esa imagen para presentarse ante Loïc; sin embargo, este animal va a convertirse en elemento reiterado en las imágenes trazadas por la artista gracias a las cuales va a reconstituir su propia historia. Por sólo citar unos ejemplos, el primer dibujo que parece surgir de su mano refleja las historias entre un pulpo (su padre) y una medusa; una medusa y una sepia bastan para referirse al encuentro con Loïc; una medusa escuchando a un cangrejo sin concha representa el progresivo descubrimiento de la personalidad de Loïc y, por añadidura, de la de la protagonista, el dibujo de este animal con su propio rostro unido a motivos musicales es el que marca el renacer de su conciencia al aparecer como primeras pistas fiables sobre su identidad originaria:

Sous la pointe de son crayon, une méduse a pour la première fois un visage humain, le sien. Elle danse à la plainte d'un luth.
[...]-N'zid ?
Une voix d'homme vient des dunes.
– Zid ! Zid ! Continue ! Continue ! Hagitec-magitec, raconte-moi le désert, implore la méduse (Mokeddem, 2001: 98).

La identificación se mantiene constante hasta el fin, de forma que las peripecias a las cuales se entrega el animal traducen el puro reflejo de la actitud de Nora: tras recordar las distintas nacionalidades y orígenes de sus progenitores, irlandés él y argelina ella, la consiguiente toma de conciencia de su mestizaje originario suscita una reflexión sobre las dificultades que conlleva el respeto a las distintas peculiaridades

culturales de sus raíces. Ese debate interior se ilustra mediante el dibujo de una medusa fatigada por su lucha contra el oleaje y que, medio moribunda debe enfrentarse además a los reproches de la ballena que censura su inactividad y su excesiva auto-complacencia (Mokeddem, 2001: 181). En su metafórico discurso el cetáceo alude a la característica que origina la identificación de la protagonista con la medusa: por su transparencia el animal recuerda el agua marina, con la cual se ha identificado previamente la protagonista. De hecho la autora recurre en otras ocasiones a dicha asociación al considerar el animal como una gota de agua marina, evocando incluso el cuento popular de *Pulgarcito* al considerar sus dibujos de medusas como esas migas de pan que supuestamente deberían permitirle volver a su casa (Mokeddem, 2001: 189). Recordemos además que el Mediterráneo se convierte en la patria elegida por la protagonista para disfrutar en paz de su diversidad cultural como muestra el hecho de que sólo tras la recomposición de su memoria la pintora recupera la facultad de distinguir las tonalidades de las aguas marinas. Nora reitera con esta imagen su oposición a la naturaleza corpórea y terrestre demasiado rígida para poder albergar con éxito la diversidad de formas que implican las distintas nacionalidades: no en vano la tierra es el espacio donde se contienen aquellos elementos que habitualmente proporcionan las coordenadas identitarias: la lengua, la cultura, la familia...

De acuerdo con su singular concepto, a la viajera no le queda otro remedio que mostrarse disconforme ante Loïc cuando éste, intentando explicar la asociación medusa-Nora, la interpreta en base a conocimientos simbólicos que no dejan de ser genéricos a juzgar por el parecido entre sus palabras (Mokeddem, 2001: 115) y las de un diccionario como el de Chevalier y Gheerbrant (1988: 482). El interlocutor alude a las connotaciones negativas del ser mitológico encarnado, a lo cual ella responde: «Mortifère? Non! Elle [la méduse] est déformable à l'infini et transparente, légère. Juste quelques gorgées de mer » (Mokeddem, 2001: 114). Tras esa capacidad de adaptarse a las diversas formas Malika reclama la libertad y la porosidad del ser para integrar las identidades mixtas. Por ese motivo, pese a reproducir el esquema legendario de Perseo y Medusa cuando admite el argumento de Zana de que Jamil le ha robado la cabeza, Nora no representa un factor adverso para el personaje masculino, cuya muerte resulta el producto de conductas integristas, justamente opuestas a las que representa su compañera sentimental.

Pintura y dibujo suponen desde esa óptica una tabla de salvación para la naufraga: la novelista recrea una escena donde la policía, para llevar a cabo sus investigaciones, registra el velero y descarta acusar a la joven gracias a las connotaciones que se desprenden de su actividad artística, según reza el texto:

Tes dessins t'ont sauvée. Une femme assez farfelue pour occuper son temps à des histoires de méduses, tout aussi bêtasses, ne peut fricoter avec le danger, n'est-ce pas ? (Mokeddem, 2001: 97)

Por medio de la expresión plástica se recompone una parte considerable de su trayectoria vital: la protagonista lo prefiere como medio alternativo a la palabra, puesto que ésta le obliga a elegir entre las lenguas en que se expresa, impidiéndole dar cuenta de esa síntesis a la cual aspira. Con todo, la importancia de este arte sobrepasa el nivel intradieético e incide en el lector que también descifra la metáfora a través de esa misma vía.

Retomando la simbología representada por la figura de Ulises a la cual nos referíamos antes y que resume el sentido general de la novela, además de vehicularse a través de diferentes motivos como las coordenadas geográficas del periplo, alguna referencia a las sirenas, se manifiesta a través de alusiones directas al mito. La primera de ellas la efectúa Loïc en su intento por descifrar el misterio de la desconocida, al advertir sobre la tragedia que guía su vida además de la de otras tantas mujeres, y que él considera como causa suficiente para explicar la pervivencia a través de los tiempos, de sucesivos Ulises que adoptan una forma acorde a su época (Mokeddem, 2001: 77). La joven rehúye ese argumento que juzga misógino en pro de una explicación mucho más compleja que toma cuerpo a través de uno de los hitos literarios del siglo XX, como es el *Ulises* de James Joyce. La protagonista se refiere a dicho intertexto al recordar y justificar ante Loïc el origen de su nombre «real», Nora. La naufraga comparte con la mujer del escritor mencionado ese apelativo y también, en referencia a su ascendencia paterna, la procedencia, puesto que ambos son originarios de Galway. A nuestro entender, se le añadiría a lo anterior la rebeldía contra una sociedad demasiado estructurada en moldes cerrados: sabido es que el escritor mostraba de la mano de su esposa una actitud crítica contra la sociedad (Caminero 2009: 19). Asimismo, la Nora de Mokeddem se muestra escéptica con la organización sociopolítica de ambas orillas del Mediterráneo y escoge este último sitio para paliar las deficiencias que encuentra en ellas. Asimismo la elección del nombre de Nora responde a ese sincretismo que aúna el norte y el sur al tener también un sentido en lengua árabe, con lo cual concentra una confluencia de orígenes. A la vez, si el *Ulises* de Joyce, con su estructura cíclica plantea un debate filosófico sobre la paternidad, éste late tras las peripecias de la amnésica cuyo proceso memorial conduce a una mejor comprensión de las complejas circunstancias que determinaron la suerte del matrimonio entre sus progenitores. Sin llegar a reconciliarse con la figura materna, aspecto que no se produce hasta *Je dois tout à ton oubli* (2008) sí se aprecia una mejor comprensión de la conducta de la madre a nivel genérico. Aunque la protagonista sigue compensando la carencia de afecto maternal, expresado a través de la imposibilidad de trazar los rasgos que componen su imagen, mitigará este vacío con su aprecio por Zana, un sucedáneo de la madre como tantos otros en la escritura de Mokeddem, aunque el tema de la maternidad adquiera mayores dimensiones al afectar a Loïc, existe una clara evolución desde que este último arguye: «J'aurais dû me douter qu'il y avait une histoire de mère derrière ça. Il y a toujours une histoire de mère dans les têtes cabossées» (Mo-

keddem, 2001: 112), hasta que, tras el relato de Zana sobre el destino de Aïcha, Nora descifra la herencia transmitida por cada uno de sus padres: «De l'autre rive [de la mer], la mère elle, a mis ma vie entre elle et moi» (Mokeddem, 2001: 149).

De lo anterior se deduce hasta qué punto la expresión plástica constituye un medio fundamental para transmitir esa recreación mitológica. Sin embargo, la obra consta de otro pilar fundamental que articula el contenido: la música. Así lo confirma la narradora en unos términos muy significativos:

Alors Nora se tait sur cette passion nomade. [...] le dessin, la mer et la musique sont des modes de célébration d'une liberté qui dépasse l'entendement de Zana. Ils découlent tous trois d'une même essence : la tentative d'apprivoiser tous les sens de l'abandon (Mokeddem, 2001: 164).

Por consiguiente, el proceso memorial, la reconstrucción de esa identidad maltrecha es inherente a la creación artística: el renacimiento de Nora Carson corre paralelo al descubrimiento de sus lazos con respecto al dibujo y la pintura y con la música. En cuanto a esta última se vehicula a través de dos personajes esenciales: la madre y Jamil. El nombre mismo de la madre suena como canto entonado por el padre, de ahí su denominación de «tenor», para describir la tragedia inherente a su existencia. Así se justifican las reiteradas referencias (Mokeddem, 2001: 141-143) a un escenario teatral donde se produciría la revelación sobre la progenitora, espacio de suma importancia en la sociedad griega donde se produce el mito aludido. Por otra parte, el lenguaje musical de Jamil escolta a Nora en la recuperación de la memoria: desde el principio se siente acompañada por el son de un laúd anónimo. La importancia de esta melodía cobra una progresión in crescendo por el hecho de proporcionarle esa fuerza contenida en el término *N'zid* que la impulsa a proseguir con las averiguaciones respecto a sí misma. En una etapa posterior el laúd se asocia a la voz de Jamil pero no será hasta el final de la intriga cuando Nora recordará que ese vocablo fue tomado por el mismo cantante para reunir en un disco genérico «ces compositions de jeunesse où la souffrance atteint puissance et maturité avec raffinement» (Mokeddem, 2001: 204). Sufrimiento que ella ha reflejado en sus caricaturas en un paralelismo entre ambas artes que se sella en la decisión de la pintora de reunir sus láminas bajo el mismo vocablo. Desde esa óptica, considerando que Jamil representa la voz del desierto, la vía de conocimiento de esa Argelia que Nora lleva en sus venas, a la cual desconoce por completo, a la cual reprochará haberle arrebatado a su madre, la unión física y espiritual con el personaje masculino conlleva una aceptación de ese país aunque desde la lucha encarnada por él mismo. Esa confluencia espiritual explicaría la última imagen de Nora dormida —«Le luth dans les bras, les pièces d'identité éparpillées autour de son visage» (Mokeddem, 2001: 208)—, así como su determinación de publicar ese álbum de Jamil y de dar cumplimiento con ello a la exhortación que contiene: nacer, continuar. Si ella se presenta como una muestra del Ulises con-

temporáneo, la tela que Jamil tejía en Argelia queda por concluir, a ella le corresponde el relevo. Su Ítaca pasará por Galway con el destino final de Argelia para recuperar esa cultura a la que alude el tatuaje de su hematoma. Música, dibujo y mitología se entrelazan pues, en la búsqueda de la individualidad que aboga por el mestizaje identitario.

3. *Je dois tout à ton oubli* : ¿Qué lugar para la mujer argelina?

El último volumen por analizar recupera coordenadas habituales en la escritura de Mokeddem: por una parte el perfil biográfico de sus obras; por otra la memoria como tema caudal y estrechamente relacionado con la identidad. En la presente trama la protagonista, médico de profesión, sufre un choque con la muerte de una paciente, que provoca en ella una regresión a su infancia y con ella descubre la muerte de un recién nacido, esta vez programada y cometida en el seno familia. A partir de ese percance que ella denomina «accident vital de mémoire» (Mokeddem, 2008: 43) se inicia su esmerado camino para comprender los motivos que impulsaron a su madre a dicha ejecución.

Si en la obra anterior nos referíamos a la influencia de la novela policíaca, en este caso se aprecian recursos propios de la técnica cinematográfica: un ejemplo muy claro se produce desde el inicio de la trama, que focaliza y concentra la atención del lector en la mano ejecutora del asesinato. Posteriormente, esa tendencia se confirma a través de múltiples expresiones metafóricas⁵, sin descuidar el poder simbólico que a lo largo de toda la obra adquiere el universo de la imagen: la instantánea de la paciente muerta, las fotografías de la protagonista, las de su padre... Tampoco el recurso a lo mitológico escapa a esa característica, de manera que la obra se inicia con una escena altamente ilustrativa: Medea tras su escudo renunciando a su maternidad. Mokeddem escoge unos versos de la conocida tragedia de Eurípides para plantear al lector una temática ya apuntada en el conjunto de su obra anterior y que aquí encuentra pleno desarrollo: el derecho de la mujer respecto a su cuerpo y, por ende, el análisis de los condicionantes sociales que impiden el pleno respeto a la voluntad femenina.

Sin duda el recurso a tan conocido personaje mítico aparece justificado en una primera lectura debido a un elemento común entre la trayectoria del personaje legendario y la de la madre de la protagonista: ambas cuentan en su haber con un mismo crimen, el infanticidio. En una tendencia que algunos críticos han considerado emblemática del siglo XX, la novelista se hace eco de las connotaciones negativas que Medea adquiere a raíz de la versión de Eurípides quien, a su vez, modificó otras

⁵ Entre otros, «le champ de la scène s'agrandit», «ce film muet», «la mort enregistrée», «hypnotisée par l'image», «elle se parle dans le noir», «ce monde à la fois pathétique et fou à lier, à massacrer, à sauter sur des bombes, m'offrirait un cinéma grandeur nature –nombre d'acteurs et de figurants avaient été recrutés à travers le pourtour méditerranéen...» (Mokeddem, 2008: 12, 15, 19, 35, 40-41 respectivamente).

interpretaciones anteriores menos adversas (Dancourt, 2002: 1288). Ese punto de partida permite a la autora debatir sobre las relaciones materno-filiales, dar cuenta de las asperezas y desencuentros que, de forma muy autobiográfica, han presidido los vínculos con su madre. Así lo admite la misma Selma al hurgar en sus recuerdos y aludir al tema del infanticidio y a la imagen de Medea (Mokeddem, 2008: 83). El paralelismo con el mito adquiere mayores proporciones por el hecho de identificar con claridad a los protagonistas de la leyenda: como toda Medea la madre de Selma cuenta con su Jasón, denominado además con ese mismo nombre que la narradora se esmera en resaltar mediante una nota informativa a pie de página donde sintetiza su historia destacando el episodio del vellocino de oro y su posterior matrimonio con Creúsa. También Mokeddem establece un triángulo amoroso en el que su tío Jason, prometido a Halima, deja embarazada a Zahia, su cuñada, aunque las reglas del clan le impiden contraer matrimonio con ella, por lo cual la madre debe deshacerse de esa criatura ilícita. Jason se convierte así en doblemente esclavo: su limitación a nivel íntimo se secunda con su débil papel como patriarca de la tribu, cargo que, como le sucediera a su antepasado griego, ostenta «sans une once d'autorité» (Mokeddem, 2008: 64).

Lejos de conformarse con un simple procedimiento intertextual, la autora procede a una elaboración del mito, puesto que si bien al inicio lo aplica a una situación particular, muy pronto ésta deriva en una cuestión genérica: la muerte de la paciente adquiere, a los ojos de Selma, un alcance colectivo al concernir al conjunto de la corporación médica; el asesinato cometido por la madre constituye una manifestación de entre las muchas que se practican en el país. La narradora advierte sobre otras formas más tácitas aunque no por ello menos efectivas de «ahogar» a la descendencia femenina: el ejemplo de Fatiha actualiza la práctica de los secuestros consentidos por el clan; el de la madre Goumi que, con su mutismo pretende ignorar la considerada parte femenina de su hijo en quien ella observa a «une dépouille» (Mokeddem, 2008: 113) a causa de su homosexualidad. Dichas variantes aparecen estrechamente conectadas con la sufrida por la protagonista, no en vano ella misma define a Goumi como un «alter ego» (Mokeddem, 2008: 33), mientras que en una metáfora significativa Fatiha ocupa el asiento de Selma en el avión, claro contratiempo con el cual se alude al vacío de tantas mujeres que carecen de un emplazamiento social: «Combien sont-elles [les femmes] -se pregunta la doctora- à travers le monde à occuper une place qui n'est jamais la leur?» (Mokeddem, 2008: 123) Por ese mismo motivo, el mensaje legendario puede adquirir un sentido más abstracto y aplicarse a todo un país, en este caso, Argelia. En este intento por comprender las razones que impulsaron a su madre, que no es otro que el de dar sentido a la mujer argelina, la música cobra su importancia a través de la figura de Cheikha Rimiti. Como antes Jason, la cantante es motivo de una información añadida en nota al pie para destacar, a nuestro juicio, el género musical que practica: el *rai*, que algunos han comparado al *blues* para subrayar así el

carácter reivindicativo de sus temas. Mokeddem expresa con ello su desconfianza frente a un feminismo simple, que exalta a la mujer sin más:

Selma pourrait répondre à Rimiti comme à l'adage d'une certaine bienséance : l'Algérie ne s'en sortira que lorsqu'elle se dotera de lois égalitaires et de la laïcité. Lorsqu'elle aura banni l'obscurantisme du pays. Lorsque les écoles de la république ne seront plus les lieux où l'on enténébre les enfants. (Mokeddem, 2008: 86).

La alusión a la artista sirve para emprender una reflexión sobre el sentido de la democracia en un país que entierra sus costumbres ancestrales sin hallar un consenso sobre la estructura que debe reemplazarlas: de nuevo el macrocosmos social se hace eco de la problemática establecida en el microcosmos familiar. Si el peso de la tradición lleva a las madres a ejecutar los terribles designios del clan, el país en su conjunto comete actos similares: la novelista retoma un debate ya explorado en *La Nuit de la lézarde* y plantea el futuro de enclaves como los ksar, convertidos en «cimetière pour vivants à mille lieues de toute conscience humaine» (Mokeddem, 2008: 89) cuyo contacto con el mundo exterior se reduce al ofrecido por los medios televisivos. Adquirir conciencia de la realidad nacional es el paso previo para que Selma pueda firmar las paces con su madre: desgranar el sentido de su antepasada mítica de quien la protagonista subraya los atributos de rabia, orgullo, desmesura más comparables a su nación que a su propia progenitora, mero instrumento de la voluntad del país. Con este argumento puede saldar la evolución de su criterio: «En vérité, c'est au pays tout entier, à l'Algérie, que sied le rôle de Médée. C'est elle qui a fomenté des violences, des exactions avec cette sorte de jouissance destructrice» (Mokeddem, 2008: 85).

Por otra parte, algunos creadores del siglo XX (Dancourt, 2002: 1291) han recabado en el mito de Medea una fuente para recrear a la extraña extranjera, con los conflictos identitarios que ese estado conlleva. Dichas connotaciones coinciden también con la imagen que Mokeddem desea transmitir acerca de la mujer argelina: varios pasajes en el texto, como sucede en otros anteriores, señalan su autocalificación de «extranjera» en distintos niveles: el más íntimo, como es el familiar y el de la comunidad donde vive hasta el punto de definirse como «une Martienne pour la mère» (Mokeddem, 2008: 167). La metáfora confluye con esa perspectiva negativa implícita en la figura de Medea.

Sin embargo, la postura de la novelista alberga una verdadera esperanza no sólo porque Selma alcanza su paz interior al lograr entender los condicionantes que su madre, como cualquier otra compatriota, debió afrontar, sino porque pese a rechazar la procreación en su persona, sí admite la presencia de una maternidad cálida y afectuosa encarnada por Emna, cuya memoria aparece unida indisociablemente al canto:

Elle [Selma] avait eu l'impression d'ingérer un peu de la volupté de la voix de l'inconnue, de son chant. Quelque chose

d'indicible venait de transfigurer cette fillette obstinément secrète (Mokeddem, 2008: 163).

La música adquire una trascendencia singular en la trama por varios motivos: el origen español de Emna, su etnia judía, su afinamiento en Argelia dan cuenta de una personalidad híbrida que aúna la influencia de varias culturas. El título que la escritora concede a esa melodía evocada –«Quand serons-nous soulagés du manque des amours»– establece una afinidad entre la mujer adulta y la niña que descubre en ella un sucedáneo materno. No en vano en el recuerdo de Selma se han grabado tanto el plato que ella solía preparar con destreza, como su canción. Si se consideran los desórdenes alimentarios habituales en las heroínas de Mokeddem mediante los cuales reflejan su caos interior, fácil es advertir que la protagonista recibe de esta «madre adoptada» el alimento físico y espiritual a la vez, con lo que la música, al igual que sucede con otras artes⁶ evocadas por la autora, juega un papel redentor.

Los tres casos analizados muestran de forma manifiesta que la actualización del saber mitológico occidental constituye una práctica recurrente en la escritura de Mokeddem. De lo anterior se desprende que la voluntaria adopción de la cultura aprendida durante su paso por la escuela sobrepasa el límite lingüístico para anclarse en un imaginario mucho más sutil y profundo. Se trata éste de un aspecto hasta ahora ha sido poco subrayado por la bibliografía crítica acerca de la obra de la novelista más centrada en una perspectiva de género, temática o sociológica. A nuestro juicio, para la autora el recurso a los mitos se convierte en un medio más con el cual invita al lector convertirse en un nuevo Ulises, a emprender viaje tomando como equipaje la simbología conocida para, a partir de la misma, escoltar a la novelista en su búsqueda de respuestas a las cuestiones metafísicas que sus protagonistas plantean.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUENO ALONSO, Josefina y Víctor Domínguez Lucena (2007): «Identité et Méditerranée dans *N'Zid* de Malika Mokeddem», in Carles Cortés (coord.), *El mar com a motiu en les literatures de la Mediterrània Occidental*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 177-186.
- CAMINERO SANTOS, Juventino (2009): *El Ulises de James Joyce: Una interpretació desde la perspectiva hebraica*. Bilbao, Universidad de Deusto.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1988): *Dictionnaire des symboles*. París, Robert Laffont.

⁶ Debe señalarse que muchas de las protagonistas creadas por Mokeddem ejercen una profesión liberal que compaginan con la práctica de una actividad de creación.

- DANCOURT, Michèle (2002): «Médée dans la culture européenne du XXe siècle», in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris, Éditions du Rocher, 1288-1292.
- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
- HELM, Yolande Aline [dir.] (2000): *Malika Mokeddem: envers et contre tout*. Paris, L'Harmattan.
- HELM, Yolande Aline (s.d): «La Méditerranée, espace transculturel dans *N'Zid* de Malika Mokeddem». *Peuples & Monde* [<http://www.peuplesmonde.com/spip.php?article16>; consultado el 4 de julio de 2012].
- MOKEDDEM, Malika (1990): *Les Hommes qui marchent*. Paris, Grasset.
- MOKEDDEM, Malika (2001): *N'Zid*. Paris, Seuil.
- MOKEDDEM, Malika (2008): *Je dois tout à ton oubli*. Paris, Grasset.
- MOREAU, Alain (1994): *Le Mythe de Jason et Médée : le va-nu-pied et la sorcière*. Paris, Les Belles Lettres.
- USALL, Ramon i Elena GARSABALL [eds.] (2008): *Malika Mokeddem, Algèria amb ulls de dona*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, Pagès Editors.

La traducción español-francés de locuciones preposicionales en el lenguaje comercial. Estudio comparativo basado en corpus

Daniel Gallego Hernández

Universidad de Alicante

daniel.gallego@ua.es

Résumé

Il semble que peu d'importance ait été accordée à la langue générale dans la bibliographie sur la traduction économique bien qu'elle puisse en fait poser problème lors de sa traduction, tout au moins dans le cadre de la formation de traducteurs. Dans cet article nous traitons du comportement traductologique espagnol-français des locutions prépositionnelles. Nous nous pencherons d'abord sur les problèmes conceptuels de ce phénomène linguistique pour ensuite identifier et classer les locutions répertoriées dans notre corpus. Enfin, nous commentons leurs traductions. Les résultats peuvent être pris en considération, entre autres, dans l'enseignement de la traduction.

Mots-clés: traduction; langue commerciale; locutions prépositionnelles; corpus.

Abstract

Researchers in business translation have neglected the study of the translation of general language despite it might pose problems at least for translator trainees. The aim of this article is to discuss the translation of this kind of vocabulary in business language, especially the translation of prepositional phrases from Spanish into French. First, we study the concept of prepositional phrases and identify and classify these groups of words that appear in our parallel business corpus. Then we study how they have been translated from Spanish into French. The results may be used, among others, in translation training.

Key words: business translation; prepositions; corpora.

0. Introducción

Son diversos los problemas que plantea la traducción económica o comercial. Los diferentes trabajos que ayudan a arrojar luz, aunque de manera parcial, sobre la caracterización de este tipo de práctica inciden básicamente en los problemas y dificultades que presenta la traducción de la terminología, ya sea por su variación, ya sea por sus procesos de creación, ya sea por el anisomorfismo cultural, etc. Asimismo hacen hincapié en otros aspectos, como los problemas que pueden plantear los sistemas semióticos distintos al lenguaje, los eufemismos o la ironía (Gallego Hernández, 2012: 83-115). Sin embargo, son pocos los estudios que, en el marco de este tipo de traducción, se preocupan explícitamente por el léxico general, que también repercute en las fases de comprensión y reexpresión.

Como formadores de traductores, nosotros mismos constatamos con asiduidad las dificultades que plantea a nuestros estudiantes. Pongamos, por ejemplo, el fragmento *el plazo máximo para exigir la venta (por parte del oferente) o la compra (por parte del accionista) es de tres meses desde que finalice el plazo de aceptación de la oferta*, y leamos algunas de las traducciones de la locución *por parte de* que nuestros estudiantes de «Traducción económica, financiera y comercial II» de la Licenciatura de Traducción e Interpretación de la Universidad de Alicante propusieron entre los cursos académicos 2010-2011 y 2011-2012:

- ...la vente (de l'offreur) ou l'achat (de l'actionnaire) est de...
- ...la vente (de la part de l'initiateur) ou l'achat (de la part de l'actionnaire) est...
- ...la vente (de part de l'offrant) ou l'achat (de part de l'actionnaire) est de...
- ...la vente (demandé par l'investisseur) ou l'achat (de la part des actionnaires)...
- ...la vente (du côté de l'initiateur) ou l'achat (du côté de l'actionnaire) est de...
- ...la vente (effectuée par le fournisseur) ou l'achat (effectué par l'actionnaire) est...
- ...la vente (en ce qui concerne l'offrant) ou l'achat (pour ce qui est de...
- ...la vente (par l'initiateur) ou l'achat (par l'actionnaire) est de...
- ...la vente (par rapport à ceux qui offrent) ou l'achat (par rapport aux actionnaires)...
- ...la vente (pour l'initiateur) ou l'achat (pour l'actionnaire) est de...
- ...la vente (pour partie de l'offreur) ou l'achat (pour partie de l'actionnaire) est...
- ...la vente (quant à l'offreur) ou l'achat (en ce qui concerne l'actionnaire) est...
- ...la vente (selon l'offreur) ou l'achat (selon l'actionnaire) est de...
- ...la vente soit effectuée (concernant l'initiateur) ou l'achat (concernant...
- Aussi bien les offrants que les actionnaires ont un maximum de trois mois après...
- Le délai maximum de l'initiateur pour exiger le squeeze-out ou de l'actionnaire le...

Sin entrar a valorar la precisión o imprecisión terminológica de estos ejemplos y centrándonos exclusivamente en la traducción de la locución en cuestión, podemos intuir, a raíz de la diversidad de propuestas (ya sean correctas o no, ya sean más o menos acertadas, ya sean más o menos libres), que la traducción de *por parte de* genera, cuando menos, una dificultad, en este caso, de reexpresión. Ello nos recuerda las palabras de Corpas Pastor (2003: 222):

La fraseología sigue siendo una asignatura pendiente para la inmensa mayoría de traductores. Los problemas se presentan ya desde la identificación e interpretación de la unidad; y se agudizan en la fase de transferencia, lo cual desemboca en innumerables errores de traducción de diversa gravedad.

Ante este panorama, en el presente trabajo, que puede enmarcarse en el contexto didáctico (traducción, enseñanza de lenguas y lenguajes especializados, etc.), tratamos de estudiar, aunque sea parcialmente, la asignatura pendiente a la que alude esta autora, en nuestro caso, en el marco de las locuciones prepositivas.

1. Marco teórico: concepto e identificación de locuciones prepositivas

La bibliografía científica abunda en los aspectos de fraseología y locuciones. La propia Gloria Corpas Pastor (1996: 89) afirma que las locuciones, entre las que incluye las prepositivas, son unidades fraseológicas que tienen los rasgos distintivos de «fijación interna, unidad de significado y fijación externa pasemática» y que «no constituyen enunciados completos, y, generalmente, funcionan como elementos oracionales». Más recientemente, en cuanto a las locuciones prepositivas, García-Page Sánchez (2008: 129-130) afirma que se caracterizan por estar formadas por una categoría léxica gramaticalizada situada, o bien a la cabeza de la locución, o bien en medio, así como por configurar construcciones sintácticamente no autónomas. Además, sugiere que, junto con las conjuntivas, las locuciones preposicionales son probablemente las que más fijación presentan y las que menos variaciones permiten, si bien reconoce que algunas de ellas admiten la sustitución de las preposiciones que incluyen, la conmutación léxica, la supresión de artículos o la modificación nominal. Por su parte, la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española se han hecho eco de estos y otros estudios referidos a las locuciones prepositivas en su *Nueva gramática de la lengua española* (2009), que tomamos como marco de referencia en el presente trabajo¹.

La gramática afirma que «las preposiciones son palabras invariables y por lo general átonas que se caracterizan por introducir un complemento que en la tradición gramatical hispánica se denomina término» (NGLE: 2223). El término y la preposición forman un conjunto inseparable llamado *grupo preposicional*. Los términos pueden ser grupos nominales, pronominales, adjetivales o adverbiales, oraciones subordinadas de relativo sin antecedente expreso, subordinadas sustantivas de verbo en forma personal o infinitiva. Respecto de su función, las preposiciones forman una clase gramatical cerrada: solo desempeñan una función preposicional y nunca otras funciones sintácticas, como la de sujeto.

¹ En adelante citaremos esta obra con las siglas NGLE.

Por su parte, las locuciones preposicionales son «expresiones constituidas por varias palabras que adquieren conjuntamente el sentido y el funcionamiento gramatical de las preposiciones» (NGLE: 2276). Estos grupos de palabras permiten no solo vehicular los significados de las propias preposiciones (caso, por ejemplo, de *por encima de*, que puede equivaler a la preposición *sobre*), sino también crear significados mucho más específicos a través de la (semi)gramaticalización de las palabras (caso, por ejemplo, de *gracias a*). Su estructura puede ser variada y atender a diferentes patrones: preposición + sustantivo + preposición (la más común); sustantivo + preposición (por ejemplo, *cosa de*); adjetivo + preposición (caso de *junto a*); preposición + infinitivo + preposición (como *a juzgar por*).

Ahora bien, estas estructuras pueden presentar diversos grados de fijación y cohesión léxica e incluso pueden llegar a solaparse con otros tipos de locuciones, como las adverbiales, lo que dificulta su identificación. Las variaciones que pueden experimentar las locuciones preposicionales pueden venir dadas por el cambio de número de los sustantivos que forman parte de la locución, como en *a comienzo(s) de* o *a efecto(s) de*. También puede materializarse con la inclusión de elementos entre los componentes que forman la locución, caso de adverbios, como en *gracias únicamente a*, de adjetivos, como en *sobre la base previsible de*, de artículos definidos, como en las locuciones formadas a partir de sustantivos (*con el objeto de*, *por la vía de*, etc.), de demostrativos y posesivos, como en *con ese objeto* o *a su pesar*. Asimismo, la variación puede venir dada por la sustitución del sustantivo por otro similar, como en *a {principios, comienzos, inicios, primeros, mitad, mediados, fin, final, finales} de*. Respecto de su solapamiento con las locuciones adverbiales, indica la *Nueva gramática* que tradicionalmente se han presentado varios análisis de construcciones como *delante de la puerta* (NGLE: 2234). Algunos gramáticos la analizan considerando el segmento *delante de* como una locución preposicional y *la puerta*, como su término. Otros, en cambio, consideran *delante* como un adverbio y *de la puerta*, como su complemento, lo que sirve para explicar que el complemento que acompaña a la preposición *de* pueda omitirse y recuperarse con el contexto, algo que, en principio, no es posible con las preposiciones. Este tipo de análisis puede darse también con otras formas, como *cerca*, *detrás*, etc. En cualquier caso, este fenómeno hace pensar que muchas locuciones adverbiales pueden comportarse como si fueran locuciones preposicionales. De hecho, la propia gramática las trata como tal:

En efecto, la preposición *de* que estas construcciones contienen puede omitirse (*a cubierto*, *a la derecha*, *a distancia*, *a la inversa*, *a la puerta*) de forma que, cuando aparece, puede entenderse que encabeza el complemento preposicional de una locución adverbial. Aun así, estas secuencias se considerarán aquí locuciones preposicionales (NGLE: 2276).

El panorama que acabamos de reseñar parece ser extrapolable, en cierta medida, al francés, que considera una locución prepositiva como una preposición «composée de plusieurs mots [...] séparés dans l'écriture» y que, además de permitir en su interior ciertas variaciones, «hésite à parler de locutions prépositives» (Grevisse, 2011: 1373, 1376) en ciertos casos, tal como ocurre en castellano.

Así pues, considerando los objetivos que perseguimos en este estudio, creemos que nuestra conceptualización debe ser amplia y, por tanto, incluir tanto locuciones prepositivas que admiten diversos grados de fijación como locuciones que podrían ser consideradas adverbiales, pues entendemos que, en la práctica de la traducción, interesa, en esencia, identificar el significado de este tipo de sintagmas, sean o no locuciones, el tipo de relación que mantienen con el resto de elementos textuales, así como reexpresarlos en la lengua de llegada.

2. Estudio de caso

Una vez estudiado el concepto de *locución preposicional* y reseñadas las dificultades de identificación que puede presentar, pasemos a conocer su comportamiento traductológico español-francés. Para ello, describimos, en primer lugar, el contenido de nuestro corpus paralelo y clasificamos semánticamente las locuciones identificadas en el subcorpus español. A continuación, llevamos a cabo un análisis descriptivo de sus traducciones al francés. Por último, analizamos estas últimas tratando de ahondar en cuestiones útiles desde un punto de vista didáctico.

2.1. Corpus paralelo e identificación de locuciones en español

El corpus fue compilado en el año 2011 conforme a la metodología expuesta en Gallego Hernández y Tolosa Igualada (2011) o Gallego Hernández (2012: 301-310). Dado que se trata de un corpus paralelo, la selección de textos se vio restringida a sociedades cuyos sitios web fueran bilingües (español-francés). El corpus contiene textos en español y francés (desconocemos la autoría de ambas versiones) publicados en Internet, de diecisiete sociedades ubicadas en España y dedicadas a distintos tipos de actividades económicas (seguros, juguetes, turismo, industria, etc.). Se trata de una serie de textos que se aproxima, según las categorías de tipos funcionales de la comunicación en las organizaciones que establece Cassany (2004: 54), al discurso comercial, que tiende a regular, mantener y potenciar las relaciones mercantiles entre los usuarios y las organizaciones: mantienen una función referencial y conativa, pues buscan la persuasión del destinatario, influir en su conducta y opinión. La siguiente tabla desglosa el corpus paralelo utilizado según el número aproximado de palabras en español y en francés de cada sociedad, el total de locuciones halladas (los casos), el total de tipos de locuciones, así como la ratio *palabras/locuciones*:

SOCIEDAD	ES	FR	LOC	TIPOS	RATIO
www.abertis.com	16184	16152	73 (0,45%)	25	221,70
www.angelvelasco.com	1987	2118	8 (0,40%)	7	248,38
www.atosa.es	3392	3546	20 (0,59%)	13	169,60
www.deltacocinas.com	1738	1778	7 (0,40%)	6	248,29
www.gulfrint.com	625	677	3 (0,48%)	2	208,33
www.hotelmolinalario.com	6675	6448	6 (0,09%)	5	1112,50
www.idm-net.com	2876	3058	17 (0,59%)	10	169,18
www.inabensa.com	20185	20913	114 (0,56%)	36	177,06
www.informa.es	13287	13857	68 (0,51%)	22	195,40
www.intermundial.fr	6217	6812	30 (0,48%)	17	207,23
www.juegos-y-juguetes-mct.com	7159	7721	44 (0,61%)	20	162,70
www.mercabarna.es	10379	10717	49 (0,47%)	24	211,82
www.ral-sa.com	1536	1535	15 (0,98%)	8	102,40
www.raloe.com	3699	3975	11 (0,30%)	7	336,27
www.tecsidel.es	8820	9058	24 (0,27%)	13	367,50
www.uniland.es	15337	15889	68 (0,44%)	33	225,54
www.uria.com	41876	49023	134 (0,32%)	31	312,51
<i>TOTALES</i>	<i>161972</i>	<i>173277</i>	<i>691 (0,43%)</i>	<i>87</i>	<i>234,40</i>

El corpus suma un total de 335.249 palabras (161.972 en español y 173.277 en francés). De las locuciones buscadas (*cf.* anexo 1), hemos identificado un total de 87 en el subcorpus español (*cf.* anexo 2). Hemos tenido en cuenta las posibles variaciones formales, léxicas, etc., que pueden experimentar (caso, por ejemplo, de *a (los) efectos de, por razón|causa de*) e incluso hemos incluido locuciones consideradas incorrectas (*en base a o en relación a*). La más frecuente es *a través de* [108],² seguida de *dentro de* [65], *gracias a* [48] y *en materia de* [42]. Parece que las locuciones prepositivas suponen de media en torno a un 0,43% del contenido de los textos y cada grupo de 234 palabras contiene una locución.

A sabiendas de la dificultad y la arbitrariedad que supone el tema de las clasificaciones, podemos intentar agrupar las locuciones en español según su significado en contexto. Observemos, en este sentido, la siguiente tabla (consúltese el anexo 3 para conocer las locuciones y su frecuencia referidas a cada categoría):

CATEGORÍA	CASOS	TIPOS	RATIO
mediación	115	3	38,33
otros	108	31	3,48
espacio, posición	105	13	8,08

² La cifra que aparece entre corchetes alude a la frecuencia con la que tanto las locuciones preposicionales identificadas como sus posibles propuestas de traducción aparecen en el corpus.

CATEGORÍA	CASOS	TIPOS	RATIO
relación	94	8	11,75
causa, consecuencia	79	6	13,17
conformidad	70	7	10,00
tiempo	47	8	5,88
compañía, colaboración	29	1	29,00
condición	28	1	28,00
cantidad	21	5	4,20
finalidad	16	5	3,20
<i>TOTAL</i>	<i>712</i>	<i>78</i>	<i>9,13</i>

La categoría *mediación*, que denota, entre otras, la idea de valerse de algo o alguien, es la más frecuente en el subcorpus español (115 casos), si bien su variedad de locuciones (*a través de* [106], *con la ayuda de* [3] y *por medio de* [6]) es la que menor ratio *casos/tipos* presenta: cada 38 locuciones identificamos un nuevo tipo. Le sigue la categoría de *espacio* [105], cuyas locuciones sitúan el objeto o la persona a la que aluden en un primer lugar, dentro de un espacio imaginario o real, a poca distancia de otro objeto o persona, etc. Otro sentido también frecuente es el de *relación* [94], vehiculado por locuciones que especifican la correspondencia con aquello de que se está tratando o hablando, la relación que mantiene con él, etc. Las categorías *causa* [79] y *conformidad* [70] también ocupan un espacio importante; esta última, vehiculada por un repertorio variado de locuciones que especifican el hecho de que se toma algo como fundamento, que se tiene presente o se atiende a él. Les sigue la categoría *tiempo* [47], que expresa numerosas relaciones temporales: durante un tiempo o acontecimiento, al comienzo o al final de ellos, etc. Las categorías restantes son menos frecuentes: *compañía* [29], *condición* [28], *cantidad* [21], *finalidad* [16], aunque estas dos últimas tienen las mayores ratios *casos/tipos*: 4,20 y 3,20, respectivamente. Incluso la categoría *otros* podría contener otras subcategorías, como *beneficio o favor*, con locuciones como (*a|en*) *favor de* [5] o *en beneficio de* [4], u *oposición o diferencia*, como en *a diferencia de* [3], *a excepción de* [3] o *en lugar de* [3].

Por otro lado, algunas locuciones pueden tener sentidos distintos y pertenecer a más de una categoría. El caso más extremo es *en torno a*, clasificada en *cantidad*, como en *vendieron en torno a un 6% del capital*, en *espacio*, como en *desarrollan actividades complementarias en torno al Mercado Central*, o en *relación*, como en *la capacidad de unión en torno a un objetivo es lo que nos hace progresar*. Otros ejemplos son *a través de*, *dentro de*, *fuera de*, *alrededor de*, *cerca de*, *por debajo de*, *de cara a* o *junto (a|con)*. Estas dos últimas aparecen en dos grupos distintos debido al uso incorrecto que se hace de ellas: *de cara al buen tiempo*, *el Patio del Café de Bolsa gana protagonismo (con el buen tiempo)* o *en asistieron a la ceremonia junto a otros miembros (junto con otros miembros)*.

2.2. Identificación y análisis descriptivo de traducciones

La siguiente tabla compara las distintas locuciones de cada categoría y su ratio *casos/tipos* con sus respectivas traducciones y su ratio *casos/traducción*; la última columna de la tabla muestra la diferencia entre ratios de cada categoría:

CATEGORÍA	CASOS	ESPAÑOL		FRANCÉS		DIF
		TIPOS	RATIO	TIPOS	RATIO	
mediación	115	3	38,33	13	8,85	29,49
compañía, colaboración	29	1	29,00	7	4,14	24,86
condición	28	1	28,00	8	3,50	24,50
causa, consecuencia	79	6	13,17	18	4,39	8,78
relación	94	8	11,75	28	3,36	8,39
conformidad	70	7	10,00	18	3,89	6,11
espacio, posición	105	13	8,08	36	2,92	5,16
tiempo	47	8	5,88	21	2,24	3,64
cantidad	21	5	4,20	9	2,33	1,87
otros	108	31	3,48	50	2,16	1,32
finalidad	16	5	3,20	7	2,29	0,91
<i>TOTAL</i>	<i>712</i>	<i>78</i>	<i>9,13</i>	<i>164</i>	<i>4,34</i>	<i>4,79</i>

Lo primero que llama la atención es la diferencia existente entre el total de locuciones identificadas (78 tipos distintos en un total de 712 locuciones) y el de propuestas de traducción (165 casos distintos), lo que significa que, mientras que en español aparece una nueva locución por cada nueve casos, en francés identificamos una nueva propuesta de traducción por cada cuatro.

Las categorías *mediación*, *compañía/colaboración* y *condición* son las que tienen más diferencias de ratio, si bien contienen muy pocas locuciones en español: *a través de* [106], *con la ayuda de* [3], *por medio de* [6], en el caso de *mediación*, y *junto (a|con)* [29] y *en caso de* [28] en las categorías *compañía* y *condición*, respectivamente. Las que menos diferencias presentan y, por tanto, las que tienen un comportamiento traductológico, en principio, menos heterogéneo, son *finalidad* y *cantidad*, quizá debido a que se trata de las categorías que menos casos presentan. A continuación, nos centraremos, en describir y comentar la traducción de las locuciones más frecuentes de las categorías con más peso en el corpus, y dejaremos, para el siguiente apartado, los casos de interés didáctico.

La locución *a través de* es la más frecuente de nuestro corpus. Además es una de las que más variación presenta en francés (*cf.* anexo 2). De las 108 ocasiones en que aparece, en 106³ se relaciona con la categoría *mediación*. La mayor parte de las

³ Solo dos de sus casos vehiculan el sentido de *por entre* (categoría *espacio*): *recorrido a través del tiempo de la evolución de la planta cementera* > *parcours à travers le temps de l'évolution de l'usine de ciment* y un

traducciones referidas al significado de *por intermedio de*, *por mediación de*, etc., incluyen *à travers* (además de *au travers* y *au travers de*), como en *a través de este servicio podrá > à travers ce service, vous pourrez*. Ahora bien, el abuso de esta locución puede pecar de literalidad. En este sentido, encontramos traducciones que quizá pudieran haberse vertido al francés de manera más natural:

- dirigiéndose [...] *a través del* email marketing@idm-net > s'adressant [...] *à travers* l'adresse e-mail marketing@idm-net

En este caso, por ejemplo, quizá podría haberse preferido el uso de la preposición *par* (más frecuente en francés) para acompañar al correo electrónico. Pero la literalidad en la traducción también se aprecia a modo de interferencia lingüística, pues identificamos trece casos en los que se utiliza la locución *à travers de*, que no aparece en los diccionarios. En otras traducciones encontramos las preposiciones *avec* [1], *dans* [1], *par* [11], *sur* [3] y *via* [4], así como las locuciones *grâce à* [8], *par le biais de* [10] y *par l'intermédiaire de* [10], que, en cierta medida, con más o menos matices, vehiculan (o pueden llegar a hacerlo) el sentido del original *a través de*. Por último, encontramos el uso de la locución *à l'issue de* que, si bien tiene un sentido distinto a *a través de* (*à la fin de*), en el contexto en el que aparece podría llegar a inferirse el sentido pretendido:

- las calificaciones se han obtenido *a través de* cuestionarios enviados a los directores > les résultats ont été obtenus *à l'issue de* l'envoi de questionnaires

Además, encontramos esta reformulación, donde *a través de* podría sustituirse por la preposición *par*, lo que puede hacer pensar que la convocatoria es de los entes públicos, de ahí la traducción *examens officiels de la Fonction Publique*:

- presentación a exámenes de oposiciones oficiales convocadas *a través de* un organismo público > présentation à des examens officiels de la Fonction Publique

Respecto de la categoría *condición*, vehiculada exclusivamente por *en caso de* [28], identificamos distintas traducciones: *dans le cas où* [2], *en cas de* [13], *si* [6], además de la incorrecta *au cas de* [1]; todas ellas indican, tal como hace el original, condición, eventualidad, etc. Asimismo, encontramos el adverbio *éventuellement* [1] y la locución adverbial *le cas échéant* [4] como consecuencia de la traducción de *en su caso*, donde el término queda sustituido por el posesivo *su*.

La diferencia de ratio en la categoría *compañía* es la tercera más elevada. Además, el francés tiene una ratio *frecuencia/traducción* de 4,14, lo que significa que cada cuatro veces que aparece *junto* (*a|con*) identificamos una nueva propuesta de

recorrido a través de la cerámica española > un aperçu de la céramique espagnole, donde se observa, respectivamente, el uso de la locución *à travers* y la omisión de *a través* como consecuencia del empleo de *un aperçu de* como traducción del sustantivo *recorrido*.

traducción. De sus 31 casos, solo dos pueden clasificarse en una categoría distinta.⁴ La propuesta más empleada para traducir el sentido de *en compañía de* o *en colaboración con* (vehiculado, dicho sea de paso, de manera incorrecta por la locución *junto a* [10]) es *avec* [18], que, a veces, viene acompañada, dependiendo del contexto, de algún modificador como *en parallèle* o *en collaboration*:

- mostramos un gráfico de la evolución de las acciones de ACESA, AUREA e IBERPISTAS, *junto con* el IBEX, en su evolución en el año 2002 > nous vous présentons ci-après un graphique de l'évolution des actions ACESA, AUREA et IBERPISTAS, *en parallèle avec* l'évolution de l'IBEX de l'année 2002
- coordina todas las acciones de los clientes de la firma en la región, *junto a* los más prestigiosos despachos locales > coordonne toutes les actions des clients de la firme dans la région, *en collaboration avec* les plus prestigieux cabinets locaux

Otra propuesta de traducción identificada es la locución conjuntiva *ainsi que* [4], que incide en el sentido de unión, adición o incluso comparación:

- le solicitamos datos de contacto, fecha de inicio y fin de viaje *junto con* el destino y modalidad > nous vous sollicitons simplement vos coordonnées, les dates du début et de la fin du voyage *ainsi que* la destination
- enviaremos un número de Autorización [...], *junto con* un sobre franqueado > nous enverrons ensuite au client le numéro [...], *ainsi qu'*une enveloppe
- un jurado formado por 10 abogados independientes y abogados in house, *junto con* el equipo editorial de The Lawyer, estudiaron > un jury de 10 avocats [...], *ainsi que* l'équipe éditoriale

No parece que en estos casos el uso de la locución *ainsi que* trasgreda en exceso el sentido original de *junto con*. Por otro lado, encontramos la traducción *aux côtés de* [3], que incide en el matiz de proximidad, en los siguientes ejemplos:

- el trabajo que venimos realizando *junto con* las grandes empresas > notre travail *aux côtés des* grandes entreprises
- *junto con* el bufete, otras 9 empresas de reconocido prestigio internacional han sido seleccionadas > *aux côtés du* cabinet, 9 autres entreprises
- ha sido seleccionado como uno de los 10 mejores de Europa *junto con* el de otras 9 empresas > l'un des 10 meilleurs d'Europe *aux côtés de* 9 autres entreprises

El resto de traducciones aparece una sola vez. Unas pueden referirse más al sentido de *compañía*, como *associé à* [1] y *accompagné de* [1], otras, al de *adición*, como *et d'autres* [1].

⁴ La categoría en cuestión es *espacio/posición* y la locución, *junto a*, que expresa proximidad física, por lo que está bien usada en estos casos: *situado junto al borde del río* > *situé au bord de la rivière* y *construcción de un nuevo edificio administrativo junto a otro centro de trabajo* > *construction d'un nouveau bâtiment administratif à côté d'un autre centre de travail*.

La categoría *causa* tiene una ratio propuesta de traducción/frecuencia de 4,39 y es la cuarta categoría que más diferencia de ratios presenta: mientras que en español identificamos 6 formas: *a* [por causa de [4], *con motivo de* [7], *debido a* [16], *en virtud de* [3], *gracias a* [48], *por razón de* [1], en francés identificamos 18 traducciones: *à cause de* [5], *à l'occasion de* [4], *à travers* [1], *dû à* [3], *durant* [1], *en raison de* [3], *en vertu de* [3], *en vue de* [1], *étant donné* [1], *fondé sur* [1], *fort de* [2], *grâce à* [39], *lors de* [1], *par* [1], *pour cause de* [1], *pour* [1], reformulado [8], *suite à* [3].⁵ La locuciones españolas que aparecen con más frecuencia dentro de esta categoría son *gracias a* [48] y *debido a* [16]. En cuanto a la traducción de la primera, además de *grâce à* [38], encontramos otras alternativas:

- *à travers* [1], en *verlo en vivo y directo gracias a una webcam > nous avons donc pu le voir en direct à travers une Webcam*, donde el francés incide, más bien, en el uso de una webcam para ver en directo el sistema en cuestión;
- *durant* [1], en *el programa permitirá que abogados chinos conozcan la práctica de la abogacía en Europa y Latinoamérica gracias a su paso por Uría Menéndez > connaître la pratique de la profession d'avocat [...] durant leur séjour au sein de Uría Menéndez*, donde el francés hace hincapié no tanto en el hecho de que el programa consiga que los abogados chinos conozcan la práctica de la abogacía, como en el hecho de que la conozcan cuando lleguen al bufete en cuestión;
- *en raison de* [1], en *el cemento es un material básico en la construcción, gracias a sus características intrínsecas > le ciment est un matériau de base de la construction, en raison même de ses caractéristiques*, donde el francés incide, tal como hace el español, en la relación de *causal/consecuencia*;
- asimismo, identificamos casos de reformulación en los que se aprecia un cambio de perspectiva en la traducción, como en *fue retomado gracias a la aceptación del Profesor Víctor Pérez-Díaz de dirigirlo > fut repris par le Professeur Víctor Pérez-Díaz, qui accepte de le diriger*, donde el francés simplifica la sintaxis original y la hace más natural.

Respecto de la traducción de la locución *debido a* [16], que tiene una ratio de 2,00 (cada dos casos aparece una nueva traducción), encontramos, además de las tradicionales formas francófonas de expresar causa, como *à cause de* [3], *dû à* [3], *en raison de* [1], *étant donné* [1], *grâce à* [1] o *suite à* [3], otras alternativas de reformula-

⁵ La mayor parte de estas traducciones (en concreto *à l'occasion de*, *en vue de*, *fondé sur*, *lors de*, *à travers*, *grâce à*, *par* y *pour*) también son traducciones de locuciones clasificadas en otras categorías. El caso más significativo es el de la preposición *pour*, que aparece, entre otras, en *relación (sitúan a Uría Menéndez en primer lugar en las clasificaciones respecto a las operaciones anunciadas durante los nueve primeros meses del año > situent Uría Menéndez en première position du classement pour les opérations)*; *finalidad (a fin de ayudarnos a mejorar nuestro web > pour continuer cette amélioration)* o *espacio (el tercer y último premio de la noche que reconoce a la Mujer del Año recayó sobre María Teresa Moreno, por su trabajo al frente del Instituto de la Mujer > fut remis à María Teresa Moreno, grâce à son travail pour l'Institut)*.

ción que analizamos en el siguiente apartado, así como una interferencia lingüística introducida por la preposición *par*:

- autónomos que estén pasando dificultades *debido a* la actual situación económica > *travailleurs qui sont en difficultés par* la situation économique actuelle

La categoría *relación* es la quinta que más diferencia de ratio presenta. Su ratio *frecuencia/traducciones* es de 3,36, lo que significa que cada tres veces que aparece (*con*) *respecto (a|de)* [20], *a nivel de* [3], *acerca de* [3], *de cara a* [1], *en cuestión de* [1], *en materia de* [42], *en relación (a|con)* [19], *en torno a* [6], identificamos una nueva traducción. La locución *en materia de*, que, según el *DRAE*, vehicula un sentido básico (*hablando de, en lo relativo a*), da pie a un elevado número de traducciones. En este sentido, a la traducción formal *en matière de* [28], le acompañan otras alternativas como *dans le domaine|secteur|cadre de*:

- entidades con las que colaboramos *en materia de* cultura > *partenaires dans le domaine* culturel
- auditorías sobre compliance *en materia de* prácticas promocionales > *audits en matière de* compliance dans le secteur des pratiques promotionnelles
- el estudio pretende ser una contribución al desarrollo efectivo de la filantropía *dentro del* proceso de normalización y modernización de España > *cette étude prétend contribuer au développement effectif de la philanthropie dans le cadre du processus* de normalisation et de modernisation de l'Espagne

Por otro lado, identificamos, entre otros, dos casos en los que el francés usa la preposición *en* [2], así como *quant à* [1], *relatif à* [2] o *en termes de* [2]:

- cuenta con un equipo especializado en el asesoramiento *en materia de* Derecho > *une équipe spécialisée dans l'assistance en droit*
- avances existentes *en materia de* calidad > *techniques existantes quant à* la qualité
- asesoramos actualmente en un amplio abanico de asuntos *en materia de* restructuración > *nos conseils portent à l'heure actuelle sur un vaste éventail d'affaires relatives à* la restructuration
- alcanzar los objetivos fijados *en materia de* responsabilidad social > *objectifs fixés en termes de* responsabilité sociale

Por su parte, las otras dos locuciones más frecuentes de la categoría *relación* son (*con*) *respecto (a|de)* [20] y *en relación (a|con)* [19]. Según el *DRAE*, pueden vehicular tanto el sentido de *que tiene conexión o correspondencia con algo* como el de *en relación con aquello de que se trata* (ambos sentidos muy próximos). No solo son de las que más variación presentan (11 y 13 propuestas de traducción, respectivamente), sino también de las más propensas a variar (una ratio de 1,82 y 1,38, respectivamente). Respecto de *en relación (a|con)*, su traducción más frecuente es el participio de presente *concernant* [4]. Por otro lado, a excepción de *relatif à* (*las directrices que, en relación con el medio ambiente, guían la actividad* > *les directives relatives à l'environnement*) y *en matière de* (*asesoramiento en relación con licencias de entidades de*

gestión > prestation de conseils en matière de licences), que aparecen dos veces, el resto de formas aparece una sola vez: *à l'égard de, à propos de, au sujet de, dans le cadre de, dans le domaine de, en, lié à, sur*, entre otras. Por supuesto, no todas son intercambiables entre sí y dependen del contexto:

- *en relación con* este proyecto, Juan Martín Perrotto comentó > *à propos de* ce projet, Juan Martín Perrotto souligne [pero no *lié à ce projet*]

Respecto de la locución (*con*) *respecto (a|de)*, las traducciones más frecuentes en el corpus son *en ce qui concerne* [4] y *par rapport à* [4]. Asimismo, aparte de *concernant* [2], *à l'égard de* [1], *en* [1] y *sur* [1], aparecidas igualmente en las versiones francesas referidas a la locución española precedente (*en relación a|con*), identificamos nuevas alternativas para vehicular el sentido original: *à cet effet* [1], *à cet égard* [1], *pour* [2], *pour ce qui est* [1], *quant à* [2].

La categoría *conformidad* es la quinta que más diferencia de ratio tiene (6,11), vehiculada en español por las locuciones *de acuerdo (a|con)* [35], *conforme a* [11]; *en función de* [10], además de la incorrecta *en base a* [8], entre otras; y trasvasadas al francés, en su mayor parte, por *conformément à* [32] y *en fonction de* [11]. Si nos centramos en el comportamiento traductológico de la locución más frecuente, es decir, en el de *de acuerdo (a|con)* [35], apreciamos que la forma correspondiente más habitual en francés es *conformément à* [21]; a la que acompañan otras propuestas de menor frecuencia, como *adapté à* [1], *en accord avec* [3], *en conformité avec* [1], *selon* [3], *suivant* [2], todas ellas capaces de vehicular el sentido de conformidad, así como la incorrecta *conforme avec* [2].

La sexta categoría que más diferencia de ratio presenta es *espacio*: las locuciones más frecuentes en el subcorpus español son *dentro de* [61] y *fuera de* [14]; en el francés, la preposición *dans* [26] destaca por encima del resto de traducciones, que no superan las diez apariciones. Si nos fijamos en los casos en los que *dentro de* puede clasificarse en esta categoría,⁶ vemos que, desde el punto de vista semántico, puede indiciar en el interior de un espacio real, como en *la obra se ubica dentro del recinto del aeropuerto*; o en el interior de un espacio imaginario, como en *dentro de la gama de los morteros industriales encontramos el mortero seco premezclado*. Las versiones francesas emplean diversas formas para vehicular estos sentidos. En el caso de las locuciones que indican en el interior de un espacio imaginario, identificamos, además de algunas

⁶ Aparte de estas 61 ocasiones, en el subcorpus español, la locución *dentro de* puede clasificarse en la categoría *tiempo* (usada para indicar el término de un periodo de tiempo visto desde la perspectiva del presente) en cuatro ejemplos más, en cuyas traducciones encontramos básicamente la preposición *dans*, como en *devueltos dentro de los 30 días de su recepción > renvoyés dans les 30 jours de réception* o *cancelados dentro de las 24 horas > annulé(es) dans les 24 heures*, aunque también alguna reformulación y omisión que comentamos más adelante.

transposiciones que comentaremos más adelante, casos en los que se usa una locución o una proposición:

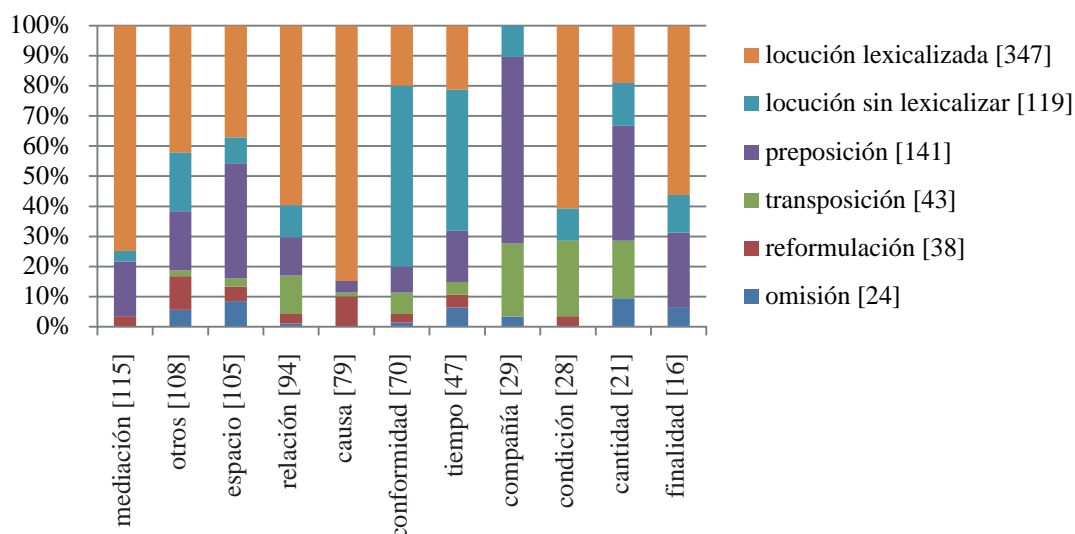
- este proyecto está financiado por el Ministerio [...], *dentro del* Programa Cenit > ce projet est financé par le Ministerio [...], *au sein du* Programme Cenit
- la adquisición de esta obra de arte [...] se enmarca *dentro de* las acciones de > l'acquisition de cette œuvre d'art [...] s'inscrit *dans le cadre de* la politique
- celebración del primer Día del Voluntariado los días 1 y 2 de diciembre, *dentro de* los actos del 10º aniversario de la fundación > *à l'occasion de* la commémoration du 10ème anniversaire
- nuestra meta, *dentro del* ámbito de la seguridad y la salud, es > *en matière de* sécurité [...], notre but est
- *dentro del* sector aeronáutico > *dans* le secteur aéronautique
- *dentro de* los diversos servicios que prestamos > *parmi* les divers services offerts

Por último, el sentido que indica en el interior de un espacio real se ve igualmente trasvasado al francés con nuevas formas preposicionales, además de modulaciones, transposiciones y omisiones a las que nos referiremos más tarde:

- creada *dentro de* nuestro territorio > crée *en* Espagne
- búsqueda y rescate en montaña *dentro del* recinto de la estación > recherches et secours en montagne *à l'intérieur de* la station
- la obra se ubica *dentro del* recinto del aeropuerto > les travaux se situent *dans l'enceinte de* l'aéroport

2.3. Análisis de interés didáctico

Teniendo en cuenta que el presente trabajo puede enmarcarse, en esencia, en el ámbito didáctico, más allá del análisis descriptivo presentado en el apartado anterior, puede resultar de interés analizar el corpus con vistas a ahondar en cuestiones útiles para, entre otros, estudiantes y profesores. El siguiente gráfico distribuye las propuestas de traducción identificadas en el corpus según las categorías semánticas originales previamente reseñadas y según algunas de las técnicas de traducción de Vinay y Darbelnet (1977: 46-55): por una parte, aquellas traducciones que son fruto básicamente de la traducción literal y que dan pie a locuciones en francés que pueden o no estar lexicalizadas en los diccionarios, además de preposiciones, y, por otra parte, aquellos casos de traducción oblicua, es decir, aquellas versiones que presentan casos de transposición y de reformulación o modulación, además de casos en los que la traducción suprime la locución original:



Como puede observarse en el gráfico, abunda la traducción literal, entre la que se observan numerosos casos de locuciones que no están lexicalizadas en los diccionarios, lo que, siguiendo, por ejemplo, el planteamiento de Bango de la Campa (2003-2004: 33-35) en torno a las fases de traducción⁷ de locuciones, puede generar conflictos especialmente en el caso de la fase de elección de correspondencias. En consecuencia, en un primer momento del presente apartado, nos preocuparemos por analizar algunos de estos casos, pero esta vez, a diferencia del apartado anterior, desde la perspectiva del error. Por otro lado, se observa una menor frecuencia de casos de traducción oblicua (transposición y reformulación, especialmente). No obstante, dado que a juicio, por ejemplo, de Tricás Preckler (2003: 58), se trata de técnicas de traducción son «propriadamente traductológicas» y que, por tanto, pueden tener un interés práctico, analizaremos en un segundo momento estos casos.

El anexo 4 contiene las propuestas de traducción que son fruto fundamentalmente de la traducción literal y que, o bien no aparecen lexicalizadas ni como entradas ni como expresiones en los diccionarios monolingües en línea *Larousse* ni *Trésor de la langue française*⁸ –aunque sí en algunos de sus ejemplos y contextos– (119 casos distribuidos en 34 ejemplos, o bien aparecen lexicalizadas en dichos diccionarios (347 casos distribuidos en 43 ejemplos).

⁷ La autora plantea cuatro fases básicas: 1) identificación, referida al reconocimiento de las locuciones; 2) comprensión, relacionada, entre otras cosas, con el uso de diccionarios monolingües; 3) búsqueda de correspondencias, que puede dar pie a tres posibilidades: existencia en la lengua de llegada de una locución más o menos isomórfica, existencia de una locución anisomórfica e inexistencia de una locución; 4) elección de correspondencias, fundamentada en aspectos no tan puramente lingüísticos: variantes dialectales, expresividad de locuciones, naturalidad, etc.

⁸ Esta elección responde, en esencia, a la experiencia que tenemos en el aula de traducción: se trata de los diccionarios monolingües que nuestros estudiantes suelen utilizar con más frecuencia.

Tanto las propuestas lexicalizadas como las no lexicalizadas⁹ dan cuenta, en esencia, de que el francés opta por correspondencias más o menos isomórficas respecto de las locuciones originales. Ahora bien, podemos apreciar en algunos casos que, o bien la fase de comprensión puede no haberse visto satisfecha, o bien la fase de elección de correspondencia ha desembocado en una decisión aparentemente errónea. En el caso de las propuestas sin lexicalizar, parece evidente que el traductor podría haber evitado tomar una decisión errónea con un simple proceso de verificación, especialmente en los siguientes casos: *en relation à*, *à travers de*, *en base à* o *à l'extérieure de*. Además de estos ejemplos de calco formal y errores ortográficos, quizá también podría haberse revisado otros casos «sospechosos» y buscar otras alternativas, como, por ejemplo, en *dans notre main*, cuyo significado en el diccionario no parece corresponderse con el que se pretende que tenga en el siguiente contexto:

- incorporar en nuestro catálogo los productos y tecnologías más vanguardistas, y todos los medios *a nuestro alcance*, para mejorar en lo posible nuestro servicio > incorporer dans notre catalogue les produits et technologies plus avancés, et tous les moyens *dans notre main* pour améliorer notre Service

En cualquier caso, el hecho de que las propuestas de traducción no aparezcan lexicalizadas no significa, en absoluto, que sean erróneas o tengan un mal uso, véase, por ejemplo, los casos de *conformément à*, *en ce qui concerne* o de *tout au long de*; este último sí que aparece lexicalizado como *au long de*. De manera inversa, el hecho de que las propuestas aparezcan lexicalizadas tampoco significa que siempre estén bien usadas. Véase, por ejemplo, el falso amigo *à l'heure de*:

- estas mejoras entrarán en vigor el próximo 31 de enero y permitirán obtener mayor precisión *a la hora de* conocer el riesgo de cese de las empresas con sede en Alemania > ces améliorations [...] permettront d'obtenir une précision plus grande *à l'heure de* connaître le risque de cessation des entreprises

Según los diccionarios, *à l'heure de* significa *à l'époque de*, cuyo significado poco tiene que ver con el contexto anterior. A este tipo de casos en los que la búsqueda de correspondencias se ha dejado guiar por la atracción paronímica entre lenguas, se suman otros casos en los que, como decíamos, se observan errores en la fase de comprensión, como el de *au-dessous de*, debido quizá a un despiste:

- el riesgo de impago se encuentra *por encima de* la media europea > le risque d'impayé se trouve *au-dessous de* la moyenne européenne

Siguiendo el esquema de este apartado, estudiamos, a continuación, los casos de omisión, que suponen un total de 24 casos. Estos se refieren a aquellas traduccio-

⁹ Excluimos del análisis los 141 casos en los que la versión en francés emplea una preposición, pues entendemos que el tipo de comentarios al respecto son, en esencia, similares a los referidos a los casos en los que emplea una locución lexicalizada en los diccionarios.

nes que mantienen la estructura sintáctica original, pero suprimen, o bien la locución, o bien la locución y el término que la acompaña:

- Inabensa Abu Dhabi e Inabensa Tianjin consiguen la certificación *conforme a ISO 9001* > obtiennent la certification ISO 9001
- esta opción [...] asegura que los productos son enviados al cliente *dentro de* unas pocas horas después de la realización del pedido > et assure que les produits sont envoyés au client quelques heures après leur commande
- cabrestante hasta 5 tm para poder bajar / subir su mercancía *por debajo del* nivel del suelo > treuil d'une capacité pour lever et abaisser des marchandises de 5 tonnes au niveau du sol
- resolución de controversias *en materia de* contratos > résolution de différends contractuels

Aunque estos cuatro ejemplos tienen en común la omisión de la locución (no del término), la motivación que parece llevar al traductor a suprimirla es distinta en cada uno: mientras que en el caso de *certification ISO 9001* se trata de un claro ejemplo de lexicalización en francés (de hecho, el español también admite *certificación ISO 9001*), el segundo ejemplo omite la locución, pues el original debería haber omitido *dentro de* debido al uso incorrecto de esta locución, ya que la perspectiva, en este caso, no se ubica en el presente, tal como reza la definición ofrecida por el *DRAE*. El tercer caso, por su parte, parece hacer bien en omitir la locución, pues aparentemente entra en conflicto con la correlación en la que se ve involucrada: ¿subir por debajo del suelo? Por último, la omisión de *en materia de*, igualmente lícita, conlleva la transposición del término al que acompaña en español: en este caso, se pasa del sustantivo *contratos* al adjetivo *contractuels*.

Como acabamos de comentar, también observamos casos en los que no solo se suprime la locución, recordemos, manteniendo la estructura sintáctica original, sino también el término al que acompaña:

- *aparte del extracto que le ofrecemos*, si quiere acceder a la versión en PDF, haga click aquí > accédez à la version en PDF, cliquez ici
- también disponen de conexión a internet Wi-Fi gratuita, pantalla de audiovisual integrada en el salón, material de escritura, cafetera Nespresso y se ofrece cualquier otro servicio *dentro de la sala que el cliente pueda precisar* > ils disposent de connexion Internet Wi-Fi gratuite, écran parfaitement intégré, matériel de bureau, cafetière Nespresso ; en plus, nous mettons à votre disposition tout autre service pour satisfaire vos besoins
- esta segunda participación de Inabensa en el Premio Andaluz supone, *junto con la anterior en la que fue finalista*, un excelente instrumento de apoyo > cette deuxième participation au Prix Andalous de la part d'Inabensa, finaliste en 2006, suppose un excellent instrument de soutien

La omisión del grupo prepositivo parece en estos casos responder a criterios subjetivo-discursivos, más que lingüísticos. Por ejemplo, en el primer caso, el traduc-

tor parece optar por un discurso directo propio del francés repleto de imperativos y oraciones con *vous* en las que de nada parece servir redundar en informaciones ya dadas al lector, pues lo que se pretende es básicamente persuadirlo. En el segundo, referido a la descripción de habitaciones de hotel, el francés opta por eliminar *dentro de la sala que el cliente pueda precisar* quizá porque puede resultar redundante. En el tercero, el francés simplemente parece preferir una versión mucho más fluida y no cargada de locuciones y relativos, como ocurre en el original (*junto con la anterior en la que*).

Ahora bien, la omisión del grupo prepositivo también podría deberse, en otros casos, a que el francés prefiere alternativas lexicalizadas:

- el Mercado Central del Pescado de Mercabarna se encuentre *a la cabeza de* los mercados mayoristas europeos > ces améliorations ont positionné le Marché Central des Poissons de Mercabarna comme un marché *d'avant-garde* parmi les marchés grossistes européens
- pondrá todos los medios *a su alcance* > mettra tous les moyens *en oeuvre*
- detectar vehículos pesados intentado evitar el peaje circulando muy *cerca de* otro vehículo pesado > détecter les poids lourds essayant d'éviter le péage en circulant en "*petit train*"
- siempre que el asegurado no haya realizado las gestiones pertinentes *dentro del plazo y forma* para su concesión > dans les cas où l'assuré n'a pas effectué les démarches à suivre afin de recevoir son visa *en temps et en heure*

Por su parte, los casos de transposición se refieren a traducciones que, al igual que los casos de omisión, mantienen la estructura sintáctica original, aunque cambian la categoría gramatical de la locución e incluso su unidad léxica. En los siguientes ejemplos observamos, por ejemplo, que efectivamente las locuciones prepositivas originales pasan a ser ahora verbos en participio pasado, en participio presente y en gerundio:

- resolver cualquier disputa o reclamación sea cual sea su naturaleza *en relación al* contenido o productos > résoudre n'importe quelle dispute ou quelle que soit la réclamation *liée au* contenu ou produits
- asistieron a la ceremonia *junto a* otros miembros del despacho > ont assisté à la cérémonie *accompagnés d'*autres membres du cabinet
- ZAPATILLAS ATOSA ofrece una línea de zapatillas *de acuerdo a* los gustos y preferencias del momento > CHAUSSURES ATOSA offre une ligne de chaussures *adaptées aux* préférences et tendances du moment
- asesoramiento y defensa jurídica *frente a* prácticas de piratería informática > prestation de conseils et défense juridique *concernant* les pratiques de piraterie
- ha asesorado en un número considerable de operaciones *dentro de* su ámbito de práctica > il a dispensé ses conseils dans le cadre de très nombreuses opérations portant sur ses domaines de spécialisation

- este informe se realiza *en base al* estándar internacional promovido por la organización Global Reporting Initiative (GRI) > ce rapport est élaboré *en appliquant* la norme internationale promue par l'organisation
- ha seguido una estrategia de diversificación y mayor rentabilidad ampliando su proyección internacional y presencia en grandes proyectos industriales, *dentro de* un esquema de modernización de la gestión y reducción de costes > elle a suivi une stratégie de diversification [...] *en respectant* un schéma de modernisation

En estos ejemplos, en cambio, vemos cómo las locuciones prepositivas se transforman en adjetivos, adverbios e incluso conjunciones:

- asesoramos actualmente en un amplio abanico de asuntos *en materia de* reestructuración e insolvencia > nos conseils portent à l'heure actuelle sur un vaste éventail d'affaires *relatives à* la restructuration et l'insolvabilité
- que tome las medidas necesarias para poder adquirir, *en su caso*, las acciones transmitidas en violación y fraude de sus Estatutos > qu'il prenne les mesures nécessaires afin de pouvoir acheter *éventuellement* les actions
- Abertis participa en la gestión de *cerca de* 2.000 kilómetros más a través de las participaciones en concesiones que mantiene en Reino Unido > Abertis participe à la gestion de *presque* 2000 kilomètres supplémentaires par le biais de participations dans des concessions au Royaume Uni
- los detalles e información de envío y entrega son esenciales *a la hora de* decidirse a pedir un producto > les informations du transport et les détails de livraison sont essentiels *quand* nous considérons commander un produit
- Rodrigo Uría [...] entregó ayer en la lonja de Barcelona el galardón ex-aequo a la trayectoria profesional a Rodrigo Uría, *junto a* Juan José Pinto Ruiz > Rodrigo Uría [...] a rendu public ce matin sa décision de récompenser la carrière professionnelle de Rodrigo Uria *ainsi que* celle de Juan José Pinto Ruiz
- traslado de los módulos, *en caso de* que necesite reubicar el edificio en otro destino > transport des modules, *s'il faut* déplacer le bâtiment dans un autre lieu

En esencia, este tipo de ejemplos reflejan el buen proceso de comprensión seguido por los traductores, independientemente de la mayor o menor precisión semántica de sus propuestas.

Terminamos el presente apartado refiriéndonos a los casos de reformulación o, en términos de Vinay y Darbelnet (1977: 46-55), de modulación. Aunque puede tratarse de un procedimiento o técnica de traducción algo vago, lo cierto es que el resultado de una traducción etiquetada de *modulación* puede ayudar a demostrar la capacidad del traductor de separarse de la forma del original y adaptarse a las preferencias expresivas propias de la lengua de llegada. Se trata, en esencia, de una alteración del contenido literal original sin que cambie el sentido, por lo que no suele respetar su estructura sintáctica. Este tipo de propuestas, si bien no abunda en nuestro corpus tanto como la traducción literal, presenta estructuras muy diversas. En el siguiente caso, por ejemplo, vemos cómo el término de *en calidad de* se transforma en

atributo de la oración principal, cuyo verbo ya no es *recibir*, sino *être*. Todo ello lleva incluso a coordinar el resto de elementos a partir del régimen preposicional *à* del verbo *viser*, que en español vienen introducidos por una oración de relativo (*que potenciará*):

- esta ayuda, para los años 2010 y 2011, se recibe *en calidad de* incentivo dirigido al Fomento de la Innovación y al Desarrollo Empresarial que potenciará la investigación, reforzando y permitiendo el óptimo cumplimiento de los objetivos marcados en las líneas del proyecto > cette aide [...] est une incitation visant à promouvoir l'innovation et le développement des entreprises, à encourager la recherche, ainsi qu'à renforcer et permettre la réalisation optimale des objectifs

En cambio, en el siguiente ejemplo, apreciamos un cambio de perspectiva relacionado con el grupo prepositivo y el verbo que les acompaña:

- el 50% de sus ingresos se generan *fuera de* España > 50 % de ses recettes proviennent de l'étranger

En el gráfico anterior podemos apreciar que la categoría semántica más reformulada es la de *causa*. Ello se debe principalmente a la modulación que presentan algunos casos de *debido a* y *gracias a*, en los que el término que acompaña a estas locuciones pasa en francés a ser sujeto:

- *debido al* crecimiento socio-urbanístico de la ciudad estos mercados centrales empezaron a tener problemas > la croissance sociale et urbanistique de la ville a fait que ces marchés centraux commencent à rencontrer des problèmes
- *gracias a* esta relación podemos prestar asesoramiento integral en todas las áreas del derecho > cette association nous octroie la capacité de prêter une assistance intégrale dans l'ensemble des domaines de compétence de notre cabinet

Aunque dentro de esta misma categoría vemos otras alternativas de reformulación. Es el caso del siguiente ejemplo, en el que el francés evita aludir a las consecuencias negativas del transporte y prefiere hacer referencia a la recepción en buen estado de la mercancía en cuestión, lo que lleva a omitir el sentido causal, pero manteniendo la información que se pretende hacer llegar:

- descartar cualquier daño que hubieran podido sufrir *debido al* transporte > assurer de leur réception dans des bonnes conditions

No queremos cerrar este apartado sin dejar de estudiar la traducción de la locución que nos motivó a llevar a cabo el presente trabajo: *por parte de*. Vemos en el subcorpus español que su uso, en ocasiones, puede llegar a parecer excesivo y que incluso podría llegar a omitirse: por ejemplo, en *por parte del Grupo CRH se ha nombrado*, donde se junta una oración impersonal (*se ha nombrado*) con una especie de complemento agente de una forma pasiva que bien podría funcionar como sujeto (*Grupo CRH*); en *apreciación técnica favorable por parte del Instituto* parece que *por parte* podría desaparecer. Estos usos pueden provocar que las traducciones no sean del todo acertadas, en especial las que tienden a la literalidad. Es el caso del empleo des-

afortunado de la incorrecta *pour partie de* [1] o de la dudosa *de la part de* [8], que significa en nombre de alguien o que viene de él:

- gracias a la compra de la empresa DBK, líder en el segmento de análisis de sectores, *por parte de* INFORMA DB, estamos > grâce à l'achat de l'entreprise DBK, leader dans le segmentation d'analyse de secteurs, *pour partie de* INFORMA DB, nous sommes
- anulación *por parte de* un acompañante, que suscribió > annulation *de la part d'un* accompagnant, qui a souscrit

Por otro lado, encontramos las preposiciones *de* [1], con la que se suprime el uso de cualquier locución, pero no de su término; *par* [8], con la que se enfatiza la forma pasiva, y *pour* [1], utilizada incorrectamente:

- este documento es una apreciación técnica favorable *por parte del* instituto > ce document est une appréciation technique favorable *de* l'Institut
- ha contado con una gran acogida *por parte de* crítica > a été très bien accueilli *par* les critiques
- tras la compra de la empresa DBK, líder en el segmento de análisis de sectores, *por parte de* INFORMA DB, le ofrecemos > après l'achat de l'entreprise DBK [...] *pour* INFORMA DB, on vous offre

Por último, identificamos una serie de casos en los que el francés reformula acertadamente los originales modulando la información contenida:

- después de la adquisición previa de Iberpistas *por parte de* Acesa > fusionnent après qu'Acesa ait acquis Iberpistas
- aplicaciones de nuestros productos *por parte de* nuestros clientes > applications que font ses clients de ses produits
- existe cada vez más demanda de asesoramiento *por parte de* las empresas en las áreas de medio ambiente y energías renovables > l'assistance juridique dans les domaines de l'environnement [...] est de plus en plus sollicitée par les entreprises
- es un producto que en la mayoría de los casos requiere de un esfuerzo inversor *por parte de* la sociedad > ce produit exige de la société un effort
- los productos, información e imágenes contenidos y disponibles en este sitio de Internet están sujetos a copyright *por parte de* MCT > l'information des produits et images contenues et disponibles sur ce site d'Internet appartiennent à MCT
- *por parte del* Grupo CRH se ha nombrado Consejeros a > le Groupe CRH a nommé Administrateurs

Los dos primeros ejemplos son casos de transformación de voces pasivas en voces activas. En el tercer ejemplo, si bien el francés mantiene la voz pasiva, opta por la preposición natural en este tipo de construcciones: *par*. En el cuarto apreciamos cómo se introduce el término *la société* con la preposición *de*, la natural en la construcción *exiger quelque chose de quelqu'un*. En el quinto ejemplo se prefiere modular la compleja construcción *están sujetos a copyright por parte de* y simplificarlo con *appartenir à*. El último caso es un claro ejemplo en el que el traductor ha visto que la cons-

trucción sintáctica propuesta en español no es posible en francés, por lo que ha optado por una construcción simple: sujeto + verbo + complementos.

3. A modo de conclusión

En este trabajo hemos pretendido estudiar la traducción de un fenómeno lingüístico relacionado con un aspecto poco tratado en los trabajos sobre traducción económico-comercial: la lengua general. En concreto, nos hemos preocupado por las locuciones preposicionales, que, además de presentar dificultades de conceptualización e identificación, vehiculan diferentes sentidos y relaciones, y no siempre se usan con los significados que los diccionarios generales, las gramáticas o los diccionarios de dudas les atribuyen, e incluso llegan a verse alteradas.

El análisis llevado a cabo no es absoluto, pues nos hemos centrado en un género textual muy concreto y hemos utilizado un listado de locuciones que, de ningún modo, es exhaustivo. En este sentido, el trabajo puede complementarse con otros corpus relacionados con otras especialidades y enmarcados en otros ámbitos, con el ánimo de comparar el uso de las preposiciones en diferentes contextos, no solo en el lenguaje comercial.

En líneas generales, hemos podido apreciar que las posibilidades de traducción que ofrecen las locuciones son diversas: dependiendo del contexto, se puede traducir una locución preposicional por otra locución preposicional o una preposición, por locuciones de otros tipos, se puede reformular o modular la idea que transmite con otras palabras, se puede omitir la locución e incluso el grupo preposicional; el término que acompaña a la locución también puede verse traspuesto u omitido, etc. A ello cabe añadir que las posibilidades de traducción de ciertas locuciones pueden ser mucho más variadas que las de otras, en especial las que pueden incluirse en más de una categoría semántica, aunque también las que no permiten encontrar en lengua de llegada una correspondencia más o menos isomórfica. Asimismo, la traducción de las locuciones estudiadas, independientemente de la exactitud del número de traducciones alternativas identificadas en nuestro corpus, parece dar pie a la variación no solo de las propias formas utilizadas para trasvasar a la lengua de llegada las locuciones originales, sino también, en algunos casos concretos, de los nuevos matices que las propuestas de traducción pueden suponer, sin que ello trasgreda el fluir informativo del texto original. Dichas propuestas pueden incluso clasificarse en otras categorías distintas a las de las locuciones preposicionales y no por ello rompen el sentido.

En definitiva, el presente estudio puede ser útil en el ámbito de la formación de traductores, aunque también para investigadores, lexicógrafos, profesores de francés, estudiantes de FLE, etc. Por ejemplo, la elaboración de materiales y ejercicios referidos a la traducción de locuciones sobre la base de los resultados expuestos puede ayudar a concienciar al traductor en formación que la traducción literal no siempre es válida y que cabe, además de saber interpretar su significado, ya no solo corregir los

posibles vicios lingüísticos e interferencias comunes entre los castellanoparlantes y evitar dejarse seducir por las formas, sino también buscar nuevas estrategias que ayuden a reexpresar las ideas que relacionan dichas unidades (parafrasear el texto original, buscarles sinónimos a las locuciones, cerciorarse de los vínculos que establecen, contrastar en textos paralelos las propias propuestas de traducción no lexicalizadas en los diccionarios), a fomentar el buen uso de los diccionarios, a incidir en las fases de búsqueda de correspondencias y toma de decisiones o a hacer ver que las locuciones, en ocasiones, pueden cargar en exceso el original, por lo que puede convenir reformular la sintaxis en la traducción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANGO DE LA CAMPA, Flor (2003-2004): «Sobre la (in)equivalencia de las UFS: el caso de las locuciones». *Anales de Filología Francesa*, 12, 21-38.
- CASSANY, Daniel (2004): «Explorando los discursos de las organizaciones», in A. Van Hooff Comajuncosas (dir.), *Textos y discursos de especialidad. El español de los negocios*. Amsterdam/Nueva York, Rodopi, 49-70.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996): *Manual de fraseología española*. Madrid, Gredos.
- CORPAS PASTOR, Gloria (2003): *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Madrid, Iberoamericana.
- GALLEGO HERNÁNDEZ, Daniel (2012): *Traducción económica y corpus: del concepto a la concordancia*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- GALLEGO HERNÁNDEZ, Daniel y Miguel TOLOSA IGUALADA (2011): «Elaboración de glosarios a partir de corpus paralelos *ad hoc*. Aplicación a la interpretación de conferencias en el ámbito socioeconómico», in M. L. Carrió Pastor y M. A. Candel Mora (eds.): *Las tecnologías de la información y las comunicaciones: Presente y futuro en el análisis de corpora*. Valencia, Universitat Politècnica de València, 401-412.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, Mario (2008): *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*. Barcelona, Anthropos.
- GREVISSE, Maurice (2011): *Le bon usage. Grammaire française*. Paris, Duculot [1ª ed. 1936].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009): *Nueva gramática de la lengua española*. Espasa, Madrid.
- TRICÁS PRECKLER, Mercedes (2003): *Manual de traducción (francés-castellano)*. Barcelona, Gedisa [1ª ed. 1995].
- VINAY, Jean Paul y Jean DARBELNET (1977): *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris, Didier [1ª ed. 1958].

ANEXO I: LOCUCIONES PREPOSICIONALES BUSCADAS

a base de	a juego con	a ras de	al pie de
a beneficio de	a juicio de	a razón de	al principio de
a borde de	a juzgar por	a requerimiento de	al punto de
a cambio de	a la altura de	a reserva de	al servicio de
a cargo de	a la busca de	a resultas de	al son de
a causa de	a la búsqueda de	a retaguardia de	al tenor de
a comienzo de	a la cabeza de	a riesgo de	al término de
a comienzos de	a la caza de	a ruego de	al través
a consecuencia de	a la caza y captura de	a ruegos de	al través de
a costa de	a la espera de	a satisfacción de	alrededor de
a criterio de	a la hora de	a semejanza de	amén de
a cuenta de	a la luz de	a señal de	aparte de
a demanda de	a la manera de	a solicitud de	arriba de
a despecho de	a la medida de	a son de	atento a
a diferencia de	a la orilla de	a sugerencia de	bajo pena de
a disposición de	a la par de	a tenor de	bajo pretexto de
a distinción de	a la usanza de	a tiempo de	camino de
a efecto de	a la vera de	a tiro de	cara a
a efectos de	a la vista de	a título de	cerca de
a ejemplo de	a la vuelta de	a través de	comparativamente a
a espaldas de	a la zaga de	a trueque de	con arreglo a
a excepción de	a lo ancho de	a vista de	con ayuda de
a excusa de	a lo largo de	acerca de	con base a*
a expensas de	a lomos de	al abrigo de	con base en
a fación de	a los efectos de	al alcance de	con cargo a
a falta de	a los ojos de	al amparo de	con el objeto de
a favor de	a manera de	al arrimo de	con esperanza de
a filo de	a manos de	al borde de	con excepción de
a fin de	a mediados de	al cabo de	con honores de
a final de	a merced de	al calor de	con idea de
a finales de	a mitad de	al compás de	con intención de
a fines de	a modo de	al conjuro de	con la ayuda de
a fuer de	a nivel de	al contacto de	con la esperanza de
a fuero de	a nombre de	al efecto de	con la idea de
a fuerza de	a ojos de	al encuentro de	con menoscabo de
a golpe de	a orillas de	al estilo de	con miras a
a guisa de	a pesar de	al extremo de	con motivo a*
a gusto de	a petición de	al filo de	con motivo de
a hombros de	a pique de	al fondo de	con objeto de
a imagen de	a poder de	al frente de	con ocasión de
a impulsos de	a primeros de	al hilo de	con perjuicio de
a indicación de	a principios de	al lado de	con referencia a
a iniciativa de	a propósito de	al margen de	con relación a
a inicios de	a propósito de	al modo de	con respecto a
a instancia de	a punta de	al objeto de	con respecto de
a instancias de	a punto de	al par de	con rumbo a
	a raíz de		

con visos de	en consonancia con	en petición de	merced a
con vistas a	en contacto con	en pie de	no sin
conforme a	en contraste con	en poder de	para con
cosa de	en cuanto	en pos de	por amor de
cuestión de	en cuenta de	en posesión de	por bajo de
de acuerdo a	en cuento de	en presencia de	por boca de
de acuerdo con	en cuestión de	en prevención de	por causa de
de boca de	en defecto de	en pro de	por cima de
de cara a	en defensa de	en provecho de	por conducto de
de conformidad con	en demanda de	en prueba de	por cuenta de
de entremedias de	en descargo de	en pugna por	por culpa de
de espaldas a	en descrédito de	en razón a	por debajo de
de frente a	en desdoro de	en razón de	por encima de
de orden de	en detrimento de	en reconocimiento a	por entremedias de
de parte de	en dirección a	en referencia a	por espacio de
de regreso a	en disposición de	en relación a*	por falta de
de resultas de	en el nombre de	en relación con	por indicación de
de vuelta a	en el sentido de	en representación de	por intercesión de
de vuelta de	en elogio de	en sentido de	por intermedio de
debajo de	en espera de	en señal de	por la vía de
debido a	en expresión de	en servicio de	por lo que respecta a
del orden de	en favor de	en solicitud de	por los años de
delante de	en forma de	en son de	por mandato de
dentro de	en frente de	en sustitución de	por mediación de
dentro en	en fuerza de	en tiempo de	por medio de
en alabanza de	en función de	en torno a	por miedo a
en alas de	en gracia a	en torno de	por mor de
en apoyo de	en gracia de	en trance de	por motivo a*
en aras a*	en honor a	en unión de	por motivo de
en aras de	en honor de	en uso de	por obra de
en atención a	en igual de	en vez de	por orden de
en base a*	en lo alto de	en vías de	por parte de
en beneficio de	en lo referente a	en virtud de	por razón de
en bien de	en lo tocante a	en vísperas de	por temor a
en boca de	en lugar de	en vista de	por vía de
en brazos de	en manos de	encima de	por virtud de
en busca de	en materia de	frente a	respecto a
en calidad de	en medio de	frontero de	respecto de
en caso de	en mitad de	fuera de	so capa de
en clave de	en nombre de	fuera de	so color de
en combinación con	en obsequio a	gracias a	so pena de
en compañía de	en obsequio de	junto a	so pretexto de
en competencia con	en opinión de	junto con	tocante a
en concepto de	en orden a	lejos de	
en consideración a	en perjuicio de	luego de	

ANEXO II: LOCUCIONES IDENTIFICADAS Y TRADUCCIONES

El siguiente listado contiene las locuciones identificadas en el subcorpus español acompañadas, entre corchetes, de su frecuencia, del total de traducciones identificadas y de su ratio *frecuencia/traducciones*. Tras el signo >, se muestran sus traducciones (o, en su caso, de

las etiquetas *omitido* y *reformulado*, explicadas en el apartado 2.3) acompañadas, entre corchetes, de su frecuencia:

- (a|en) favor de [5; 2; 2,50] > en faveur de [4], pour [1]
 (al|con) (el) objeto de [3; 1; 3,00] > afin de [3]
 (con) respecto (a|de) [20; 11; 1,82] > à cet effet [1], à l'égard de [1], concernant [2], en [1], en ce qui concerne [4], par rapport à [4], pour [2], pour ce qui est de [1], quant à [2], reformulado [1], sur [1]
 a (los) efectos de [4; 4; 1,00] > à titre (de) [1], aux effets de [1], en vue de [1], omitido [1]
 a diferencia de [3; 3; 1,00] > à la différence de [1], à l'inverse de [1], reformulado [1]
 a excepción de [3; 2; 1,50] > à l'exception de [1], aux frais de [2]
 a fin de [6; 3; 2,00] > afin de [2], dans le but de [1], pour [3]
 a finales de [4; 2; 2,00] > à la fin de [3], fin [1]
 a la cabeza de [4; 4; 1,00] > d'avant-garde [1], en avant de [1], en tête de [1], faire de qqn le premier [1]
 a la hora de [7; 7; 1,00] > à l'heure de [1], au moment de [1], en ce qui concerne [1], lors de|lorsque [1], omitido [1], pour [1], quand [1]
 a la medida de [1; 1; 1,00] > à la mesure de [1]
 a lo largo de [24; 8; 3,00] > au cours de [3], au long de [3], en [1], omitido [1], par [1], pendant [1], reformulado [1], tout au long de [13]
 a lomos de [1; 1; 1,00] > monté sur [1]
 a nivel de [3; 1; 3,00] > au niveau de [3]
 a pesar de [3; 1; 3,00] > malgré [3]
 a petición de [2; 2; 1,00] > à la demande de [1], sur demande de [1]
 a principios de [5; 3; 1,67] > au début de [3], dès [1], reformulado [1]
 a satisfacción de [1; 1; 1,00] > reformulado [1]
 a través de [108; 12; 9,00] > à l'issue de [2], à travers (de) [52], au travers (de) [3], avec [1], dans [1], grâce à [8], par [11], par le biais de [10], par l'intermédiaire de [10], reformulado [3], sur [3], via [4]
 a vista de [1; 1; 1,00] > vue de [1]
 a|por causa de [4; 3; 1,33] > à cause de [2], pour [1], pour cause de [1]
 acerca de [3; 1; 3,00] > de [3]
 al alcance de [5; 4; 1,25] > à la portée de [2], dans notre main [1], en oeuvre [1], omitido [1]
 al amparo de [1; 1; 1,00] > sur la protection de [1]
 al frente de [3; 3; 1,00] > à la tête de [1], dirigé [1], pour [1]
 al lado de [5; 3; 1,67] > à côté de [2], aux côtés de [2], omitido [1]
 al margen de [3; 2; 1,50] > en marge de [2], en plus de [1]
 al servicio de [6; 1; 6,00] > au service de [6]
 alrededor de [5; 3; 1,67] > autour de [3], environ [1], tout au long de [1]
 aparte de [2; 1; 2,00] > omitido [2]
 cerca de [19; 6; 3,17] > en petit train [2], environ [2], omitido [1], plus de [3], près de [7], presque [4]
 con la ayuda de [3; 1; 3,00] > avec le soutien de [3]
 con motivo de [7; 4; 1,75] > à l'occasion de [4], en raison de [1], en vue de [1], lors de|lorsque [1]
 con ocasión de [1; 1; 1,00] > lors de|lorsque [1]
 conforme a [11; 4; 2,75] > conformément à [8], dans [1], omitido [1], selon [1]
 de acuerdo (a|con) [33; 7; 4,71] > adapté à [1], conforme avec [2], conformément à [21], en accord avec [3], en conformité avec [1], selon [3], suivant [2]
 de cara a [3; 2; 1,50] > à l'approche de [1], face à [2]
 de conformidad con [4; 2; 2,00] > conformément à [2], en application de [2]
 de vuelta a [1; 1; 1,00] > omitido [1]

debido a [16; 8; 2,00] > à cause de [3], dû à [3], en raison de [1], étant donné [1], grâce à [1], par [1], reformulado [3], suite à [3]

dentro de [65; 17; 3,82] > à l'intérieur de [2], à l'occasion de [1], au sein de [6], dans [29], dans le cadre de [9], dans l'enceinte de [1], de [3], en [3], en matière de [1], en respectant [1], omitido [3], parmi [2], portant [1], pour (la) partie de [1], reformulado [1], sur [1]

en atención a [3; 3; 1,00] > compte tenu de [1], en fonction de [1], reformulado [1]

en base a [8; 7; 1,14] > en appliquant [1], en base à [1], en fonction de [1], fondé sur [1], grâce à [1], reformulado [1], sur la base de [2]

en beneficio de [4; 4; 1,00] > au bénéfice de [1], au profit de [1], de [1], en bénéfice de [1]

en busca de [2; 2; 1,00] > à la recherche de [1], recherche de [1]

en calidad de [1; 1; 1,00] > omitido [1]

en caso de [28; 9; 3,11] > au cas de [1], dans le cas où [1], en cas de [13], éventuellement [1], le cas échéant [4], reformulado [1], si [6]

en concepto de [1; 1; 1,00] > à titre (de) [1]

en consonancia con [1; 1; 1,00] > conformément à [1]

en cuestión de [1; 1; 1,00] > en termes de [1]

en defensa de [1; 1; 1,00] > en défense de [1]

en disposición de [1; 1; 1,00] > en disposition de [1]

en forma de [2; 2; 1,00] > en forme de [1], sous forme de [1]

enfrente de [1; 1; 1,00] > en face de [1]

en función de [10; 2; 5,00] > en fonction de [9], selon [1]

en lugar de [3; 2; 1,50] > au lieu de [2], au nom de [1]

en materia de [42; 12; 3,50] > dans le cadre de [1], dans le domaine de [2], dans le secteur de [1], en [2], en matière de [27], en termes de [2], lié à [1], omitido [1], quant à [1], reformulado [1], relatif à [2], sur la matière de [1]

en nombre de [2; 1; 2,00] > au nom de [2]

en orden a [1; 1; 1,00] > pour [1]

en pro de [1; 1; 1,00] > en faveur de [1]

en reconocimiento a [1; 1; 1,00] > en reconnaissance de [1]

en relación (a)con [18; 13; 1,38] > à l'égard de [1], à propos de [1], au sujet de [1], concernant [4], dans le cadre de [1], dans le domaine de [1], en [1], en matière de [2], en relation à [1], lié à [1], reformulado [1], relatif à [2], sur [1]

en representación de [6; 3; 2,00] > au nom de [1], en représentation de [4], en tant que [1]

en solicitud de [1; 1; 1,00] > en demande de [1]

en torno a [9; 4; 2,25] > autour de [6], environ [1], selon [1], sur le thème de [1]

en virtud de [3; 1; 3,00] > en vertu de [3]

encima de [1; 1; 1,00] > sur [1]

frente a [14; 9; 1,56] > concernant [1], contre [1], dans le cadre de [1], envers [1], face à [6], lors delorsque [1], omitido [1], reformulado [1], vis-à-vis de [1]

fuera de [15; 6; 2,50] > à l'extérieure de [1], en dehors de [4], hors (de) [6], internationale [1], omitido [2], reformulado [1]

gracias a [48; 6; 8,00] > à travers (de) [1], durant [1], en raison de [1], fort de [2], grâce à [38], reformulado [5]

junto (a)con [31; 9; 3,44] > à côté de [1], accompagné de [1], ainsi que [4], associé à [1], au bord de [1], aux côtés de [3], avec [18], et d'autres [1], omitido [1]

pese a [2; 1; 2,00] > malgré [2]

por cuenta de [3; 2; 1,50] > avec [1], pour le compte de [2]

por debajo de [4; 3; 1,33] > en dessous de [1], omitido [2], par dessous de [1]

por encima de [2; 2; 1,00] > au-dessous de [1], par dessus de [1]
 por medio de [6; 5; 1,20] > grâce à [1], par [1], par le biais de [1], reformulado [2], sous l'effet de [1]
 por parte de [26; 6; 4,33] > de [1], de la part de [8], par [8], pour [1], pour (la) partie de [1], reformulado [7]
 por razón de [1; 1; 1,00] > fondé sur [1]

ANEXO III: CATEGORÍAS DE LOCUCIONES IDENTIFICADAS Y TRADUCCIONES

El siguiente listado contiene las categorías en las que se distribuyen las locuciones, las propias locuciones en español acompañadas, entre corchetes, de su frecuencia en el corpus. Tras el signo >, se muestran sus traducciones (o, en su caso, de las etiquetas *omitido* y *reformulado*, explicadas en el apartado 2.3) acompañadas, entre corchetes, de su frecuencia:

- CANTIDAD:** por encima de [2], alrededor de [1], cerca de [14], por debajo de [3], en torno a [1] > au-dessous de [1], en dessous de [1], environ [4], omitido [2], par dessous de [1], par dessus de [1], plus de [3], près de [4], presque [4].
- CAUSA, CONSECUENCIA:** a|por causa de [4], con motivo de [7], debido a [16], en virtud de [3], gracias a [48], por razón de [1] > à cause de [5], à l'occasion de [4], à travers (de) [1], dû à [3], durant [1], en raison de [3], en vertu de [3], en vue de [1], étant donné [1], fondé sur [1], fort de [2], grâce à [39], lors de|lorsque [1], par [1], pour [1], pour cause de [1], reformulado [8], suite à [3].
- COMPañIA, COLABORACION:** junto (a|con) [29] > accompagné de [1], ainsi que [4], associé à [1], aux côtés de [3], avec [18], et d'autres [1], omitido [1].
- CONDICION:** en caso de [28] > au cas de [1], dans le cas où [1], en cas de [13], éventuellement [1], le cas échéant [4], reformulado [1], si [6].
- CONFORMIDAD:** en atención a [3], en base a [8], en función de [10], conforme a [11], de acuerdo (a|con) [33], de conformidad con [4], en consonancia con [1] > adapté à [1], compte tenu de [1], conforme avec [2], conformément à [32], dans [1], en accord avec [3], en application de [2], en appliquant [1], en base à [1], en conformité avec [1], en fonction de [11], fondé sur [1], grâce à [1], omitido [1], reformulado [2], selon [5], suivant [2], sur la base de [2].
- ESPACIO, POSICION:** a través de [2], a la cabeza de [4], al frente de [3], al lado de [5], en frente de [1], encima de [1], dentro de [61], fuera de [14], junto (a|con) [2], alrededor de [4], cerca de [5], por debajo de [1], en torno a [2] > à côté de [3], à la tête de [1], à l'extérieure de [1], à l'intérieur de [2], à l'occasion de [1], à travers (de) [1], au bord de [1], au sein de [6], autour de [5], aux côtés de [2], dans [26], dans le cadre de [9], dans l'enceinte de [1], d'avant-garde [1], de [3], dirigé [1], en [3], en avant de [1], en dehors de [3], en face de [1], en matière de [1], en petit train [2], en respectant [1], en tête de [1], faire de qqn le premier [1], hors (de) [6], internationale [1], omitido [6], parmi [2], portant [1], pour [1], pour (la) partie de [1], près de [3], reformulado [3], sur [2], tout au long de [1].
- FINALIDAD:** (a|con) (el) objeto de [3], a (los) efectos de [4], a fin de [6], en orden a [1], de cara a [2] > à titre (de) [1], afin de [5], aux effets de [1], dans le but de [1], en vue de [1], face à [2], omitido [1], pour [4].
- MEDIACION:** a través de [106], con la ayuda de [3], por medio de [6] > à l'issue de [2], à travers (de) [51], au travers (de) [3], avec [1], avec le soutien de [3], dans [1], grâce à [9], par [12], par le biais de [11], par l'intermédiaire de [10], reformulado [4], sous l'effet de [1], sur [3], via [4].
- OTROS:** a lomos de [1], a pesar de [3], a petición de [2], a satisfacción de [1], a vista de [1], al alcance de [5], al amparo de [1], al margen de [3], al servicio de [6], aparte de [2], de vuelta a [1], en busca de [2], en calidad de [1], en concepto de [1], en defensa de [1], en disposición de [1], en forma de [2], en nombre de [2], en pro de [1], en reconocimiento a [1], en representación de [6], en solicitud de [1], pese a [2], por cuenta de [3], por parte de [26], a diferencia de [3], en lugar de [3], (a|en) favor de [5], en beneficio de [4], a excepción de [3], frente a [14] > à la demande de [1], à la différence de [1],

à la portée de [2], à la recherche de [1], à l'exception de [1], à l'inverse de [1], à titre (de) [1], au bénéfice de [1], au lieu de [2], au nom de [4], au profit de [1], au service de [6], aux frais de [2], avec [1], concernant [1], contre [1], dans le cadre de [1], dans notre main [1], de [2], de la part de [8], en bénéfice de [1], en défense de [1], en demande de [1], en disposition de [1], en faveur de [5], en forme de [1], en marge de [2], en oeuvre [1], en plus de [1], en reconnaissance de [1], en représentation de [4], en tant que [1], envers [1], face à [6], lors de/lorsque [1], malgré [5], monté sur [1], omitido [6], par [8], pour [2], pour (la) partie de [1], pour le compte de [2], recherche de [1], reformulado [10], sous forme de [1], sur demande de [1], sur la protection de [1], vis-à-vis de [1], vue de [1].

RELACION: (con) respecto a[de] [20], a nivel de [3], acerca de [3], en cuestión de [1], en materia de [42], en relación (a)con [18], de cara a [1], en torno a [6] > à cet effet [1], à l'approche de [1], à l'égard de [2], à propos de [1], au niveau de [3], au sujet de [1], autour de [4], concernant [6], dans le cadre de [2], dans le domaine de [3], dans le secteur de [1], de [3], en [4], en ce qui concerne [4], en matière de [29], en relation à [1], en termes de [3], lié à [2], omitido [1] par rapport à [4], pour [2], pour ce qui est de [1], quant à [3], reformulado [3], relatif à [4], selon [1], sur [2], sur la matière de [1], sur le thème de [1].

TIEMPO: a finales de [4], a la hora de [7], a la medida de [1], a lo largo de [24], a principios de [5], con ocasión de [1], dentro de [4], fuera de [1] > à la fin de [3], à la mesure de [1], à l'heure de [1], au cours de [3], au début de [3], au long de [3], au moment de [1], dans [3], dès [1], en [1], en ce qui concerne [1], en dehors de [1], fin [1], lors de/lorsque [2], omitido [3], par [1], pendant [1], pour [1], quand [1], reformulado [2], tout au long de [13].

ANEXO IV: TRADUCCIONES TENDENTES A LA LITERALIDAD

PREPOSICIONES [141]: a causa de > pour [1]; a favor de > pour [1]; a fin de > pour [3]; a la hora de > pour [1]; a lo largo de > en [1], par [1], pendant [1]; a pesar de > malgré [3]; a principios de > dès [1]; a través de > par [11], via [4], sur [3], avec [1], dans [1]; acerca de > de [3]; al frente de > pour [1]; alrededor de > environ [3]; cerca de > près de [7]; con respecto a > en [1]; conforme a > selon [4], dans [1]; debido a > par [1]; dentro de > dans [29], de [3], en [3], parmi [2], sur [1]; en beneficio de > de [1]; en función de > selon [1]; en materia de > en [2]; en orden a > pour [1]; en relación a > sur [1]; en relación con > en [1]; en torno a > environ [1], selon [1]; encima de > sur [1]; frente a > contre [1], envers [1], vis-à-vis de [1]; gracias a > durant [1]; junto a > avec [7]; junto con > avec [11]; pese a > malgré [2]; por cuenta de > avec [1]; por medio de > par [1]; por parte de > par [8], de [1], pour [1]; respecto a > pour [2], sur [1].

SIN LEXICALIZAR [119]: a fin de > dans le but de [1]; a finales de > à la fin de [3]; a la cabeza de > en tête de [1]; a la hora de > en ce qui concerne [1]; a la medida de > à la mesure de [1]; a lo largo de > tout au long de [13]; a los efectos de > aux effets de [1]; a petición de > à la demande de [1], sur demande de [1]; a principios de > au début de [3]; al alcance de > dans notre main [1]; al amparo de > sur la protection de [1]; al lado de > aux côtés de [2]; al servicio de > au service de [6]; alrededor de > tout au long de [1]; con la ayuda de > avec le soutien de [3]; con respecto a > en ce qui concerne [2]; conforme a > conformément à [8]; de acuerdo a > conforme avec [1], conformément à [2]; de acuerdo con > conforme avec [1], acuerdo con > conformément à [19], en accord avec [3]; de cara a > à l'approche de [1]; de conformidad con > conformément à [2], en application de [2]; dentro de > pour (la) partie de [1]; en base a > en base à [1], sur la base de [2]; en beneficio de > en bénéfice de [1]; en caso de > au cas de [1], dans le cas où [2]; en consonancia con > conformément à [1]; en defensa de > en défense de [1]; en disposición de > en disposition de [1]; en forma de > sous forme de [1]; en materia de > dans le secteur de [1], sur la matière de [1]; en reconocimiento a > en reconnaissance de [1]; en relación a > en relation à [1]; en representación de > en représentation de [4]; en solicitud de > en demande de [1]; en torno a > sur le thème de [1]; fuera de > à l'extérieure de [1], en dehors de [4];

junto con > aux côtés de [3]; por debajo de > en dessous de [1], par dessous de [1]; por encima de > par dessus de [1]; por medio de > sous l'effet de [1]; por parte de > pour (la) partie de [1]; respecto a > en ce qui concerne [2], pour ce qui est de [1]

LEXICALIZADAS [347]: a causa de > à cause de [2]; a diferencia de > à la différence de [1], à l'inverse de [1]; a efectos de > à titre (de) [1], en vue de [1]; a excepción de > à l'exception de [1]; a expensas de > aux frais de [2]; a favor de > en faveur de [2]; a fin de > afin de [2]; a la cabeza de > en avant de [1]; a la hora de > à l'heure de [1], au moment de [1], lors de/lorsque [1]; a lo largo de > au cours de [3], au long de [3]; a nivel de > au niveau de [3]; a través de > à l'issue de [2], à travers (de) [52], au travers (de) [3], grâce à [8], par le biais de [10], par l'intermédiaire de [10]; al alcance de > à la portée de [2]; al frente de > à la tête de [1]; al lado de > à côté de [2]; al margen de > en marge de [2], en plus de [1]; al objeto de > afin de [1]; alrededor de > autour de [3]; cerca de > plus de [3]; con el objeto de > afin de [1]; con motivo de > à l'occasion de [4], en raison de [1], en vue de [1], lors de/lorsque [1]; con objeto de > afin de [1]; con ocasión de > lors de/lorsque [1]; con respecto a > par rapport à [2]; de acuerdo a > en conformité avec [1]; de cara a > face à [2]; debido a > à cause de [3], dû à [3], en raison de [1], étant donné [1], grâce à [1], suite à [3], à l'intérieur de [2], à l'occasion de [1], au sein de [6], dans le cadre de [9], dans l'enceinte de [1], en matière de [1]; en atención a > compte tenu de [1], en fonction de [1]; en base a > en fonction de [1], grâce à [1]; en beneficio de > au bénéfice de [1], au profit de [1]; en busca de > à la recherche de [1]; en caso de > en cas de [13], le cas échéant [4]; en concepto de > à titre (de) [1]; en cuestión de > en termes de [1]; en favor de > en faveur de [2]; en forma de > en forme de [1]; en frente de > en face de [1]; en función de > en fonction de [9]; en lugar de > au lieu de [2], au nom de [1]; en materia de > dans le cadre de [1], dans le domaine de [2], en matière de [27], en termes de [2], quant à [1]; en nombre de > au nom de [2]; en pro de > en faveur de [1]; en relación a > au sujet de [1]; en relación con > à l'égard de [1], à propos de [1], dans le cadre de [1], dans le domaine de [1], en matière de [2]; en representación de > au nom de [1], en tant que [1]; en torno a > autour de [6]; en virtud de > en vertu de [3]; frente a > dans le cadre de [1], face à [6], lors de/lorsque [1]; fuera de > hors (de) [6]; gracias a > à travers (de) [1], en raison de [1], fort de [2], grâce à [38]; junto a > à côté de [1], au bord de [1]; por causa de > pour cause de [1]; por cuenta de > pour le compte de [2]; por encima de > au-dessous de [1]; por medio de > grâce à [1], par le biais de [1]; por parte de > de la part de [8]; respecto a > à cet effet [1], à l'égard de [1], par rapport à [2], quant à [2]

**Le fonds de la Bibliothèque du Marquis de Roda
(Real Seminario de San Carlos de Zaragoza)
sur la langue française**

Antonio Gaspar-Galán

Universidad de Zaragoza
agaspar@unizar.es

J. Fidel Corcuera-Manso

Universidad de Zaragoza
corcuera@unizar.es

Resumen

La biblioteca del marqués de Roda, ubicada en el Seminario de San Carlos en Zaragoza, posee una importantísima y heterogénea colección, adquirida esencialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. A pesar de su valor incalculable, las obras que integran sus fondos todavía no han sido catalogadas y no forman parte, por lo tanto, de los repertorios bibliográficos del patrimonio nacional, por lo que su desconocimiento es prácticamente general en el ámbito científico. Tras la realización una revisión exhaustiva de dichos fondos, presentamos una relación de las obras sobre la lengua francesa que se conservan en esta biblioteca (publicadas entre 1577 y 1896) con el fin de darlas a conocer a los investigadores del campo de la historiografía de la lengua francesa en España, ya que algunas de ellas constituyen ejemplares únicos en nuestro país.

Palabras clave: Biblioteca Marqués de Roda; Manuales de francés; Historia de la

Abstract

Marqués de Roda library, located in San Carlos Seminar (Zaragoza, Spain) offers a most interesting and heterogeneous collection mostly acquired from the second half of the 18th century. Despite its incalculable value, the volumes which integrate this collection have not yet been catalogued and, consequently, are not included in the bibliographic repertoire of the national heritage. Therefore, these works remain practically unknown in the academic world. After a thorough review of the collection, we present a list of the volumes about French language found in this library (published between 1577-1896), with the aim of making them known to the researchers on French language historiography in Spain, since some of the works in this collection can be considered as unique in our country.

Key words: *Marqués de Roda* library; French language; French grammar history.

gramática francesa.

0. Introduction

Manuel de Roda y Arrieta, Marquis de Roda, fut un personnage décisif dans le domaine de la politique espagnole de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, où il occupa des postes importants (*agente de preces* et ambassadeur à Rome, ministre de Grâce et Justice du roi Charles III et, finalement, conseiller d'État). Sa grande passion fut la bibliophilie, et tant sa position sociale que ses contacts étroits avec des membres éminents de l'administration de l'État (quelques-uns d'origine aragonaise comme lui-même) lui permirent de réunir une bibliothèque remarquable qui est conservée aujourd'hui –avec un accès public encore limité et en processus de catalogage– au Real Seminario Sacerdotal de San Carlos de Zaragoza.

Manuel de Roda naquit en 1708 à Zaragoza. Il manifesta de manière explicite dans son testament sa volonté: à sa mort (survenue à La Granja, Segovia, en 1782), tous les ouvrages qu'il avait acquis tout au long de sa longue trajectoire¹ devaient être conservés comme un ensemble dans un édifice de Zaragoza qui avait appartenu aux jésuites, devenu ensuite le Séminaire de San Carlos Borromeo trois ans après l'expulsion des membres de la Compagnie².

C'est ainsi que tous les volumes, et même le mobilier nécessaire pour les garder, furent déplacés de Madrid à la ville où il était né, et mis dans deux grandes salles où ils demeurèrent malgré les avatars historiques des deux derniers siècles. Le résultat a été la conservation parfaite d'une bibliothèque de grande qualité, constituée pour sa plus grande partie tout au long de la seconde moitié du XVIII^e siècle, bien qu'elle

¹ Ce qui dans certains cas n'avait été possible qu'avec un privilège personnel spécial, car il s'agissait d'ouvrages interdits par l'Inquisition. Il le signalait de cette manière, de façon explicite, dans son testament: «He tenido licencia de los señores inquisidores generales... para leer y tener libros prohibidos y la misma facultad me concedieron los Papas Benedicto XIV y Clemente XIII, he comprado y tengo en mi librería muchas obras prohibidas; y habiendo hecho presente al Sr. Inquisidor General mi intención de que por mi fallecimiento no se vendiesen, ni separasen, sino que se conservase la librería entera... se dignó concederme esta gracia por su despacho de 27 de enero de 1781». Extrait du testament, cité par L. Latre (1943: Prólogo).

² Comme le propre Latre le signale (1943: Prólogo), le séminaire sacerdotal avait déjà été installé dans l'ancien collège de la Compagnie de Jésus lorsqu'il avait pris en charge la bibliothèque du Marquis de Roda, et il ajoute qu'à cette bibliothèque, «una de las mejores de España», viendraient s'ajouter «en 1837 obras notables que el seminario adquiere de la antigua biblioteca de San Ildefonso de Zaragoza». La place où se situe le bâtiment est actuellement la Plaza de San Carlos, appelée autrefois Plaza de la Compañía (Ayuntamiento de Zaragoza, 1943: 155).

renferme aussi des ouvrages importants du XIX^e siècle, voire même du début du XX^e siècle. Voici ce que Ramón Herrando (1998: 560) signale :

La Biblioteca de San Carlos es mundialmente conocida y visitada por especialistas de tan diversas materias como la medicina, la botánica, el derecho, la pintura miniada, la caligrafía, la encuadernación, etc. Puede considerarse una de las más ricas de España en fondos antiguos.

1. Le legs bibliographique du Marquis de Roda

Malgré l'importance de cette bibliothèque, il existe très peu de références publiées en relation avec les ouvrages qui la conforment, conséquence directe sans doute de l'isolement et du manque des ressources qui auraient pu permettre leur catalogage exhaustif et leur conservation appropriée dans une salle ouverte au public. C'est ainsi que le plaisir de pouvoir accéder au fonds de cette bibliothèque, avec une autorisation personnelle, n'a été réservé qu'à quelques spécialistes et chercheurs intéressés par des ouvrages précis³. En fait, le plus important travail –partiel en tout cas– réalisé sur le fonds de cette bibliothèque a été un petit ouvrage d'ensemble (166 pages) sur les manuscrits et les incunables conservés, rédigé en 1943 par Luis Latre, bibliothécaire de l'institution à l'époque, sous la direction technique de José Martínez Planells, un spécialiste appartenant au corps des archivistes. Ce travail, qui comprend la description et la reproduction de quelques pages des ouvrages les plus significatifs, a été publié à Zaragoza par Artes Gráficas Berdejo Casañal sous le titre *Manuscritos e Incunables de la Biblioteca del Real Seminario Sacerdotal de San Carlos de Zaragoza*⁴. Malheureusement, bien que ce travail ait paru ouvrir la voie à d'autres publications sur des ouvrages plus tardifs, il est resté comme une publication sans suite à cause de l'absence de continuité du travail de catalogage et de description des ouvrages du fonds.

³ Ce n'est qu'en 2006 que la bibliothèque a été présentée, pour la première fois, aux moyens de communication par Carlos Tartaj, son directeur, dont nous remercions la collaboration, sans laquelle notre travail aurait été presque impossible. Cette présentation a signifié le début d'un processus de réhabilitation du bâtiment et de la bibliothèque qui continue actuellement.

⁴ La bibliothèque possède un grand nombre de manuscrits et d'incunables. Ramón Herrando (1998: 562) signale que «hay un extenso número de manuscritos de los siglos XV al XIX, muchos de ellos ornamentados. Igualmente importante es la serie de 84 incunables, muchos de ellos rarísimos, bastantes ornamentados con decoración miniada y otros ilustrados con grabados en madera. Hay una extensísima colección de libros de arte y arqueología antiguos, todos los tratados sobre tal materia de la Antigüedad o del Renacimiento, en excelentes ediciones, colecciones y álbumes de grabados de monumentos, numismática, etc., así como obras literarias en ediciones especiales, ilustradas por los mejores grabadores y dibujantes flamencos, italianos y franceses». L'ouvrage qui a le plus attiré l'attention des chercheurs et des spécialistes a été sans doute le *Libro de Horas*, réalisé à Bruges au XV^e siècle à la demande de Juan Rodríguez de Fonseca, évêque de Palencia (Torralba, 1962).

Se référant à l'origine et à l'importance des ouvrages conservés, M^a Remedios Moralejo signale l'intérêt de l'Université de Zaragoza pour obtenir ces fonds⁵, et Justo García Morales (1968-1972: 120) rappelle le rapport de Campomanes, qui affirme que

D. Manuel de Roda, Secretario de Estado de Gracia y Justicia, a su numerosa librería legal añadió una considerable colección de libros y manuscritos que adquirió en Roma, siendo agente y ministro del Rey en aquella Corte; y, por su fallecimiento, se remitieron al Seminario de S. Carlos de Zaragoza, siguiendo en esto el loable ejemplo de su paisano el Marqués de la Compuerta.

Isidoro Pinedo (1983: 187) fait référence pour sa part à cette position sociale privilégiée qui a contribué à augmenter la qualité de «su famosa biblioteca, [...] constantemente renovada por sus correspondientes bibliófilos de Roma, Nápoles, París y Amsterdam».

C'est dans une perspective particulière de considération artistique que Federico Torralba (1974: 68) mentionne de manière explicite, à cause de son importance, le *Libro de Horas* ; il se réfère également à un manuscrit des ouvrages poétiques de Pétrarque, et insiste finalement sur la valeur extraordinaire de même que sur l'ignorance générale du contenu de notre bibliothèque :

Imposible resulta dar ni una leve referencia del resto de la biblioteca; baste indicar que hay una extensa colección de libros de arte y arqueología antiguos, todos los tratados sobre tal materia de la Antigüedad o del Renacimiento, en magníficas ediciones, colecciones y álbumes de grabados de monumentos, numismática, etc. Y obras literarias en primorosas ediciones, ilustradas por los mejores grabadores y dibujantes flamencos, italianos y franceses.

En ce sens, ce qui nous a spécialement intéressé dans la perspective de notre analyse, c'est l'existence d'un fonds relatif à la langue et à la linguistique françaises, étant donné que le Marquis de Roda s'était procuré un grand nombre de livres français grâce à ses contacts avec des amis qui ont occupé des postes clés dans l'administration extérieure de l'État pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ce

⁵ «La Universidad reclamaría además, argumentando la obligación de darles uso público, como había hecho el siglo anterior al reclamar las de los Arzobispos de Zaragoza, la biblioteca del Seminario de San Carlos, anteriormente colegio de Jesuitas, así como la legada por el Marqués de Roda a aquella institución para uso del pueblo de Zaragoza; pero sus gestiones ante el jefe político no tuvieron éxito» (Moralejo, 1996: 321).

réseau de relations lui a permis d'éviter les difficultés imposées par la censure, qui empêchaient vraiment toute possibilité d'acquisition en Espagne de beaucoup de ces ouvrages. Nous pouvons donc affirmer que la collection précieuse du Marquis de Roda s'est accrue à partir de 1770, non seulement en quantité mais aussi en qualité, grâce à sa relation d'amitié avec Ignacio de Heredia, aragonais comme lui, alors qu'il habitait Paris.

C'est ce que met en évidence Jesús Pradells dans son analyse, très détaillée, de la correspondance que ces deux Aragonais ont échangée tout au long de ces années, lorsque l'un d'eux était ministre de Charles III alors que l'autre était deuxième secrétaire à l'Ambassade d'Espagne à Paris. Dans un petit chapitre, dont l'intitulé est significatif («La pasión por los libros»), Pradells (2000: 125-222) raconte la bonne relation existant entre ces deux dignitaires importants et leur désir commun d'acquérir des ouvrages afin de faire grossir leurs collections respectives :

El variopinto contenido de la correspondencia de Heredia con Roda presenta tres hilos conductores que discurren en paralelo. La amistad personal de dos hombres que sintonizaban abiertamente debido a sus comunes raíces aragonesas, a su devoción por los libros y a un ideario político-religioso coincidente en sus principales líneas de fuerza⁶.

Outre des commandes d'ouvrages qui intéressaient le Ministre, qui ne les trouvait pas en Espagne à cause de la censure appliquée à l'importation ou simplement parce qu'ils n'étaient pas commercialisés, Heredia lui envoyait aussi, semblerait-il, les catalogues des bibliothèques mises en vente, afin que Roda pût sélectionner les exemplaires qu'il souhaitait acheter⁷. En ce sens, l'article de Pradells se termine par un appendice (pp. 215-222) qui énumère les livres qu'Heredia avait envoyés à Roda,

⁶ Deux pages plus tard, Pradells (2000: 127) insiste encore sur l'idée de cette relation excellente et sur les conséquences importantes qu'elle a eues pour les fonds bibliographiques de la bibliothèque de Roda: «Heredia siempre se esmeró en mantener las buenas relaciones con el Ministro, (...) dando casi siempre cumplida satisfacción a los encargos que Roda le hacía para alimentar a «su dama», conforme Roda gustaba de denominar a su biblioteca». Son grand intérêt pour le maintien d'un contact intellectuel fluide et permanent avec les pays européens est mis en relief dans la correspondance échangée entre Roda et Mayans. Roda n'était pas du tout partisan de la censure bibliographique et il s'est montré très critique avec celle qui avait été décrétée en 1752 par le *juez de imprentas*, Juan Curiel, qu'il considérait comme un facteur négatif pour le futur du pays (Mayans, 1990: 18-60).

⁷ Bien que la passion de Roda pour les livres se soit manifestée partout où il avait voyagé, Pradells (2000: 182) signale que «en Madrid mantuvo muy estrechas relaciones con los bibliotecarios reales, y de forma muy singular con el bibliotecario mayor y preceptor del Infante Francisco Pérez Bayer, quien, además de colaborar en la formación de la biblioteca de Roda, también aprovechó la vía ministerial, y los servicios del propio Ignacio de Heredia, para conseguir obras que difícilmente podían adquirirse en España».

ainsi que le prix de chaque lot; ce qui nous permet de connaître en détail l'origine d'une petite partie de notre bibliothèque.

Cependant, ce travail de Pradells constitue la seule étude publiée jusqu'à présent qui s'intéresse de manière particulière à la passion bibliophile du Marquis de Roda et qui établit un petit recueil des ouvrages qu'il avait personnellement achetés. Il n'y a rien de publié à propos des fonds sur les langues, grammaires, dictionnaires... conservés dans cette bibliothèque de Roda, ce qui nous semble une lacune dans la perspective d'un travail de recherche plutôt qu'une carence du propre fonds bibliographique. Il serait raisonnable de penser que les postes politiques occupés par le Marquis, ses relations personnelles et le temps qu'il a consacré à l'acquisition de volumes pour faire croître sa collection, constituent des indices suffisants pour estimer que parmi les fonds de la bibliothèque il devait exister des manuels, des dictionnaires, des grammaires ou d'autres sortes d'études sur la langue française.

2. Ouvrages sur la langue française à la bibliothèque du Seminario de San Carlos

C'est dans le cadre d'un travail bien plus large de localisation et d'analyse d'ouvrages sur la langue française que nous avons consulté les fonds conservés au Seminario de San Carlos⁸. Cela nous a permis de localiser des ouvrages d'une extrême importance pour l'historiographie non seulement du français mais aussi d'une grande variété de langues. Quelques-uns sont des exemplaires rares dans le domaine hispanique, comme c'est le cas de l'ouvrage de Ferdinand de Saussure *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indoeuropéennes*, dont il n'existe aucun exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale d'Espagne (BNE) dans son édition de 1887, réalisée par F. Vieweg à Paris⁹. Nous pouvons affirmer la même chose des ouvrages de Pierre de la Ramée, ou Petrus Ramus, *Grammatica* (Parisiis, Andreas Wechelus, 1564), *Scholae Grammaticae* (Parisiis Andreas Wechelus, 1559) et *Rudimenta grammaticae Latinae* (Parisiis, A. Wechelus, 1565), qui sont reliés ensemble, bien que chacun ait sa propre page de titre, et la référence 109-3-26, et qui constituent des exemplaires particulièrement précieux dans le panorama du patrimoine bibliographique espagnol.

⁸ Nous travaillons, en effet, sur ceci actuellement dans le cadre d'un projet subventionné par le Ministère espagnol (MINECO): *Lenguas, contextos y fronteras. El francés como lengua de comunicación en España* (code d'identification FFI2012-38309).

⁹ La référence de cet ouvrage dans notre bibliothèque est 108-6-10, chiffres qui renvoient à l'armoire, le rayon et la position que le livre y occupe. Toutes les références que nous citons dans ce travail suivent cette même méthode de classification.

Les dictionnaires d'Ambrogio Calepino font aussi partie du fonds de la bibliothèque, qui conserve huit exemplaires correspondant à des éditions différentes¹⁰; cela représente pratiquement le même nombre d'exemplaires que possède en ce moment, par exemple, la BNE.

Il faut se référer aussi aux cinq volumes de F. Bopp –œuvre clé pour les études de grammaire comparée– traduits en français par M. Bréal sous le titre *Grammaire Comparée des Langues Indo-Europeennes, comprenant Le Sanscrit, Le Lend, l'Armenien, Le Grec, Le Latin, Le Lithuanien, L'Ancien Slave, Le Gothique et L'Allemand*, et publiés à Paris, Imprimerie Impériale, en 1868-75, dont la BNE ne conserve qu'un seul exemplaire. Ce qui ne fait que confirmer la grande importance des fonds de la bibliothèque conservée au Seminario de San Carlos dans la perspective de l'historiographie linguistique.

Nous pouvons affirmer aussi qu'une partie importante des fonds relatifs à la langue française ont été incorporés à la bibliothèque après la mort de Roda, c'est-à-dire postérieurement à l'établissement de son legs à Zaragoza¹¹. En effet, parmi les cinquante et un ouvrages sur la langue française conservés dans ce que l'on appelle le « fonds de Roda » (qui va de 1577 à 1896), il en existe au moins vingt quatre dont l'incorporation à la bibliothèque est postérieure à 1782, date de la mort du Marquis, ce qui révèle clairement leur différente origine.

Nous présentons ci-dessous un recueil d'ouvrages sur la langue française conservés dans le fonds de notre bibliothèque. Nous avons choisi d'en faire une présentation assez simple, afin de faciliter sa consultation par les chercheurs intéressés¹². Nous appliquons un critère chronologique des éditions conservées, très utile à notre avis du point de vue de l'histoire et de l'historiographie du français, de même que pour la ou les langues qui apparaissent dans le même volume¹³.

Pour offrir une information complémentaire qui permette d'évaluer jusqu'à quel point les fonds de la Bibliothèque du Seminario de San Carlos sont précieux,

¹⁰ Les *Calepin* ont eu une réception formidable répandue dans toute l'Europe. Il en a été fait de nombreuses éditions, qui sont parvenues à mettre en rapport douze langues différentes. Les éditions des volumes conservés dans la Bibliothèque de San Carlos ne coïncident pas avec celles de la BNE, de telle sorte que quelques-uns des exemplaires de Zaragoza sont uniques dans le panorama bibliographique espagnol.

¹¹ Ces exemplaires sont probablement arrivés avec les fonds provenant du Seminario de San Ildefonso et de San Francisco de Paula. Voir note 2.

¹² Pour une introduction aux dictionnaires, lexiques et vocabulaires des langues vernaculaires consulter notre étude sur le vocabulaire de Jacques Ledel (Corcuera et Gaspar, 1999).

¹³ Nous avons inclus aussi, bien sûr, les ouvrages dans lesquels la langue française apparaît avec d'autres langues, c'est-à-dire les dictionnaires et manuels bilingues ou plurilingues.

nous avons consulté les catalogues de la BNE, ceux du patrimoine bibliographique du Patrimonio Nacional, le Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCPB), ainsi que le catalogue de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (RBME)¹⁴, qui nous fournissent des renseignements très utiles et non négligeables pour ce qui est de la bibliographie de cette époque¹⁵.

Ce travail de comparaison de références bibliographique nous a permis de voir s'il existe d'autres exemplaires d'un ouvrage ou d'une certaine édition ou si, par contre, il n'en existe aucun. Nous nous trouverions alors face à un exemplaire nouveau qu'il faudrait incorporer au patrimoine bibliographique espagnol. Le résultat final ne fait que confirmer les impressions avancées par les spécialistes qui ont pu connaître la bibliothèque et qui ont contribué à rendre compte de la grande importance de ce fonds bibliographique, qui constitue parfois un apport d'exemplaires uniques d'un ouvrage ou d'une édition pour le panorama bibliographique espagnol¹⁶.

1577 Calepino Ambrosio. *Dictionarium... Adiectae sunt latinis Dictionibus, Hebraeae, Graecae, Gallicae, Italicae, Hispaniae & Germaniae... accesserunt insignes loquendi modi, lectiores etymologicae...* Lutetiae, Joannes Macaeus, 1577. Référence 102-1-1. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE. Le CCPB mentionne l'existence d'un autre exemplaire dans une bibliothèque privée des Îles Canaries. Il n'y a rien dans IBIS¹⁷.

1594 Calepino, Ambrosio. *Dictionarium... Decem linguarum ubi latinis Dictionibus Haebrae, Graecae, Gallicae, Germanicae & Hispanicae, item nunc primo & Polonicae, Hungaricae, atque Anglicae adjecta sunt..* Lugduni, Haeredes Eustathij

¹⁴ Voici les abréviations que nous avons utilisées : catalogue de la Bibliothèque Nationale d'Espagne (BNE); base de données du patrimoine bibliographique du Patrimonio Nacional (IBIS); Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCPB); et catalogue de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (RBME). Les ouvrages publiés au XVIII^e siècle constituent un fonds très important de la RBME, étant donné que les imprimeurs étaient déjà obligés d'y remettre un exemplaire de chaque livre imprimé. De toutes manières, nous avons vérifié toutes les entrées bibliographiques de notre travail, indépendamment du siècle en question.

¹⁵ C'est bien dommage que l'information concernant tous ces fonds ne soit pas intégrée dans une base de données unique. Il arrive même que deux bases de données différentes nous offrent des renseignements différents à propos d'un même ouvrage dans une même bibliothèque, ce qui complique énormément la recherche bibliographique.

¹⁶ Chaque entrée inclut, à chaque fois, des références soit à l'édition de l'ouvrage soit à l'ouvrage même.

¹⁷ C'est l'exemplaire le plus ancien qui se conserve dans la bibliothèque référé à la langue française. Il existe trois exemplaires de l'édition de 1551, qui a pour titre *Dictionarium latinum...* (Lugduni, Sebastianus Gryphius), conservés avec les références 133-1-16, 9-5-10 y 46-2-1. Ce dernier –qui est très abîmé– a perdu la page de titre, les 116 premières pages et se termine à la page 1333.

- Vignon, Jacobi Stoer, Guilielmi Laemarij & Jac. Chouet, 1594. Référence 75-2-2 y 3. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE, ni dans IBIS. Le CCPB se réfère seulement à huit exemplaires conservés de l'édition réalisée à Genève le même an, mais il ne cite pas cette édition de Paris.
- 1612 Morel, Guillaume. *Amalthaeum graecae locitionis sive Thesaurus linguae latinae, graecae et gallicae post prima G. Morelii initia auctus et emendatus*; editore D. Spirits Aubert... Lugduni, Claudius Morillon, 1612. Référence 12-5-15. Il n'existe aucun exemplaire de cet ouvrage dans la BNE ni dans IBIS. Le CCPB signale l'existence d'un exemplaire de cette édition au Real Seminario Sacerdotal de San Carlos (on connaît déjà l'existence de cet exemplaire !) et d'un autre exemplaire appartenant à l'édition de 1613, conservé à la Real Academia de la Historia de Madrid. Il n'en existe aucune référence dans RBME.
- 1613 Decimator, Henricus. *Thesaurus linguarum quibus in universa fere Europa et Aerumnosa hujus vitae & Scholae peregrinatione, potiorum ac praecipuarum, ut Romana Graeca, Ebraica, Gallica, Italica & patria Germanica utimur*. Lipsiae, Impensis Johannis Franci Biblio, 1613. Référence 131-1-8. Il n'existe aucun exemplaire de cet ouvrage à la BNE ni dans IBIS. Le CCPB signale l'existence d'un seul exemplaire de l'édition de 1606, qui se conserve à la Bibliothèque Générale de l'Université de Séville. Il n'en existe aucune référence dans RBME.
- 1616 Calepinus, Ambrosius. *Ambrosii Calepini Dictionarium... undecim linguarum. Onomasticon...* Basiliae. Al fin: Sebastianus Henricpetri, 1616. Référence 75-1-1. Il n'existe aucun exemplaire de cet ouvrage à la BNE, dans IBIS ni dans le CCPB.
- 1619 Junius, Hadrianus. *Nomenclator octolinguis omnium rerum propria nomina continens...* Coloniae Allobrogum-Jacobus Stoer, 1619. Référence 66-10-2. Le catalogue de la BNE montre l'existence d'un exemplaire de l'édition de 1619 dont l'imprimeur est le même et le lieu d'édition Genève (Coloniae Allobrogum est en réalité Cologny, petite ville suisse située à côté de Genève); Il n'y a aucun exemplaire dans IBIS. RBME conserve un exemplaire de l'édition de 1596, qui comprend sept langues, et un autre de celle de 1577.
- 1619 Duret, Claude *Trésor de l'histoire des langues de cest univers: contenant les origines, beautés, perfections, décadences, mutations, changements, conversions et ruines des langues hébraïque, chananeenne, samaritaine [etc.]... les langues des animaux & oiseaux*. Seconde édition, Iverdon, imp. de la Société Helvétique-Caldoresque, 1619. Référence 69-5-10. Il n'existe aucun exemplaire de cet ou-

vrage à la BNE, il en existe un de la première édition de 1613 dans IBIS (conservé à la Real Biblioteca). Dans le titre on présente une relation de toutes les langues citées, qui sont au nombre de cinquante cinq. A celles-ci il faut ajouter la langue des animaux et celle des oiseaux. Aucune référence dans RBME.

- 1681 Oudin, Antoine. *Dictionnaire italien et françois*. Continué par Laurens Ferreti, Achevé, revu, corrigé et augmenté par le Sr. Veneroni, interprète et Maître des langues Italienne & Françoise. Paris, Estienne Loyson, 1681. Référence 128-2-12. Il y a un exemplaire de 1681 à la BNE (bien que l'imprimeur qui y figure soit J. B. Coignord), qui est numérisé. Aucun exemplaire dans IBIS et aucune référence non plus dans RBME.
- 1681 Calepinus, Ambrosius. *Ambrosii Calepini Dictionarium Octolingue...: adjectae sunt latinis dictionibus Hebraeae, Graecae, Gallicae, Italicae, Germanicae, Hispanicae atque Anglicae*. Nunc a R.P. Laurentio Chiffletio... revisa & supplemento R.P. Joannis Ludovici de la Cerda... illustrata. Lugduni. L. Arnaud, P. Borde, J. & P. Arnaud. 1681. Référence 101-1-1 y 2. Il existe à la bibliothèque un deuxième exemplaire, très bien conservé aussi, avec la référence 51-1-8 y 9. Aucun exemplaire de cette édition à la BNE. IBIS mentionne un exemplaire unique conservé à la Real Biblioteca dans lequel on indique qu'il a appartenu à Mayans y Siscar. Le CCPB ne se réfère à aucun autre exemplaire de cette édition.
- 1693 Tachard, G. *Dictionarium novum latino-gallicum*. Secunda editio. Paris, Andreas Pralard, 1693. Référence 130-4-9 y 10. Il existe un exemplaire de cette édition à la BNE. Aucun exemplaire dans IBIS. Ni CCPB ni RBME ne mentionnent non plus l'existence d'autres exemplaires.
- 1694 Furetière, A. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois*. Nouvelle édition corrigée et augmentée. La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier, 1694. Référence 102-1-10 y 11. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE, ni dans IBIS, RBME ou CCPB. Cela paraît indiquer que ces volumes constituent le seul exemplaire de cette édition conservé en Espagne.
- 1701 Morellus, Federicus. *Trilingue dictionarium latinum, graecum et gallicum. Avec un brief Recueil des Dictions Françaises tournées en Latin*. Lyon, Jean Antoine Delajat, 1701. Référence 133-7-7. Comme dans le cas précédent, il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE, ni dans IBIS ou RBME. Le CCPB se réfère à un exemplaire de l'édition de 1636 conservé au Seminario Diocesano de Santa Catalina à Mondoñedo (Lugo).

- 1713 Danet, P. *Grand dictionnaire françois et latin enrichi des meilleures façons de parler avec notes de critique et de grammaire*. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée. Lyon, Nicolas de Ville, 1713. Référence 128-2-14. Il existe un exemplaire de cette édition à la BNE. Aucun exemplaire de cet ouvrage dans IBIS ni dans RBME. Le CCPB ne mentionne pas non plus d'autres exemplaires de cette édition.
- 1721 Sobrino, Francisco. *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa, en que se contiene la explicacion del español en francés y del francés en español: en dos partes*. Nouvelle édition. Bruselas, Francisco Foppens, marchand de livres, 1721. Référence 47-5-11. Il existe la référence à un exemplaire de cette édition à la BNE, dans IBIS y dans CCPB. Aucune référence dans RBME¹⁸.
- 1744 Herrero y Rubira, Antonio María. *Diccionario universal francés y español*. Madrid, Imprenta del Reyno, 1744. Référence 92-9-5. Il faut considérer le *privilegio de impresión* pour découvrir la date de publication de cet exemplaire. IBIS ne mentionne pas l'ouvrage, mais le catalogue de la BNE fait référence à l'existence d'un exemplaire en trois volumes et donne comme date d'impression l'an 1743. Il existe aussi dans RBME un exemplaire daté de 1744. Le CCPB cite l'existence d'un exemplaire du premier volume (sans date de publication) conservé à la Biblioteca Diocesana de Córdoba, et d'un exemplaire du deuxième volume, imprimé en 1743, et conservé à la Librería Conventual de San Francisco de Santiago de Compostela.
- 1750 Prévost, A. François. *Manuel lexique ou Dictionnaire portatif des mots françois dont la signification n'est pas familiere a tout le monde...* Paris, Chez Didot et Claude Simon, 1750. Référence 105-8-8 y 9. Il existe un exemplaire de cette même édition à la BNE, et un autre dans IBIS. Le CCPB mentionne l'existence de quelques autres cinq exemplaires, alors que RBME n'en cite aucun.
- 1752 Boyer, A. *Dictionnaire royal François-anglois et anglois-françois* (vol. 1). *The royal Dictionary, English and French, and French and English* (vol. 2) Tiré des meilleurs Auteurs... Nouvelle edition revue & augmentée. Avec une disserta-

¹⁸ Le dictionnaire se compose de deux volumes dont les dates d'édition et les éditeurs sont différents. Le titre du deuxième volume est en français, *Dictionnaire nouveau des langues française et espagnole*, Troisième édition corrigée et considérablement augmentée, Brusselle, Pierre Foppens, 1734. Il se conserve à San Carlos avec la référence 47-5-12. Les descriptions pourvues par les catalogues sont des fois peu exhaustives et ne permettent pas de voir clairement si l'on conserve un seul volume ou les deux.

tion sur la prosodie Française. Amsterdam et Leipzig. Arkstée et Merkus, 1752. Référence 130-3-15 y 16. Il existe un exemplaire de cette Edition à la BNE. Le CCPB signale l'existence d'un autre exemplaire de la partie anglaise du dictionnaire de 1752 conservé à la Biblioteca Pública del Estado à Cádiz, bien que l'impression ait été réalisée à Londres, chez J. Brotherton. Pas d'autres références dans RBME ni dans IBIS.

- 1762 Weitenauer, Ignatio. *Hexaglotton alterum docens linguas, Anglicam, Germanicam, Belgicam, Latinam, Lusitanicam et Syriacam*. Augustae Vindel et Friburgi Brisg., Fratrum Wagner, Bibliopolarum, 1762. Référence 73-6-8. Il n'existe aucun exemplaire de cette ouvrage à la BNE, et il n'est pas cité dans IBIS ni dans RBME. Le CCPB mentionne l'existence d'un exemplaire de cette Edition conservé à la Facultad de Teología de la Compañía de Jesús de Granada.
- 1790 Séjournant, M. de. *Nouveau dictionnaire espagnol-français et latin*. Nouvelle édition corrigée et augmentée, 1790. Référence 102-5-9. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE, mais on en conserve un dans IBIS y deux dans RBME. Le CCPB cite aussi l'existence de cinq exemplaires de cette édition dans quelques bibliothèques espagnoles. L'exemplaire conservé à San Carlos ne contient pas l'indication du lieu d'édition ni de l'imprimerie, et manque de privilège d'impression. L'auteur se présente (en français) comme « interprète du Roi pour la langue espagnole ».
- 1793 Álvarez Pato y Castrillón, Agustín. *Diccionario de los nombres propios de hombres y mugeres en las quatro lenguas castellana, latina, francesa e italiana*. Madrid, Imprenta Real, 1793. Référence 95-3-11. Il existe un exemplaire de cette édition à la BNE et un autre à la RBME. Aucun exemplaire dans IBIS, alors que le CCPB cite l'existence de cinq exemplaires de cette édition dans des bibliothèques espagnoles.
- 1804 Chantreau, Pedro Nicolás. *Arte de hablar bien francés o Gramatica completa dividida en tres partes*. Quarta impresion, Madrid, Imprenta de Sancha, 1804? Référence 85-3-16. Cet ouvrage a connu nombre d'éditions. L'exemplaire conservé à San Carlos est un peu abîmé dans la partie qui correspond à la date d'impression, où l'on peut lire MDCCC juste devant une petite rayure de la page. Très probablement cela correspond à 1804, date de la 4^e édition, étant donné que la même imprimerie produit en 1797 la 3^e édition et que la 4^e édition révisée et augmentée est de 1806. On conserve quelques exemplaires de cet ouvrage dans les bibliothèques espagnoles.

- 1815 Bast, M. J. de. *Recherches historiques et littéraires sur la langue celtique, gauloise et tudesque*. Gand, J.N. Houdin, 1815. Référence 102-5-10. Aucune mention n'est fait de cet ouvrage dans le catalogue BNE, ni dans CCPB, IBIS ou CBME. Il paraît qu'il s'agit du seul exemplaire conservé en Espagne.
- 1817 Capmany, Antonio de. *Nuevo diccionario francés-español; en este van enmendados, corregidos, mejorados, y enriquecidos considerablemente los Gattel, y Cormon*. Segunda edición, Madrid, Imprenta de Sancha, 1817. Référence 87-6-19. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE, ni dans IBIS ou RBME. Le CCPB cite l'existence de vingt-quatre exemplaires de cette édition dans des bibliothèques espagnoles.
- 1819 Boiste, P. C. V. *Dictionnaire universel de la langue française avec le latin et les étymologies; Manuel de grammaire, d'orthographe et de néologique*. Cinquième édition. Paris, Verdière, 1819. Référence 102-5-7. C'est probablement le seul exemplaire conservé en Espagne, car nous ne trouvons aucune référence dans la BNE ni dans RBME, CCPB ou IBIS.
- 1820 Núñez y Taboada (o Núñez de Taboada), M. M. *Nuevo diccionario español-francés, más completo y correcto que los que se han publicado hasta ahora. Considerablemente aumentado, corregido y arreglado a la nueva ortografía de la Academia Española*. Madrid, Sancha, 1820. Référence 75-7-11. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE alors que le CCPB mentionne l'existence d'un exemplaire de cette édition dans une bibliothèque privée de Castilla y León. IBIS cite un exemplaire de l'édition de 1812 (à la Real Biblioteca) sous le nom de Núñez de Taboada (c'est la manière habituelle de l'auteur de signer ses ouvrages) et un autre de celle de 1825. La RBME conserve un exemplaire d'une édition de 1863 et deux exemplaires de deux compendium (*Nouveau dictionnaire de poche* et *Nuevo diccionario portátil*), réalisés par Francisco Grimaud de Velaunde à partir de l'oeuvre de Núñez de Taboada.
- 1830 Darbois, L. F. *Dictionnaire des Dictionnaires pour apprendre plus facilement, et pour retenir plus promptement l'orthographe et le Français*. Troisième édition. Paris, Chez l'auteur, 1830. Référence 101-7-3. Il existe un exemplaire de cette édition à la BNE, et le CCPB cite l'existence d'un autre exemplaire conservé à la bibliothèque de l'Université d'Oviedo. IBIS et RBME ne mentionnent pas cet ouvrage.
- 1836 Latouche, A. *Panorama des langues: clef de l'Étymologie*. Marais, Veuve Dondey-Dupré, 1836. Référence 104-3-22. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition

à la BNE, ni dans IBIS ou dans RBME. Le CCPB signale qu'il existe un seul exemplaire conservé à Madrid, à la Real Academia de la Historia.

- 1836 Eichhoff, F. G. *Parallèle des Langues de l'Europe et de l'Inde. Étude des principales langues romanes, germaniques slavonnes et celtiques comparées entre elles et à la langue sanscrite...* Paris, Imprimerie Royale, 1836. Référence 108-6-36. Il existe un exemplaire de cette édition à la BNE, et le CCPB cite l'existence de deux exemplaires différents à Madrid, l'un à la Real Academia Española et l'autre à la Real Academia de la Historia. IBIS ne présente aucune référence à cet ouvrage, et RBME non plus.
- 1840 Honnorat, S. J. *Projet d'un dictionnaire provençal-français ou Dictionnaire de la langue d'Oc ancienne et moderne.* Digne, Repos, Référence 84-7-23. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE, ni dans CCPB, IBIS ou RBME. Cependant, BNE et CCPB présentent des références à un *Dictionnaire provençal-français* publié en trois volumes en 1846-47. Il existe aussi dans les deux bibliothèques un *Vocabulaire français-provençal* qui semble être une réédition réduite de l'ouvrage publié l'année suivante par la même maison d'édition, qui a été réédité à son tour en 1988 (Raphèle-les-Arles, Culture provençale et méridionale). Le volume existant à San Carlos est donc le seul exemplaire conservé; il n'a pas de date d'édition, mais il présente une notation manuscrite dans laquelle on indique 1840; nous avons donc gardé cette date, qui se correspond vraiment avec celle de l'édition du *Projet d'un dictionnaire*.
- 1841 Rotondo, Antonio. *Diccionario fraseológico español-frances y francés-español.* Madrid, D.G. del Valle, 1841. Référence 94-3-1. BNE, IBIS et CCPB mentionnent l'existence de plusieurs exemplaires. Aucune mention dans RBME.
- 1844 Marchand, Ennery. *Dictionnaire Hebreu-français.* L'exemplaire de San Carlos présente deux pages de titre différentes, avec deux lieux d'impression et deux imprimeries: la première indique Metz, E. Hadamard, on ne signale pas l'auteur et le titre est en hébreu et en français; la deuxième indique Paris, T. Barois, 1844. Référence 106-3-7. Il n'existe aucun exemplaire de cet ouvrage à la BNE, ni dans IBIS ou dans RBME. Le CCPB ne mentionne non plus aucun exemplaire de cette édition, mais il signale l'existence d'un volume de la 2^{ème} édition (Paris A. Durlacher, 1891) à l'Ateneo de Madrid.
- 1852 *Abécédaire Anglais et Français Syllabaire complet ou Premier Livre de Lecture destiné aux enfants qui apprennent à prononcer, à lire et à traduire l'anglais...* par M. E. T. Troisième édition... ornée de 250 vignettes. Paris, Baudry, Librairie Eu-

ropéenne (de l'imprimerie de Crapelet), 1852. Référence 87-7-21. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE, ni dans RBME. Le CCPB signale que l'on conserve un exemplaire de l'édition de 1857 à la Bibliothèque du Palacio Real de Madrid, mais il oublie l'existence d'un exemplaire de l'édition de 1852 à la même bibliothèque, qui est cependant mentionné dans IBIS.

- 1852 Jost, S. *Grammaire polyglotte ou tableaux synoptiques comparés des langues française, allemande, anglaise, italienne, espagnole et hébraïque accompagnés de la prononciation figurée et d'annotations philologiques, exégétiques et archéologiques*. Deuxième édition revue et augmentée. Paris, Veuve Dondey-Dupré, 1852. Référence 93-9-2. Il existe un exemplaire de cette édition à la BNE, et le CCPB signale l'existence d'un autre exemplaire à l'Ateneo de Madrid. Pas d'autres références dans RBME ou dans IBIS.
- 1853 Theil, N. *Dictionnaire latin-français rédigé d'après les meilleurs travaux allemands*. Paris, F. Didot, 1853. Référence 106-5-23. Il existe un exemplaire de cette édition à la BNE, et le CCPB cite deux autres exemplaires, l'un à Cadix (Biblioteca del Estado), et l'autre au Seminario Conciliar de Madrid. Pas de références dans IBIS ni dans RBME.
- 1859 Clifton, M. *Manuel de la conversation et du style épistolaire à l'usage des voyageurs et de la jeunesse des écoles en six langues français, anglais, allemand, italien, espagnol, portugais*. Par Clifton, M., Vitali, G., Ebeling, Bustamante et Duarte. Paris, Garnier Frères, 1859. Référence 93-2-20¹⁹. Il existe un exemplaire de cette édition à la BNE. Le CCPB signale l'existence de trois exemplaires qui –comme l'exemplaire de la BNE et celui de la bibliothèque de San Carlos– ne montrent pas l'an d'édition; ils se conservent à la bibliothèque de la Provincia Franciscana de Castilla-La Mancha à Toledo et aux bibliothèques des Universités de Granada et Oviedo. Ni IBIS ni RBME ne mentionnent cet ouvrage.
- 1864 Freixas y Sabater, Pedro. *Nuevo diccionario Francés-español y español-francés con la pronunciación figurada en ambos idiomas*. Aumentado en más de 6000 voces... Barcelona, Buenaventura Bassas 1864. Référence 88-1-1. Le catalogue de la BNE mentionne l'existence d'un exemplaire de cet ouvrage, qui semble être le seul conservé, puisque dans CCPB, IBI, ou RBME on n'en fait aucune mention.

¹⁹ Bien que la date d'édition n'apparaisse pas, cet exemplaire est similaire à celui que l'on conserve à la BNE, dont la fiche catalographique indique que la datation est tirée de « Lorenz, Catalogue de la Librairie Française ».

- 1865 Bescherelle, Aîné. *Nouveau dictionnaire classique de la langue française, précédé d'un tableau complet de la conjugaison des verbes réguliers et irréguliers*. Paris, Garnier Frères, 1865. Référence 99-1-16. Il n'existe aucun exemplaire de cet ouvrage à la BNE. IBIS et RBME ne le citent pas non plus. Le CCPB signale l'existence de deux exemplaires de cette édition: le premier à Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales; le deuxième au Santuario de Loyola à Azpeitia (Guipúzcoa).
- 1867 Buhse, Friedrich Wilhelm Daniel. *Internationale französisch= englisch =spanisch = italienische. Grammatik für Deutsche*. Leipzig, J. V. Brocthaus, 1867. Référence 90-7-6 y 7. Il n'existe aucun exemplaire de cet ouvrage à la BNE. CCPB, RBME o IBIS ne mentionnent non plus aucune référence. Il paraît qu'il s'agit du seul exemplaire existant en Espagne.
- 1870 Dann, J. T. and F Courvoisier. *The french commercial correspondent with english notes, explanatory and idiomatical, a glossary of commercial terms and general vocabulary*. New edition, London, Asher & Co (A la fin : Attembourg-Stephan Geibel & Co.), 1870. Référence 91-1-50. La BNE conserve un seul exemplaire. Pas de références dans CCPB, ni dans IBIS ou RBME.
- 1872 Laborde, Léon de. *Glossaire français du Moyen Age à l'usage de l'Archéologue et de l'Amateur des Arts, précédé de l'inventaire des bijoux de Louis, duc d'Anjou, dressé vers 1360*. Paris, Adolphe Labitte, 1872. Référence 104-7-6. Il n'existe aucun exemplaire de cet ouvrage à la BNE. CCPB, RBME o IBIS ne mentionnent pas non plus d'exemplaires dans d'autres bibliothèques espagnoles. L'exemplaire de San Carlos est probablement le seul conservé en Espagne.
- 1876 Devic, L. Marcel. *Dictionnaire étymologique des mots français d'origine orientale (arabe, persan, turc, hébreu, malais...)* Paris, Impr. Nationale, 1876. Référence 97-3-16. Il s'agit probablement aussi d'un exemplaire unique, car il n'existe aucune référence à cet ouvrage à la BNE, ni dans IBIS ou RBME. Le CCPB se réfère à cinq exemplaires conservés d'une édition postérieure de cet ouvrage de Devic avec un supplément du *Dictionnaire de la langue française* de Littré de 1877.
- 1877 *Nouveaux guides diamant de la conversation. Dialogues français-espagnol. Nuevas guías diamante de la conversación. Diálogos francoespañoles precedidos de un compendio de Gramática francesa y española y seguidos de un vocabulario*. Paris, Hachette, 1877. Référence 76-2-26. Ni la BNE ni le CCPB ne présentent d'autres exemplaires de cette édition, bien que les deux catalogues citent l'édition de

- 1871 (dans laquelle il apparaît comme auteur A. Le Roi); la BNE conserve un exemplaire à Recoletos et il existe un autre à la Biblioteca Central de Cantabria à Santander. Ni IBIS ni RBME ne mentionnent l'ouvrage. Dans cet exemplaire de l'édition de 1877 il n'y a pas de nom d'auteur, et celui de l'imprimerie est Lahure²⁰.
- 1878 Wershoven, F. J. *Vocabulaire technique français-allemand*. Leipzig, F. A. Brokhaus, 1878. Référence 87-7-15. Il n'existe aucun exemplaire de cet ouvrage à la BNE, ni dans IBIS ou dans RBME. Le CCPB apporte une seule référence à un exemplaire de l'édition de 1897 qui se conserve à la Biblioteca General de l'Université Pompeu Fabra et qui appartient à l'Instituto de Bachillerato Jaime Balmes.
- 1880 Larchey, Lorédan. *Dictionnaire des noms contenant la recherche étymologique des formes anciennes de 20.200 noms...* Paris, Aux frais de l'auteur. Impr. à Nancy, Berger Levrault & C. 1880. Référence 97-7-17. Il n'existe aucun exemplaire de cet ouvrage à la BNE, ni dans IBIS ou dans RBME. Le CCPB mentionne l'existence d'un seul exemplaire à la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- 1880-1900 *Leçons de langue française par une réunion de professeurs. Cours élémentaire*. Tours, A. Mame & Fils, Référence 98-6-7. Cet ouvrage fait partie d'une série de manuels qui s'adressent à des étudiants de niveaux différents. Il n'y a pas de date d'édition ni de nom d'auteur. Il pourrait s'agir d'un manuel réalisé à l'initiative de la propre imprimerie. Le CCPB signale l'existence de plusieurs exemplaires dans des bibliothèques espagnoles et il établit une datation approximative, entre 1880 et 1900, à partir de la typographie de l'ouvrage. Ce manuel avait comme suite deux autres volumes, un *Cours moyen* et un *Cours supérieur*, publiés à Tours et à Paris. BNE, IBIS et RBME n'offrent aucune référence bibliographique.
- 1882 Sadler, P. *L'art de la correspondance anglaise et française, ou recueil de notes en anglais et en français sur toutes sortes de sujets...* Neuvième édition, Paris, Librairie française et anglaise de J. H. Truchy, 1882. Référence 87-8-4. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE. CCPB ne cite pas non plus d'autres exemplaires de cette édition. Ni IBIS ni RBME ne mentionnent cet ouvrage.

²⁰ Ce cours de français n'est pas cité dans le répertoire de Fischer, García Bascuñana y Gómez (2004).

- 1885 Gleizes, Carlos. *Atlas conjugador de los verbos franceses*, Madrid, Alvarez Hermanos, 1885. Référence 98-5-14²¹. Il existe un exemplaire de cette édition à la BNE, et le CCPB cite un autre exemplaire à la Biblioteca Hispánica de l'Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid. Ni IBIS ni RBME ne mentionnent l'ouvrage²².
- 1885 Bosque y Aniento, J. *Curso de lengua francesa*. Segunda edición. Castellón, Viuda de Perales, 1885. Référence 78-4-16. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE. CCPB ne cite pas non plus d'autres exemplaires de cette édition. Ni IBIS ni RBME ne mentionnent cet ouvrage²³.
- 1893 Sommer, E. *Lexique français-latin extrait du dictionnaire de L. Quicherat et augmenté par Émile Chatelain*, 4^e édition, Paris, Couloumiers-Paul Brodard, 1893. Référence 90-7-1. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE ni dans CCPB. Ni IBIS ni RBME ne mentionnent cet ouvrage.
- 1896 Leitenitz, Vincenzo. *Primo corso de lingua francese. Grammatichetta ad uso delle Scuole technique, fatta precedere dagli elementi di lettura*. Napoli 1896. Référence 97-6-18. Il n'existe aucun exemplaire de cette édition à la BNE, et CCPB ne signale pas non plus l'existence d'autres exemplaires de cette édition²⁴. Pas de références dans IBIS ni dans RBME. L'exemplaire de l'édition de 1896 de San Carlos est probablement le seul conservé en Espagne.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA (1943): *Zaragoza 1944. Las calles de la Ciudad*. Zaragoza, Talleres editoriales El Noticiero.

²¹ Il y a un autre exemplaire de cet ouvrage, relié ensemble avec *El moderno Ollendorf inglés intuitivo o Método teórico-práctico para aprender con facilidad y perfección la lengua inglesa*, d'Enrique Rode, Madrid, J. García, 1883. Référence 106-7-20.

²² Ce manuel de verbes n'est pas cité dans le répertoire de Fischer, García Bascuñana y Gómez (2004).

²³ Ce cours de français n'est pas cité dans le répertoire de Fischer, García Bascuñana y Gómez (2004).

²⁴ Dans la Bibliothèque du Seminario de San Carlos cet ouvrage est relié en un seul volume avec la *Nuova grammatica della lingua italiana* de G. Parato et G. Mottura (Torino, Roux Frassati, 1898). Référence 97-6-18.

- CORCUERA MANSO, J. Fidel y Antonio GASPAS GALÁN (1999): *La lengua francesa en el siglo XVI. Estudio y edición del vocabulario de los vocablos de Jacques de Liaño (Alcalá de Henares, 1565)*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- FISCHER, Denise; J. Francisco GARCÍA BASCUÑANA y M^a Trinidad GÓMEZ (2004): *Repertorio de gramáticas y manuales para la enseñanza del francés en España, 1565-1940*. Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias.
- GARCÍA MORALES, Justo (1968-1972): «Un informe de Campomanes sobre las bibliotecas españolas». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXV, 91-126.
- HERRANDO, Ramón (1998): «El seminario de San Francisco de Paula de Zaragoza (I)». *Anuario de Historia de la Iglesia*, 7, 553-590.
- LATRE, Luis (1943): *Manuscritos e Incunables de la Biblioteca del Real Seminario Sacerdotal de San Carlos de Zaragoza*. Zaragoza, Artes Gráficas E. Berdejo Casañal.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio (1990): *Epistolario X. Mayans con Manuel Roda y Conde Aranda*. Transcripción, estudio preliminar y notas por Antonio Mestre. Valencia, Ayuntamiento de Oliva.
- MORALEJO, M^a Remedios (1996): «Historia de la biblioteca de la Universidad de Zaragoza». *Boletín de Anabad*, XLVI (3-4), 319-349.
- PINEDO, Ignacio (1983): *Manuel de Roda: su pensamiento regalista*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- PRADELLS, Joan (2000): «Política, libros y polémicas culturales en la correspondencia extraoficial de Ignacio de Heredia con Manuel de Roda (1773-1781)». *Revista de Historia Moderna*, 18, 125-222.
- TORRALBA, Federico (1962): *Libros de horas miniados conservados en Zaragoza*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- TORRALBA, Federico (1974): *Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

La representación discursiva de la identidad francesa en las canciones del grupo Zebda desde el análisis crítico del discurso

Ana M^a Iglesias Botrán

Universidad de Valladolid

anabotran@fyl.uva.es

Résumé

La chanson a été depuis très longtemps un témoignage des préoccupations de la société ainsi qu'une manière de transmettre ces inquiétudes. Pour cette raison, ce sujet auquel la société française est si sensible est aussi exprimé par les chansons populaires actuelles. Dans cet article, nous voulons analyser les chansons du groupe Zebda consacrées à ce sujet. C'est pour atteindre ce but que nous appliquerons la grammaire systémique-fonctionnelle de Halliday (2004) et les théories de l'idéologie de Van Dijk (2003) à fin de découvrir les stratégies discursives utilisées dans les textes des chansons lorsqu'il s'agit de montrer les traits d'une identité.

Mots-clé: chanson; identité; analyse critique du discours; grammaire systémique-fonctionnelle; Zebda.

Abstract

Since ancient times, songs have been considered a witness of social concerns and a means for conveying them. For this reason, certain issues that are of great interest for French society are reflected in current popular songs. This article aims to analyze Zebda's songs in relation with the idea of French identity. We will apply the principles of Halliday's systemic functional grammar and van Dijk's theories of ideology, with the aim of identifying the strategies used in the lyrics when expressing a certain identity.

Key words: song; identity; critical discourse analysis; systemic functional grammar; Zebda.

0. Introducción

La cuestión de la identidad en sus diferentes dimensiones es un tema que ocupa a la sociedad francesa como así lo demuestran los numerosos debates y trabajos

* Artículo recibido el 28/11/2011, evaluado el 3/02/2012, aceptado el 4/05/2012.

de investigación que surgen al respecto (Semprini, 1997; De Carlo, 1998; Van Dijk, 1999; Rio, 2002; Blommaert, 2005; Roman, 2007). Una búsqueda de la identidad se traduce en una voluntad de mostrar el deseo de una persona o un grupo de ser reconocidos socialmente, de diferenciarse o incluso de oponerse al otro. El concepto de identidad no debe por tanto entenderse sólo como una búsqueda interior, sino también como una organización construida socialmente de identificaciones que surge como reacción a una amenaza (Tilly, 2001: 3).

La identidad personal es la representación mental de sí mismo como un ser humano único, con sus experiencias y biografía propias, unida al autoconcepto abstracto derivado de esta representación en el que también influye la interacción con los otros. Sin embargo, la representación social consiste, por un lado, en una representación mental de sí mismo y, por otro, en la relación de pertenencia a determinados grupos. Si los criterios de pertenencia, las actividades, los objetivos, las normas, los valores, la posición, o los recursos del grupo están en línea con los del constructo personal de sí mismo, la identificación puede ser más o menos fuerte. En caso contrario, puede surgir un proceso de disociación, ya sea personal o social (Van Dijk, 1999: 154).

Las cuestiones de la identidad se plasman en la investigación académica, en los medios de comunicación, en la literatura y también en la canción. La canción popular ha relatado desde tiempos remotos todas aquellas cuestiones que atañen y preocupan a la sociedad. Por esta razón, la canción puede considerarse un testimonio fiel de la cultura y la historia de las sociedades (Amont, 1994: 228-240; Bizzoni y Prévost-Thomas, 2008; Chimello, 2004; Dutheil, 2004: 17-18; Portis, 2004: 7-12), ya que, como dice Calvet (1981: 123-127, 132): «Les chansons d'une époque, prises comme un tout, racontent l'époque, mais celles que l'on continuera à chanter dans le futur, la symbolisent».

Una canción puede llegar a convertirse en un símbolo de un acontecimiento social, histórico o económico y constituye un testimonio fiable del sentir popular en ese momento. Tal es el caso de *La Marseillaise* en la Revolución francesa, *L'Internationale* durante las luchas y manifestaciones populares de los trabajadores, o *Le Chant des partisans* durante la Segunda Guerra Mundial. Estas canciones captaron un pequeño momento de la historia, resumieron movimientos sociales y políticos, y les hicieron permanecer vivos en la memoria a lo largo del tiempo como un documento histórico y cultural (Boucher, 1998; Brécy, 1991; Calvet, 2008; Dutheil-Pessin, 2004; Jouvenet, 2006; Manfredonia, 1997; Passevant y Portis, 2008; Portis, 2004; Saka, 1994; Saka y Plougastel, 2008). De hecho, las manifestaciones de las acciones colectivas normalmente van acompañadas con cantos adaptados a cada una de las diferentes reivindicaciones. Además, la canción se forja como un vector de solidaridad esencial para reforzar la voluntad individual y la dinámica de grupo que funda cada movimiento. Por extensión, se trata de una forma más de cimentar las bases

de una identidad común. En este sentido, se puede afirmar que la canción plasma realidad social en la que se desarrolla y constituye un discurso ideológico que expresa en muchos casos situaciones consideradas por el locutor¹ inadecuadas o injustas.

Según Umberto Eco (2007: 325-327), la canción es, sobre todo y ante todo, una forma de expresión artística en su forma y en su contenido, tanto a nivel musical como a nivel textual. En su formato artístico cumple todas las funciones del arte: función de diversión, función catártica, función técnica, función de idealización, y función de refuerzo o duplicación. Entre todos los diferentes tipos de canción, distinguimos la que nosotros hemos denominado «ideológicamente comprometida», que definimos como aquella canción o conjunto de canciones que cumplen, no sólo la función artística de divertir y entretener, sino que también presentan un contenido textual que versa sobre los participantes e interlocutores situado en un contexto determinado, y cuya función ideológica tiene como objetivo defender las causas injustas y vulnerables, protestar contra una determinada situación, acción o persona considerada contraria a los intereses generales o de la ideología del autor de la canción, o que apoye o rechace cualquier aspecto relacionado con el ámbito de la política y de los políticos. De manera que, además de cumplir una función lúdica, la canción es también una forma de construir y reconstruir la sociedad así como un arma ideológica de lucha (Calvet, 1981: 118-119).

Además, una de las características propias de la canción es su capacidad para situarse a caballo entre la oralidad y la escritura, entre la intimidad y lo público, entre el disco y la escena, ya sea en un acto individual de escucha o en un acto social en un evento musical de cualquier tipo. La canción ideológicamente comprometida transmite ideas y, por ende, ideología, entendida como las creencias básicas compartidas por un grupo y que fundamentan las prácticas sociales de sus miembros (Van Dijk, 2003: 16, 23). Por extensión, los textos de las canciones tratan de hacer llegar al destinatario en diferentes formatos y contextos un contenido ideológico que podría trasladarse a la acción, convertirse en una reproducción de comportamientos o incluso producir un cambio social concreto.

En esta línea de la preocupación sobre la cuestión de los debates de la crisis de identidad o de las cuestiones de identidad nacional (van Eeckhout, 2009) se dirigen las canciones del grupo musical Zebda. Se trata de un grupo considerado perteneciente a la llamada «musique française», y así figura al buscarlo en los lugares de venta especializados en la industria discográfica, ya sean físicos o virtuales. Además, su canción *Tomber la chemise* aparece en el disco recopilatorio titulado *Les plus grandes chansons françaises du siècle* (2005) junto con temas musicales de cantantes franceses

¹ No nos detendremos a tratar en este artículo la diferencia entre las diferentes terminologías para referirse a lo que nosotros aquí denominados «locutor» según Ducrot (1984). Tampoco haremos las distinciones entre «autor» e «imagen de autor» de Maingueneau en beneficio de otros temas discursivos.

consagrados del siglo XX tales como Edith Piaf, Jacques Brel, Bécaud, Charles Trenet, Johnny Hallyday o Renaud. De igual forma, aparece en el trabajo de Louis-Jean Calvet *Cent ans de chanson française* (2008), que se puede considerar un diccionario de la canción francesa del último siglo. Sin embargo, lo relevante de este grupo es el hecho de estar enmarcado en la canción comprometida al mismo nivel de Bruant, Ferré o Brassens (Marx-Scouras, 2005: 88-90; Reijasse, 2000).

Hasta la separación del grupo en 2007, Zebda plantea en los textos de sus canciones un compromiso con las problemáticas sociales actuales, y continúa poniéndolo en práctica gracias a la asociación Tactikollectif. Además, su proyecto de cambio social se materializó en la plataforma política ciudadana Motivé-e-s que llegó a presentarse e incluso pasar a la segunda vuelta en las elecciones municipales de 2001, aunque finalmente no salieran elegidos. En la actualidad, la asociación Tactikollectif sigue trabajando en la defensa de las minorías² y resolviendo problemas de los ciudadanos (Marx-Scouras, 2005: 130-157).

La importancia de este grupo en las cuestiones relacionadas con la identidad francesa invita a analizar minuciosamente todos los textos de las canciones de sus cinco discos más representativos y difundidos: *L'arène des rumeurs* (1992), *Le bruit et l'odeur* (1995), *Motivé-e-s, chants de lutte* (1997), *Essence ordinaire* (1998) y *Utopie d'occase* (2002). En total aparecen cuarenta y seis textos de entre los cuales hemos seleccionado para este artículo las cuatro canciones de su trayectoria que más se centran en el tema de la identidad. Las canciones en cuestión se titulan *Arabadub* (1992), *Je suis* (1998), *Le bonhomme derrière* (2002) y *Goota ma différence* (2002).

Para abordar el estudio de estas canciones, el análisis crítico del discurso puede considerarse un enfoque adecuado, ya que trata desde un punto de vista interdisciplinar temas controvertidos relativos a la desigualdad social, la injusticia y los discursos de las minorías. Éstos se sitúan en relación dialógica con los discursos dominantes dentro del ámbito del discurso ideológico y en otros contextos que, sin ser tradicionalmente considerados como tal, hoy sí son tratados como ideológicos. El tratamiento de «ideológico» a los textos de las canciones se debe a que las estrategias discursivas y lingüísticas utilizadas tienen elementos y objetivos comunes (Fairclough, 1995; Van Dijk, 1996, 2006, 2009; Wodak, 2003).

Pensamos que en los textos de las canciones aparece una definición de la identidad francesa expresada a través de estrategias lingüísticas que cumplen las funciones del lenguaje de Halliday (1982, 2004: 35, 36), y que trataremos de diferenciar, anali-

² Desde el punto de vista sociológico, un grupo constituye una minoría cuando sus miembros poseen una identidad socialmente desvalorizada y considerada como inferior. La noción se refiere a una situación de desventaja relativa, ya sea demográfica, política, económica o cultural. Estas minorías son por definición más vulnerables frente a actitudes racistas o xenófobas. Por esta razón, las minorías reaccionan en ocasiones generando afirmaciones de identidad públicas y visibles, así como formas de acción colectiva (Ferréol y Jucquois, 2004: 209-210; Semprini, 1997: 30).

zar y explicar. Veremos a través de un estudio estrictamente lingüístico si los textos de las canciones emplean estrategias lingüísticas que puedan determinar las características de la identidad del grupo locutor, de los participantes, de los oponentes, de las relaciones entre ellos y de las actividades que realizan. Para ello emplearemos la gramática sistémico funcional de M.A.K. Halliday (2004), las teorías sobre la ideología e identidad de Teun A. Van Dijk (2003), así como la teoría de la representación de los actores sociales de Theo van Leeuwen (1996: 32-70)³.

1. Método de análisis

Según Halliday, el lenguaje tiene dos funciones básicas en relación con su entorno: la primera, dar sentido a nuestra experiencia, y la segunda, actuar en nuestras relaciones sociales. Esto significa que el lenguaje construye y facilita una teoría de la experiencia humana. La lingüística sistémico-funcional interpreta el lenguaje como un significado diversificado a través de funciones en diferentes modos de metafunciones ya que «la organización interna del lenguaje no es accidental; encarna las funciones que el lenguaje ha ido desempeñando en la vida del hombre social» (Halliday, 1982: 37). Halliday adopta un criterio funcional de la lengua que no se interesa sólo en lo que el hablante puede hacer o hace con ella, sino que también intenta explicar su naturaleza, su organización interna y su conformación en términos de las funciones que ésta ha ido desarrollando para ser útil (Halliday, 1982: 27). La gramática de Halliday proporciona mucha información sobre todo lo que «sucede» en los textos. No se trata de una observación lineal y de funcionamiento interno, sino que desmenuza las funciones de cada elemento en relación con el co-texto y con el contexto. Ello permite situar a los actores sociales representados en un lugar simbólico. De igual forma, se puede observar la distancia que hay entre ellos y cómo aparece reflejada en los textos a través de la presencia o ausencia de determinadas personas. Otra cuestión importante es la transitividad, que permite establecer diferencias entre los tipos de procesos verbales. Así, se proporciona mucha información sobre lo que las personas representadas son, tienen, hacen, dicen, piensan, sienten y ven.

Para el análisis de las canciones seleccionadas se seguirán tres pasos. En primer lugar, se analizan los títulos de las canciones y sus tópicos, entendidos como el contenido semántico del texto.

³ En este artículo quedarán lamentablemente de lado todas las cuestiones musicales que consideramos igualmente de gran interés, pero que no son objeto de estudio de este trabajo y no corresponden con el ámbito de conocimiento que se pretende abordar. Asimismo, sólo nos centramos en el análisis de los textos y no en las formas de recepción para ajustarnos al estudio lingüístico de los textos desde una perspectiva funcional. Tampoco abordaremos la historia de la canción francesa, un recorrido interesante y necesario para entender la «chanson française» como fenómeno cultural universal, un trabajo que sí hemos realizado en las investigaciones plasmadas en la tesis doctoral de la que se extrae este artículo, así como en el grupo de investigación en el que se enmarca este trabajo, pero que desafortunadamente no tienen cabida en el presente estudio.

El segundo paso consiste en exponer qué personas aparecen representadas en los textos de las canciones. Para ello, analizaremos los pronombres y los sintagmas nominales con los que se representa a la primera persona o locutor, la segunda, la tercera y la audiencia. Para ello se sigue la teoría de la representación de los actores sociales en el discurso de Van Leeuwen (1996).

A continuación, se estudian los tipos de procesos expresados en los textos siguiendo el modelo de la transitividad de la gramática sistémico-funcional de Halliday (2004). Éstos se clasifican según el tipo de actividad expresada por el verbo de forma que existen seis tipos: materiales, mentales, relacionales, de comportamiento, verbales y existenciales.

Los procesos materiales enuncian lo que los actores hacen a través de actos y sucesos, ya sean concretos o abstractos (Halliday, 2004: 179). Los procesos mentales muestran las experiencias del mundo de las personas representadas desde la percepción, cognición y afectividad (Halliday, 2004: 197). Los procesos relacionales formulan lo que las personas representadas son y lo que tienen, por esta razón los verbos «être» y «avoir» son los procesos relacionales típicos. Los procesos de comportamiento representan los actos fisiológicos y psicológicos. Por su parte, los procesos verbales se ubican en un lugar intermedio entre los procesos de relación y los procesos mentales y su función consiste en representar lo que las personas representadas en los textos dicen. Los procesos existenciales tienen un único participante, denominado existente, enunciado con «Il y a», o «Il fait», que expresa las realidades inmutables vinculadas con las personas representadas.

2. Análisis de los títulos y tópicos de las canciones

En el título de la canción *Je suis*, se observa algo que se va a repetir en todas las canciones clasificadas bajo el macrotema de la identidad. Se trata de una primera persona asociada a un proceso relacional intensivo de posesión. Desde un punto de vista morfosintáctico, la omisión del complemento atributivo deja la cláusula con un vacío estratégico ya que debería ir junto al verbo copulativo «être». El objetivo de este empleo es crear expectación sobre el contenido de la misma cláusula y de la canción. Esta técnica provoca la atención del destinatario y le obliga a acudir al texto para comprender el significado completo. Además, *Je suis* es una autoafirmación sin reservas y una declaración explícita de identidad. Esta canción, por lo tanto, puede entenderse como una manifestación de principios frente a los que hablan de una crisis de identidad en Francia (Barroux, 2006; Gurrey, 2005; Lévy, 2006).

En la canción aparece la autodefinición de una persona a través de una sucesión de contradicciones que se acepta a sí mismo como tal. Hay que subrayar la repetición continua de «je suis», que se completa en el estribillo con un «mais ça ira» que indica que a pesar de que el locutor se caracteriza por las contradicciones acepta su condición y pretende que la sociedad francesa también lo haga: «Je suis le feu et l'eau

tout à la fois; je suis autant la chute que l'envol; je suis l'antidote à son poison; Je suis l'animal qu'on a mis à table, Lafontaine ne m'a pas mis dans sa fable». Con estos ejemplos de manipulaciones estilísticas (Ducrot, 84: 18-19) se muestran las diferencias que existen entre el locutor y el resto de personas, efectuadas con el objetivo de conducir el razonamiento del destinatario.

El título de la canción *Le bonhomme derrière* se inspira en un documental realizado por Zebda con el título de *Zebda par les Zebda, les bonhommes derrière* en el año 2004; su objetivo general consiste en captar la atención de la audiencia a través de un enunciado con el verbo omitido y con ausencia de referente claro y explícito como forma de gancho (Adam y Bonhomme, 1997: 73-84) para así atraer la atención del destinatario.

En esta canción, una primera persona expresa lo que no es, lo que no hace y lo que no le gusta. Para ello se emplean numerosos verbos en forma negativa que, desde un punto de vista gramatical, le confieren un valor interpersonal negativo. La oración clave de la canción es: «J'ai pas de haine et même né dans la banlieue», ya que con un proceso relacional posesivo rechaza y se autodefine frente a todos los que utilizan la palabra para insultar, y para abrir luchas discursivas basadas en la falta de respeto verbal. Continúa explicando que no siente odio sino que, bien al contrario, lamenta profundamente lo que les sucede: «Moi c'est des larmes qui me coulent dans les yeux».

La figura de la madre tiene en el texto una presencia relevante y aparece reflejada como una persona a la que hay que respetar: «C'est pour ma mère que je fais des manières»⁴. En relación a la cantidad de insultos que se profieren refiriéndose a los orígenes biológicos familiares, en la mayoría de los casos se insertan en el texto para atacar verbalmente a las personas con las que se establece la relación dialógica y, sobre todo, porque con este tipo de insulto se arremete contra el amor propio del destinatario (Adam 1999: 164). Se critica igualmente el lenguaje vulgar e irreverente contra las instituciones: «j'aime pas niquer le hala ni la police»⁵ y contra las mujeres: «Toutes les

⁴ En el Islam la figura de la madre es venerada sobre todas las demás personas y se recomienda un trato preferente con ellas. Los hádices que son textos que recogen los dichos de Mahoma transmitidos en una gran cadena, y entre ellos hay uno que afirma que el cielo está bajo los pies de la madre. El siguiente ejemplo tomado de dos hádices ilustra esta afirmación: «Un hombre vino al Profeta Muhammad y le dijo: «Oh, mensajero de Dios! ¿Quién de entre toda la gente es quien mas merece el mejor cuidado (y compañía)?» El Profeta dijo: «tu madre». El hombre dijo: «Después ¿Quién?», el Profeta dijo: «Después tu madre». El hombre nuevamente inquirió «Después ¿Quién? » El Profeta le dijo: «Después tu madre» El hombre volvió a preguntar; «Después ¿Quién? » El Profeta dijo: «Después tu padre» (Narrado en Shih Muslim, #2548, y Sahih Al-Bujari, #5971) (VVAA, 2010) ». Este respeto y amor hacia la madre también se transmite a lo largo de todos los textos de las canciones del grupo Zebda, sobre todo en la canción *Le plus Beau*.

⁵ Aquí puede referirse también a una canción titulada *Nique la police* escrita e interpretada por el famoso grupo francés de rap NTM. En una versión de esta canción junto con el DJ Cut Killer se emplea la base de la letra fusionada con la voz de Edith Piaf en la canción *Non, je ne regrette rien* (1961). Se trata

filles vous le diront, j'les appelle pas autrement que par leur prénom». La canción continúa mostrando el rechazo por las organizaciones clandestinas que determinados individuos crean escudándose en el hecho de estar marginados y de pertenecer a minorías discriminadas. Una excusa utilizada para justificar la creación de negocios ilegales: «J'ai pas le doigt qui se lève quand on m'insulte». Finalmente invita a la reflexión y al empleo de la inteligencia para exponer las ideas y para entender lo que sucede a su alrededor «J'aime router, quasi jamais être sûr. J'hésite donc, je suis et puis j'assume».

En la canción titulada *Goota ma différence* el locutor muestra su opinión sobre diversas cuestiones basándose en el principio de igualdad de los ciudadanos: «Je ne fais que prendre les gens pour les gens», independientemente de si forman parte de una minoría o no: «Y a pas de petits gens». Al igual que en la canción *Le bonhomme derrière*, también rechaza el lenguaje violento: «J'aime les mots qui respectent l'accent, pas ceux des bouches qui t'allument en passant». Además, declara abiertamente su intención de permanecer cercano independientemente de su labor como artista: «Au sol ou sur la scène moi je garde mon prénom». El locutor expresa también que tener unos determinados principios ideológicos no implica estar de forma continua reivindicando e insistiendo sobre ellos: «J'ai des idées mais je fais dans la dentelle, si le bouton suffit je rajoute pas de bretelle». De igual forma, señala la necesidad de observar y reflexionar: «Je pèse, je soupèse et je conclus; J'ouvre les paupières et c'est le maximum».

El título de la canción *Arabadub* indica que el tópico de la canción son los colectivos procedentes de la inmigración árabe, y para ello fusiona la palabra «arabe» con el término «dub»⁶. La canción critica y protesta con indignación por los continuos controles policiales discriminatorios en los barrios (Badiou, 2005: 31). Estos controles de policía son en muchas ocasiones violentos y humillantes para los que los reciben, y lugar a una respuesta cargada de rabia que se materializa en revueltas callejeras de diversa gravedad. La discriminación y el acoso policial se asocia al físico, a la falta de medios materiales y también al espacio: «Où est-ce que t'es né? Qui t'as dé-

de un fenómeno de intertextualidad interesante que reafirma el ataque directo a la policía en la letra de la canción, siendo significativo la introducción de una canción realista que forma parte de la historia de la canción en Francia y en el mundo entero.

⁶ Dub es término por el que se denomina a un estilo musical que evoluciona desde el reggae jamaicano, al igual que el ska, el rock steady, y que introduce elementos electrónicos. Estos ritmos evolucionan promovidos por las formas filosóficas de la religión Rastafari (Veal, 2007: 15-17), en las que se reflexiona sobre los conceptos de raza, nación y de la historia afroamericana, con el objetivo de desarrollar una conciencia política postcolonial y un nacionalismo cultural en defensa de África. El dub encarna por tanto la fusión entre la cultura ancestral africana y la era digital (Veal, 2007: 34-42). El dub se fusiona también con otros ritmos como en el caso del grupo Asian Dub Foundation. A su vez, el término *rub-a-dub* procede de un estilo de baile en el que el hombre y la mujer bailan muy pegados moviendo las caderas al ritmo (Veal, 2007: 34-42).

panné? Contrôle de police aux dirty-faces, aux basanés ». Esto indica que la marginación se fundamenta en los orígenes geográficos y en las zonas de las ciudades en las que se vive. Es decir, los países del norte de África, los barrios periféricos, la «banlieue», y las «cités».

En relación con las forma de expresión, hay que señalar que desde que se escribió la canción *Arabadub* en 1992 hasta *Goota ma différence* en 2002 hay diez años de diferencia, y este largo espacio de tiempo se plasma en la forma de escribir los textos de las canciones. Por esta razón, se pasa de la indignación expresada a gritos, con exclamaciones, interrogaciones retóricas, verbos en forma de imperativos que apelan a la acción, a una lengua más rica y cuidada que llama a la reflexión y a la tolerancia. Todo ello indica un proceso de madurez de los integrantes del grupo, así como una audiencia también diferente, que se va alejando progresivamente de los más jóvenes (Lebrun, 2009: 142-145), y que se aproxima a un público adulto, culto y comprometido. Sin embargo, esto implica inevitablemente un distanciamiento de los jóvenes de las «cités» afectados por los problemas de los que se hablan en las canciones. Este fenómeno refleja el hecho de que la identidad personal y las identidades sociales pueden ser variables. Así, mientras que algunos principios ideológicos básicos pueden permanecer relativamente idénticos por un periodo relativamente largo de tiempo, las representaciones sociales más específicas, como por ejemplo las actitudes, pueden ir adaptándose estratégicamente al cambio social (Van Dijk, 1999: 156). Como se observa en los ejemplos presentados a continuación, el cambio de tono, estilo y estrategias lingüísticas en las canciones demostrarían esta teoría:

A moi tous les falsificateurs d'identité.
 Il n'y a plus personne !
 C'est vraiment la zone !
 Qui va lessiver les colorés de l'hexagone ?
 Les frileux, les tâches ?
 Qui va bouger ?
 A nous les malgaches !
 Tous les camés !
 Les couleurs pistache !
 Tous les reggaes !
 Scalpez les apaches.

(*Arabadub*, 1992)

J'aime les mots qui respectent l'accent
 Pas ceux des bouches qui t'allument en passant
 Piquer les képis c'est pas ma littérature
 J'envoie pas les frangins au casse figure
 Les bons conseils j'y mets un frein
 Je les écoute mais je me méfie des refrains (...)

Je pèse je soupèse et je conclus
(*Goota ma différence*, 2002)

En ambos ejemplos la exclamación, el verbo en forma imperativa y las interrogaciones retóricas son manipulaciones estilísticas (Ducrot, 1984: 18-19) seleccionadas de forma precisa con el objetivo de provocar un efecto concreto en el destinatario. Se trata de una reflexión guiada que pretende hacer reaccionar ante los problemas (Resche, 2005: 158). Estas dos formas de expresión son por tanto dos técnicas distintas, en momentos discursivos diferentes, pero las dos con el mismo objetivo.

3. Análisis de las personas representadas: primera y tercera persona, audiencia

En las canciones estudiadas se observa una omisión aparentemente involuntaria de la tercera persona del singular⁷(Ducrot, 1984: 17). Sin embargo, esta ausencia no es absoluta, puesto que aunque no se señala una tercera persona en relación con una determinada actividad, sí se mencionan otras formas que posibilitan afirmar de forma razonable y con certeza su existencia, configurando así una exclusión por backgrounding que consiste en difuminar, asignar rol pasivo, generalizar y asimilar la tercera persona a un grupo (Van Leeuwen, 1996: 39). Así, por ejemplo, en la cláusula: «Je suis l'antidote à son poison», se observa sólo el rastro de la tercera persona omitida aparentemente de forma involuntaria (Ducrot, 1984:17-18). Esta tercera persona o «tiers parlant» (Peytard, 1993: 8) no aparece porque al locutor no le interesa, pero sí deja un rastro que se entrevé gracias al posesivo de tercera persona de singular, y el objeto poseído «son». Esto supone que esta tercera persona o no-persona (Benveniste, 1972: 164) se opone la primera para conformar la relación dialógica, se difumina, y se sitúa en un segundo plano para ceder todo el protagonismo en el texto a la primera persona.

Este fenómeno, sumado al hecho de que, en la mayoría de los casos, la primera persona está expresada con procesos relacionales, confirma la idea de que el grupo de canciones seleccionadas explica la identidad del locutor con el fin de construir la representación de un individuo ante sí mismo y ante el resto de la sociedad: «Je suis le feu et l'eau, je suis le désert avant d'être sable, je suis l'animal qu'on n'a pas mis à

⁷ No siempre ha sido así, de hecho las canciones enunciadas en primera persona del singular que expresan la ideología real de un autor determinado son un fenómeno que se inicia muy a finales del siglo XIX y que se consolida con la canción realista. Hasta entonces las canciones ideológicamente comprometidas, aparte de ser en su mayoría anónimas, presentan generalmente a personas con nombres propios o como colectivos en tercera persona del singular y del plural, el denominado «tiers parlant» (Peytard, 1993: 8). En el caso de ser una primera persona se erigen con ironía como en el caso de las canciones de Béranger, o bien refiriéndose a un grupo, como en el caso de la *Marseillaise*, *La Carmagnole* o *L'internationale*. Sólo en el siglo XIX se empieza a tomar consciencia en Francia del enorme patrimonio de canción; Barzaz-Breiz La Villemarqué fue la primera persona que comenzó a recopilar las canciones tradicionales (Bizzoni y Prévost-Thomas, 2008; Brécy, 1991; Dutheil Pessin, 2004: 13; Chimeillo, 2004; Manfredonia, 1997; Portis, 2004).

table». La importancia de exteriorizar y verbalizar la existencia del locutor se debe a que parte de nuestra auto-representación se extrae de los modos en que los otros miembros del grupo o de otros grupos nos tratan, nos definen y nos ven. De esta forma, las experiencias personales que nacen de la interacción con los otros permiten la fusión parcial con la auto-representación del grupo. Precisamente, la presencia de la primera persona del singular, unida a los procesos relacionales, se entiende como una construcción de la identidad a través de una práctica discursiva que representa una identidad, la produce y la desempeña al mismo tiempo (Van Dijk, 1999: 153; Blommaert, 2005: 205).

Para conseguir mostrar la imagen del locutor, se emplean referencias genéricas a través de una representación de clases que son, al mismo tiempo, individuales, específicas e identificables. La generalización se consigue aquí con un sustantivo singular precedido de un artículo definido (Van Leeuwen, 1996: 46-47): «je suis le désert avant d'être sable, je suis le chiffre Trelles, je suis le fait divers, (je suis) la scoumoune, je suis l'antidote, je suis la langue, (je suis) la nage». Estos usos metafóricos presentan a la primera persona mediante la categorización por identificación según la cual los actores sociales se definen en términos de lo que son de forma más o menos permanente y concreta (Van Leeuwen, 1996: 54). Además, Estos actores sociales se precisan gracias a la técnica discursiva de clasificación por la que las personas representadas se enuncian en términos de categorías mayores o más generales. Así, se dan a entender las diferencias entre los individuos o grupos de una determinada sociedad. De igual forma, se realiza una diferenciación explícita de un actor social individual que crea la diferencia entre el locutor y el exogrupo (Van Leeuwen, 1996: 51): «J'ai pas besoin d'être un aigle, j'ai un faible, je rêve pas la nuit». Para este fin aparece también la forma negativa que expresa lo que no se es, no se tiene o no se hace. Unos datos que permiten construir parte de la expresión de su autodefinición: «Je suis pas de flan, pas de mafia, pas de posse, (pas) de clan, je suis pas de calibre, je suis pas d'ceux qui voient rouge à tous les jurons, j'ai pas de classe, j'pas de culte, j'ai pas le doigt qui se lève quand on m'insulte».

En todo caso, estas estrategias discursivas aplicadas a la primera persona constituyen una acentuación de sus cualidades positivas con el objetivo de establecer una auto-representación positiva. Se trata de una reacción a los ataques externos hacia la primera persona, basados sobre todo en el ejercicio de la discriminación y el trato irrespetuoso por parte de las autoridades, como se puede comprobar en la canción *Arabadub*.

En general, el locutor pretende conseguir una impersonalización lograda gracias a referencias genéricas y a una escasa presencia de la tercera persona, que aparece de forma difusa y sin muchos detalles. En las limitadas ocasiones en las que aparece, esta tercera persona se enuncia con pronombres indefinidos que transmiten una identidad imprecisa de la tercera persona a través de la indeterminación: «tout ce qui»,

«on», «ça». Sólo en algunos ejemplos se emplean formas nominales concretas: «ma voisine», «toutes les filles vous le diront», aunque sin una función clara que haya que resaltar. Sin embargo hay que señalar la presencia de Francia «La France est fanée» a la que se le atribuyen cualidades naturales. Francia aparece marchita, evocada como si de una flor se tratara, lo cual remite a un ser vivo procedente de la naturaleza. La presencia explícita de este país se interpreta como el espacio discursivo donde viven las personas representadas en la canción. Se trata del locutor, que aparece sólo una vez tras una serie de personas situadas en la audiencia, en el endogrupo y en el exogrupo, a las que se llama con apóstrofes (Van Leeuwen, 1996: 46-48, 51, 59).

En síntesis, la presencia de la tercera persona de forma difusa y de la primera de forma precisa y concreta formula la relación dialógica y el modelo polarizado de la primera y la tercera persona (Van Dijk, 1993: 263; 2003: 60-63). Además, esta precisión y concreción de la primera persona pretende mostrar la importancia absoluta de las características de la primera, con el objetivo de definir lo que ésta es, no es, hace, piensa y dice.

La audiencia no aparece mencionada en *Le bonhomme derrière* ni en *Je suis*. Por el contrario en *Arabadub* su presencia es notable, y para mostrarlo se utilizan series de apóstrofes que llaman y hablan directamente con ella: «A tous les falsificateurs d'identité, A Tous les camés! A Tous les reggaes!», entre la que se encuentra también el endogrupo: «A nous les malgaches!». Estas personas, aunque funcionan como audiencia, están situadas en el exogrupo. La primera persona pretende acercarlos incluso si se sitúan alejados de la primera persona del singular: «Tous les falsificateurs d'identité venez à moi, tous les camés! », «venez à moi, tous les (...) venez à moi». La audiencia se considera por lo tanto como colectivos a los que se quiere atraer con una llamada directa realizada con exclamaciones y verbos en imperativo: «Tous les camés! Les couleurs pistache! Tous les reggaes! Scalpez les apaches, tout c' qui tache et les malgaches».

4. Análisis de la transitividad: procesos materiales, procesos mentales, procesos verbales, procesos de comportamiento y procesos relacionales

Al observar los tipos de procesos representados en las canciones agrupadas como macrotema de la identidad, observamos que la mayoría de las canciones utilizan en mayor o menor medida todos los tipos, excepto los de comportamiento referidos a las experiencias internas, los fisiológicos, y los que muestran el estado mental. Sin embargo, comprobamos que los más abundantes son los procesos relacionales y los materiales. Después, en menor medida aparecen los mentales, los verbales, y en último lugar, los existenciales.

El hecho de que los procesos más relevantes en este grupo de canciones sean los materiales y los relacionales indica la intención de transmitir, por un lado, lo que las personas representadas hacen y, por otro, lo que estas personas tienen o son. Por lo tanto, el locutor construye y defiende su identidad expresando lo que hace y lo que

tiene. Ello indica que a través de estas prácticas discursivas se produce, se representa, y se desempeña una identidad propia (Blommaert, 2005: 205). De igual forma, de estas construcciones de identidad depende el modo en que el destinatario va a percibir al individuo, así como su aceptación o su rechazo (Roman, 2007: 4).

En las canciones *Je suis* y *Le bonhomme derrière* los procesos relacionales de atribución posesiva cobran un protagonismo destacable gracias a la repetición insistente del verbo «être» y «avoir». Esto supone una definición de un locutor que aparece de forma reiterada. Es interesante destacar el hecho de que el verbo «avoir» aparece en la mayoría de los casos en la forma negativa:

J'ai pas de mifa sur la place, j'ai pas de flan, j'ai pas de mafia,
j'ai pas de posse, j'ai pas de clan, j'ai pas de calibre et au jeu
d'épaule, j'ai pas le doigt qui se lève quand on m'insulte, j'ai
pas de haine, même né dans la banlieue.

Este hecho es significativo puesto que, aunque estos procesos aparezcan en forma negativa, el co-texto indica que no poseer todo aquello a lo que está refiriendo indica algo positivo. Se refiere así a las bandas de los barrios, a las mafias organizadas en las zonas desfavorecidas de las ciudades, a los clanes, a los grupos que de forma habitual llevan armas de fuego. Se trata de unos determinados grupos de personas agrupados por sus actitudes y por sus formas de actuar vinculadas a la violencia y las actividades al margen de la ley. Unas actitudes que normalmente se producen y reproducen en las zonas urbanas marginales en las que habitan los colectivos sociales más desfavorecidos (Dubet, 1987; Fijalkow, 2002: 44-69; Guénif Souilamas, 2000: 32-80;).

En esta misma canción, el locutor utiliza el verbo «avoir» para proferir una presuposición (Ducrot, 1984: 64-126) en forma negativa que presenta, por un lado, la existencia de estos grupos, y, por otro, su desvinculación de tales actitudes y personas. Por medio de la negación, se denuncia el hecho de estas personas se comporten así, se señala la peligrosidad de estos grupos y se les acusa de disponer en ocasiones de armas de fuego. Para este fin, también se utiliza un proceso relacional existencial atributivo que no deja lugar a dudas de la posición del locutor: «Et si je suis pas côté bad boy, je suis pas d'ceux qui voient rouge à tous les jurons». A esta técnica se apuntan también los procesos existenciales, que corroboran la imagen negativa de estos grupos representados utilizando igualmente la forma negativa del verbo «avoir», en este caso sirviéndose del significado «haber»: «Il y a pas de classe, y' a pas de colt, y' a pas de culte». Además, con el objetivo de reflejar el contraste y la presencia positiva de la primera persona, se añade: «Y a le bonhomme derrière», delimitando así la identidad de un locutor que pretende crear una imagen positiva de sí mismo. En coherencia con esta práctica, en *Gootta ma différence* se emplea de nuevo el verbo «avoir», esta vez en forma afirmativa, para concretar una imagen positiva del locutor: «J'ai des idées». También interviene el verbo «tener» en inglés con la variación diatópica de Estados

Unidos, y la variación diastrática oral. De manera que, en lugar de decir «I have got», dice «goota» para llamar la atención sobre la diferencia como elemento de su propia identidad: «Goota ma différence». Este empleo se explica como una interferencia diatópica que plantea la coexistencia de elementos lingüísticos que no tienen la misma área geográfica de empleo por tratarse de lenguas diferentes (Maingueneau, 1991: 143). Así se pretende llamar la atención de la audiencia, y, quizá en algún caso, también la de las personas que emplean esa lengua para abrir así las puertas del discurso a una audiencia más amplia y plural⁸.

Estos ejemplos sugieren que la identidad de grupo se forma con representaciones mentales compartidas. A esto se añade una serie de prácticas típicas o rutinarias, entre las que no faltan objetos, acciones colectivas, lugares y espacios comunes, tendencias y estilos, entre otros símbolos. Todo ello conforma una construcción social colectiva y una representación compartida de la que el locutor en este caso se desmarca. El objetivo consiste en transmitir una imagen de sí mismo positiva, pacificadora y desvinculada de movimientos violentos o ilegítimos, incluso si comparten el mismo espacio estigmatizado por la marginación. Así se explica que los elementos que constituyen una identidad social no son tanto una práctica social, un símbolo, un lugar o una organización en sí mismos, sino más bien el significado que tiene para el grupo (Van Dijk, 1999: 159-160).

La primera persona se asocia también con procesos relacionales atributivos que construyen la representación de un individuo que aparece con antítesis: «Je suis le feu et l'eau», «je suis l'antidote à son poison». Se muestran así las contradicciones e incoherencias de lo extranjero frente a lo francés: «Je suis la langue qui n'a pas d'école, je suis l'animal qu'on n'a pas mis à table». Para ello se acude incluso a la cita del escritor conocido por las fábulas: «Lafontaine ne m'a pas mis dans sa fable». La fábula de La Fontaine es por lo tanto una forma metafórica de referirse a Francia y a su universo cultural. De esta manera se enuncia la identidad personal del locutor que se siente excluida de la cultura francesa. Al decir que no se le ha incluido en la fábula, expresa que la cultura francesa no lo acepta. A pesar de ello, el locutor se reafirma diciéndose: «Tout ça est bien en moi, je suis», expresando así, primero, que no está contento con la exclusión a la que se le somete; en segundo lugar, que no se siente culpable de ello por ser como es; y, finalmente, que el locutor tiene una determinada identidad y no hay motivo para cambiar de forma de ser. Con este empleo se puede justificar la teoría de que no todas las identidades tienen el mismo rango, ni el mismo valor social, ni espacial, ya que las identidades forman parte de un sistema jerarquizado, y la particular estratificación de las identidades y sus fuentes dependen del contexto en el que se desenvuelven (Blommaert, 2005: 211). Por esta razón, en las canciones se denuncian

⁸ Aunque no atañen a este estudio habría que tener en cuenta también a la hora de sus posibles motivaciones las razones comerciales que supondrían un mayor número de ventas cuanto más diversificado y amplio sea su público.

la exclusión de los grupos o colectivos con una identidad asociada a la raza o al origen geográfico, social y cultural diferente al francés: «Contrôle de police aux dirty-faces, aux basanés».

Los procesos mentales aparecen en dos de las cuatro canciones e indican dos aspectos distintos. Por un lado, la necesidad de observación y de reflexión antes de hablar o realizar cualquier acción. Para este fin se emplean procesos mentales de cognición: «J'écoute», «je pèse», «je soupèse», «je méfie», «je conclus». Por otro lado, se habla de los gustos y preferencias del locutor expresados con procesos mentales de deseo que también colaboran en el dibujo del perfil de esta primera persona. Para ello, se refuerza con este tipo de procesos la importancia de la reflexión: «J'aime douter, quasi jamais être sûr». Además, estos procesos mentales de deseo presentan una declaración explícita de rechazo a la violencia verbal: «Je n'aime pas niquer le Allah ni la police, j'aime les mots qui respectent l'accent, je veux pas être la bouche qui croit s'être lavée en passant la tête sous la douche». Esta oposición a la agresividad verbal formula una actitud y una imagen positiva del locutor fundamentada en la tolerancia y el respeto hacia los demás.

En relación con los procesos verbales, si bien aparecen en tres de las cuatro canciones, no se encuentra una relevancia específica dentro del discurso de la identidad, puesto que son varias personas las que se asocian a este proceso sin nada destacable que señalar: locutor, «qui», «nous», «on», «toutes les filles», «ma voisine». Además, el co-texto tampoco aporta información vital para la comprensión del texto ni se encuentra una interpretación específica. Este fenómeno apoya la afirmación de que los procesos relacionales y materiales son los que realmente tienen peso en el grupo de canciones agrupadas bajo el macrotema de la identidad.

Los procesos materiales colaboran también en la exposición de la identidad del locutor, y, a través de la expresión de lo que hacen, tratan de favorecer a la autoafirmación de la primera persona. Para ello, se enfatiza precisamente esta persona con un pronombre tónico y un posesivo: «moi, je garde mon prénom», y se muestra así la presencia del locutor. Esta primera persona está intentando buscar su propio camino alejado de los estereotipos y de las representaciones generales que otros hacen de él: «Je fuis les slogans, je fais marche en arrière, je balaie tout ce qui me semble futile, je ne fais pas de manière». Los procesos materiales no son numerosos en estas canciones pero sirven para ilustrar lo que los procesos relacionales expresan con claridad y para crear una construcción personal y social del locutor que se fundamenta en la relación con varias categorías o grupos diferentes. Se trata de la construcción de una identidad individual en la que el individuo toma elementos del contexto social en el que está inmerso, además de los que se heredan de la familia, del grupo o la escuela. Al mismo tiempo, de estas construcciones identitarias depende el modo en que el otro va a percibir al individuo, así como su aceptación o su rechazo (Roman, 2007: 4). Por esta razón, presenta una representación positiva del locutor ante la audiencia. El fin últi-

mo de este esfuerzo radica en un deseo de mostrarse ante las personas y/o grupos para ser reconocidos socialmente, diferenciarse o incluso oponerse al otro.

5. Conclusión⁹

En estas canciones seleccionadas para analizar el macrotema de la identidad el locutor acepta sus contradicciones, las admite e intenta que el resto de la sociedad acepte su forma de ser y de existir. Para colaborar en este proyecto, el locutor propone un modelo de convivencia en el que es fundamental el respeto, sobre todo verbal. Por esta razón, se establece una crítica directa al lenguaje irrespetuoso y violento contra las personas e instituciones, y muestra su desacuerdo con las actitudes y comportamientos desconsiderados. A cambio, se propone un modelo de actuación expresado en función de la observación, de la reflexión y de la toma de decisiones basado en la inteligencia, considerada el punto de partida para la comprensión mutua. Esta forma de proceder invita a la audiencia a reflexionar, y pretende establecer un procedimiento reflexivo y meditado previo al juicio y a la actuación.

El locutor insiste sobre estas cuestiones en las canciones ya que constituyen el conjunto de las representaciones mentales que pretende mostrar a la audiencia. De esta forma, al compartir sus ideas, sus experiencias y sus pensamientos, trata de crear una auto-representación positiva que le defienda de los ataques externos. En este sentido, se emplea una tercera persona borrosa e indefinida que favorece la representación positiva del locutor y la formación del modelo polarizado entre el endogrupo y el exogrupo. En la construcción de esta polarización también colaboran los procesos de transitividad, sobre todo los relacionales, ya que ayudan a configurar la identidad de la primera persona en función de lo que es y de lo que tiene. Además, tanto los procesos relacionales como el resto de procesos incluidos en la transitividad denuncian la existencia de grupos externos peligrosos, y confirman la no participación del locutor en sus ideas y actos.

Esta representación positiva de la primera persona desvelada a través de la transitividad y de las estrategias discursivas que se han explicado, muestra una representación alejada de estos colectivos o bandas, y crea una auto-representación seria, comprometida, pensativa y respetuosa. De forma general, con todos estos datos se puede decir que en los textos de las canciones se representan personas, actividades, objetivos, normas, relaciones y recursos que conforman de forma global una ideología en términos de la definición de Van Dijk (2003: 56; 1999: 96). Podemos afirmar por lo tanto que se trata de una ideología en la que se plasma la identidad de las generaciones descendientes de la inmigración en Francia a finales del siglo XX.

⁹ Recordamos que estas canciones y estas conclusiones son una muestra de una minuciosa investigación sobre todos los textos de las canciones del grupo Zebda. En este artículo aparece reflejado solo el macrotema, pero las ideas extraídas del análisis y de la interpretación de los resultados proceden de un estudio mucho más amplio.

Todos estos mecanismos de representación de las personas en los textos forman una imagen positiva del locutor basada en una identidad tolerante consigo mismo, así como con los demás grupos y personas representadas, y que incide de manera notable en un distanciamiento de la violencia y la intolerancia¹⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, Jean-Michel (1999): *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. París, Nathan Université.
- ADAM, Jean-Michel y Marc BONHOMME (1997): *La argumentación publicitaria. Retórica del elogio y de la persuasión*. Madrid, Cátedra.
- AMONT, Marcel (1994): *Une chanson. Qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson?* París, Seuil.
- BADIOU, Alain (2005): «L'humiliation ordinaire». *Le Monde* 16/11/2005, 31 [Consulta en línea: http://www.lemonde.fr/idees/article/2005/11/15/l-humiliation-ordinaire-par-alain-badiou_710389_3232.html; 12/11/2006].
- BARROUX, Rémi (2006): «Bernard Thibault: "Nous sommes confrontés à une crise sociale"». *Le Monde*, 16/11/2006, 10.
- BENVENISTE, Émile (1972): *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI.
- BIZZONI, Lise y Cécile PREVOST-THOMAS (2008): *La chanson francophone engagée*. Montréal, Triptyque.
- BOUCHER, Manuel (1998): *Rap. Expression des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française*. París, L'Harmattan.
- BLOMMAERT, John (2005): *Discourse*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BRECY, Robert (1991): *La chanson de la Commune*. París, Les Editions Ouvrières.
- CALVET, Louis Jean (1981): *Chanson et société*. París, Payot.
- CALVET, Louis Jean (2008): *Cent ans de chanson française*. París, Archipoche.
- CHIMELLO, Sylvain (2004): *La résistance en chantant. 1939-1945*. París, Autrement.
- DE CARLO, Magdaleno (1998): *L'intercultural*. París, Clé International.
- DUBET, François (1987): *La galère: Jeunes en survie*. París, Fayard.
- DUCROT, Oswald (1984): *Decir y no decir*. Barcelona, Anagrama.
- DUTHEIL PESSIN, Cathérine (2004): *La chanson réaliste. Sociologie d'un genre*. París, L'Harmattan.
- ECO, Umberto (2007): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, De Bolsillo.

¹⁰ Este artículo se inscribe en la investigación financiada por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León en el marco del proyecto titulado *40 años de comunicación musical. La función social de la canción popular en España, Francia, Reino Unido e Irlanda. Un análisis lingüístico* (VA084B11-1), concedido por orden EDU 1174/2010 (BOCYL, 29/03/2011).

- FAIRCLOUG, Norman (1995): *Critical discourse analyse: The critical study of language*. Edimburgo, Pearson Education Limited.
- FIJALKOW, Yankel (2002): *Sociologie de la ville*. París, La Découverte.
- GURREY, Béatrice (2005): «M. Chirac diagnostique une crise d'identité». *Le Monde*, 16/11/2005, 9-11.
- GUENIF SOUILAMAS, Nacira (2000): *Des beurettes*. París, Hachette.
- HALLIDAY, Michael A. K. (2004): *An introduction to Funcional Grammar*. Londres, Hodder Education y Hachette UK Company [3^a ed.].
- JOUVENET, Morgan (2006): *Rap, techno, electro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- LEBRUN, Barbara (2009): *Protest Music in France*. Surrey y Burlington, Ashgate.
- LÉVY, Albert (2006): «Insécurité et racisme de crise». *Le Monde diplomatique* («Banlieues, trente ans d'histoire et de révoltes»), 86-88.
- MAINGUENEAU, Dominique (1991): *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. París, Hachette Supérieur.
- MANFREDONIA, Gaetano (1997): *La chanson anarchiste en France des origines à 1914*. París, L'Harmattan.
- MARX-SCOURAS, Danielle (2005): *La France de Zebda 1981–2004: Faire de la musique un acte politique*. París, Autrement.
- PASSEVANT, Christiane y Larry PORTIS (2008): *Dictionnaire des chansons politiques engagées. Ces chants qui ont changé le monde*. París, Scali.
- PEYTARD, Jean (1993): «D'une sémiotique de l'altération». *Semen*, 8 [Consulta en línea: <http://semen.revues.org/4182#tocto3n1>. 28/3/2012].
- REIJASSE, Jérôme (2002): *Zebda*. París, Les guides Musicbook.
- RESCHE, Catherine (2005): «Le discours officiel du Président de la Réserve Fédérale américaine: entre transparence et propagande», in David Banks, *Aspects linguistiques du texte de propagande*. París, Harmattan, 147-174.
- RIO, Fabienne (2002): «De l'identité nationale: Théorie et pratique de la fin d'un mythe», in *Colloque Identité(e)*. Maison des Sciences de l'Homme et de la Société. Poitiers, Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Poitiers, 451-468.
- ROMAN, Joël (2007): «Identité et identité nationale». *Ecarts d'identité*, 111, 4-6. [Consulta en línea: http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/6/111/ei_111_roman1.pdf; 30/4/2009].
- SAKA, Pierre (1994): *La chanson française à travers ses succès*. París, Larousse.
- SAKA, Pierre y Yann PLOUGASTEL (2008): *La Chanson Française et Francophone*. París, Larousse.
- SEMPRINI, Andrea (1997): *Le multiculturalisme*. París, PUF (Que sais-je?).
- TILLY, Charles (2001): «Political identities in changing polities», in *Keynote address of the Conference on Redefining Europe*. Nueva York, New York University, 3.

- VAN DIJK, Teun A. (1993): «Principles of Critical Discourse Analysis». *Discourse and Society*, 4 (2), 249-283.
- VAN DIJK, Teun A. (1996): *Discourse, Racism and Ideology*. La Laguna, RCEI ediciones.
- VAN DIJK, Teun A. (1999): *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona, Gedisa.
- VAN DIJK, Teun A. (2003): *Ideología y discurso*. Barcelona, Ariel Lingüística.
- VAN EECKHOUT, Laetitia (2009): «Sarkozy reabre el debate sobre la identidad nacional». *El País*, 22/04/2009. [Consulta en línea: http://www.elpais.com/articulo-/internacional/Sarkozy/reabre/debate/identidad/nacional/elpepiint/20090422elpepiint_3/Tes,22/4/2009].
- VAN LEEUWEN, Theo (1996): «The representation of social actors», in Carmen Rosa Caldas Coulthard y Malcolm Coulthard, *Text and Practices: Reading in critical discourse analysis*. Londres, Routledge, 32-70.
- VEAL, Michael E. (2007): *Soundscape and Shattered songs in Jamaican Reggae*. Middletown, Wesleyan University Press.
- WODAK, Ruth y Michael MEYER (2003): *Métodos d'análisis crítico del discurso*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- VVAA. (2010): *Sabih Muslim*. Buenos Aires, Oficina de cultura y difusión islámica argentina.

DISCOGRAFÍA

- MOTIVÉ-E-S. (1997): *Motivées, chants de lutte*. Barclay. Poligram
- ZEBDA (1992): *L'arène des rumeurs*. Barclay. Poligram.
- ZEBDA (1995) *Le Bruit et l'odeur*. Barclay. Poligram
- ZEBDA (1998): *Essence Ordinaire*. Barclay. Poligram
- ZEBDA (2002): *Utopie d'occase*. Barclay. Poligram

La réception du théâtre du Québec en Catalogne: état de la question

Lluna Llecha Llop Garcia

Université de Clermont-Ferrand

llunall@yahoo.es

Resumen

El objetivo de este artículo es el estudio de la traducción y la recepción del teatro de Quebec en Cataluña desde su primera traducción, en los años 1980 –momento en que se inician los estudios sobre la literatura francófona de Canadá en España y las relaciones institucionales entre Quebec y Cataluña– hasta la primera década del siglo XXI.

Palabras clave: literatura del Quebec; teatro; traducción; recepción.

Abstract

The objective of this article is to explore the translation and reception of Quebec theater in Catalonia since its first translation in the 1980's –when the first studies about Canadian Francophone literature and institutional relations between Quebec and Catalonia were initiated–, until the first decade of the twenty-first century.

Key words: Quebec literature; theater; translation; reception.

0. Introduction

Le travail que nous présentons fait partie d'une étude beaucoup plus large, qui porte sur la réception de la littérature du Québec en Catalogne. Enrichie d'une réflexion sur sa traduction et de tout l'appareil qui constitue sa réception, cette étude a été menée à terme par une observation des divers médiateurs qui agissent pour la diffusion des œuvres littéraires québécoises, dans notre pays; par une analyse des éléments externes des traductions¹ du répertoire bibliographique que nous avons élaboré et de leur place et réception au sein du polysystème littéraire cible; par une étude du discours critique, notamment celui publié dans la presse –important pour

* Artículo recibido el 2/09/2012, evaluado el 29/01/2013, aceptado el 25/02/2013.

¹ Nous entendons par « éléments externes des traductions » leur nombre et leur chronologie, les traducteurs, les maisons d'édition, etc.

connaître la perception et la réaction du public face à une œuvre étrangère–, mais aussi, par l’élaboration d’un bilan sur le poids quantitatif et qualitatif de cette littérature importée par rapport à la production originale au Québec.

Dans ce présent article nous nous proposons de présenter la réception du théâtre du Québec en Catalogne –du point de vue de sa traduction et de sa représentation– depuis les années 80 du XX^e siècle (lorsque paraît la première traduction d’une pièce), jusqu’à la première décennie du XXI^e siècle, étape pendant laquelle se développent les études sur la littérature francophone du Canada en Espagne et s’intensifient les relations institutionnelles entre le Québec et la Catalogne². À cet égard, nous tenons à rappeler que plusieurs accords en matière culturelle vont être signés dans les années 90 entre les deux communautés et que l’inauguration du Bureau du Québec à Barcelone date de 1999.

Quiconque s’aventure dans le travail de compilation des pièces de théâtre québécoises traduites en Catalogne sera surpris d’en constater le nombre réduit d’éditions, surtout s’il le compare à l’importante production théâtrale contemporaine au Québec. Le fait que les aides ou subventions soient plutôt accordées pour la représentation d’une pièce que pour son édition pourrait expliquer que les éditions des pièces de théâtre soient moins courantes que celles des autres genres littéraires. Ceci ne veut pas dire pour autant qu’elles ne soient pas traduites; elles le sont, certes, mais à des fins spécifiques: la représentation ou la lecture dramatisée, d’où la difficulté de les répertorier de façon exhaustive. Souvent, il n’y a pas d’autre voie pour les repérer que le contact direct et suivi de la vie théâtrale des groupes d’avant-garde, qui savent déceler les textes d’intérêt sur la scène internationale ou qui établissent des rapports avec les auteurs ou les metteurs en scène du Québec. Il y a aussi la recherche « à l’aveuglette » dans les fichiers ou les catalogues des bibliothèques consacrées au théâtre, qui nous réservent, de temps en temps, de belles surprises.

Après avoir donc constaté que la plupart des traductions ont été faites pour être représentées sur scène ou présentées dans des lectures dramatisées, nous ne pouvons plus nous en tenir, uniquement, aux traductions éditées, tout en sachant la difficulté que ce choix entraînerait. Les oublier aurait faussé la réalité de la réception du théâtre québécois en Catalogne. Notre répertoire³ regroupant aussi bien ces traductions que celles qui ont été éditées, nous signalerons, au cours de ce travail, les pièces traduites et publiées et celles qui ont connu une autre voie de diffusion⁴.

² L’objectif de cet article est de présenter l’état de la question du théâtre du Québec en Catalogne. Les données extra-littéraires qui se dégagent des éléments que nous avons compilés sont abordées dans un travail en cours.

³ Le répertoire bibliographique des pièces de théâtre traduites en Catalogne se trouve à la fin de ce travail.

⁴ Nous tenons à signaler, également, le festival de théâtre dans la rue de Tàrraga, qui réunit, tous les ans, des artistes venus de différentes parties du monde, et où le Québec a participé à de nombreuses

1. Les traductions

En 198*⁵, Jaume Melendres⁶ traduit la pièce de Michel Tremblay, *Impromptu d'Outremont*, sous le titre *Un berenar improvisat*, qui se trouve dactylographiée à l'« Institut del Teatre » de Barcelone. Suit, en 1983, la traduction en langue catalane de l'œuvre polémique et emblématique du féminisme québécois: *Les fées ont soif*, de Denise Boucher, qui avait été créée le 10 novembre 1978. En traduction de Muntxa Rosselló, *Les fades tenen set*, elle a été jouée à Sitges en 1983 par le « Teatre Experimental de Dones », sous la direction de Maria Lluïsa Oliveda et Carme Alvaro. En 199*, Roser Güell i Isern et Òscar Barberán i García traduisent en catalan la pièce de Normand Chaurette, *Les reines (Reines)*, qui se trouve en manuscrit à l'« Institut del Teatre ». En 1999, c'est la pièce de Pierre-Yves Lemieux: *Monsieur Smytchkov*, qui a été traduite par Guillem-Jordi Graells sous le titre *El senyor Smitxkov*.

À partir du XXI^e siècle un nombre important de pièces ont été traduites, principalement, pour être diffusées par le biais de lectures dramatisées. C'est le cas des textes qui ont fait l'objet de lectures publiques à l'occasion de l'événement « Teatre del Quebec », qui a eu lieu en 2000: *Albertine en cinq temps*, traduction catalane de Jaume Melendres de la pièce de Michel Tremblay⁷, lue à l'« Institut del Teatre » de Barcelone le 14 février; *Cul sec*, traduction de Joan Casas de la pièce du dramaturge François Archambault, présentée le 21 février au « Teatre Nacional de Catalunya », à Barcelone; *Being at home with Claude (Torna a casa amb Claude)* de René-Daniel Dubois, traduite également par Joan Casas et présentée au « Teatre Lliure » de Barcelone et, finalement, la traduction faite par Sergi Belbel, *Fragments d'una carta de comiat llegits per geòlegs*, de la pièce de Normand Chaurette: *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*⁸, représentée à Barcelone, au « Teatre Lliure », le 2 février, et à la « Sala Beckett », du 2 au 12 mars.

reprises. Citons, entre autres, la participation de programmeurs québécois et la collaboration entre le festival de Tàrraga et la compagnie québécoise Juste pour Rire, du 5 au 8 septembre 2002, ainsi que la participation de deux compagnies de théâtre du Québec: Les Sages Fous et le Théâtre de la Pire Espèce, du 10 au 14 septembre 2003.

⁵ La date signalée sur la traduction est imprécise; nous savons uniquement qu'elle a été réalisée au cours des années 80.

⁶ Professeur de théorie dramatique, d'interprétation et de direction d'acteurs à l'« Institut del Teatre » de Barcelone, auteur de plusieurs œuvres et traducteur.

⁷ La traduction castillane, de Lidia Vázquez, *Albertina en cinco tiempos*, paraît en 2001. Il faut remarquer, cependant, que la première traduction castillane de cette pièce, de Rafael Segovia, a été éditée au Mexique, en 1995, puis au Venezuela et au Chili, avant d'être traduite en Espagne.

⁸ Cette pièce, présentée en 1986, remporte le prix de la création décerné par l'Association des critiques de théâtre, prix qui sera à nouveau décerné à Normand Chaurette, dix ans plus tard, pour *Le Passage de l'Indiana* (Lafon [dir.] 2001: 502).

Dans le cadre du « Festival Grec » de Barcelone, le « Teatre Artenbrut » donne, en 2001, la première représentation d'*Oblidar*⁹, traduction catalane de Joan Casas de la pièce *Oublier*, de Marie Laberge¹⁰, dirigée par Lurdes Barba.

En octobre 2008, l'auteur québécois Michel Marc Bouchard¹¹ visite l'« Obrador Internacional de Dramatúrgia », à la « Sala Beckett » de Barcelone, pour offrir un séminaire aux dramaturges et pour dialoguer avec les élèves et les amis de l'« Obrador ». C'est le début d'une série de rencontres entre des dramaturges québécois et la « Sala Beckett ». Ainsi, en novembre 2009, également à la « Sala Beckett », s'est déroulé un cycle de lectures dramatisées d'auteurs du Québec (présents aux séances), organisé par la « Sala Beckett » et l'« Institut Ramon Llull » conjointement avec le Centre des Auteurs Dramatiques, sous le titre « Drama contemporani: Alemanya i Quebec ». Le 23 novembre, c'est la pièce de l'écrivaine et actrice Évelyne de la Chenelière, *Bashir Lazhar*¹², en traduction d'Helena Tornero, et celle de Catherine Léger, *Cotxe americà*, traduite par Iban Beltran et Raquel Tomàs, qui ont été interprétées par le biais de lectures dramatisées; puis, le 24 novembre, la lecture de la pièce de Larry Tremblay: *Abraham Lincoln va al teatre*, en traduction de Jaume Melendres¹³.

Nous observons que les pièces de théâtre et les auteurs qui ont été traduits sont assez divers. Il s'agit, dans la plupart des cas, de dramaturges réputés ou ayant marqué une étape importante dans l'évolution du théâtre au Québec tels Michel Tremblay, Denise Boucher, Louis-Dominique Lavigne..., ou de jeunes auteurs de la nouvelle dramaturgie en langue française¹⁴ qui ont été édités et qui ont reçu des prix

⁹ Cette pièce avait déjà été traduite en castillan, en 1998, par Rafael Segovia, pour le Mexique.

¹⁰ Après des études au Conservatoire d'art dramatique de Québec (1972-1975), elle exerce son métier de comédienne à Québec avant d'aborder la mise en scène et l'enseignement en art dramatique. Scénariste pour divers cinéastes, elle a été administratrice du Théâtre du Trident (1977-1980), du CEAD (1978-1981), dont elle fut présidente de 1987 à 1989, et membre du comité organisateur des États généraux du théâtre professionnel au Québec. De 1983 à 1986, elle a été vice-présidente du Conseil québécois du théâtre. Auteure également de plusieurs romans, elle a écrit et réalisé un long métrage de fiction pour la télévision. Récompensée pour plusieurs de ses œuvres.

¹¹ En 1987, sa pièce *Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique* obtient le prix du Journal de Montréal et le prix d'excellence du Cercle littéraire de l'Outaouais. *Lilies*, la version anglaise des *Feluettes*, reçoit le prix Dora-Moore et le prix Chalmer (1991). *L'Histoire de l'oie* reçoit le prix du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal (1992), le prix de l'Association des critiques de théâtre du Québec (1992) et le prix du Centre national des arts (1993) (Biron, 2007: 500).

¹² Cette pièce de théâtre a été récemment adaptée pour l'écran par le directeur québécois Philippe Falardeau. Sous le titre *Monsieur Lazhar*, le film est sorti dans les salles de cinéma à la fin de l'année 2011.

¹³ Décédé le 18 novembre 2009, lorsqu'il semblait rétabli d'un infarctus cérébral, il a été le grand absent de cette veillée de dramaturgie.

¹⁴ Voyez à ce sujet l'analyse du contexte social et politique du théâtre du Québec, son évolution et ses auteurs et œuvres représentatives, dans de Diego (2002).

au Québec et à l'extérieur, comme Normand Chaurette¹⁵, François Archambault¹⁶, Larry Tremblay¹⁷, René-Daniel Dubois¹⁸, Evelyne de la Chenelière ou Catherine Léger¹⁹. Les thématiques abordées sont diverses aussi: sujets à composante historique (*Reines; Abraham Lincoln va al teatre*), pièces féministes (*Les fades tenen sed*) ou accordant une place importante aux femmes (*Un berenar improvisat; Albertine en cinq temps*), immigration (*Bashir Lazhar*), incommunicabilité (*Fragments d'una carta de comiat*), jeunesse (*Cul sec*), relations familiales (*Oblidar*)...

D'autre part, il faut tenir compte du fait que certaines traductions répondent à des affinités personnelles et ont été faites par goût ou par intérêt didactique²⁰, alors que d'autres ont été réalisées, plutôt, à la suite d'accords ou d'échanges entre les deux communautés²¹. Dans le premier cas, les traductions répondant à des affinités personnelles, nous comptons les deux traductions de Jaume Melendres des pièces de Michel Tremblay: *Un berenar improvisat* et *Albertine en cinq temps*, traduction catalane présentée en lecture dramatisée à l'« Institut del Teatre » de Barcelone le 14 février 2000.

Il en est de même pour la traduction de la pièce de Denise Boucher: *Les fées ont soif*, réalisée par Muntsa Rosselló et présentée à l'off festival du XVI^e festival International de théâtre de Sitges, en 1983. Cette pièce, qui fit scandale au Québec

¹⁵ Il a remporté de nombreux prix et distinctions au Québec, au Canada et en Europe, dont le prix Chalmers en 1991, les prix du Gouverneur Général du Canada en 1996 et, en 2001, Le Grand Prix Tchicaya U Tam'si de l'Association Beaumarchais et le Prix CIC Paris en 1997. Les informations concernant les prix accordés à ces dramaturges ont été tirées du site du CEAD (<http://www.cead.qc.ca/cead/historique>).

¹⁶ Prix du Gouverneur général du Canada en 1998 pour son texte *15 secondes*.

¹⁷ Sa pièce *Abraham Lincoln va au théâtre* est en nomination pour la production de l'année 2007-2008 à Montréal (Prix de l'Association des critiques de théâtre du Québec). En 2008, il est aussi finaliste pour le prix Siminovitch, le plus prestigieux prix décerné dans le domaine du théâtre au Canada.

¹⁸ En 1985, il reçoit le Prix du Gouverneur général du Canada pour *Ne blâmez jamais les Bédouins. Being at home with Claude*, qu'il a lui-même scénarisé pour le cinéma et a été réalisé par Jean Beaudin, a été sélectionné par le Festival de Cannes en 1992. En 2009, il remporte le premier Prix Michel-Tremblay pour son texte *Bob*.

¹⁹ Prix Gratien-Gélinas 2006 du CEAD Diffusion pour son texte *Voiture américaine* que le CEAD a présenté en lecture publique la même année.

²⁰ Bien qu'absentes de ce travail, puisque éditées en dehors de la Catalogne, nous tenons à citer, entre autres, les traductions des pièces de Michel Tremblay faites à Valence par Antoni Navarro, qui accompagne ses traductions de notes et de propositions didactiques: *Per a tu, per sempre, de la teua Empariues* (parue en 1995) et *Les cunyades* (en 1999). Ces pièces ont été éditées par la maison d'édition Bromera, intéressée à la diffusion de textes pour la jeunesse, et ont été souvent incluses comme lecture obligatoire dans les programmes scolaires de certains lycées. Le cas de Michel Tremblay pourrait faire l'objet, à lui tout seul, d'un travail à part.

²¹ Remarquons que la plupart des traductions sont postérieures aux accords entre le Québec et la Catalogne.

lors de sa parution en 1978, s'inscrit dans le théâtre des femmes, qui a eu une importance prédominante au cours des années 60 et 70 dans le développement de la dramaturgie québécoise, en déconstruisant les stéréotypes sexistes de façon que le théâtre « cesse d'être le reflet stupidement fidèle de la société patriarcale »²². En effet, pendant cette période, plusieurs comédiennes du Théâtre expérimental de Montréal montent des « spectacles de femmes », représentations théâtrales collectives, écrites, interprétées et dirigées par des femmes et dont le but est de dénoncer leur situation d'aliénation dans une société patriarcale et de demander des changements sociaux. Plusieurs d'entre elles vont fonder, en 1979, le Théâtre expérimental des femmes. Pendant cinq ans, ce groupe, animé par Pol Pelletier, marquera de manière définitive le théâtre montréalais. Comme l'affirme Micheline Dumont (2009: 148), au cours de cette période, trois pièces présentées au Théâtre du Nouveau Monde (TNM) ont surtout retenu l'attention: *La nef des sorcières* (1976), création collective; *Les fées ont soif* (1978), de Denise Boucher, et *La saga des poules mouillées* (1981) de Jovette Marchessault. Il n'est donc pas étonnant que ce soit le « Teatre Experimental de Dones », avec Maria Lluïsa Oliveda²³ en tête, qui ait interprété une des pièces capitales du féminisme et de l'écriture au féminin des années 70 au Québec.

Les traductions répertoriées à partir de l'an 2000, jouées sur scène ou présentées dans des lectures dramatisées, sont plutôt le fruit d'accords, d'ententes ou d'échanges entre le Québec et la Catalogne. Nous pensons, entre autres, au projet d'échange de textes « Dramaturgies contemporaines catalane et québécoise » –mis en place à l'occasion du V^e Comité mixte de coopération Québec-Catalogne 2008-2010²⁴–, qui cherche à montrer, à «faire entendre», des écritures peu connues. Ce projet, qui est né lors d'une rencontre sur le rôle des centres dramatiques, organisée à

²² Francine Noël citée par Pierre L'Hérault (2001: 170).

²³ Née à Barcelone en 1922, elle collabore dans sa jeunesse avec le « Teatre Universitari » (TEU) et avec divers groupes et Centres de théâtre amateur. En 1950, elle voyage plusieurs fois à l'étranger pour suivre des cours spécifiques et fait son apprentissage professionnel avec la «Companyia de José Tamayo» au « Teatre Comèdia » de Barcelone. En 1977, Miguel Narros lui cède la direction du « Pequeño Teatro » de Barcelone, un groupe qui a maintenu vingt ans de grande activité. En 1972, elle crée le « Teatre Don Juan » situé à Travessera de Gràcia / Via Augusta (Edifici Autopistes). Elle a été directrice et patronne du «Teatre Grec de Montjuïc» pendant les années 1973, 1974 et 1975, en le rouvrant après sept ans de fermeture. Pendant plus de dix ans, elle a été la responsable, coordinatrice et organisatrice des lectures dramatisées qui avaient lieu dans l'ancien siège de la SGAE de Barcelone. Elle coordonne aujourd'hui le groupe « Teatre Experimental de Dones » (Extrait de la revue *Entreacte* 136, juin 2005). (C'est nous qui traduisons).

²⁴ En 1996, les gouvernements du Québec et de la Catalogne signaient une « Entente de coopération » qui formalisait la coopération dans des domaines d'intérêt commun, en fixait les bases et créait un Comité mixte Québec-Catalogne, se réunissant à peu près tous les deux ans, alternativement au Québec et à Barcelone, pour faire le bilan des actions réalisées au cours des deux dernières années, élaborer et approuver un programme de travail pour les deux années suivantes et identifier les accords sectoriels qui pourraient être signés.

Barcelone par la « Sala Beckett », en octobre 2007, et à laquelle Marc Drouin, directeur général du Centre des Auteurs Dramatiques (CEAD) du Québec, a participé, avait pour objectif d'échanger et de faire lire des textes récents afin d'élargir les connaissances mutuelles sur les formes d'écritures théâtrales et les questions qui y sont abordées. Dans ce sens, si au cours de la dernière décennie le Québec a fourni une dramaturgie toujours aussi originale avec un fort accent nord-américain et surtout des pièces portant sur des problématiques sociales, la Catalogne a, pour sa part, rejoint la mouvance européenne et multiplié de plus en plus ses échanges culturels. Il est à noter également que les deux dramaturgies se sont éloignées, un tant soit peu, des questions identitaires ou « costumbristas » pour aborder des questions d'une portée bien plus universelle²⁵.

Plusieurs de ces auteurs et de ces pièces de théâtre ont été recommandés par les responsables artistiques d'entités, tel le Centre des Auteurs Dramatiques (CEAD)²⁶, qui promeut la circulation du théâtre contemporain au-delà des frontières culturelles et linguistiques, objectif poursuivi par plusieurs directeurs des salles de théâtre de Catalogne, dont la « Sala Beckett ».

Ces pièces, représentées dans des espaces de référence de la culture théâtrale en Catalogne: « Institut del Teatre », « Teatre Nacional de Catalunya », « Teatre Lliure », « Sala Beckett », « Obrador Internacional de Dramatúrgia », ont été adaptées en catalan par des traducteurs de métier et par des personnalités jouissant d'une grande renommée dans le monde culturel, notamment dans le domaine du théâtre, tels Jaume Melendres ou, actuellement, Sergi Belbel²⁷. Ces éléments sont importants pour juger de la réception de ces œuvres en Catalogne. En effet, s'il est difficile d'évaluer le nombre de spectateurs présents aux représentations ou la portée des articles parus dans la presse, ils témoignent au moins de l'appui que reçoit le théâtre du Québec de la part des institutions culturelles catalanes.

2. Échos dans la presse

Les articles de presse annonçant des représentations de pièces provenant du Québec, qui font allusion à ses auteurs ou qui se rapportent tout simplement au

²⁵ Ces informations ont été tirées du projet de coopération du V^e Comité mixte de coopération Québec-Catalogne 2008-2010.

²⁶ « Centre de création, de promotion et de diffusion de la dramaturgie québécoise, le CEAD, fondé en 1965, regroupe aujourd'hui près de 200 auteurs professionnels qui y trouvent un ensemble de services ayant pour but tant de les soutenir dans leur écriture que de faire connaître cette dernière le plus largement possible. Source d'information pour l'ensemble du milieu théâtral (son centre de documentation contient quelque 3000 pièces, ainsi que des archives considérables sur tout ce qui les concerne), le CEAD constitue également un agent important d'échanges internationaux » (Pavlovic, 2001: 470 note 2).

²⁷ Auteur, directeur de théâtre, traducteur; professeur de dramaturgie à l'« Institut del Teatre » de Barcelone et directeur artistique du « Teatre Nacional de Catalunya » depuis 2006-2007.

théâtre québécois, ne sont pas abondants. Cependant, qu'ils viennent des journaux de Catalogne ou de l'extérieur, ils ne constituent pas seulement une matière à étude pour le chercheur mais aussi une source d'information pour le lecteur peu familiarisé avec la situation littéraire du Québec.

La première allusion a été repérée dans *La Vanguardia* du 24 octobre 1983. Elle a rapport au prix spécial accordé à la mise en scène de la pièce de Denise Boucher, *Les fades tenen set*, dirigée par Maria Lluïsa Oliveda, dans le cadre du « XVI Festival Internacional de Teatre » de Sitges²⁸:

El premio «Lisistrata»²⁹ concedido off-festival se ha otorgado del siguiente modo: premio especial al montaje de Denise Boucher titulado «Las fades tenan set»³⁰, dirigido por María Luisa Oliveda. También se ha concedido un segundo premio ex æquo que ha recaído en el montaje «Walze macabre» que ha representado el Teatru Porquettes. Ha sido compartido con «L'home que donà llum a una dona», de Noruega (Fabregas, 1983).

El País du 31 janvier, puis celui du 2 février 2000, se fait écho de la représentation de la pièce de Normand Chaurette *Fragments d'une carta de comiat llegits per geòlegs*, en traduction de Sergi Belbel. Elle a eu lieu à la « Sala Beckett », du

²⁸ « El Festival de Teatro de Sitges nació en 1967 y hasta la muerte del general Franco cumplió con el importante objetivo de estrenar a autores que, en una sociedad de censura como era en aquel entonces la de nuestro país, no tenían posibilidades de representarse en los teatros habituales. Durante una semana se estrenaba una obra cada día y se organizaba un coloquio con el autor y con el grupo que se había encargado del montaje. En 1977, por una lógica evolución y para adecuarse a las circunstancias históricas, el Festival de Teatro de Sitges inició una nueva trayectoria. En los primeros años de democracia, el Festival cumpliría otros dos importantes objetivos: ofrecer por una parte, espectáculos de teatro en todas las lenguas del estado español y, por la otra, devenir internacional dando así a conocer en nuestro país el teatro que se hacía en el extranjero. En 1977, Ricard Salvat aceptó la dirección del Festival. A partir de entonces Sitges empezó a convertirse en un gran festival internacional de teatro. [...] La edición de 1982 fue, cuantitativamente hablando, la más abundante al reunir cuarenta montajes de nuestro país, dieciocho espectáculos internacionales y más de diez espectáculos *off-festival*. [...] En 1977, se formó un Patronato asesor constituido por gentes vinculadas al mundo cultural y a la villa de Sitges. Se creó el Premio Artur Carbonell, al mejor montaje estrenado en el Festival y, para que los textos teatrales no sufrieran menoscabo, se creó el Premio Santiago Rusiñol exclusivamente para textos. Más tarde llegarían el Premio Cau Ferrat, a la mejor aportación artística del Festival, y el Premio Lisístrata, a la mejor aportación feminista. En 1983 se forma un nuevo Patronato que incluye representantes de las instituciones políticas catalanas y que conlleva algunas modificaciones en la organización del Festival: menos espectáculos, menos premios y un cambio de época en su celebración, de otoño a primavera. [...] Desde 1967 y, especialmente, desde 1977, Sitges se convierte, durante unos días, en lugar de encuentro y barómetro de la actividad teatral » (Ragué Arias, 1987: 32-33).

²⁹ Prix décerné au meilleur apport féministe.

³⁰ Nous gardons la graphie erronée du titre telle que parue dans le journal.

2 février au 12 mars. Cette pièce est, d'après le chroniqueur, «de estética renovadora, de temática inquietante, [y] gira en torno al fracaso de una expedición científica en África» (S.N., 2000b).

La Vanguardia du 4 février 2000 publie un article intitulé «Fascinante enigma» signé par Joan-Anton Benach, qui fait l'éloge de la pièce de théâtre de Chaurette et de l'excellente traduction de Sergi Belbel. L'article débute ainsi:

Atención al dato: si la obra que acaba de estrenarse en la sala Beckett no agota cada noche las pocas localidades habilitadas para la ocasión, cualquier diagnóstico que afirme la buena salud teatral de esta ciudad será una perfecta camama (Benach, 2000).

Et, un peu plus loin:

Es una cuestión de mínimos: si no se llenan las representaciones de «Fragments d'une carta...» la supuesta bonanza teatral barcelonesa deberá considerarse un puro espejismo, una ilusión fabricada con elementos meramente contables. Insignificantes (Benach, 2000).

Benach n'est pas avare en louanges lorsqu'il parle de l'auteur québécois:

Normand Chaurette, distinguido representante de la nueva dramaturgia del Quebec. La pieza es una prueba concluyente de los inagotables horizontes del teatro de texto y de la capacidad de seducción de todo diálogo escénico bien construido. [...] La de Normand Chaurette es una voz potente, original, con arranques de una plasticidad poética formidable, hábil manipuladora de la ironía, la ambigüedad y la sospecha (Benach, 2000).

Puis, lorsqu'il s'agit de mettre en relief les qualités du traducteur et metteur en scène, Sergi Belbel:

Por su parte, Sergi Belbel echa sobre la mesa redonda el resto de su probada sensibilidad y sabiduría directora y los beneficios de tal apuesta no pueden ser más sustanciosos: cada personaje es el retrato convincente de un perfil psicológico singular, una fisonomía humana sólida y coherente, al tiempo que la palabra y los silencios se alternan en una modulación admirable. Belbel logra que se escuchen los tumultos interiores que se agitan detrás de una mirada, de un gesto apenas perceptible (Benach, 2000).

Le 27 mars 2000, *La Vanguardia* publie un article intitulé «Los actores catalanes apoyan la Ciutat del Teatre en el día mundial del Teatro». Nous y apprenons que l'« Institut del Teatre », « el Lliure » et « el Mercat de les Flors » : «tres espacios que conformarán la futura Ciutat del Teatre» (Fondevila, 2000), à

Barcelone, ont été convoqués pour fêter le jour mondial du théâtre. À cette occasion, l'« Associació d'Actors i Directors professionals de Catalunya » (AADPC) a préparé un manifeste qui a été lu avec celui rédigé par Michel Tremblay pour commémorer la Journée mondiale du théâtre; texte qui lui a été commandé par l'Institut international du théâtre. Nous constatons donc, l'importance et la place de Michel Tremblay dans le domaine du théâtre. La production a obtenu un grand succès, battant même des records d'assistance et le texte a été diffusé dans vingt langues à travers le monde³¹.

B.G. signe, dans *El País*, du 27 juin 2001, l'article «Lurdes Barba dirige *Oblidar*, una obra sobre la fragilidad de la memoria». Le journaliste fait un compte rendu très complet de la pièce de Marie Laberge, traduite par Joan Casas et dirigée par Lurdes Barba, et explique, ainsi, son titre et son scénario:

Desde la amnesia al simple descuido involuntario, pasando por aquellos capítulos de la vida que nos traumatizaron y hemos borrado de nuestro cerebro. Las diferentes formas de olvido que pueden aquejar a una persona se dan cita en «Oblidar», una obra sobre la fragilidad de la memoria escrita por Marie Laberge que se estrena este sábado en la sala Ardenbrut con dirección de Lurdes Barba. Mercè Anglès, Rosa Cadafalch, Anna Güell y Judith Lucchetti son las cuatro actrices que se reparten el peso de la obra, estrenada en diferentes países y traducida al catalán por Joan Casas (B.G., 2001).

Le 2 juillet 2001, deux jours après la première de la pièce de Marie Laberge au « Théâtre Ardenbrut », Joan-Anton Benach signe dans *La Vanguardia*: «Violenta terapia de grupo», où il fait l'éloge du scénario et de la brillante direction et interprétation de la pièce. Benach y fait d'abord la présentation de l'auteure québécoise:

Es posible que el nombre de Marie Laberge sea uno de esos meteoritos que cruzan la escena local sin que nunca se sepa. En todo caso, su obra titulada *Oblidar*, constituye, en la vigorosa traducción de Joan Casas, una buena tarjeta de presentación que invitaría a conocer algo más de esta mujer de teatro y novelista de Quebec que ha escrito más de veinte obras para la escena (Benach, 2001: 40).

³¹ En mars 2009, c'est un autre Québécois, Robert Lepage, qui a été chargé de rédiger ce message. Nous tenons à mentionner que du 15 au 18 juillet 2009, au « Teatre Nacional de Catalunya », on a pu assister au spectacle de danse *Eonnagata*, créé et interprété par Sylvie Guillem, Robert Lepage et Russell Maliphant et coréalisé par le TNC et le Grec 09 Festival de Barcelona. Il s'agit d'un spectacle présenté par Sadler's Wells London, en association avec Sylvie Guillem et Ex Machina (Ex Machina fut créée par le Canada Council for the Arts, l'Arts and Literature Council du Québec et la ville du Québec). Robert Lepage est considéré aujourd'hui comme l'un des metteurs en scène les plus talentueux du théâtre contemporain.

Il rend, ensuite, un résumé détaillé de la pièce et loue finalement le travail splendide de direction et d'interprétation de Lurdes Barba, ainsi que celui des quatre actrices:

A estas alturas el futuro espectador no puede albergar dudas: en cuanto sepa de una obra dirigida por Lurdes Barba, puede tener la certeza de hallarse ante un ejercicio nada trivial. Barba «explota» lo mejor de sus actrices. De Rosa Cadafalch, en un personaje de «mala» imponente, absolutamente creíble. De Anna Güell, formidablemente caracterizada. De Mercè Anglès, en el mejor trabajo de su carrera. Mucho mejor Judith Lucchetti que Andrés Moreno —esta es una obra «de actrices»— en sus breves apariciones. [...] La ovación fue larga y justa (Benach, 2001: 40).

Le 3 juin 2008, *El Punt*, annonce la représentation de *Un berenar improvisat*, de Michel Tremblay, « dramaturg quebequès », au «Teatre Bravium» de Reus. Cette pièce, représentée les 6, 7, 8 et 17 juin 2008, a été dirigée par Rosa Mateu et interprétée par Àngels Gutiérrez, Isabel Periago, Marta Bonet et Ainhoa Descarrega³². Trois jours plus tard, le 6 juin 2008, *El Punt* rédigeait un nouvel article en annonçant le même spectacle et en fournissant, cette fois-ci, quelques détails sur l'auteur pour le comparer à un de nos cinéastes les plus internationaux:

La directora del muntatge, Rosa Mateu, qualifica d'«alta comèdia» la peça de Tremblay, un autor nascut l'any 1942 a Montreal i que es va donar a conèixer en l'escena internacional el 1968 amb *Les belles-sœurs* (*Les cunyades*). Tremblay, explica Mateu, acostuma a donar el protagonisme a les dones en les seves creacions: «L'univers femení li interessa molt perquè és un món més polièdric que el masculí. Una actitud que l'acosta, per exemple, al cinema d'Almodóvar» (N.B., 2008).

Le rapprochement que Rosa Mateu établit entre Tremblay et Almodóvar s'expliquerait-il par la présence que tous les deux accordent à la femme dans leur production? Le résumé fourni par l'Agenda du «Teatre Bravium» en mars 2009 pourrait nous le faire penser:

A *Un berenar improvisat*, quatre germanes es troben a casa de la mare el dia de l'aniversari d'una d'elles. Totes quatre representen diferents estereotips de dona, tot i que tenen en comú la frustració d'haver rebut una gran formació cultural per part de la seva mare però no per exterioritzar-la i projectar-la fora de la llar: «en l'obra hi ha tots els ingredients d'un còctel Molotov. Les baralles dialèctiques entre elles se succeeixen però la cultura no els permet arribar a les mans. Crec que l'argument

³² Quatre actrices du «Teatre Bravium» de Reus.

d'Un berenar improvisat només duraria deu minuts si fos protagonitzat per homes, ja que probablement acabaria amb la violència física el diletat combat dialèctic que mantenen les protagonistes» (S.N., 2009).

La reprise de cette pièce les 7 et 8 mars 2009 (d'après la programmation du « Teatre Bravium ») nous amène à la conclusion qu'elle a joui d'une bonne acceptation de la part du public.

Finalement, le numéro 32 de la revue théâtrale de réflexion et d'essai, (*Pausa*) *Quadern de teatre contemporani*, dirigée par des membres³³ de l'«Obrador» et de la «Sala Beckett» de Barcelone, se fait écho du cycle de lectures dramatisées « Drama contemporani: Alemanya i Quebec » qui s'est déroulé à la « Sala Beckett » en novembre 2009. Ce numéro consacre, ainsi, en 2010, quatre articles au Québec. Dans « Petites instantanées d'un paysage dramatique en plena transformació », Marie-Christine Lesage³⁴ fait un aperçu général de l'évolution de la dramaturgie du Québec, depuis les années 1945 jusqu'à nos jours, afin de mieux contextualiser les écritures actuelles. Il s'agit d'un nouveau théâtre dans lequel se laissent sentir une pluralité de voix qui, pour la plupart, s'éloignent progressivement des problématiques nationales et identitaires, propres au Québec, pour aborder des problématiques plus universelles, chercher des nouvelles formes d'écriture et aller vers une nouvelle conception de la mise en scène. Dans « Larry Tremblay's Talking bodies », le dramaturge et traducteur catalan, Berenguer Pou, interviewe l'écrivain québécois Larry Tremblay. Ce texte permet de mettre en lumière l'évolution professionnelle, la facette de pédagogue (enseignant à l'École Supérieure de Théâtre de Montréal et chargé de cours d'écriture dramatique) et le procès de création d'un des dramaturges les plus connus du Québec, Larry Tremblay, tout en réfléchissant sur la fonction sociale et politique du théâtre et le fond et la forme de sa première pièce traduite en catalan, *Abraham Lincoln va al teatre*. Mercè Sarrias, auteure de théâtre et scénariste, interviewe Évelyne de la Chenelière dans « No sé si els continguts guien la forma o a l'inrevés. Probablement les dues coses alhora ». Cette actrice et auteure dramatique québécoise, connue internationalement pour sa pièce *Des fraises en janvier* (prix au meilleur texte original de l'Académie Québécoise du Théâtre, en 2006) fait partie du Nouveau Théâtre Expérimental, groupe théâtral clé pour la rénovation du panorama

³³ Actuellement, la revue est dirigée par Carles Batlle, le conseil de rédaction est formé par Albert Arribas, Glòria Balañà, Carles Batlle, Davide Carnevali, Toni Casares, Silvia Ferrando et le conseil consultatif par Víctor Muñoz i Calafell, Anna Pérez Pagès, Pere Riera, Esteve Soler, Victoria Szpunberg et Helena Tornero.

³⁴ Maître de conférences associée à l'Institut d'études théâtrales de l'Université de Paris III de 2001 à 2006, et enseignante à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal et à l'École nationale de théâtre du Canada, elle est actuellement responsable du secteur des activités internationales pour le Centre des auteurs dramatiques (CEAD).

théâtral du Québec. Sarrias interroge de la Chenelière sur certaines de ses pièces, sur son procès d'écriture ainsi que sur ses projets. Finalement, « Trobada amb Michel-Marc Bouchard » est la transcription de l'entrevue réalisée par Marie-Christine Lesage au dramaturge québécois, le 8 octobre à la « Sala Beckett », dans laquelle Bouchard expose sa vision de la dramaturgie québécoise contemporaine, ce qui lui permet de situer sa production et de parler des thématiques présentes dans son œuvre dramatique.

Ces quelques échos répertoriés ne constituent pas, pour la plupart, des travaux critiques d'une portée extraordinaire, mais témoignent de la présence du théâtre du Québec en Catalogne et de l'intérêt qu'il a pu susciter à quelques metteurs en scène. Compte tenu que, bien souvent, il s'agit de chroniques de spectacles, bien souvent, le nom de l'auteur –du traducteur ou de l'adaptateur, lorsqu'ils sont cités– ne vient que bien après les louanges des acteurs et des metteurs en scène. Il est évident, pourtant, que les échos sont presque inexistants lorsque les pièces n'ont pas été représentées dans les grandes salles, c'est pourquoi nous apprécions les articles de *(Pausa) Quadern de teatre contemporani* se rapportant au monde du théâtre : ce sont eux qui nous permettent de constater la vitalité du théâtre du Québec et le grand souci de renouveau dont font preuve leurs auteurs.

3. Conclusion

L'importance de la production théâtrale contemporaine du Québec, la pluralité des sujets abordés, la modernité de sa mise en scène, l'importance du travail d'adaptation de certaines de ces pièces à des fins didactiques –aussi bien pour l'apprentissage d'une langue que pour les cours d'art dramatique–, les commentaires élogieux qui apparaissent de façon réitérée dans la presse, pourraient laisser espérer une large diffusion et réception de la dramaturgie québécoise en Catalogne. Le théâtre du Québec connaît cependant très peu d'éditions chez nous et circule difficilement dans nos salles, bien que certaines de ces pièces se maintiennent à l'affiche pendant plusieurs mois, sont représentés dans des espaces de référence de la scène théâtrale et reçoivent l'appui des institutions culturelles catalanes.

Néanmoins, la lecture de Michel Tremblay lors de la création de la « Ciutat del Teatre »; l'écho se rapportant au « Teatre Bravium », de Reus, et à ses enjeux; la représentation au « Théâtre Artenbrut » de la pièce de Marie Laberge; la nouvelle de la concession du Prix Lisistrata à la mise en scène de l'œuvre de Denise Boucher ; les mots de Benach au sujet de l'œuvre de Chaurette et de son traducteur et metteur en scène, fournissent des renseignements importants sur la réception du théâtre québécois en Catalogne. Les rencontres entre des auteurs du Québec et la « Sala Beckett » à partir de 2009 sont autant de témoins de l'intérêt suscité par cette dramaturgie provenant d'outremer et de la volonté d'établir des échanges qui favorisent un enrichissement de la scène théâtrale catalane. De là, l'importance

d'initiatives de projets d'échange entre le Québec et la Catalogne qui visent à faire découvrir auteurs et pièces de théâtre, grâce aux traductions, et favorisent la présence d'auteurs et la diffusion de textes auprès du grand public dans chacune des deux communautés.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- B.G. (2001): «Lurdes Barba dirige “Oblidar”, una obra sobre la fragilidad de la memoria». *El País*, 27/06/2001 [En ligne: http://elpais.com/diario/2001/06/27/catalunya/99360-4061_850215.html].
- BENACH, Joan-Anton (2000): «Fascinante enigma». *La Vanguardia*, 4/02/2000, 48.
- BENACH, Joan-Anton (2001): «Violenta terapia de grupo». *La Vanguardia*, 2/07/2001, 40.
- BIRON, Michel; François DUMONT & Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007): *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal, Boreál.
- BOUCHER, Denise (1989): *Les fées ont soif*. Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- CEAD [consultation en ligne: <http://www.cead.qc.ca/cead/historique>; 20/02/2013]
- DIEGO, Rosa de (2002): *Teatro de Quebec*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- DUMONT, Micheline (2009): *Le féminisme québécois raconté à Camille*. Montréal, Les Éditions du remue-ménage.
- FABREGAS, Xavier (1983): «Las acciones teatrales en la calle, triunfadoras en el Festival Internacional de la Blanca Subur». *La Vanguardia*, 24 octubre, 33.
- FONDEVILA, Santiago (2000): «Los actores catalanes apoyan la Ciutat del Teatre en el día mundial del Teatro». *La Vanguardia*, 27/03/2000, 61.
- L'HÉRAULT, Pierre (2001): «El teatro québécois del siglo XX», in Carmen Fernández Sánchez (coord.), *Literatura francocanadiense: la literatura quebequesa*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 141-214.
- LAFON, Dominique [dir.] (2001): *Le théâtre québécois 1975-1995*. Québec, Fides.
- LESAGE, Marie-Christine (2010): «La dramaturgia quebequesa contemporánea: petites instantànies d'un paisatge dramàtic en plena transformació». (*Pausa*). *Quadern de teatre contemporani*, 32, 45-59.
- N.B. (2008): «Bravium Teatre de Reus posa en escena una obra de Tremblay». *El Punt Digital*, 6 juin. <http://www.vilaweb.cat/www/elpunt/noticia?p_idcmp=2885564>.
- PAVLOVIC, Diane (2001): «La dramaturgie à l'étranger», in *Le théâtre québécois 1975-1995*. Québec, Fides, 469-479.
- POU, Berenguer (2010): «Larry Tremblay's *Talking bodies*». (*Pausa*). *Quadern de teatre contemporani*, 32, 1-7.

- RAGUÉ-ARIAS, Maria-Josep (1987): «El Festival Internacional de Sitges». *Catalònia* 2, 32-33. <<http://www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/view/92546/161129>>.
- SARRIAS, Mercè (2010): «Entrevista amb Évelyne de la Chenelière». (*Pausa*). *Quadern de teatre contemporani*, 32, 60-63.
- S.N. (2000a): «Agenda». *El País*, 2/02/2000 [En línia: <http://elpais.com/diario/2000/02/02/agenda>].
- S.N. (2000b): «Belbel alternativo». *El País*, 31/01/2000 janvier [En línia: http://elpais.com/diario/2000/01/31/catalunya/949284446_850215.html#despiece2].
- S.N. (2009): «(Reposició) Un berenar improvisat de Michel Tremblay». *Agenda Teatre Bravium*. <http://www.braviumteatre.com/esp_realitzats.htm>.
- TREMBLAY, Michel (1999): *Les cunyades*. Alzira, Bromera.

ANNEXE

Répertoire bibliographique (des pièces de théâtre du Québec traduites en Catalogne)³⁵

- ARCHAMBAULT, François (2000): *Cul sec*. Traduction de Joan Casas.
- BOUCHER, Denise (1983): *Les fades tenen set*. Traduction de Muntsa Rosselló.
- CHAURETTE, Normand (199*): *Reines*. Traducció de Roser Güell i Isern et Òscar Barberán i Garcia. Barcelona, Institut del Teatre. Manuscrit.
- CHAURETTE, Normand (2000): *Fragments d'una carta de comiat llegits per geòlegs*. Traduction de Sergi Belbel.
- CHENELIERE de la, Évelyne (2010): *Bashir Lazhar*. Traduction d'Helena Tornero. Tarragona, Arola Editors.
- DUBOIS, René-Daniel (2000): *Torna a casa amb Claude*. Traduction de Joan Casas.
- LABERGE, Marie (2001): *Oblidar*. Traduction de Joan Casas.
- LEGER, Catherine (2009): *Cotxe americà*. Traduction d'Iban Beltran et Raquel Tomàs.
- LEMIEUX, Pierre-Yves (1999): *El senyor Smitxkov*. Traduction de Guillem-Jordi Graells.
- TREMBLAY, Larry (2009): *Abraham Lincoln va al teatre*. Traduction de Jaume Melendres.
- TREMBLAY, Michel (198*): *Un berenar improvisat*. Traduction de Jaume Melendres. Barcelona, Institut del teatre. Manuscrit.
- TREMBLAY, Michel (2000): *Albertine en cinq temps*. Traduction de Jaume Melendres.

³⁵ De tous ces titres, seule la pièce d'Évelyne de la Chenelière a fait l'objet d'une édition. C'est pourquoi elle est accompagnée de la ville et de la maison d'édition.

Las técnicas de traducción en los textos económicos de divulgación (francés-español): resolución de problemas

Julia Lobato Patricio

Universidad Pablo de Olavide

jlobato@upo.es

Carlos Ruiz García

Universidad de Alcalá

carlos.ruiz.garcia@hotmail.com

Résumé

L'objectif de cet article est l'étude, depuis une perspective didactique, de la fréquence avec laquelle les procédés techniques de traduction sont utilisés dans les textes économiques destinés au grand public. Dans le premier paragraphe du nous citerons les différentes contributions de plusieurs auteurs en termes de détermination des compétences nécessaires au traducteur de textes économiques destinés au grand public. Ensuite, nous aborderons les principales difficultés et problèmes de traduction auxquels le traducteur doit faire face et nous présenterons un exemple de chacune d'entre elles, tiré du corpus objet de notre étude. Dans le paragraphe suivant, nous exposerons les techniques de traduction qui ont été utilisées fréquemment pour résoudre les problèmes des textes économiques destinés au grand public.

Mots clefs: procédés techniques, compétences; difficultés de traduction; traduction économique.

Abstract

This article aims to analyze from a didactic approach the frequency usage of translation techniques applied in non-specialized economic texts in the pair of languages French-Spanish. In the first section an attempt is made in order to determine, from the contributions made by some authors, the concrete skills that an economic translator should have or develop. The second section examines the difficulties and translation problems they usually have to face, and it includes a myriad of examples drawn from the corpus of study. The third section highlights the most frequently used translation techniques when solving the translation problems found in the previously analyzed texts.

Key words translation techniques, translation skills; translation difficulties; economic translation.

0. Introducción

La actual situación de crisis financiera se ve reflejada de forma bastante evidente en la prensa tanto a nivel nacional como internacional. Desde 2008, el número de artículos publicados que hacen referencia a la crisis ha aumentado notablemente (*cf.* García Luque, 2010: 203-2015) ya que esta afecta a prácticamente todos los sectores de la sociedad (a la banca, a la construcción, al empleo, a la educación, a la sanidad).

Esta predominancia de textos económicos de divulgación en la prensa escrita (tanto en papel como en línea) que ha generado la actual situación económica tiene una consecuencia directa en el mercado de la traducción; el volumen de textos económicos de divulgación que se traduce actualmente es también mayor.

Un número importante de instituciones financieras a nivel internacional o comunitario, como pueden ser el Fondo Monetario Internacional, el Banco Central Europeo o la Organización Mundial del Comercio, entre otras, que generan cada día un volumen importante de documentación (comunicados de prensa, noticias, discursos, etc.), emplean el francés como una de sus principales lenguas de trabajo (junto con el inglés). Tanto los periódicos como las agencias de noticias se hacen eco de esa información y le dan difusión no solo a nivel nacional sino también internacional.

Si debido a la crisis financiera el mercado de la traducción en los últimos años está cambiando, quizá deberíamos también adaptar la enseñanza de la traducción a esta nueva situación; así las nuevas promociones de traductores estarían más preparadas y familiarizadas ante las exigencias del mercado profesional.

Si desde una fase temprana de su formación, el traductor conoce las técnicas de traducción más frecuentes que aparecen en este tipo de textos, este podrá abordar la traducción de un problema de forma más rápida. El hecho de no conocer una de las técnicas que se emplean con mayor frecuencia podría repercutir en la calidad de la traducción, ya que podría aplicar un procedimiento distinto que podría no ser la mejor solución posible.

Ya se han publicado algunos trabajos –de los cuales hablaremos en los siguientes apartados– que hacen referencia a la adquisición de la competencia traductora en el campo de la economía, a las dificultades y problemas que los textos económicos plantean al traductor e incluso al estudio de la terminología económica que la actual situación de crisis está generando; sin embargo, existe menos literatura que haga referencia a las técnicas o procedimientos de traducción que se emplean para la resolución de problemas traductológicos en los textos económicos de divulgación.

En el presente artículo se ha estudiado, a partir de una experiencia didáctica, la frecuencia de uso de las técnicas traductológicas que se emplean para resolver los problemas de traducción hallados en textos económicos de divulgación en la combinación lingüística francés-español. El objetivo de este trabajo es observar, en los textos

seleccionados, qué técnicas de traducción se emplean con mayor frecuencia en la resolución de problemas.

Para ello, se han seleccionado, analizado y traducido un total de 10 textos publicados en el año 2010 en *Le Monde*, uno de los periódicos de mayor difusión y prestigio en Francia, y en concreto, que aparecieron publicados en un número especial dedicado a la economía titulado *Bilan économie*. Esta publicación, al ser generalista, abarca una temática muy variada dentro del campo de la economía. En estos artículos se refleja cómo la economía ha afectado a distintos sectores de la sociedad (automovilístico, desempleo, aviación, consumo, etc.).

En el primer apartado de este artículo recurriremos a las aportaciones de varios autores para tratar de determinar qué competencias debería tener un traductor de textos económicos de divulgación. A continuación, se señalarán las principales dificultades y problemas de traducción a los que este suele enfrentarse y se mostrará un ejemplo de cada una de ellos extraído del corpus objeto de estudio. En el siguiente apartado se expondrán las diferentes técnicas de traducción que se han empleado con mayor frecuencia a la hora de resolver los problemas de traducción hallados en los textos económicos de divulgación analizados. Finalmente se incluye un apartado de conclusiones.

1. Competencias del traductor económico

Resulta apropiado tratar de determinar, en primer lugar, cuáles serían las competencias que el traductor de textos económicos debería tener o desarrollar para enfrentarse a la traducción (francés-español) de un texto económico.

Coincidimos con Francisco Vigier (2010: 51) al afirmar que el concepto de competencia traductora «constituye uno de los grandes objetos de debate de la disciplina académica de Traducción e Interpretación». Numerosos autores han tratado de definir los conceptos y destrezas que ha de poseer el traductor profesional a la hora de desempeñar su labor y no es nuestra intención, en este apartado, volver sobre ello. Sin embargo, sí nos permitimos, en este sentido, recomendar las clasificaciones de las distintas competencias en las que se divide la macrocompetencia traductora¹ que defienden autoras como Amparo Hurtado Albir (2001: 385) o Dorothy Kelly (2007: 106).

En el ámbito de la traducción económico-financiera, en concreto, Florentino Heras (2005: 7) destaca las siguientes competencias como esenciales para que un traductor se especialice en dicho campo: (1) aprehender los conceptos básicos de la economía (es decir, adquirir los conocimientos temáticos necesarios para comprender así el texto), (2) conocer los términos utilizados por los expertos en ese campo (dominar la terminología empleada por los expertos en la materia). Coincidimos con Heras en que los conocimientos conceptuales y los terminológicos van siempre de la mano y no

¹ Denominada así y definida por Kelly (2002: 9-20).

se pueden concebir los unos sin los otros. La tercera competencia consiste en (3) seguir una metodología adecuada a la hora de traducir. Más adelante en su obra (Heras, 2005: 12), para adquirir una mayor competencia traductora en el ámbito económico-financiero, sugiere una metodología basada en la realización de varias lecturas del texto original, en adelante TO, (con cada lectura se pretende un objetivo) y en la documentación. La cuarta competencia es (4) saber resolver las dificultades de un texto económico-financiero. En este apartado Heras emplea el término «dificultades de traducción», cuando a nuestro juicio quizá debería haberse referido a los problemas de traducción que un determinado texto plantea. En el siguiente apartado explicaremos esta diferencia entre dificultad y problema de traducción.

Se realiza aquí esta distinción entre problema de traducción y dificultad de traducción; ya que estamos de acuerdo con Nord (1988: 166) en que los problemas son de carácter objetivo y las dificultades son subjetivas. Los problemas de traducción pueden ser textuales, pragmáticos, culturales o lingüísticos; mientras que las dificultades de traducción son los obstáculos subjetivos que están relacionados con la competencia del traductor y destaca que, mientras las dificultades pueden superarse mediante una documentación adecuada, un análisis riguroso del TO, la capacidad del traductor para resolver los problemas de traducción y el empleo de los recursos técnicos necesarios, los problemas de traducción siguen siendo problemas aun cuando el traductor haya aprendido a resolverlos. Por lo tanto, y tomando la definición de Lobato Patricio (2011: 38) se podría afirmar que «los problemas de traducción son los lugares de intervención en los que el traductor tendrá que actuar para crear un texto meta fiel, (en adelante TM), que cumpla los criterios establecidos en el encargo de traducción». No cabe duda de que el proceso de documentación resulta extremadamente útil a la hora de resolver las dificultades y los problemas de traducción presentes en cualquier texto independientemente de su ámbito de aplicación.

A continuación ilustraremos esta diferenciación entre *problema* y *dificultad* de traducción mediante ejemplos extraídos de los textos objeto de nuestro estudio. Podríamos decir que una dificultad de traducción sería, por ejemplo, el desconocimiento o falta de comprensión por parte del traductor de un concepto económico como *politique d'incitations fiscales*². Esta dificultad podría ser superada mediante un proceso de documentación adecuado para entender su significado. Por otra parte, estaríamos ante un problema de traducción cuando en ese mismo texto, en francés se utiliza la expresión *empire du Milieu* para referirse a China. Por el contexto, resulta evidente que se está hablando de ese país y por lo tanto esto no supondría ninguna dificultad para el traductor; sin embargo, sí podemos decir que se trata de una zona de intervención detectada en el TO en la que el traductor tendrá que actuar para hallar una solu-

² Este concepto aparece en el artículo titulado «La Chine devient le premier marché mondial», publicado en el especial «Bilan économie» de *Le Monde* (p. 171).

ción correcta. En este caso se podría recurrir a una traducción literal (El Imperio del Medio), a una creación discursiva que funcionase en este contexto (El gigante asiático) o a cualquier otro procedimiento que transmitiese el mismo sentido que el TO. Sin embargo, incluso cuando el traductor ha hallado la solución correcta, podemos seguir diciendo que en ese lugar en concreto del TO hay un problema de traducción.

Barceló y Delgado (2011: 117-120) destacan, de manera bastante acertada, dos competencias relacionadas con la documentación. La primera de ellas sería la competencia temática o enciclopédica, es decir «la adquisición de un saber declarativo útil asentado sobre la práctica de la autoformación continua y constituye (...) una de las competencias fundamentales». La segunda competencia a la que hacen referencia es la instrumental, que la definen como «la adquisición de un amplio conocimiento de las fuentes terminológicas, fraseológicas y lingüísticas que se encuentran a disposición del traductor y a las que este debe acudir», entre las que se mencionan diccionarios, la legislación jurídico-económica, manuales de economía, textos paralelos, etc., y en una sección aparte se analiza la utilidad de las Tecnologías de la Información y la Comunicación.

Por tanto, no solo es suficiente dominar la temática del TO, sino que también es fundamental saber utilizar de manera eficaz los recursos que el traductor tiene a su alcance; por lo cual, una vez más reiteramos la importancia del proceso de documentación en la adquisición de la competencia traductora y en la consecución de un producto final de calidad.

Conviene recordar que estas competencias no se adquieren únicamente durante la etapa de formación del traductor, entendiéndose aquí por formación, la formación universitaria ya sea de grado o de posgrado en estudios de traducción. La competencia traductora se sigue adquiriendo, desarrollando y perfeccionando de forma continua durante todos los años en los que el traductor desempeña su práctica profesional; aunque si bien es cierto que los fundamentos para su adquisición sí se asientan durante la primera etapa de la formación.

2. Principales problemas de la traducción económica francés-español

Según Houbert (2001) el lenguaje económico y financiero es una lengua activa que experimenta un continuo cambio ya que refleja una realidad en constante evolución. A continuación presentamos los principales problemas³ que Houbert atribuye al lenguaje económico francés y que el traductor ha de conocer y saber resolver:

- Uso de préstamos procedentes del inglés, lo que hace que se generen neologismos continuamente
- Empleo abundante de calcos procedentes del inglés
- Uso frecuente de juegos de palabras

³ Houbert las llama «dificultades», pero para ser coherentes con la terminología empleada en este artículo, se ha optado por «problemas de traducción».

- Alto nivel de especialidad que se combina con un lenguaje más común
- Uso de expresiones y términos políticamente correctos
- Polisemia
- Añade Houbert que para tratar de solucionar los problemas que el TO plantea, el traductor tendrá que recurrir a una serie de técnicas como por ejemplo:
 - Uso de la metonimia como figura estilística de forma intencionada en muchas ocasiones para evitar las repeticiones
 - Sustantivación de adjetivos⁴ con el fin de conseguir un mayor equilibrio en cuanto a estilo y naturalidad del TM
 - Importancia de conocer las colocaciones y concurrencias para dar naturalidad al lenguaje y evitar los falsos amigos.

Centrándonos en los problemas de traducción de textos económicos de divulgación que la combinación lingüística francés-español plantea, resulta especialmente interesante el estudio llevado a cabo por Gallego Hernández (2012: 151-162) en el que se estudian las colocaciones del término *crise* y su traducción del francés al español, así como la frecuencia con la que aparece el uso metafórico de este concepto referido a la enfermedad, a los alimentos y a los jueces o árbitros. Los resultados de este estudio revelan que la técnica de la traducción literal es la estrategia⁵ de traducción más empleada en la resolución del problema de traducción que plantean las metáforas en los textos económicos.

Por otra parte, Barceló Martínez (2011: 310)⁶ ha estudiado las dificultades que sus alumnos presentan frente a la expresión de la cantidad en textos económicos franceses en general y a la expresión de los porcentajes en particular. Esta dificultad viene dada en parte, según la autora, por la ortotipografía y la concordancia en francés. Esta autora se detiene también en la dificultad que puede plantear la traducción de expresiones de la fecha y de la hora en las distintas culturas. Aunque existe una normativa internacional (ISO 8601: 2004) a este respecto, cada país tiene sus propias reglas, por lo que recomienda ser especialmente prudente a la hora de «trasvasar de una lengua a otra información relacionada con estos aspectos». La autora termina la parte teórica de su estudio haciendo alusión a otras cuestiones que pueden presentar alguna complicación de traducción: los términos *milliard* y *billion*.

⁴ En el siguiente apartado llamaremos transposición a este procedimiento.

⁵ El autor emplea el término *estrategia* en lugar de *técnica* para referirse al procedimiento traductológico empleado por el traductor para la resolución de un problema de traducción.

⁶ Este estudio, aunque publicado en 2011, fue presentado en el Congreso *Interdisciplinariedad, lenguas y tic: investigación y enseñanza*, celebrado en la Universidad de Valencia en marzo de 2010.

En otro estudio llevado a cabo por Barceló y Delgado (2011: 120-121) se enumeran las principales características del lenguaje económico ampliando la clasificación realizada por Houbert (2001). Los autores destacan los siguientes elementos como los principales problemas⁷ que los textos económicos plantean: la terminología, la neología, los juegos de palabras, el empleo reiterado de metáforas y metonimias, sobre todo en el lenguaje económico-periodístico, la polisemia, la sinonimia y la falsa sinonimia, las siglas y acrónimos, las colocaciones, los préstamos y calcos del inglés y la alternancia de un lenguaje altamente especializado con un lenguaje más banalizado. Estas características tendrán como consecuencia que los alumnos o traductores tengan ciertas dificultades a la hora de traducir un texto de esta naturaleza; dificultades que deberán resolverse mediante una tarea documental bien desempeñada.

Por su parte, Barros (2002: 9) destaca que el lenguaje económico especializado comparte muchos rasgos con la lengua común –o familiar, como ella indica–, como por ejemplo, la presencia de tropos (metáforas, símiles y metonimias), juegos de palabras (por ejemplo, en titulares de periódicos), abreviaturas, siglas, acrónimos y apócope (abreviaturas de monedas).

Barceló y Delgado (2011: 120-121) describen estas dificultades y destacan los siguientes elementos como las principales dificultades de traducción que los textos económicos plantean. Estas están relacionadas con:

- El pobre manejo de la lengua materna
- El dominio de la lengua extranjera
- La terminología propia del ámbito o subámbito de la traducción
- El contenido del texto que se debe traducir
- El proceso de documentación
- La expresión de la cantidad y la presencia de siglas
- El uso de recursos lingüísticos
- Aspectos extralingüísticos que tienen que ver con el manejo de las herramientas informáticas y la presentación de las traducciones

A continuación se muestran los ejemplos de algunas de los problemas arriba mencionados detectados en los textos objeto de nuestro estudio:

PROBLEMAS	EJEMPLO
ABREVIATURAS	Monop ³ , en lugar de Monoprix
CALCOS DEL INGLÉS	<i>Stocker</i> (en el sentido de almacenar, del inglés <i>to stock</i>), y por derivación <i>déstockage</i>
CIFRAS	<i>10 milliards d'euros</i> = 10 mil millones de euros
METÁFORA	« <i>Tous les constructeurs veulent leur part d'un gâteau qui ne cesse d'augmenter</i> » Gâteau=beneficios obtenidos por las ventas de automóviles « <i>La monnaie chinoise, dont les pouvoirs publics encadrent le taux de change, ne</i>

⁷ Los autores los denominan «dificultades de traducción».

PROBLEMAS	EJEMPLO
	<i>coterait donc qu'environ la moitié de sa valeur réelle face au billet vert (...)</i> <i>Billet vert</i> = Dólar <i>«Mais quatre ans plus tard, c'est Porsche qui va être avalé»</i>
METONIMIAS	<i>Une enseigne</i> = un comercio
POLISEMIA	En el mismo texto se emplea el término <i>cours</i> con dos significados distintos: <i>«Le cours de l'euro»</i> / <i>«Au cours des dernières années (...)</i>
PORCENTAJES	<i>«sa part de marché se limitait à 3,3%»</i> = «solo un 3,3% del mercado correspondía a PSA»
PRÉSTAMOS	<i>Un tracker</i> , <i>Un krach/Krack</i> (del inglés <i>crash</i>) <i>Budget</i> (préstamo del inglés que a su vez fue tomado del francés <i>bougette</i>)
SIGLAS	CAE (<i>Conseil d'analyse économique</i>) PPP (<i>Parité de pouvoir d'achat</i>) BIT (<i>Bureau international du travail</i>)
SÍMILES	<i>«Tout semblait pourtant réglé comme du papier à musique»</i> <i>«L'histoire est un peu celle de l'arroseur arrosé»</i>
SINONIMIA	En el siguiente fragmento se utilizan dos términos diferentes para hacer referencia al mismo concepto: <i>«A cette époque, Ernst Piech, l'un de ses cousins, criblé de dettes, veut vendre secrètement ses parts de Volkswagen à un investisseur koweïtien. La branche Porsche de la famille rachète alors les actions et fait basculer le pouvoir de leur côté.»</i> Es frecuente también que las palabras <i>récession</i> y <i>crise</i> se empleen de forma indistinta en el mismo texto.

Tabla 1: Problemas de traducción recurrentes en textos económicos de divulgación

3. Principales técnicas de traducción empleadas en la traducción económica para la resolución de problemas

Hasta ahora se han estudiado las competencias del traductor económico y se ha realizado un breve repaso de las principales dificultades de la traducción de textos económicos en la combinación lingüística francés-español. En este apartado, se van a analizar qué técnicas de traducción se emplean con mayor frecuencia en la resolución de los problemas de traducción hallados en los textos objeto de este estudio.

No se han encontrado muchos trabajos en los que se estudien los procedimientos técnicos que utilizan los traductores de textos económicos –en la combinación lingüística francés-español– para la resolución de problemas de traducción. Una aportación en este sentido sería la realizada por Gallego Hernández (2012: 153), quien a su vez cita a Dobrzyńska (1995: 599-603) para afirmar que «además de utilizar la traducción literal para traducir la expresión metafórica original, los traductores pueden, en esencia, emplear otra metáfora lingüística de sentido similar, o parafrasear una metáfora».

En cuanto a las técnicas de traducción estudiadas, se va a tomar como referencia la clasificación que Hurtado Albir (2001: 268-271) establece de las diferentes técnicas de traducción. Solo mencionaremos aquellas técnicas que se utilizan de ma-

nera recurrente en todos los textos analizados y que se considera que podrían ser significativas en la resolución de problemas de traducción.

Cabe mencionar que la técnica más empleada ha sido la *modulación*, tanto estructural como léxica. Dicha técnica se emplea para cambiar el punto de vista o de enfoque con respecto al mensaje original. Se recurre a la modulación estructural en mayor medida por la necesidad de cambiar la estructura de las oraciones debido a las exigencias de la lengua y a sus propias convenciones. En cuanto a la léxica, al cambiar el punto de vista, se modifica el énfasis resultante.

A la modulación le siguen (por frecuencia de uso) el equivalente acuñado, la ampliación lingüística y la transposición. Mediante el *equivalente acuñado* se utiliza una expresión o término reconocidos como equivalentes en la lengua meta. Así, muchos de los términos económicos en francés tienen su equivalente acuñado en español, por lo que hay que respetarlos y hacer uso de ellos. De no ser así, se incurriría en calcos, lo cual podría suceder a menudo debido a la proximidad de las lenguas francesa y española. Mediante la *ampliación lingüística* se añaden elementos lingüísticos al TM, así, un sintagma que en francés solo contenga uno o dos elementos, puede verse transformado en otro nuevo en español que posea tres o más elementos lingüísticos para trasladar el mismo significado. Por su parte, la *transposición* consiste en realizar un cambio en la categoría gramatical y su uso se justifica con la adecuada reformulación de una oración.

La técnica de *amplificación* también resulta significativa y con ella se introducen precisiones no formuladas en el original. En la traducción económica es de especial relevancia debido a que en ocasiones hay que explicar algún concepto o añadir cierta información que no esté explícita en el original y que no quede del todo clara.

En oposición a la *amplificación*, en ocasiones se recurre a la *elisión* u *omisión*, que consiste en no formular elementos de información presentes en el original. A veces se recurre a ella con el fin de no caer en la redundancia y, otras, porque el mensaje no requiere de más precisiones si ya han quedado claras.

En menor medida, se emplean otras técnicas como son la *compresión lingüística* (se sintetizan elementos lingüísticos), la *creación discursiva* (cuando se establece una equivalencia efímera, imprevisible fuera de contexto), la *generalización* (se utiliza un hiperónimo, es decir, un término más general o neutro,) el *préstamo* (cuando se toma una palabra o expresión de otra lengua) o la *compensación* (cuando un elemento no se ha podido reflejar en el mismo lugar en el que aparece en el TO y se introduce en un lugar diferente del texto traducido).

En la siguiente tabla se muestra la frecuencia con la que las técnicas de traducción se han empleado en los textos objeto de este estudio para la resolución de problemas. Asimismo se incluye un ejemplo de cada una de ellas basado en las propuestas de traducción realizadas y revisadas en el aula.

TÉCNICA EMPLEADA	FRECUENCIA DE USO (%)	EJEMPLO DE USO
MODULACIÓN	24	<i>Tout juste rentable</i> > Ingresos modestos (cambio en el punto de vista)
EQUIVALENTE ACUÑADO	16	<i>L'inventeur de la Coccinelle</i> . El inventor del Escarabajo. Literalmente <i>coccinelle</i> significa <i>mariquita</i> , pero en el mundo automovilístico su equivalente acuñado es <i>Escarabajo</i>
AMPLIACIÓN LINGÜÍSTICA	11	<i>rachète</i> > volvió a comprar
TRANSPOSICIÓN	11	
DE ADJETIVO A VERBO		<i>bouleversés</i> > cambio
DE ADJETIVO A SUSTANTIVO		<i>koweïtien</i> > de Kuwait
DE SUSTANTIVO A ADJETIVO		<i>marché</i> > mercantil
DE SUSTANTIVO A VERBO		<i>auréolé</i> > se vanagloriaba
DE VERBO A SUSTANTIVO		<i>rendre compatibles</i> > compatibilidad
DE VERBO A ADVERBIO		<i>passage</i> > pase
DE PERÍFRASIS VERBAL A SUSTANTIVO		<i>se limitait</i> > solo
AMPLIFICACIÓN	10	<i>Le ministère des finances</i> > El Ministerio de finanzas chino (MOF)
COMPRESIÓN LINGÜÍSTICA	6	<i>travaillant pour des éditeurs</i> > asalariados
ELISIÓN	6	<i>le jeu Pet Society de l'éditeur Playfish</i> > el juego Pet Society de Playfish
PRÉSTAMO	6	<i>Stocks d'invendus (logements)</i> <i>Stocks</i> de las viviendas que han quedado sin vender Se ha mantenido el préstamo utilizado en el TO precedente del inglés.
CREACIÓN DISCURSIVA	4	<i>vigueur des ventes</i> > torbellino de ventas
DESCRIPCIÓN	3	<i>La baisse des prix concerne toute la France, province (-6,9%) comme Île de France (-7,5%) ou capitale (-7,2%).</i> Esta bajada de precios concierne a toda Francia, tanto a Île-de-France (-7,5%), como a la capital (-7,2%) y al resto del país (-6,9%).
TRADUCCIÓN LITERAL	1	<i>Tous les constructeurs veulent leur part d'un gâteau</i> > Todos los fabricantes quieren su trozo de pastel (esta metáfora funciona igual de bien en español que en francés)
GENERALIZACIÓN	1	<i>Après des mois de règlements de comptes, le feuilleton prend fin en juillet.</i> Después de varios meses de disputas la histo-

TÉCNICA EMPLEADA	FRECUENCIA DE USO (%)	EJEMPLO DE USO
		<i>ria</i> terminó en el mes de julio. El término <i>feuilleton</i> se traduce por <i>historia</i> , término más neutro y general.
COMPENSACIÓN	0,5	<i>Après des mois de règlements de comptes, le feuilleton prend fin en juillet. Ce «Dallas made in Germany» est avant tout une affaire de famille.</i> Después de varios meses de disputas la <i>historia</i> terminó en el mes de julio. Este <i>culebrón</i> a la alemana es ante todo un asunto de familia En este caso, cuando aparece el término <i>feuilleton</i> en el TO se ha optado por traducir por <i>historia</i> (generalización). Se produce una pérdida de información que se compensa en la siente oración del TM al decir: «Este <i>culebrón</i> ...»
ADAPTACIÓN	0,5	<i>D'ici à 2015</i> > entre ese mismo año y el 2015 (Adaptación temporal con respecto al momento en el que se traduce)

Tabla 2: Frecuencia de uso de las técnicas de traducción

4. Conclusiones

Cabe destacar en este artículo el aspecto novedoso que supone el estudio de las principales técnicas de traducción que se emplean en la traducción de textos económicos de divulgación (francés-español). Las competencias del traductor económico o a las dificultades a las que este ha de enfrentarse en la traducción de textos económicos en la combinación lingüística francés-español ya han sido estudiadas por autores como los citados en los apartados precedentes. Sin embargo, hemos hallado muy poca literatura que analice, desde una perspectiva didáctica, qué técnicas de traducción son las que se emplean con mayor frecuencia para la resolución de esas dificultades y problemas de traducción en este tipo de textos.

Si bien el análisis de diez textos no es exhaustivo ni suficiente para sacar conclusiones extrapolables a este campo de la traducción de textos económicos de divulgación en general, sí podemos observar un predominio en el uso de las técnicas de modulación, equivalente acuñado, amplificación y transposición en la resolución de los problemas que estos textos plantean.

Resulta llamativo que la frecuencia de uso de la técnica de traducción literal haya sido tan baja teniendo en cuenta la cercanía tanto léxica como sintáctica y gramatical de las lenguas que aquí entran en contacto. Esto hace indicar que el traductor

a la hora de redactar el TM ha sido consciente de esa cercanía y ha querido reflejar la máxima naturalidad posible en su traducción.

Como posible futura línea de investigación se podría plantear, a partir de este trabajo, el estudio de la relación que se establece entre la frecuencia de uso de las técnicas de traducción y el problema en concreto que éstas resuelven. Así, si sabemos que la técnica de traducción *x* se emplea normalmente para resolver un tipo de problema determinado (léxico-semánticos, gramaticales, sintácticos, retóricos, pragmáticos, culturales, etc.) podremos a partir de ahí elaborar un posible patrón de actuación o al menos facilitar al estudiante una estrategia de traducción que evidentemente después habrá que verificar si es la adecuada o no en cada caso en concreto.

A modo de recapitulación, en el presente artículo se han analizado en primer lugar las competencias propias del traductor económico, a continuación se han descrito las dificultades y problemas a los que este suele enfrentarse y finalmente se han estudiado las diferentes técnicas que se emplean con mayor frecuencia a la hora de resolver los problemas de traducción hallados en los textos económicos de divulgación. Todo ello se ha ilustrado con una serie de ejemplos prácticos extraídos de textos redactados en francés y de su propuesta de traducción en español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCELÓ MARTÍNEZ, Tanagua (2011): «La expresión de la cantidad en los textos económicos franceses y su traducción al español. Análisis a partir de un corpus electrónico», in *Multiple Voices in Academic and Professional Discourse: Current Issues in Specialised Language Research, Teaching and New Technologies*, 309-319.
- 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 Esperanza Alarcón Navío (ed.), *La traducción en contextos especializados. Propuestas didácticas*. Atrio, 173-186.
- BARCELÓ MARTÍNEZ, Tanagua e Iván DELGADO PUGÉS, (2011): «El proceso de documentación en el aula de traducción económica (francés-español): recopilación de recursos electrónicos sobre el mundo de la empresa». *Çédille, revista de estudios franceses*, 7, 116-136.
- BARROS OCHOA, María (2002): «Aspectos Léxicos de la Traducción Especializada». *Apuntes*, 9-11.
- GALLEGO HERNÁNDEZ, Daniel (2012): «Traducir en tiempos de crisis: estudio comparativo de la traducción francés-español de colocaciones en el lenguaje de los negocios». *Parermia*, 21, 151-162

- GARCÍA LUQUE, Francisca (2010): «La palabra *crisis* en la prensa: análisis terminológico de cara a la enseñanza y al ejercicio profesional de la traducción socio-económica (francés-español)». *Anales de Filología Francesa*, 18, 203-215.
- HERAS DÍEZ, Florentino (2005): *Materiales para la traducción económico financiera francés-español*. Editorial Club Universitario.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra, Madrid.
- KELLY, Dorothy (2002): «Un modelo de competencia traductora: bases para el diseño curricular». *Puentes*, 1, 9-20.
- KELLY, Dorothy (2007): «La competencia cultural en la formación del traductor», in Emilio Ortega Arjonilla (ed.), *El Giro Cultural de la Traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*. Peter Lang, 105-107.
- LOBATO PATRICIO, Julia *et al.* (2010): «La traducción (francés-español) de textos económicos de divulgación desde una perspectiva didáctica». *AdVersus*, 73-106
- LOBATO PATRICIO, Julia (2011): *Materiales didácticos para la enseñanza y la práctica de la traducción francés-español. Pre-traducción y traducción*. 2ª edición, ampliada, revisada y corregida. Bubok [<http://www.bubok.es>].
- NORD, Christiane (1996): «El error en la traducción: categorías y evaluación», in Amparo Hurtado Albir, *La enseñanza de la traducción*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 91-103.
- NORD, Christiane (1998): *Text Analysis in Translation*. Rodopi, Amsterdam & Atlanta.
- Norma ISO 8601 – Elementos de datos y formatos intercambiables, intercambio de información, representación de fechas y horas* [Consulta en línea: http://www.iso.org/iso/catalogue_detail?csnumber=40874, 11/9/12].
- VIGIER MORENO, Francisco Javier (2010): «La evaluación en la formación de traductores: una propuesta de modelo de análisis de programas de asignaturas». *Puentes*, 9, 49-58.
- VVAA (2010): «Bilan Économie». *Le Monde*.

ANEXOS

Se incluyen en este apartado de anexos y a modo de ejemplo, dos de los textos originales que conforman el corpus de trabajo y cuyas propuestas de traducción han servido para ejemplificar y justificar las técnicas concretas de traducción a las que hemos recurrido para dar solución a los problemas de traducción.

Todo texto que se traduce debe responder a los criterios de un encargo de traducción en el que se indique al traductor la finalidad del texto traducido, el medio en el que este va a ser reproducido, el plazo de entrega, etc.; ya que de los condicionantes del encargo de traducción podrán depender las decisiones de traducción tomadas.

Nord (1996: 99) defiende que en clase de traducción se cometerán errores de traducción con menos frecuencia si la tarea traslativa está claramente definida en un encargo de traducción lo más realista posible. Por todo ello se incluye en cada uno de los ejemplos prácticos un encargo simulado de traducción.

Encargo de traducción simulado TO 1:

La publicación francesa *Le Monde* desea traducir una serie de artículos con el fin de publicar una versión en español de su número especial *Bilan économie 2010* dedicado a la crisis económica actual. Está previsto que este número salga a la venta a finales del mes de junio no solo en Francia sino también en España y que sea distribuido con el diario *El País* con el que *Le Monde* ha firmado un convenio. Te solicitan la traducción de francés a español del siguiente artículo para ser entregada en el plazo de una semana.

VOLKSWAGEN PREND SA REVANCHE SUR PORSCHE

L'histoire est un peu celle de l'arroseur arrosé. Tout semblait pourtant réglé comme du papier à musique. En 2005, le fabricant de voitures de luxe auréolé de son rang de constructeur automobile le plus rentable du monde, annonce qu'il veut acheter Volkswagen. Il vend pourtant quinze fois moins de voitures que le troisième constructeur mondial. Mais quatre ans plus tard, c'est Porsche qui va être avalé. Et devenir la onzième marque de Volkswagen, comme déjà Audi ou Skoda. Car la crise financière est passée par là. Pour acheter 51% de Volkswagen, Porsche a fait exploser son endettement (10 milliards d'euros). Dans le même temps, Volkswagen dispose, lui, de quelque 8 milliards d'euros de liquidités. Afin d'éviter la faillite et rester indépendant l'emblématique patron de Porsche, Wendelin Wiedeking préfère faire appel à un investisseur extérieur plutôt que d'accepter l'aide de son rival.

Règlements de comptes

Après des mois de règlements de comptes, le feuilleton prend fin en juillet. Ce « Dallas made in Germany » est avant tout une affaire de famille. Avec d'un côté, Ferdinand Piëch, 72ans, petit-fils de Ferdinand Porsche -l'inventeur de la Coccinelle-, ex-patron de Volkswagen de 1993 à 2002, président du conseil de surveillance de la firme depuis cette date et, de l'autre, son cousin Wolfgang Porsche, 66ans, lui aussi petit-fils de Ferdinand et patron du conseil de surveillance de Porsche. Ferdinand Piëch rêve de prendre sa revanche sur la famille Porsche. Il faut remonter au début des années 1980 pour comprendre pourquoi. A cette époque, Ernst Piëch, l'un de ses cousins, criblé de dettes, veut vendre secrètement ses parts de Volkswagen à un investisseur koweïtien. La branche Porsche de la famille rachète alors les actions et fait basculer le pouvoir de leur côté. Pour M. Piëch, c'est aussi une revanche sur M. Wiedeking, le sauveur de Porsche. Pendant tous ces mois de bataille, M. Piëch n'a eu de cesse de l'attaquer. Poussé à la démission, M. Wiedeking, qui était déjà le dirigeant le mieux payé d'Allemagne, est tout de même parti avec 50 millions d'euros d'indemnités.

Encargo de traducción simulado TO 2:

Próximamente tendrá lugar una reunión de todos los ministros de economía de los Estados Miembros en el Consejo de la UE. El Ministerio de Economía francés ha redactado una serie de artículos acerca de la economía mundial. Entre ellos, está este artículo sobre la economía China. Te piden que traduzcas este artículo para que el ministro de economía español y sus ayudantes puedan participar en el debate que habrá tras la reunión. La traducción debe ser entregada en el plazo de cuatro días a partir de la confirmación de aceptación de las tarifas del encargo por parte del cliente. Las referencias temporales del TO no habrá que adaptarlas puesto que el lector sabrá la fecha en la que el TO fue escrito y publicado.

LA CHINE DEVIENT LE PREMIER MARCHÉ MONDIAL

Dans le secteur automobile, 2009 restera l'année du passage de témoin entre les Etats-Unis et la Chine pour le leadership mondial. Avec quelque 13 millions de voitures vendues en 2009 (environ + 50% par rapport à 2008), l'empire du Milieu est devenu le premier marché automobile du monde devant les Etats-Unis où les ventes se sont effondrées

Pronostics bouleversés

La crise a bouleversé tous les pronostics: en 2008, les analystes affirmaient que la Chine dépasserait les Etats-Unis ... d'ici à 2015. Mais l'histoire s'est soudainement accélérée. Rien qu'à Pékin, ville de 16 millions d'habitants, il se vend chaque jour 2000 véhicules et le chiffre des quatre millions en circulation a été atteint fin 2009. En 1997, on en comptait 1 million et, en 1949, l'année où le Parti communiste accéda au pouvoir, seulement 2300. Pour dynamiser les ventes, le gouvernement n'a pas lésiné. Depuis janvier 2009, les taxes sur les voitures d'une cylindrée inférieure ou égale à 1,6 litre ont été diminuées de moitié (5%). Une mesure qui a évidemment bénéficié aux petites voitures. Le ministère des finances a décidé de poursuivre cette politique d'incitations fiscales pour 2010 et d'étendre cette mesure à l'ensemble des voitures particulières. Les constructeurs étrangers, à la peine sur leur propre marché, profitent à plein du dynamisme du marché chinois. General Motors, désormais premier constructeur étranger avec 13,5% du marché, vend quasiment autant de voitures en Chine qu'aux Etats-Unis. Deuxième constructeur étranger, Volkswagen y a vendu quelque 1,4 million de véhicules (+ 38% par rapport à 2008). Tous les constructeurs veulent leur part d'un gâteau qui ne cesse d'augmenter. Dès son arrivée à la tête de PSA Peugeot Citroën, Philippe Varin a fait de la Chine « *sa priorité* », à l'international. Présent en Chine depuis 1988, PSA n'a jamais réussi à s'imposer dans ce pays : fin juin 2009, sa part de marché se limitait à 3,3%. De nouveaux modèles vont être lancés en 2010, PSA souhaite aussi signer un accord avec un deuxième partenaire chinois, en plus de Dongfeng.

La vigueur des ventes d'automobile en Chine (13 millions en 2009) profite aussi aux constructeurs locaux, comme Chery Automobile.

Leïla Sebbar, l'écriture en français comme passage entre enjeux identitaires

Beatriz Mangada Cañas

Universidad Autónoma de Madrid

beatriz.mangada@uam.es

Resumen

En el ámbito de los estudios francófonos, la temática de la elección de la lengua de expresión literaria encuentra en la obra literaria de Leïla Sebbar un espacio de análisis sin duda relevante. La problemática lingüística y cultural generada por la encrucijada de sus orígenes franco-argelinos desencadena y articula un universo creativo particular en torno a la autora. Estos vectores los encontramos de manera particular en su conjunto epistolar, *Lettres parisiennes*, *Histoire d'exil* (1986), en su novela *La Seine était rouge*, *Paris, octobre 1961* (1999), así como en su relato *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003) que serán objeto de estudio.

Palabras clave: Leïla Sebbar; exilio; lengua francesa; literaturas francófonas; Argelia.

Abstract

In Francophone studies, the choice of language for literary creation is a recurrent theme that can be explored in authors such as Leïla Sebbar. In this paper, the analysis of *Lettres parisiennes*, *Histoires d'exil* (1986), *La Seine était rouge*, *Paris, octobre 1961* (1999), and *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003) will allow us to focus on the duality of her Franco-Algerian origins, as a reflection of both the linguistic and cultural conflicts present in her creative universe.

Key words: Leïla Sebbar, exile, French; Francophone literatures, Algeria.

0. Introduction

Dans le domaine des études francophones la thématique du choix de la langue d'expression littéraire trouve un espace privilégié d'expression chez de nombreux auteurs, marqués de manières différentes par un entre-deux culturel et/ou lan-

* Artículo recibido el 20/06/2012, evaluado el 20/09/2012, aceptado el 12/11/2012.

gagier (Combe, 1995, 2010; Mathis-Moser et Mertz-Baumgartner, 2012; Moura, 2007; Rice, 2012). À cet égard et dans le cas particulier de la sphère franco-algérienne, retentissent avec force et détermination des voix au féminin comme celle d'Assia Djebar (1936-), celle de Marlène Amar (1949-) ou celle de Leïla Sebbar (1941-). Leur témoignage actif vis-à-vis de leurs propres enjeux identitaires rend compte de la complexité des rapports bipolaires résultant des expériences postcoloniales. Traversée par la forte empreinte des traces autobiographiques, leur écriture thématise des identités en marge et se nourrit d'un entre-deux linguistique et culturel permanent, non toujours assumé.

Dans le cas particulier de Leïla Sebbar¹, sur qui nous nous pencherons², la problématique linguistique et culturelle générée par la croisée de ses origines franco-algériennes déclenche et articule un univers créatif particulier que nous tenterons d'appréhender à travers l'étude de trois de ses ouvrages. Dans un article qu'elle publia en 2008 dans un numéro spécial de la revue *Synergies Monde* consacré aux identités francophones, elle s'aventurait à s'auto-classer à l'intérieur d'une catégorie qui voulait échapper à toute catégorie. Elle intitulait alors son article «Une littérature du divers». Une conversation entre deux bibliothécaires à propos de la classification de son œuvre agissait alors comme point de fugue pour une réflexion plus approfondie sur le problème toujours en vogue que pose la classification des auteurs appartenant au monde littéraire francographe ou francopolyphonique, pour reprendre la belle adjectivation proposée par le poète Daniel Maximin (2008: 154) dans sa contribution au même volume. Une première question plutôt colloquiale, mais tout à fait propre au style sebbarien, qui aime mélanger des registres variés dans un même discours, déclenchait le débat :

Où on la met celle-là ? Quel rayon sous quelle étiquette ? Littérature, oui, Littérature. Mais laquelle ? France. Maghreb. Algérie. Francophonie... Elle porte un nom arabe, prénom, nom (le nom de son père) on ne peut pas se tromper, mais ça ne suffit pas (Sebbar, 2008: 175).

Or, ce ne sera qu'à la fin de la réflexion que le lecteur parviendra à connaître la classification proposée, de même qu'à comprendre l'essence de sa trajectoire vitale et artistique, pourtant déjà annoncée dans le titre de son texte:

Alors, celle qui a un nom arabe et qui écrit dans la langue de sa mère, le français maternel, une littérature étrangère, le corps de son père algérien, on la met dans le rayon

¹ Leïla Sebbar est née à Aflou en 1941. Elle est l'auteur de plus de quatorze romans, de sept essais et d'un grand nombre de nouvelles et de recueils divers. Son site web officiel (http://clicnet.-swarthmore.edu/leila_sebbar) offre un aperçu complet de sa bibliographie et des études portant sur son œuvre.

² Cette étude est inscrite dans le cadre du projet de recherche FFI2010-21554, du Ministère espagnol pour la Science et la Technologie.

Littérature française – Littérature du Divers...

C'est un peu long, tu ne trouves pas ? Oui mais on ne peut pas faire court. Impossible. Sinon on trahit (Sebbar, 2008: 178).

La présence dans les citations reproduites des points de suspension, habituels d'autre part chez Sebbar pour signifier le besoin de revenir maintes fois sur un même sujet de débat, ainsi que cette évocation inévitable aux doubles origines parentales imbibant nécessairement sa création d'un entre-deux et d'un interculturel, souvent conflictuels, annoncent déjà les lignes axiales de notre analyse centrée sur le rôle de la langue française, comme passage entre enjeux identitaires. Nous commencerons notre étude en analysant *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*, recueil épistolaire paru en 1996 où Leïla Sebbar et Nancy Huston digressent presque à l'infini et pendant un an et demi à propos de l'exil et ses manifestations physiques, topographiques et psychiques ; grâce aux éléments fournis par cette analyse, nous aborderons la portée de deux des œuvres les plus représentatives de l'univers littéraire de Sebbar, d'une part son roman *La Seine était rouge, Paris, octobre 1961*, publié en 1999, et d'autre part son récit aux fortes empreintes autobiographiques *Je ne parle pas la langue de mon père* de 2003.

1. Autour des *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*.

Treize ans après la rédaction de la correspondance maintenue entre Leïla Sebbar et Nancy Huston, paraît *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*. Le titre nous annonce déjà un ancrage spatial focalisé autour de la ville de Paris et une dimension thématique centrée autour de leurs impressions les plus sincères sur l'exil et l'acte de création littéraire. Tout en étant déjà familiarisé avec le genre épistolaire où un narrateur fictionnel se dirige à un lecteur-interlocuteur pour l'inviter à réfléchir sur des aspects vitaux –songeons à Ying Chen et ses *Lettres chinoises* ou à *Comment peut-on être français* de Chahdortt Djavann³–, le lecteur francophone se trouvera cette fois-ci, face à un para-texte qui lui rappellera la véracité du document non-fictionnel qu'il est sur le point de lire.

D'un point de vue formel, le format de la lettre favorise un solide ancrage chronologique : la première lettre est écrite le 11 mai 1983 et la dernière, le 7 janvier 1985. La datation des trente lettres renforce cette impression d'une temporalité linéaire bien délimitée. En ce qui concerne la topographie de ces échanges scripturaux, ceux-ci situent le lecteur à Paris la plupart du temps, à l'exception de la saison estivale, où l'espace nous renvoie à des petits villages vacanciers, Ardenais en Berry, Lamoura dans les monts Jura, Cargèse en Corse, puis La Gonterie en Dordogne. À Pa-

³ L'ouvrage *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, paru en 2012 sous la direction d'Ursula Mathis-Moser et de Birgit Mertz-Baumgartner répertorie 300 écrivains marqués par la mondialisation et la migration. Les deux auteurs cités y sont analysés.

ris, les espaces intérieurs et les endroits publics comme le café La Coupole agissent en décor idéal pour l'écriture. Expéditrice et destinataire restent bien définies et constituent un univers énonciatif simple, de sorte que toute l'attention est centrée sur la dimension thématique qui acquiert ainsi un statut de fil conducteur de digressions à l'infini que seul le genre épistolaire semble permettre grâce à sa « liberté absolue » (Huston et Sebbar, 1996: 19). Ainsi, nous retrouvons maints sujets périphériques au noyau central qu'est l'exil ; c'est le cas des conditions idéales pour la création chez Sebbar (lettre III), des lieux de l'exil pour l'une et pour l'autre (lettre IV) ou encore des comparaisons inévitables entre deux cultures si différentes comme le sont la française et la canadienne dans le cas des lettres II, XII et XIV que Nancy Huston envoie à Leïla Sebbar. Grâce à une table analytique à la fin du document épistolaire le lecteur peut se repérer dans les thématiques internes à ces histoires d'exil.

De tous les sujets abordés, notre intérêt est porté sur la nature bipolaire mais non équitable des mémoires linguistiques de Leïla Sebbar. D'une part, son passage incontournable par la langue française, son unique langue maternelle ; et d'autre part, cette latence bouillonnante de la douce langue de son père, celle qu'elle n'a pas voulu « apprendre, ni pratiquer, ni lire, ni écrire et que je veux toujours *seulement* entendre » (Huston et Sebbar, 1996: 19), car continue-t-elle, si elle avait su « l'arabe, la langue de mon père, la langue de *l'indigène*, la parler, la lire, l'écrire... je n'aurais pas écrit. De cela je suis sûre aujourd'hui » (Huston et Sebbar, 1996: 19).

La figure du père est, donc, capitale dans les lettres de Sebbar et comme nous le verrons plus loin, elle détermine la genèse de son récit autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père*. Elle montre sa fascination envers cette figure paternelle, premier Arabe à être arrivé dans un petit village périgordien où il rencontra sa femme ; il agira en inspirateur de passages d'un grand lyrisme, comme celui que nous reproduisons par la suite :

Je comprends aujourd'hui qu'il est ma source et ma ressource dans la langue française qui serait restée lettre morte, simple outil d'expression, de communication, sans l'histoire paternelle, sans l'aventure croisée, amoureuse de mon père et de ma mère, de l'Algérie et de la France liées dans l'occupation, la guerre, le travail de colonisation et de libération (Huston et Sebbar, 1996: 161).

Le retour mental au pays natal s'effectuera par le biais de souvenirs de l'enfance, de sorte que le déplacement physique n'a pas lieu. L'écriture semble alors ouvrir les portes vers la liberté. Et c'est en transcrivant ces images de l'enfance qu'elle réussira à échapper à cette clôture qu'était l'école où « cette famille doublement exilée s'isole et s'auto-exile à son tour » (Huston et Sebbar, 1996: 82). Pour Leïla Sebbar, la récupération du passé s'effectue à travers des objets et des photos capables de fabriquer un imaginaire qui lui manquait parce qu'elle s'interdisait de donner forme « à

ces morceaux de mémoire », lira-t-on (Huston et Sebbar, 1996: 162). D'ailleurs, ce recours à la dimension visuelle des souvenirs pour retracer le passé agit en pulsion thématique de *Mes Algéries en France* (2004), ainsi que de ses autres albums de photographies.

Chez notre écrivain, l'exil existe donc dans sa conscience d'être à la lisière, « en déséquilibre permanent » (Huston et Sebbar, 1996: 28), mais à différence d'autres écrivains exilés pour des raisons politiques et dont le discours se tourne invariablement vers la dénonciation dans la distance ou la récréation poétique du pays natal –c'est le cas par exemple de l'écrivaine d'origine chinoise Wei-Wei– pour Sebbar, l'écart s'effectue à partir de cette langue si proche et pourtant inconnue, incompréhensible, qu'elle ne veut qu'entendre (lettre XXIII). A ce qu'il faudra ajouter l'exil culturel de sa mère, une périgordienne envoyée dans les écoles des colonies et qui tentera de récréer la France au foyer familial. Sebbar parle alors d'un double exil parental (lettre IX).

Ses confessions à Nancy, son amie, lui permettent de manifester son malaise vis-à-vis de cette ambivalence qui la porte à garder le nom de son père et à revenir inlassablement, à travers la création littéraire, sur cette terre algérienne, aux espaces scolaires de l'enfance ; ainsi nous lisons: « l'exil est ma terre d'inspiration, de lyrisme, d'émotion, d'écriture » (Huston et Sebbar, 1996 : 144). Quelques pages plus loin, elle fournit d'autres pistes qui nous aideront à mieux interpréter son récit postérieur de 2003 :

Je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple, au regard de l'Histoire et de l'univers (Huston et Sebbar, 1996: 147).

Ces réflexions annoncent un deuxième axe thématique en rapport avec la création fictionnelle que nous traiterons à travers l'analyse de son roman *La Seine était rouge, Paris, octobre 1961*. En effet, tout au long de la correspondance avec Huston, Sebbar déclare sa prédilection pour le roman comme espace fictionnel libre. Les références intertextuelles au personnage de Shérazade dévoilent au lecteur qu'elle s'érige pour Sebbar en accompagnatrice, fautive, dira-t-elle, d'une fille propre, puisque le fils permet une relation plus sereine, par son incarnation de l'Autre (Huston et Sebbar, 1996: 144). Grâce à ses héroïnes fictionnelles, elle pourra effectuer le voyage de retour, le détour par les méandres de la mémoire, puisque comme elle-même le signale : « j'ai peur d'aller où je n'ai plus rien à faire, où je ne trouverai pas ce que j'ai aimé dans l'état où je l'ai quitté parce que l'éternité des maisons et des écoles, ça n'existe pas... » (Huston et Sebbar, 1996: 83). Ainsi, elle se déplacera à Alger de la

main de Shérazade dans le cas des *Carnets de Shérazade* (1985), alors qu'avec Amel, elle ira jusqu'à Paris, octobre 1961 dans *La Seine était rouge* que nous passons à étudier.

2. *La Seine était rouge, Paris, octobre 1961* ou la projection fictionnelle d'une étape non racontée

Comme le signalait Leïla Sebbar dans sa lettre XXI, écrite au café La Coupole le 27 avril 1984, la fiction est un espace de liberté qui lui permet de mettre en scène un alter ego fictionnel, capable de tout ce qu'elle n'a jamais osé faire. Une fois de plus, Sebbar a recours à un personnage féminin, cette fois-ci nommée Amel, auquel elle lui confère la capacité d'aller au-delà du silence imposé par la famille pour récupérer les impressions et souvenirs d'une dizaine de personnages, témoins directs ou indirects des événements qui eurent lieu lors de la manifestation du 17 octobre 1961 à Paris, journée cruciale dans l'histoire de la Libération algérienne. L'action avancera au fil des différentes approches de « faits collectifs du passé colonial qui ont été oubliés ou déformés » (Laronde, 2007: 139) accordant au récit une riche perspective kaléidoscopique autour d'un même événement. Technique qui va, d'autre part, conditionner une architecture narrative aux structures complexes, aussi bien au niveau énonciatif, à travers une polyphonie de voix qui rend parfois difficile le repérage de la part du lecteur, qu'au niveau temporel et spatial.

En ce qui concerne le réseau actantiel, nous trouvons une triade principale bien définie. Amel, jeune française de parents algériens, née à Nanterre, incarne la force et la provocation, car elle ose vouloir savoir ce que les parents et grands-parents lui ont caché et lui cachent, faisant basculer l'importance de la figure paternelle que nous avons détectée dans le recueil épistolaire déjà analysé. Elle ne cessera de rappeler l'existence d'un écart intergénérationnel à travers le refus qu'elle éprouvera envers cette phrase répétée constamment, à l'image d'une litanie : « Toi aussi, tu vas dire comme les autres, ma mère, mon père, Lalla et le grand-père "Au jour dit" ? » (Sebbar, 2003: 32). La distance par rapport au pays des ancêtres qu'ils ne connaissent pas, mais qu'ils aiment suivre à travers les journaux les éloignent de la compréhension des faits historiques, arrivant même à déclencher un sentiment de trahison chez les jeunes; songeons aux aveux de la mère d'Amel, qui finit par confesser qu'elle croyait que son père était chef d'usine, alors qu'elle finira par découvrir que « chef de réseau, mon père a organisé la manifestation du 17 octobre 1961 » (Sebbar, 2003: 35).

Elle s'érige alors en représentante du sort de beaucoup de jeunes algériens à Paris qui désiraient récupérer un passé méconnu ; pour ses promenades parisiennes en quête des traces de cette tragédie, elle sera accompagnée du binôme masculin composé par Omer, un jeune journaliste algérien qui vit presque clandestinement ayant fui l'Algérie ; puis de Louis, un cinéaste qui travaille à la récupération visuelle de cette journée à travers le tournage d'un film qui permettra indirectement la mise

en scène de personnages singuliers comme la mère d'Amel, Flora, la mère de Louis ; le patron du café l'Atlas ; la patronne du café de la Goutte d'Or ; l'étudiant français ou le libraire, pour n'en citer que quelques uns. Au-delà de tout trait physique ou psychique, la narration focalise volontairement sur leur vécu particulier de cette manifestation traumatique ; leur confession contribue peu à peu à dresser une vision plus limpide et sincère de cet acte collectif qui teinta la Seine de rouge, la nuit du 17 octobre 1961. Une voix extra diégétique les orchestre et le lecteur a l'impression qu'à chaque personnage lui est attribué un espace symbolique parisien, de sorte que la coordonnée spatiale devra se construire parallèlement à la coordonnée actantielle. La Défense, Place de la République, La Concorde, Boulevard Saint-Michel, Saint-Séverin, Orly ou Clichy apparaissent comme des repères topographiques utiles à la reconstruction de faits qui témoignent parfois d'une grande dureté; c'est le cas du récit du harki de Papon qui nous apprend que la Seine devint rouge, cette nuit-là, parce que des harkis, donc des Algériens ayant quitté le bled pour combattre le FNL, avaient tiré sur des manifestants algériens et les avaient jetés dans la Seine (Sebbar, 1996: 46). Mais aussi celui du « flic de Clichy » qui avoue :

Pour moi, ce jour-là, ils ont déshonoré la police parisienne. C'est ce que je pense et je suis pas le seul. Les journaux le diront, s'ils sont honnêtes. [...] Le 17 octobre 1961, c'est un jour noir pour la police française. [...] On finit toujours par savoir.

Ce brouillage énonciatif provoqué par le concert de premières personnes témoignant de leurs souvenirs de ce jour-là génère un désordre temporel (Schwerdtner, 2012) auquel se réfère la mère d'Amel, Noria en ces termes:

J'ai oublié de te dire... Louis, quand on raconte, on oublie, tout vient dans le désordre [...], il faudra que tu remontes ton film dans l'ordre chronologique, si tu en trouves un, parce que je crois que la manifestation a eu lieu dans plusieurs endroits au même moment (Sebbar, 2003: 103).

Finalement, il semble important de signaler qu'à travers ce roman et par la médiation de son personnage principal, Amel, Leïla Sebbar ose parler de ce passé occulté. Comme les personnages féminins sebbariens, Amel fuit aussi, afin de se libérer de tout et assimiler tout ce silence maintenant rendu visible à travers le film de Louis. Cette fugue n'est qu'une manifestation de désaccords générationnels, du malaise qui naît d'un entre-deux mal vécu. Dans le récit autobiographique que nous proposons d'analyser par la suite, nous confirmerons la présence de cette récurrence de la fuite, cette fois-ci, non pas du silence imposé, mais de la citadelle de la langue française qui écartera Leïla Sebbar de ses racines.

3. *Je ne parle pas la langue de mon père* ou la citadelle enclose de la langue française

Dans *Lettres parisiennes*, Leïla Sebbar explique à Nancy Huston que sa prédisposition à l'exil trouverait une raison d'être dans cette double appartenance qui a toujours marqué son existence. Elle écrit :

Fille d'un père en exil dans la culture de l'Autre, du Colonisateur, loin de sa famille, en rupture de religion et de coutumes, fille d'une mère en exil géographique et culturel... j'ai hérité, je crois, de ce double exil parental, une disposition à l'exil (Huston, Sebbar, 1996: 51).

L'approche analytique de ce récit autobiographique paru en 1999 nous porte à nous arrêter en premier lieu à un titre sans doute significatif, *Je ne parle pas la langue de mon père*, qui met l'accent sur l'importance de la dimension linguistique et autobiographique de cette nouvelle création de Leïla Sebbar. Plus que jamais, le lecteur affronte ici la problématique conflictuelle de la langue de création comme véhicule de transmission mais aussi de transgression du silence imposé par son père vis-à-vis du passé méconnu, mais aussi en rapport avec la culture de cet Autre, si proche à travers Aïcha, Fatima, les sœurs de son père, et pourtant si distantes à cause de leur arabité. Comme nous avons pu le montrer à maintes reprises, chez Leïla Sebbar, l'écart vis-à-vis de la langue arabe s'est manifesté de manière conflictuelle à travers un besoin de s'exprimer constamment à l'égard de ce sujet et qui se manifeste par la récurrence des points de suspension comme technique typographique. La méconnaissance de cette langue lui permet de s'éloigner d'un certain bilinguisme, mais ses doubles racines algériennes et françaises l'obligent à demeurer forcément biculturelle. Ainsi, l'écriture de ce nouveau récit présente une fois de plus ce retour/détour par le passé pour récupérer une mémoire cachée, non dite volontairement, favorisant cette rupture intergénérationnelle dont parlait Schwerdtner (2012).

D'un point de vue structurel, ce récit sebbarien se divise en sept chapitres portant chacun un titre qui se veut une variation désignative autour de cette faille toujours existante entre les deux langues, les deux cultures et les deux religions parentales; puissent servir d'exemple, entre autres : « Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère », « Je n'ai pas parlé la langue d'Aïcha et de Fatima » ou encore la déclaration ferme de la dernière partie: « Je n'apprendrai pas la langue de mon père ».

La construction du récit à partir de l'évocation de souvenirs qui présentent comme point en commun la nostalgie de ne pas parler la langue de son père, déchaîne une chronologie à peine identifiable, à l'exception d'une référence temporelle explicite qui situe le temps du récit au XXI^e siècle avec un « aujourd'hui, après l'an 2000 » (Sebbar, 2003: 16).

Par contre, l'approche de la dimension spatiale dévoile la complexité de deux univers opposés cohabitant dans un même individu. L'Algérie de l'enfance de Sebbar se veut forcément dichotomique par cet affrontement conflictuel entre l'intérieur et

l'extérieur de la « citadelle invincible » (Sebbar, 2003: 39), telle que Sebbar nommait l'école des colonies où elle suivit ses études de primaire en langue française et qui pourtant ne la protégeait pas des injures en arabe des garçons, chemin de l'école, sujet sur lequel notre écrivain reviendra souvent, comme une expérience traumatique avec la langue de son père. Les références à l'établissement scolaire renvoient au lexique du combat et témoignent de ce sentiment confronté envers les deux univers qu'incarnaient ses parents, d'où l'expression : « enfermés dans la citadelle de la langue française, de la république coloniale » (Sebbar, 2003: 31). L'Algérie apparaît aux yeux du lecteur comme un espace difficilement appréhendable, inaccessible, barbare, pauvre, sec et où l'on parle l'arabe, la langue de l'occultation. Et pourtant, l'Algérie c'est aussi la terre natale de son père, d'Aïcha et de Fatima et de toute la famille de son père, éloignée d'elle à cause de l'incompréhension de la langue, mais douce et aimable par ces racines ancestrales. A l'opposé, s'érige cette France reproduite à l'intérieur de l'Algérie incarnée dans cette école des colonies ; une France synonyme de culture, où la couleur blanche prédomine dans les draps blancs étendus au soleil, dans les robes et la peau blanche des filles du maître indigène marié à une Française qui cultive des fleurs dans le jardin. Colons et colonisés montrent la viabilité de l'amour malgré la différence, alors que l'Histoire se veut plus dure et prouve, par ses événements, que la déchirure devait se produire. Leïla Sebbar s'attarde alors à des figures comme celle de Maurice Audin pour dénoncer la cruauté et le paroxysme du colonialisme (Sebbar, 2003: 24-27).

Le récit s'éloignera momentanément des évocations de l'enfance, s'attardant aux aventures du neveu de Fatima à Paris où il est possible alors de mettre en scène les difficultés de l'aventure de partir à travers des éléments paradigmatiques de l'expérience de l'exil communs à de nombreux écrivains exilés; c'est le cas par exemple de la référence à l'apprentissage toujours difficile de la nouvelle langue, le dur travail, la vie des immigrants à leur arrivée à la terre utopique ou les endroits d'accueil comme certains cafés parisiens (Sebbar, 2003: 64).

Sebbar aime jouer avec les sentiments ambivalents, opposant par exemple les désirs de vengeance de ceux qui croient que le maître est un traître face à la gratitude et l'innocence des femmes algériennes comme Aïcha ou Fatima qui prévient le maître de la tentative d'assassinat de la part de son neveu; ou encore les allusions à la tendresse et bon cœur de son père qui, en prison, apprendra à lire et à écrire à celui qui voulut le tuer. Grâce à un riche réseau actantiel construit autour du noyau familial, le lecteur découvre l'existence d'un monde féminin avec un poids aussi important que celui de la figure paternelle. La fascination sebbarienne pour les femmes algériennes⁴ s'explique d'après le propre auteur par la possibilité qu'elles offrent de combler les lacunes dans sa mémoire, de se « fabriquer une mémoire d'emprunt » et « artificielle »

⁴ Dans *Lettres parisiennes*, Nancy Huston et Leïla Sebbar réfléchiront également à ces grandes figures féminines de l'Histoire.

(Sebbar, 2004: 48-52) ; d'où les références, par exemple, à Isabelle Eberhardt, mariée à un Algérien et qui n'aura jamais peur de montrer ses dualités (Sebbar, 2003: 123), ou encore à Lalla Fathma N'Soumer qu'elle compare à Jeanne d'Arc (Sebbar, 2003: 86).

Comme il a été indiqué auparavant, la thématique de la langue traverse tout le récit et porte Leïla Sebbar à se plaindre de cet isolement inévitable auquel elle a été condamnée par le choix de son père : « Mon père, avec lui, nous séparait de sa terre, de la langue de sa terre. Pourtant tout autour de l'école c'était l'arabe. Les murs n'étaient pas si épais... » (Sebbar, 2003: 42). Leïla Sebbar rappelle qu'elle, à son tour, elle ne privera ni Aïcha ni Fatima de sa langue maternelle ; au contraire, jouant inconsciemment le rôle de maîtresse, ses lectures à voix haute dans la cour près des deux bonnes, permettront à l'analphabète Fatima d'apprendre le français et de découvrir à travers un Atlas, les grandeurs d'une Terre capable de rentrer dans ce livre mystérieux (Sebbar, 2003: 74).

A la fin du récit, le futur employé dans le titre de la dernière partie acquiert tout son sens. Sebbar est consciente du fait que cette méconnaissance de la langue arabe et le silence de son père, l'ont coupée du peuple de son père. Elle assume alors que cette double nature linguistique toujours incomplète ne peut signifier que des désirs non taris de connaître sa dimension algérienne, ce qui la porte à déclarer : « Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère » (Sebbar, 2003: 121).

4. Conclusion

Dans son approche de l'espace polygraphique chez François Cheng et Silvia Baron Supervielle, Aline Bergé-Loonekind (2010 : 317-318) soulignait que:

[...] l'ouverture d'horizon et la traversée de lieux divers aiguissent et démultiplient les sens de l'espace investis dans le geste francographe : car ce n'est pas le seul mouvant et métamorphique paysage des langues qui affleure sous l'écriture, mais tout un univers en mouvement et en devenir, plus ou moins conscient des potentialités des langues et de la diversité des voies d'écriture qui s'offrent à lui. L'espace de la page peut ainsi donner à voir, lire et penser d'autres espaces réels, imaginaires et symboliques qui participent de cette aventure humaine de vivre et devenir, écrire et habiter la terre.

De telles paroles nous renvoient inévitablement aux axes thématiques sebbariens que nous avons voulu mettre en exergue tout au cours de notre analyse. La notion de « francographie » tout en considérant « la dimension *graphique* et le caractère de *trace* de l'écriture en/du français » (Bergé-Loonekindt, 2010: 317) nous semble fort pertinente pour se référer à Leïla Sebbar car elle définit l'acte scriptural de notre écrivain.

Ainsi, pour clore notre approche de l'écriture de Leïla Sebbar autour de la langue française comme seul véhicule de création littéraire, nous aimerions remarquer comment la coupure langagière avec sa terre natale ne l'a jamais empêché de revenir infatigablement sur ce passé où la figure parentale a un poids déterminant. La thématique scripturale autour de ce silence à l'égard d'un passé difficile devient insurmontable et parcourt toute son œuvre en quête de réponses, comme un travail constant de définition et redéfinition des événements qui marquèrent l'indépendance de l'Algérie. Les enjeux identitaires basculent entre l'amour et la fascination envers cette Algérie natale, où le passé et l'enfance exhalent des résonances arabes et des lacunes incomprises. Et d'autre part, l'incontournable dimension française d'une enfance enclose dans le micro-univers isolé de l'école française. Citadelle, dira-t-elle, où la langue et les coutumes reproduisent la France. Elle grandira dans cette langue, garante de création et par laquelle elle effectuera le passage vers l'Autre, cette Algérie des racines et pourtant parfois si distante. Une langue française, plus que jamais maternelle, qui lui permet de s'approcher, de dire et de dénoncer à sa façon ces moments historiques qu'elle manqua. La récupération de cette mémoire personnelle et collective agit en pulsion thématique d'un je sebbarien qui avoue écrire en français parce qu'elle ne parle pas la langue de son père. Or, c'est justement, cette écriture en langue française celle qui assure l'expression de la duplicité, projection d'enjeux identitaires. Puissent servir d'invitation finale à la réflexion ses propres aveux, sans doute sincères, mais aussi échos des lignes transcrites au début de notre texte:

Je suis française, écrivain français de mère française et père algérien..., et les sujets de mes livres ne sont pas mon identité, ils sont le signe, les signes de mon histoire de croisée, de métisse obsédée par sa route et les chemins de traverse, obsédée par la rencontre surréaliste de l'Autre et du Même, par le croisement contre nature et lyrique de la terre et de la ville, de la science et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident (Huston et Sebbar, 1996: 134).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERGER-JOONEKINDT, Aline (2010): «Sens de l'espace et polygraphie des auteurs migrants: François Cheng et Silvia Baron Supervielle», in S. Bainbrigge, J. Charnley, C. Verdier (éds.), *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*. New York, Peter Lang, 317-334.
- COMBE, Dominique (2010): *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris, PUF.
- COMBE, Dominique (1995). *Poétiques francophones*. Paris, Hachette.

- HUSTON, Nancy et Leïla SEBBAR (1986): *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. Paris, Bertrand Barrault.
- LARONDE, Michel (2007): «"Effets d'Histoire". Représenter l'Histoire coloniale forclosée». *International Journal of Francophone Studies*, 10, 139-155.
- MATHIS-MOSER, Ursula et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (2012): *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris, Champion.
- MAXIMIN, Daniel (2008): «Une littérature du divers». *Synérgies Monde* 5, 151-154.
- MOURA, Jean-Marc (2007): *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, PUF.
- RICE, Alison (2012): *Polygraphies: Francophone Women Writing Algeria*. Charlottesville and London, University of Virginia Press.
- SCHWERDTNER, Karin (2012): «Enquête, transmission et désordre dans *La Seine était rouge* de Leïla Sebbar». *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines* 5 [http://temps.zero.contemporain.info/document727; consulté le 12 juin 2012].
- SEBBAR, Leïla (2003): *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris, Julliard.
- SEBBAR, Leïla (1999): *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961*. Paris, Thierry Magnier.
- SEBBAR, Leïla (2004): *Mes Algéries en France*. Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour.
- SEBBAR, Leïla (2008): «Une littérature du divers». *Synérgies Monde* 5, 175-178.

Une affaire de femmes : la chanson comique en France

Isabelle Marc

Universidad Complutense de Madrid

isabelle.marc@filol.ucm.es

Résumé

Au cours des cent dernières années, l'humour chanté par des femmes, d'Yvette Guibert à Brigitte Fontaine en passant par Colette Renard et Clarika, traverse comme un fil rouge l'histoire de la chanson française. L'article a précisément pour objet d'explorer les enjeux esthétiques et symboliques de la chanson comique dans le contexte de la construction de l'identité féminine contemporaine. Pour ce faire, nous présenterons d'abord les spécificités des rapports de la femme à la musique et à l'humour pour analyser ensuite quelques exemples de chansons humoristiques telles que *Fais-moi mal*, *Johnny* de Magali Noël, *Déshabillez-moi* de Juliette Gréco ou *Les crêpes aux champignons* d'Olivia Ruiz, entre autres. A partir de ces analyses, l'humour sera considéré autant comme un outil que comme un reflet de l'agentivité des artistes féminines en France.

Mots-clés: chanson française; chanson comique; humour féminin; identité féminine; agentivité.

Abstract

French female artists over the last century, including Yvette Guibert, Brigitte Fontaine, Colette Renard and Clarika, among many others, have successfully used different forms of humour in their songs. This article aims to study how feminine humour is created in the French chanson and how it evolves throughout time. Considering humour both as a means and as a consequence of feminine agency, it will explore symbolic and aesthetic issues related to humoristic chanson as regard to the creation of feminine identity in the French context. For that purpose, it will first address the specificities of the relation between women and music and between women and humour. Then, it will analyse several representative songs in this respect, such as *Fais-moi mal*, *Johnny* by Magali Noël, *Déshabillez-moi* by Juliette Gréco and *Les crêpes aux champignons* by Olivia Ruiz, among others. Drawing from these examples, humour will be regarded both as a means and as a consequence of feminine agency.

Key-words: French chanson; comic song; fem-

inine humor; feminine identity; agency.

Si « autant que le rire, le chant est le propre de l'homme » (Vernillat et Charpan-treau, 1971: 7), l'objectif de cet article est de démontrer que l'humour et la chanson sont aussi le propre de la femme¹. Ainsi, nous verrons que dans le contexte de la chanson comique française du XX^e et XXI^e siècles, les interprètes féminines occupent une place non négligeable. Grâce à leur diffusion médiatique, ces œuvres « mineures », grivoises, parodiques ou mutines, constituent une forme d'expression privilégiée de l'humour féminin « public ». Foisonnant et complexe, évident ou voilé, l'humour chanté par Yvette Guibert et Brigitte Fontaine en passant par Colette Renard, Juliette Gréco, Diam's et Olivia Ruiz, traverse comme un fil rouge l'histoire de la chanson française. Or, il n'existe pas, à notre connaissance, d'étude approfondie ou exhaustive sur ce sujet. Le présent article n'aspire pas à combler cette lacune, mais simplement à présenter quelques exemples qui nous aideront à mieux comprendre comment se construit l'humour des femmes dans la chanson française et quelles sont ses transformations dans le temps. À partir de plusieurs études de cas, nous explorerons les enjeux esthétiques et symboliques de ce rire chanté dans le contexte de la construction de l'identité féminine au cours du dernier siècle. Cette réflexion sera organisée en quatre temps: premièrement, nous nous interrogerons sur les spécificités des rapports de la femme à la musique et à l'humour ; nous aborderons ensuite l'analyse de quelques chansons comiques interprétées, composées ou écrites par des femmes ; finalement, les conclusions feront ressortir le rôle de l'humour comme reflet et agent d'émancipation et comme instance d'agentivité² dans la chanson féminine française.

1. Musique et genre

L'histoire de la musique –donc aussi celle du chant–, « telle qu'elle est racontée, est remarquable par l'absence des femmes » (Cook, 2006: 117). Cette absence s'expliquerait non pas par un « manque d'activité musicale du côté féminin » mais par la perspective masculine adoptée dans le discours traditionnel de l'historiographie musicale. Ainsi, bien que les femmes aient vraisemblablement chanté et joué de la musique de tous temps, chez elles ces pratiques ont été cantonnées à l'espace privé et restent donc majoritairement invisibles (Cook, 2006: 117-118). En effet, comme l'ont démontré les recherches historiographiques réalisées à partir des années 1970, les femmes en Occident ont traditionnellement dû faire

¹ Je voudrais remercier Cécile Prévost-Thomas pour ses idées et ses conseils, qui ont été précieux pour l'élaboration de cet article.

² Le concept d'« agentivité » traduit l'anglais « agency ». Le terme est proposé par Barbara Havencroft (1996) en faisant écho aux théories féministes, notamment celles de Judith Butler, et il désigne la capacité d'agir pour soi, « sur et dans sa vie » (94). Il est donc étroitement lié au concept de subjectivité et d'identité.

face à des contraintes symboliques et matérielles énormes pour accéder à la pratique professionnelle de la musique, ce qui expliquerait leur contribution moindre au *canon* de la musique occidentale. La critique féministe, notamment à partir des années 1990, dans le courant de la « nouvelle musicologie », s'est alors engagée dans un processus de révision « genrée » de la musique et notamment de la musique dite populaire³. Les travaux fondateurs de Simon Frith et Angela McRobbie (1978) et Susan McClary (1991) entre autres ont exploré la création et la représentation d'identités sexuées dans la musique sous des perspectives différentes, notamment sociologiques et musicologiques⁴.

Dans ce contexte, le lieu de visibilisation primordial de la femme a traditionnellement été celui de la performance. En effet, historiquement, la qualité musicale appréciée chez les femmes était celle de l'interprète, et non pas celle de la créatrice. Ainsi, Piaf ou Gréco, dont nul ne conteste l'importance ou le génie artistique, sont avant tout des voix –et des corps– véhiculant et interprétant les paroles et la musique d'un autre, qui lui est le plus souvent masculin. Actuellement, cependant, les artistes femmes occupent une place « visible » qui n'a cessé de s'accroître et de se diversifier au cours des quarante dernières années. Elles sont désormais aussi interprètes-auteurs-compositeurs –ce qui leur conférerait la légitimité artistique de l'auctorialité– et connaissent en termes de succès public et critique des niveaux équivalents à ceux de leurs confrères masculins. Ainsi, aujourd'hui, les auteures-compositeurs-interprètes –commerciales et minoritaires, de Mylène Farmer à Michèle Bernard– mais aussi les interprètes⁵, auteurs de leur performance, semblent avoir entrepris de briser les stéréotypes sexistes selon lesquels les femmes ne seraient pas capables de créer (Prévost-Thomas et Ravet, 2007: 8-9), participant de plus en plus aux processus de (re)création identitaire à travers la pratique musicale. Ainsi, dans le cas des artistes « visibles », les frontières de genre semblent s'estomper. Or, en ce qui concerne les autres professions liées à la pratique de la musique –personnel technique, postes de gestion et de direction–, les femmes semblent conserver une position d'infériorité quantitative et qualitative⁶.

Ainsi, et en dépit des différents processus de visibilisation et de starification des artistes féminines et d'une indéniable évolution dans le sens de la parité, la sociologie confirme que les femmes travaillant dans le domaine musical, et savant et populaire, subissent toujours un

³ Cette dénomination, de l'anglais *popular music*, coexiste avec celle de « musiques actuelles » et de « musiques amplifiées ».

⁴ Pour une brève révision historique de la nouvelle musicologie et la musicologie féministe, voir Cook (2006: 113-134).

⁵ Voir par exemple le chapitre fondateur de Susan McClary (1991: 148-166) consacré à Madonna.

⁶ Voir, à cet égard, le rapport de l'IRMA « Les femmes dans la filière musicale », de Jean-Noël Bigotti (2009) et le rapport *Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique dans les arts du spectacle*, élaboré en 2009 par Reine Prat sous l'égide du Ministère de la Culture.

double phénomène de ségrégation : l'une, horizontale, cantonne les femmes à certaines activités et certains répertoires, en particulier au chant ; cette forme de ségrégation s'affirme fortement dans le domaine des musiques populaires. L'autre, verticale, empêche les femmes d'accéder aux fonctions de direction (chef d'orchestre, leaders de groupes mixtes...) et aux postes les mieux rémunérés ; cette forme est plus marquée dans l'univers de la musique savante. Les deux formes de ségrégation peuvent aussi se combiner et se renforcer [...] (Prévost-Thomas et Ravet 2007: 5)

2. Humour et genre

Si l'histoire des femmes dans la musique est celle d'une absence, le rapport historique des femmes à l'humour, peut-être bien pour des raisons similaires, semble lui aussi marqué par une disparition, un effacement : si la femme était drôle, elle l'était chez soi, dans l'espace privé. En effet, dans les sociétés occidentales, les jeunes filles étaient traditionnellement éduquées pour écouter, obéir, réagir avec retenue et, le cas échéant, pour sourire, mais non pas pour rire ouvertement ou, encore moins, pour faire rire. Comme l'affirme Lucie Joubert (2002: 18) : « prendre la parole, et à plus forte raison utiliser la parole pour faire rire la galerie, courir le risque d'être ridicule, toute cela rompt avec l'image figée, codifiée, de la féminité ». Dans l'espace public et notamment littéraire, en dépit de quelques exceptions, la femme était ainsi jugée incapable de comprendre et moins de faire de l'humour: « in terms of comedy, women are neither permitted to initiate laughter or to laugh at the male/tradition-sanctified. Women have been shut out of the gender-specific domain of 'true comedy' » (Barreta, 1988: 6). Or, depuis les années 1980, la critique s'est penchée sur l'humour féminin (Barreta, 1988 et 1991 ; Joubert, 2002 ; Kothhoff, 2006), mettant à jour ses mécanismes et ses spécificités. Du côté de la pratique, notamment depuis les années 1970, au théâtre, à la télévision et au cinéma, dans la littérature et les arts plastiques, des comédiennes, des réalisatrices, des chanteuses, des écrivaines ou des dessinatrices cultivent l'humour avec un succès croissant. Pour s'en tenir au contexte français, selon des modalités et à des degrés différents, on pense à des femmes aussi connues et reconnues telles que Josiane Balasko, Agnès Jaoui, Amélie Nothomb ou encore Marjane Satrapi.

En s'appropriant le rire, ces femmes transgressent non seulement le tabou du genre, mais aussi celui de l'humour. En effet, l'humour a aussi traditionnellement été marginalisé en tant que catégorie discursive et esthétique. La critique (Bakhtine, 1970 ; Palmer, 1993) a montré que dans l'histoire occidentale des arts et des cultures, les genres comiques ont été dénigrés au profit de genres dits sérieux: l'humour était inférieur car il était étroitement lié au corps et à l'irrationnel s'opposant donc aux principes légitimes d'ordre et de raison (Khottoff, 2006: 5). Il véhicule une vision « décalée » du monde ou de son organisation sociale ; susceptible de porter sur tous les aspects de l'existence humaine, il recherche souvent la déstabilisation des normes en jouant sur les interdits. En effet, l'emploi de l'humour

répond fréquemment à une logique libératrice, que Patrick Charaudeau, suivant Jankélévitch, définit comme suit:

La stratégie de discours humoristique a une fonction libératrice, libératrice de soi par rapport aux contraintes du monde, avec la complicité de l'autre. L'acte humoristique met l'humoriste dans une position d'omnipotence (peut-être d'une illusion d'omnipotence) dans la mesure où il serait le signe du triomphe de l'esprit sur les conventions et la morale sociale. Durant un instant, celui de l'acte humoristique, le sujet occupe la place du Diable: il se libère des contraintes de la pensée sociale en la niant ou en la relativisant, il se délivre du poids du réel, des croyances et par la même occasion de ses « terreurs » (Charaudeau, 2006: 40).

Ainsi, une femme qui fait rire un public effectue un geste doublement libérateur : elle se dérobe aussi bien aux conventionnalismes sociaux et esthétiques qu'aux stéréotypes liés à son sexe.

À cette double transgression symbolique de la femme humoriste, s'ajoutent les contraintes institutionnelles et politiques imposées par le marché et les structures de pouvoir ainsi que la nécessité de créer une rhétorique et une thématique propres⁷. Le résultat de ce parcours d'obstacles est que, en dépit du succès de certaines comédiennes ou écrivaines, l'humour féminin visible reste une pratique relativement minoritaire et son public souvent féminin, comme s'il relevait encore de nos jours d'une sorte d'anormalité, d'exception à la règle de l'humour majoritaire, masculin.

Dans cette histoire du rire et du chant des femmes, la chanson comique occupe une place précise: bien que minoritaire par rapport aux chansons dites réalistes et sentimentales, elle constitue, comme on le verra, une constante de la chanson française aux XX^e et XXI^e siècles, mais aussi une des instances symboliques de l'émancipation de la femme. Premièrement, car en investissant l'espace public par leur performance, les chanteuses sont devenues visibles et se sont libérées de leur rattachement au domaine privé ; deuxièmement, parce qu'en ayant recours à l'humour, elles ont fait le choix de présenter une interprétation déviée, différente, de la réalité qui les entoure, aussi bien que de leur condition de femmes. Les lignes qui suivent ont pour objet de retracer un parcours, impressionniste certes et sans vocation d'exhaustivité, de l'humour féminin dans la chanson française au cours du dernier siècle à partir de quelques exemples représentatifs.

3. Le comique féminin dans la chanson française

Si l'on définit la chanson comique comme celle conçue pour provoquer le rire ou le sourire d'un auditoire dans un contexte socio-historique concret, la liste des œuvres et des

⁷ Les facteurs psychologiques, institutionnels, rhétoriques et idéologiques qui expliquent la sous-représentation des femmes humoristes sont identifiés Lucie Joubert (2002: 15-35) dans le contexte des femmes *stand-up comics* au Québec.

artistes susceptibles d'appartenir à cette catégorie serait sans doute vaste et hétérogène: on pourrait retrouver des noms aussi divers qu'Aristide Bruant, Fernandel, Boris Vian, Serge Gainsbourg, Philippe Katerine ou Arthur H ; du côté des thématiques, on compterait la satire sociale et politique, la grivoiserie, l'épicurisme, l'eschatologie ou encore la simple niaiserie ; quant aux styles musicaux, tous sont susceptibles d'être rattachés à des fins humoristiques. Ce que des œuvres et des artistes si différents ont en commun est le fait de représenter la réalité politique, sociale ou sentimentale sous un angle insolite, capable de déstabiliser les normes en jouant sur les interdits propres à leur contexte historique. Dans cet ensemble disparate de chansons, les noms qui nous viennent d'abord à l'esprit sont ceux d'artistes masculins tels que Dranem, Bobby Lapointe, Brassens et bien d'autres, ayant incorporé l'humour à leur répertoire, à plein temps ou avec des incursions sporadiques. Or, comme l'on avançait plus haut, il y a des exceptions notoires à la règle, constituées par des artistes (chanteuses, auteures, compositrices) françaises comme celles que l'on citait en introduction, mais aussi comme Clarika, Jane Birkin et Catherine Ringer qui ont introduit, à de petites et à de grandes doses, par des voies parfois opposées, l'humour dans leur répertoire avec un succès certain.

La participation de la femme dans la nouvelle industrie musicale a dû attendre la fin du XIX^e siècle. En effet, c'est à l'aube du XX^e siècle que dans le domaine de la chanson populaire, les artistes des spectacles chantants de Paris comme Yvette Guilbert et Mistinguett sont devenues de véritables vedettes, dont le répertoire contient souvent des morceaux comiques à thématique érotique⁸. D'ailleurs, à partir de 1900, la chanson de double intention a occupé une place prépondérante dans l'horizon musical populaire ; ces frivolités plus ou moins licencieuses répondaient à la volonté de procurer un divertissement à un public urbain masculin de plus en plus vaste⁹. Appartenant à la longue tradition des chansons paillardes et à l'esprit gaulois¹⁰, leur nouveauté résidait dans le fait d'être interprétées par des artistes professionnelles. Ainsi, en tant que sujets visibles, ces chanteuses transgressaient les conventions liées à l'humour et au genre, mais aussi le tabou sexuel, en vertu duquel une femme respectable n'aurait pas de sexe.

Le thème érotique féminin interprété sur un ton comique a donc acquis un statut protagoniste sur la scène musicale populaire jusque dans les années 1930. De nombreuses chansons abordaient alors les relations sexuelles et se construisaient sur la description du corps et des sensations éprouvées par l'interprète féminine (Simon, 2010). Or, il faut souligner que les auteurs et les compositeurs étaient presque systématiquement des hommes.

⁸ En raison de son identité complexe, du point de vue du sexuel, ethnique et politique, et de sa réception également problématique, le cas de Joséphine Baker mériterait d'être analysé séparément. Pour une réflexion postcoloniale sur le sujet, voir Henderson (2008).

⁹ Pour le contexte culturel, voir notamment Jean-Yves Mollier (2002).

¹⁰ L'esprit gaulois, qui n'est nullement l'apanage de la France, est présent dans les fabliaux mais bien sûr aussi dans l'œuvre de Rabelais, de Chaucer, de Boccaccio ou de l'Arcipreste de Hita (Trotter, 1993: 71) et sous-tend la culture populaire européenne jusqu'à nos jours.

Ainsi, « l'écriture, forme de pouvoir, apparaît comme une prérogative masculine » (Simon, 2010: 154). L'espace de créativité des chanteuses consistait donc « à atténuer ou à accentuer par des gestes ou un jeu de scène subtil, la portée des paroles, innocentes en apparence » (Simon, 2010: 154). Les hardiesses étaient exprimées par la dualité établie entre les paroles et la performance ; même si les mots étaient « neutres », les gestes explicites des interprètes ne détrompaient pas les doubles sens. Par exemple, Yvette Guilbert, la chanteuse du *Fiacre* et de *La partie carrée* avouait qu'elle « les remplaçait par des gestes et des toussotements tellement suggestifs que le texte y gagnait en grivoiserie... » (Simon, 2010: 162).

Or, tout n'était pas que cachotteries, soupirs et sous-entendus ; le comique pouvait aussi dériver de l'exagération, comme dans « J'en demande, il m'en faut ! » :

Moi j'm'en fiche, quand j'vois des mâles
 Qu'ils soient riches ou qu'ils soient gueux
 Qu'ça coût'rien ou bien dix balles
 J'en demande, il m'en faut, et j'en veux !
 Pourvu qu'on ait pas la gale
 J'en demande, il m'en faut, j'en veux ! (L. Bouvet/E. Jouve, cité par
 Simon, 2010: 163).

Dans ces aveux débridés du désir féminin, c'est l'hyperbole qui provoque le rire. En effet, « l'emploi du comique, surtout lorsqu'il naît de l'outrance et de l'exagération, pour évoquer tout ce qui a trait à la sexualité autorise les allusions audacieuses sur des sujets sensibles, en déjouant la censure » (Simon, 2010:167). Ici, le sujet féminin s'exprime sans réserves et l'allusion disparaît en faveur de l'explicite outré.

D'un point de vue symbolique, dans une société où les femmes ne pouvaient faire référence au sexe publiquement que par des moyens détournés, basés sur les doubles sens, les jeux de mots et les sous-entendus, ces chansons, situées en dehors du quotidien grâce à leur caractère ludique/spectaculaire, représentaient un espace de liberté. En effet, en tant que stratégies transgressives, l'humour et la provocation érotique serviraient d'exutoire compensant leur impossibilité d'exprimer toute autre forme de contestation politique/identitaire :

Il semble même que la liberté de contestation étant bâillonnée, ce soit une autre provocation qui prenne le relais –provocation perverse, salace aux rudesses aujourd'hui bien oubliées, paradoxalement peut-être même, inaudibles. C'est libertinage contre liberté citoyenne (Deniot, s.d.).

Certes, il est vrai que dans ces chansons souvent frivoles, conçues, dirigées, vendues et consommées par des hommes, l'interprète féminine était un instrument au service de l'industrie culturelle. Or, elles représentent également un espace symbolique de liberté, où un sujet-objet féminin pouvait « librement » exprimer des désirs et des pulsions défendus partout ailleurs. C'était donc l'implication corporelle de la chanteuse dans sa performance qui constituait la parcelle de liberté nécessaire à l'expression du sujet féminin. N'ayant pas

la prérogative de l'écriture ni de la composition, les femmes du spectacle ont d'abord investi la scène avec leurs corps, leur gestuelle et leur voix, et ont usé des moyens détournés de l'humour dans la construction d'un discours, certes orienté vers le public masculin, mais qui s'imposait aussi comme affirmation identitaire genrée. Dans l'histoire de la chanson et de la culture, ces premières humoristes de la provocation sont pionnières quant à la possession de la prérogative scénique et de l'initiative signifiante ; en s'appropriant l'espace physique et symbolique de la chanson populaire, ces femmes ont assumé le statut de sujets créateurs et ont accompli un véritable acte d'*empowerment*.

À partir des années 1940, le comique chanté par des femmes s'est confirmé comme tendance. Or, jusque dans les années 1970, les femmes ont prioritairement conservé leur rôle d'interprètes, sauf pour de rares exceptions comme Barbara. L'humour de Saint-Germain ou de Montmartre est resté souvent lié à la provocation érotique, mais il incorpore d'autres éléments qui le rendent plus complexe, moins direct. Prenons comme exemple *Fais-moi mal, Johnny*, une chanson de Boris Vian, interprétée par Magali Noël en 1956, où la thématique érotique est exprimée par les mécanismes du comique explicite, tout en débordant les limites de la chanson grivoise traditionnelle. Le texte se construit sur la narration d'un sujet féminin qui essaye d'assouvir ses pulsions masochistes avec un homme-esclave, amoindri et chosifié. D'une voix excédée, elle lui ordonne :

Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny
 Envole-moi au ciel... zoum !
 Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny
 Moi j'aime l'amour qui fait boum !

Cependant, l'homme s'avère incapable de la satisfaire ; alors, elle le provoque et le frappe. Mais l'affaire tourne mal, et elle finit par se faire battre brutalement. On assiste donc à un renversement total des stéréotypes attachés à l'initiative érotique, à la conception du plaisir et à la violence. L'érotisme traditionnel est remplacé par un érotisme dévié, masochiste. Or, la déviation est d'autant plus frappante qu'elle est assumée par un sujet féminin. En ce sens, la performance renforce la sensation de puissance féminine ; ainsi, au moment de l'écoute, la voix de Magali Noël s'impose : forte, voire criarde, exacerbée et accompagnée par un rythme rapide et une instrumentation puissante, la voix et la musique incarnent la signifiante de la chanson¹¹. L'hyperbole vocale et musicale et l'hyperbole thématique liées à l'explicite et à la rupture de l'horizon d'attente transforment ainsi cette histoire de frustration sexuelle en récit comique, en une sorte de fabliau moderne sur des airs de rock and roll. En effet, dans *Fais-moi mal, Johnny*, l'humour se construit à partir de l'exagération expressive et thématique et de l'incongru érotique. Bien que les ressorts de la créativité féminine soient limités à la performance, on comprend bien que la voix de l'interprète confère toute sa force à la chanson. Par ailleurs, symboliquement, cette voix perverse représente

¹¹ Sur les enjeux de la voix et les processus de construction de sens dans la chanson, voir Marc Martinez (2011).

une transgression de la sexualité féminine traditionnelle. Dans le contexte toujours patriarcal et conservateur de la France des années 1950¹², l'apparition d'une voix féminine incongrue comme celle de Magali Noël s'insurge symboliquement contre les interdits et contribue à la création d'une identité féminine complexe qui recherche son affranchissement.

Une dizaine d'années plus tard, dans le contexte de la libération sexuelle, Juliette Gréco, la reine de Saint-Germain-des-Prés, interprète une chanson qui par la suite deviendra l'une des plus célèbres de son répertoire : *Déshabillez-moi*, où elle interprète une femme donnant une leçon d'érotisme à son amant. Comme dans *Fais-moi mal, Johnny*, le sujet féminin prend l'initiative ; or, cette fois, les ordres sont précis, détaillés, comme si elle avait maintenant assimilé son rôle, légitimé par l'expérience et le savoir-faire. Par ailleurs, il n'y a plus de châtement pour celle qui ose briser le tabou sexuel et clamer ses désirs –il faut dire que ses exigences rentrent dans la norme ; au contraire, la chute finale, soulignée par le ton impératif de la voix de Juliette Gréco, le fameux « et vous... déshabillez-vous », détruit totalement l'image de passivité et de frigidité féminine. L'homme, quant à lui, maladroit, trop lent ou trop leste, subit un processus de dégradation parodique. Rabaisé à la condition d'élève, il est alors subjugué par la volonté féminine. Ce contenu licencieux est rehaussé par la voix sensuelle de l'interprète. Mais cette voix est aussi capable de donner un ton mutin et même parodique à la situation, notamment avec la prononciation qu'elle donne à certains mots, comme « trop pressés » (v. 5) ou « agissez » (v. 30). Ainsi, dans *Déshabillez-moi*, la sexualité de la femme s'affiche ouvertement, sans contraintes ni doubles sens ; l'humour devient en quelque sorte un luxe, un surplus de signification qui vient pimenter la lutte symbolique des sexes.

À partir des années 1970, les femmes deviennent aussi auteures-compositeuses-interprètes, s'appropriant donc le pouvoir symbolique de la création écrite et musicale. Or, qu'elles chantent leurs propres textes ou non, les femmes ont acquis un rôle indiscutablement protagoniste confirmé par leurs succès auprès du public et de la critique. De Françoise Hardy à Mylène Farmer en passant par Diam's ou Olivia Ruiz, la contribution de ces artistes s'avère essentielle pour comprendre la chanson française au cours des quarante dernières années. Entre Mistinguett et Clarika, beaucoup de choses ont changé et notamment les ressorts de l'humour. En effet, les chansons comiques plus récentes ont trouvé des thématiques et des mécanismes d'expression différents. Concrètement, l'érotisme cède sa place prédominante en faveur de sujets plus variés, comme les relations sentimentales ou la critique sociale ; quant aux ressorts comiques, on préfère l'ironie, la parodie ou l'humour noir à l'exagération ou aux doubles sens.

Prenons comme exemple *Jeune demoiselle*, un tube de l'année 2006 de la chanteuse rap Diam's, où les rôles traditionnels du binôme femme-objet/homme-sujet sont renversés par le biais de l'humour. Dans une stratégie claire d'*empowerment* de l'identité féminine, l'homme est ridiculisé, relégué à la catégorie de bien de consommation. Dans le texte, une

¹² Pour le contexte socio-culturel, voir notamment Marini (1992).

« jeune demoiselle » énonce les qualités qu'elle recherche chez un partenaire : respect, fidélité, sensibilité, intelligence, affinité diverses, un ensemble qui correspond donc parfaitement aux stéréotypes de genre. Or, dans le clip surgit une dimension comique évidente : il s'agit d'un petit film mettant en scène trois jeunes femmes en train de faire du shopping à la recherche d'un homme parfait. Elles rentrent dans un magasin où elles essayent plusieurs hommes avant de trouver l'heureux élu, qu'elles manipulent allégrement, comme un jouet. Hélas, elles finissent par découvrir que ce n'est qu'une poupée gonflable¹³. Comme dans les deux exemples précédents, le sujet féminin s'arroge l'initiative et expose ses exigences, mais la quête de l'idéal romantique est ici assimilée à un divertissement frivole. L'affirmation de l'identité féminine dans ses désirs et ses aspirations –même si dans ce cas ils restent assez conventionnels– s'exprime donc par la parodie de l'homme et des rapports amoureux. Cette revendication de genre, qui ailleurs pourrait sembler dépassée ou naïve, dans le milieu et les publics plus sexistes du hip hop, représente un progrès indéniable en ce qui concerne la mixité et la reconnaissance publique de la femme. Par ailleurs, le succès de Diam's auprès de publics jeunes très larges, avec des chansons qui adoptent une perspective féminine militante, prouve bien que la construction d'un sujet féminin « public » reste un des enjeux de la culture populaire contemporaine.

Si dans *Jeune demoiselle* le comique est construit sur une parodie au premier degré, l'humour dans les chansons des artistes françaises contemporaines s'exprime plus souvent en nuances et en ironie. Dans *Les crêpes aux champignons* (2009), l'auteure-compositeure-interprète Olivia Ruiz, par exemple, s'adonne à un exercice d'humour noir qui subvertit les stéréotypes de genre. En effet, dans le texte, un sujet féminin demande à son amant disparu de revenir à la maison, où elle lui fera ses fameuses « crêpes aux champignons ». La complainte lyrique conventionnelle initiale subit un processus de démythification dès le premier refrain. Loin des promesses de l'amour pathétique, cette femme abandonnée offre à son amant ce qui constitue le véritable objet du désir masculin : le confort et le plaisir associés au foyer. Or, elle y cache bien des surprises : avec une voix de plus en plus aigre et menaçante, sa plainte se transforme en ordre et dévoile ses pratiques sadiques-meurtrières. Le clip¹⁴ montre bien cette mutation du personnage féminin : il met scène une histoire parallèle, où une fleuriste aux airs innocents se transforme en femme-fatale et serial-killer de ses clients/amants ; l'atmosphère idyllique de la première strophe s'assombrit progressivement pour acquérir un air de conte gothique, genre Tim Burton. Nous constatons que la femme n'est plus victime passive, mais bourreau sadique, alors que le foyer, lieu de sécurité traditionnellement lié au féminin, devient un espace de violence. L'humour est ici noir, pervers, renversant non seulement les lieux communs du désamour mais aussi ceux des mauvais traitements, cette fois-ci infligés par un sujet féminin.

¹³ Le clip de *Jeune demoiselle* est disponible sur Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=3NM1VY4NugA>.

¹⁴ Le clip de la chanson est disponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=1T4vfFcuAF4>.

Dans les exemples que nous venons de présenter, l'humour se construit autour de situations érotiques et/ou amoureuses. Or, on constate que dernièrement l'objet comique se déplace et adopte comme cible le propre sujet féminin ; l'autodérision surgit alors dans les paroles et la performance affranchies de toute la panoplie de la féminité traditionnelle de Brigitte Fontaine –*Conne, Prohibition*–, dans la voix et la musique de Camille –*Money note*– ou dans les textes décalés d'Agnès Bihl. *Moi en mieux* de Clarika s'avère un exemple révélateur à cet égard. Cette chanson, avec un air optimiste et quelque peu naïf, effectue en réalité un exercice d'autoparodie ironique ciblant tous les aspects de la personnalité du sujet féminin. Ainsi, pour décrire son « super moi-même », cette parodie de phantasme psychanalytique, le sujet féminin passe au crible son aspect physique, ses convictions idéologiques, son attitude existentielle, ses manies et ses moindres gestes quotidiens :

Moi en mieux
 C'est être grande avec des cheveux
 Qui descendent là le long du creux
 Et retombent tout en bas du dos
 En cascade et ça fait beau
 C'est danser comme Shakira
 Sur des textes de Barbara
 Belle mais super accessible
 Intelligente et sensible

Moi en mieux
 C'est tout comprendre sans la ramener
 Avoir les codes pour décrypter
 Un avis enfin personnel
 Sur la Palestine, Israël
 C'est aller à toutes les manifs
 Mais y rester jusqu'au bout
 Sans bifurquer au bout d'une heure
 Au café pour boire un coup [...]
 [...] Ah ouais, ah non, moi en mieux, cette copie de moi-même, re-
 touchée par Photoshop et Robocop et Perfect Shop, adoubée par les
 rois de la Pop [...]

Ici, le sujet se définit ironiquement par rapport aux modèles artistiques féminins –Shakira, Barbara–, mais aussi par rapport au politiquement correct, à l'image du parfait citoyen contemporain, progressiste, écolo... Elle est capable de rire de ses défauts et ses misères, en se (re)présentant dans toute sa réalité. Cette acceptation des propres limites, de l'incapacité pour remplir les exigences des modèles sexuels, sociaux et idéologiques par le biais de l'humour révèle et construit à la fois une identité féminine affranchie, pleine et autosuffisante.

4. Conclusions

Le parcours que nous venons de tracer ne prétend pas être exhaustif mais plutôt ouvrir des pistes de recherche. En effet, le rôle des femmes de la chanson française est toujours un sujet relativement méconnu¹⁵ ; quant à l'humour chanté au féminin, il reste aussi à découvrir et à explorer de façon systématique, dans ses enjeux esthétiques et symboliques et dans ses spécificités par rapport à la chanson comique « masculine ». Toutefois, à partir des exemples abordés, il est possible d'effectuer un certain nombre de constats. Ainsi, nous avons vu que les artistes françaises ont accordé une place non négligeable à l'humour dans leurs chansons. Par des sous-entendus, des doubles sens ou des hyperboles à l'origine, par la parodie de l'érotisme et des rapports homme-femme plus tard, puis par l'ironie ou l'humour noir, la chanson française interprétée par les femmes a fait preuve d'une capacité affichée pour révéler les aspects comiques de l'existence. On découvre également une évolution claire dans le sens de l'appropriation de l'initiative créatrice : des moyens d'expression de la performance à l'origine (voix, gestes, mise en scène), on est aujourd'hui passé aux moyens liés non seulement à l'interprétation mais aussi à la composition et à l'écriture. Cette évolution reflète les profondes mutations qui ont marqué le devenir de la femme dans le monde occidental et notamment en France au XX^e et XXI^e siècles : les succès comiques des vedettes de la troisième République constituent des témoignages précoces de la visibilité de la femme dans l'histoire des arts et de la culture ; ce rôle protagoniste dans l'horizon de la musique populaire s'est confirmé à partir des années 1950 et ce jusqu'à nos jours, par la popularité des stars féminines qui ont incorporé les différents mécanismes de l'humour dans leur répertoire. Ce processus confirme l'évolution dans le sens de la parité et de l'*empowerment* de la femme dans les milieux de la musique populaire.

En ce qui concerne la thématique, l'érotisme occupe le rôle protagoniste indiscutable de la chanson comique jusque dans les années 1960, ce qui se comprend bien en raison du caractère conservateur/patriarcal de la société française de l'époque. Il a fallu attendre la libération sexuelle de la fin des années 1960 pour normaliser le sexe et surtout pour que la femme s'assume de plein droit comme sujet désirant. C'est ainsi que, à partir des années 1970, l'humour diversifie ses cibles, reléguant la grivoiserie et s'adonnant à la satire sentimentale et sociale et à l'autoparodie. Ce processus de normalisation et de diversification du comique pourrait bien traduire l'évolution des mentalités et des mœurs : peut-être bien que les femmes, à mesure qu'elles se sont effectivement appropriées leur sexualité et surtout l'initiative créatrice, ont cessé de ressentir la nécessité de passer par l'humour pour exprimer leurs pulsions érotiques¹⁶. Ayant dépassé les premiers stades plus « basiques »,

¹⁵ Des initiatives récentes ont contribué à remédier à ce déficit de la recherche: le colloque « Femmes en chanson » (Paris, novembre 2010), dont les Actes sont disponibles sur <http://www.lehall.com/galerie/-colloquefemmes/>, ou encore l'ouvrage de divulgation dirigé par Borowice (2010).

¹⁶ Notons toutefois que ce genre de chanson grivoise, même comme vestige humour daté, n'a pas pour autant perdu sa capacité comique.

l'humour féminin semblerait donc aujourd'hui d'avantage assumé, accepté et accessible ; il serait ainsi plus complexe et affranchi par rapport aux conventionnalismes de genre, (re)construisant une identité contemporaine dépassant le binarisme masculin-féminin.

En définitive, nous constatons que l'humour, dans ses différentes modalités, constitue un outil pour l'agentivité de l'artiste féminine : la femme, dans son rôle d'artiste et de comique, prend conscience de sa qualité de sujet ; en tant que tel, elle comprend et met à jour l'absurde, l'incongru ou l'imbécillité qui l'entoure, et ce du point de vue individuel et social ; puis elle s'exprime, par son corps, ses gestes, sa voix, sa musique ou ses paroles, devenant donc créatrice à part entière ; finalement, elle agit, en riant elle-même et en faisant rire son public. Certes, ces artistes sont évidemment soumises aux règles de l'industrie musicale et aux diverses structures de pouvoir, mais leur rire n'est pas sans conséquence sur le plan symbolique, esthétique et social.

Pour conclure, nous voudrions toutefois rappeler que cette visibilisation de la femme liée à son accès à la sphère culturelle publique, et notamment à son utilisation de l'humour, reste une prérogative des sociétés occidentales, voire de certains milieux socio-culturels. Aujourd'hui encore, pour les millions de femmes qui ne peuvent pas se montrer en public librement en raison des structures de domination/discrimination diverses (légales, religieuses, économiques...), envisager d'être artiste, chanteuse ou humoriste est tout simplement impossible. Ainsi, bien que dans le contexte de la chanson française contemporaine les progrès quant à la parité semblent évidents –du moins en ce qui concerne les artistes visibles–, force est de constater que les victoires de la femme française et occidentale, en dehors des quelques îlots privilégiés comme celui que nous venons de présenter, restent dérisoires à bien des égards.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Michail (1970): *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Traduit du russe par Andrée Gobel. Paris, Gallimard.
- BARRECA, Regina (1988): «Introduction to the Special Issue on Feminist Humour». *Women's Studies*, 15, 3-22.
- BARRECA, Regina (1991): *They Used to Call Me Snow White...But I Drifted: Women's Strategic Use of Humor*. New York, Penguin.
- BIGOTTI, Jean-Noël (2010): «Les femmes dans la filière musicale». IRMA, Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles. En ligne: <http://www.irma.asso.fr/Les-femmes-dans-la-filiere>; 3 octobre 2012.
- BOROWICE, Yves et alii (2010): *Les femmes dans la chanson française. 200 portraits de 1850 à nos jours*. Paris, Textuel.

- CHARAUDEAU, Patrick (2006): «Des catégories pour l'humour ?». *Questions de communication*, 10, 19-41.
- COOK, Nicholas (2006): *Musique, une très brève introduction*. Traduit de l'anglais par Nathalie Gentili. Paris, Allia.
- DENIOT, Joëlle (s.d.): «Chanson française. Femmes de voix». En ligne: <http://www.chansons-francaises.info/chanson.francaise.femmes.de.voix.htm>; 3 octobre 2012.
- FRITH, Simon et Angela MCROBIE (1978): «Rock and sexuality», in Simon Frith and Andrew Godwin, *On record. Rock, pop and the written world*. Londres, Routledge, 371-389.
- HAVERCROFT, Barbara (1999): «Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret». *Dalhousie French Studies*, 47, 93-113.
- HENDERSON, Mae G. (2008): «Josephine Baker: A Century in the Spotlight». *The Scholar and Feminist Online*, 6.1-6.2. En ligne: http://sfoonline.barnard.edu/baker/print_henderson.htm; 3 octobre 2012.
- JOUBERT, Lucie (2002): *L'humour du sexe. Le rire des filles*. Montréal, Les Éditions Tryptique.
- KOTTHOFF, Helga (2006): «Gender and Humour. The State of the Art». *Journal of Pragmatics*, 38, 4-25.
- MARC, Isabelle (2011): «De la poésie avant toute chose: pour une approche textuelle des musiques amplifiées». *Synergies Espagne*, 4, 51-61.
- MARINI, Marcelle (1992): «La place des femmes dans la production culturelle: l'exemple de la France», in Georges Duby and Michelle Perrot (eds.), *Histoire des Femmes en Occident*. vol. 5, *Le XXe siècle*, dirigé par Françoise Thébaud. Paris, Plon, 275-296.
- MCCLARY, Susan (1991): *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press.
- MOLLIER, Jean-Yves (2002): «Le parfum de la Belle Époque», in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La culture de masse en France de la Belle Époque jusqu'à aujourd'hui*. Paris, Fayard, 72-115.
- PALMER, Jerry (1993): *Taking humour seriously*. London, Routledge.
- PREVOST-THOMAS, Cécile et Hyacinthe RAVET (2007): «Musique et genre en sociologie», *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 25, 175-198.
- SIMON, Anne (2010): «'Tu m'as donné le grand frisson': les mots pour le dire dans la chanson populaire française du début du XX^e siècle». *CLIO. Histoire, femmes et société*, 31, 153-168.
- TOURNES, Ludovic (2002): «Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale», in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La culture de masse en France de la Belle Époque jusqu'à aujourd'hui*. Paris, Fayard, 465-477.
- TROTTER, David (1993): «L'Esprit Gaulois: Humour and National Mythology», in Keith Cameron, *Humour and History*. Oxford, Intellect Books, 70-83.
- VERNILLAT, France et Jacques CHARPENTREAU (1971): *La chanson française*. Paris, PUF.

CHANSONS CITÉES:

- Clarika (2009): *Moi en mieux*, paroles de Clarika, musique de Florent Marchet. *Moi en mieux*. France, Universal Licensing Music (ULM).
- Diam's (2006): *Jeune demoiselle*, paroles de Diam's, musique de Dr Swing, Luke*, Yann Lemen. *Dans ma bulle*. France, EMI Music France.
- Juliette Gréco (1967): *Déshabillez-moi*, paroles de Robert Nyel et musique de Gaby Verlor. *La femme*. France, Philips.
- Magali Noël (1956): *Fais-moi mal, Johnny*, paroles de Boris Vian, musique d'Alan Goraguer. *Rock and Roll*. France, Philips.
- Olivia Ruiz (2009): *Les crêpes aux champignons*, paroles d'Olivia Ruiz, musique de Mathias Malzieu et Olivia Ruiz. *Miss Météores*. France, Polydor.

Écriture et dissidence dans les fictions spéculatives de Pascal Quignard : sur l'exemple de *Boutès*

Patricia Martínez García

Universidad Autónoma de Madrid

patricia.martinez@uam.es

Resumen

En *Boutès* (2008) Pascal Quignard rescata la figura de este héroe pre-homérico olvidado y oculto en una de las leyendas más conocidas de la mitología clásica, la de Jasón y los Argonautas, al que Apolonio de Rodas apenas dedica unos versos. Butes, que a diferencia de Orfeo y Ulises, abandona los remos y se entrega al canto de las sirenas, es según Quignard el heróe que disiente del ejemplo de los grandes héroes fundadores de nuestra cultura, el que se disocia del grupo que intenta acompañar y domesticar al solitario. Partiendo de la lectura de este mito que nos ofrece el autor, proponemos una aproximación a la escritura de Pascal Quignard como disidencia ética y estética, que abordamos en distintos planos: disidencia frente a los modelos dominantes de socialización, disidencia ante las formas literarias y los géneros concertados, disidencia frente a los meta-relatos y su visión progresiva de la historia, disidencia frente a la ideología moderna del tiempo y del progreso.

Palabras clave: mito; disidencia; escrituras

Abstract

In *Boutès* (2008) Pascal Quignard rescues the figure of this pre-Homeric neglected hero, hidden in one of the best known mythological legends, that of Jason and Argona , to which Apollonius of Rhodes only dedicates but a few lines. Contrary to Ulysses and Orpheus, Butes abandons the rowing and lets himself be carried away by the sirens' chant. In Quignard's opinion, he dissents from the exemplary model of the heroes that have founded our culture, and dissociates himself from the group that tries to enclose and domesticate the outcast. Based on Quignard's reading of this myth, we propose an approach to his writing as a token of ethic and aesthetic dissidence, affecting different aspects: dissidence from prevailing models of socialization, dissidence from traditional literary forms and conventional genres, dissidence from meta-narratives and their linear vision of history, and finally, dissidence from modern conceptions of time and progress.

Key words: myth; dissidence; apocrypha writings; meta-narrations; origin; time;

apócrifas; meta-relatos; origen; tiempo; progress.
progreso.

0. Un héros oublié

Pour un lecteur qui n'aura pas fréquenté *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes le nom de Boutès restera sans doute énigmatique. Cependant, dans son petit livre homonyme de 2008, Pascal Quignard exhume ce mythe pré-homérique oublié et oblitéré sous une des légendes les plus connues de la mythologie classique, celle de Jason et les Argonautes relatée par Apollonios et succinctement évoquée par Homère dans l'*Odyssée*. Précautionneusement, l'écrivain prend le soin de faire remonter Boutès à la mémoire de ses lecteurs et de rappeler l'essentiel de ce récit autour duquel il tisse son livre.

Bien avant qu'Ulysse ne se fût exposé au chant des sirènes, attelé par ses compagnons au mât du navire, les Argonautes avaient croisé ces parages, conduits par Jason à bord de l'Argo. Selon le récit d'Apollonios (2002: VI, 912-919), Orphée avait ajouté deux cordes aux sept cordes de sa lyre et frappé « en s'aidant de son plectre, un contre-chant extrêmement rapide afin de repousser l'appel des sirènes » (Quignard, 2008: 10). Dès lors, les cinquante marins qui conduisent l'Argo « n'entendent plus avec netteté ce chant sidérant, ils détournent leurs regards de ces trois oiseaux vraiment bouleversants » (Quignard, 2008: 10). Boutès est le seul Argonaute qui résiste aux scansions binaires du plectre d'Orphée. Emporté par un élan irrésistible, il quitte son rang et plonge. « Il a démissionné de son poste. Il a quitté son rang », précise Quignard (2008: 27). Boutès plonge la tête la première, et se perd à jamais dans la mer.

A partir de ce motif certainement marginal auquel Apollonios a consacré quelques vers, Pascal Quignard noue et dénoue dans son livre les hypothèses que suggère ce geste, en l'opposant à ceux d'Ulysse et d'Orphée. Ulysse ordonne ses compagnons de se boucher les oreilles avec un tampon de cire et de le lier au mât de sorte qu'il puisse entendre sans s'exposer au charme mortel. Orphée frappe son contre-chant techniciste pour tromper les siens et les détourner de la musique sirénienne. Face à eux, Boutès serait pour Quignard le héros *dissident* qui renonce à suivre l'exemple des grands héros fondateurs de notre culture. Selon l'étymologie, nous rappelle l'écrivain,

Sedeo c'est d'être assis sur son banc.

Dis-sedeo c'est se dés-asseoir.

Le dis-sident se désassocie du groupe qui ne cherche à accompagner et à domestiquer le solitaire qu'à partir de sa naissance (2008: 33).

On l'aura compris : le geste du héros démissionnaire qui repousse les harmonies conjuratoires de la musique orphique, quitte son poste parmi les rameurs et cède à l'appel de l'inconnu, n'est pas sans rapport avec la conception de l'activité littéraire qui soutient de longue date l'œuvre de Quignard, selon laquelle « [é]crire c'est entendre la voix perdue » (Quignard, 1993: 94). Envisagée sous cet angle, l'analyse apologétique du mythe que propose Quignard serait porteuse d'une interrogation nodale sur ce qui est à la source de l'écriture et sur ce qui commande à la poétique de l'écrivain ; notamment celle des livres qui composent *Dernier Royaume*¹, étoiles majeures de cette constellation en cours de développement, à l'orbe de laquelle se rallie, comme un astéroïde, le petit livre de Boutès. En cela, Boutès œuvre en mythe qui synthétise la figure de l'écrivain et symbolise une certaine pratique de l'écriture conçue comme dissidence en tant qu'impératif éthique et esthétique, qui se décline sur diverses portées : dissidence face aux modèles établis de socialisation de l'écriture, envers les genres et les formes littéraires convenues, envers les grands métarécits et leur vision progressive de l'histoire. Dissidence, finalement, face à l'idéologie moderne du temps et du progrès. Telles seront les quatre périodes qui partageront mon propos.

1. L'écrivain en dissident

Le fait d'exhumer cette figure délaissée par les grands récits mythologiques qui lui auront préféré celles d'Ulysse et d'Orphée, en dit long sur la valeur d'exemplarité que l'auteur de *Boutès* accorde aux modèles littéraires, historiques et sociaux qui n'ont pas été retenus par notre tradition de culture :

Il faut ouvrir un instant la porte d'un livre à ces héros de la vie légendaire ou à ces fantômes de la vie historique qui ont été délaissés, soit que leurs exemples étaient contraires à la reproduction sociale, soit que leurs prouesses méprisaient les choix esthétiques les plus populaires, soit que leur détermination contrevenait aux commandements religieux qui rassemblent les nations dans le lien puissant de la guerre (Quignard, 2008: 29).

Si Boutès est un héros légendaire « délaissé », c'est bien parce que son comportement refuse toute concertation avec les intérêts grégaires (et totalitaires) de la communauté, avec les pratiques et les rites qui assurent l'uniformisation des modèles civiques et collaborent à la conformation des identités collectives. Sur le plan symbolique, en désobéissant au mot d'ordre d'Orphée, Boutès « brise l'échange codifiée et

¹ *Les Ombres errantes (Dernier royaume I)*, *Sur le Jadis (Dernier royaume II)* et *Abîmes (Dernier royaume III)* sont parues en 2002 ; *Les Paradisiaques (Dernier Royaume IV)* et *Sordidissimes (Dernier royaume V)* en 2004.

hiérarchisée entre les membres du groupe pour assurer sa reproduction » (Quignard, 2002a: 145) –ce qui est autant que dire pour assurer sa survie :

Boutès avait quitté la compagnie des autres Argonautes, il n'avait pas suivi l'exemple ni l'ordre d'Orphée. Il ne s'était pas fait si singulièrement entraver comme Ulysse [...] (Quignard, 2008: 30).

On peut reconnaître dans ce geste résolu de défection le fondement même du mythe, tel qu'il est compris par Quignard (2002a: 145) : « Le refus de l'appartenance sociale fut condamnable aux yeux de tous les groupes humains. Cette condamnation est le fond de chaque mythe » –écrit-il dans *Les Ombres errantes*. Mais on retrouve aussi dans ce retranchement héroïque la condition nécessaire à l'activité littéraire et à la position de l'écrivain telle qu'elle est déterminée par Quignard. En cela, mythe et écriture participent d'une prescription commune : le détachement des règles de filiation et d'alliance usuelles qui régissent l'échange sociale. Implicitement, l'attention que l'écrivain porte à la figure du héros dissident, préférée ici à celles d'Ulysse et d'Orphée (qui choisissent de conduire le groupe), donne à lire son refus à accepter l'esthétisation par l'art de l'assujettissement aux fonctions et aux normes imposées par la collectivité. « Il n'y a que dans les régimes totalitaires que l'art est conçu comme une esthétisation de l'assujettissement » –signale Quignard (2002a: 117) dans *Les Ombres errantes*.

Transposée à la figure de l'écrivain lui-même, la lecture apologétique du mythe que construit Quignard fait entendre l'activité littéraire comme résistance face aux modèles établis de socialisation de l'écriture. Si bien que, face aux héros qui permettent de lier des rapports d'association, le choix du geste asocial, de celui qui se désassocie, implique une conception de la pratique littéraire qui vise à qualifier l'écriture, la pensée et le savoir comme des exercices de singularité et, d'une certaine façon, de dés-association, de désengagement: « Celui qui écrit est celui qui cherche à dégager le gage. À désengager le langage. À rompre le dialogue. À désubordonner la domestication. À s'extraire de la fratrie et de la patrie. À délier toute religion » (Quignard, 2002a: 117).

Se construit ainsi une position de l'écrivain non pas en « marginal » –puisque, selon Quignard (2002a : 125), « la marginalité [...] c'est la morale dominante qui la définit »–, mais en dissident, qui tient du refus obstiné de se socialiser et de socialiser sa parole, voire de l'impératif de se dissocier par l'écriture. Relativement à l'échange que l'œuvre littéraire instaure avec la société, cela équivaut à contester la fonction sociale traditionnellement assignée à l'art, ou, pour reprendre les termes de Walter Benjamin, à se déprendre du « mandat social du poète » qui attend de l'écrivain qu'il mette en forme une représentation symbolique des modes d'être et des règles de fonctionnement d'une société à son moment historique, et reste donc lié à l'identification de l'œuvre littéraire comme production ou reproduction d'un savoir, *exemplum* du discours social. En déconcertant les usages communs de la langue, en démasquant la

valeur admise des mots et les problématiques convenues, en défaisant le texte comme substrat de société, l'œuvre de Quignard dit la rupture des liens entre l'art et la société et prend valeur de résistance contre la production et la prévalence du message comme élément permutable, c'est à dire, contre la valeur d'échange sociale de l'œuvre littéraire.

Œuvrer de cette façon libertaire équivaut aussi à revendiquer l'autonomie suprême (et la franche solitude) de l'artiste, à préférer au culte de l'échange, le salut par le retrait. Ce principe d'insociabilité participe, chez Quignard, à la construction d'une fable de soi qui, par son caractère anachronique, ne cesse d'être polémique, puisqu'elle attribue à la figure de l'écrivain une rigueur et une discipline de vie et de travail autrefois associées à celles du philosophe ou de l'érudit. Au siècle de l'hypermédiatisation et du commerce mondial, l'écrivain se représente en anachorète, loin des agapes de la cité, se refusant à la relation de troc, au culte de l'échange qui tient lieu de tout commerce à l'autre et à la société:

L'artiste ne peut pas prendre sa part dans le fonctionnement de la communauté humaine dès l'instant où il s'efforce de s'en déprendre. Il n'a même pas à recevoir des gages en contrepartie de son œuvre. Il est plus proche du deuil que du gage (Quignard, 2002a: 117).

Une telle conception de la production littéraire relève d'une économie autre que celle de l'échange ou du profit en cela qu'elle excède tout projet de restitution ou de réappropriation et n'obéit qu'à l'exigence d'un « don » sans rétribution. Cette donation, précise Quignard, reste plus proche du « deuil » que du « gage », puisqu'elle ne prétend pas se constituer en production et conservatoire d'un savoir communicable et, à l'encontre de toute assertion définitive, ressasse l'intransmissibilité de cela qui échappe à sa prise². Se détachant de toute compromission transactionnelle, l'écrivain, comme Boutès, se doit et se donne exclusivement à l'appel de cette voix (ici, censurée et obliérée sous les appâts du chant orphique) qui source le désir d'écrire, ce que Quignard appelle si justement « l'obscur » et que traditionnellement on désigne par le nom de vocation. « L'anachorèse dirimante » (Quignard, 2002a: 126) de l'écrivain prend donc son effet dans l'endroit de la langue, de l'écriture, le vrai lieu de sa dissidence. Quitter le groupe, désobéir le mot d'ordre pour se donner à corps perdu à ce vouloir pur, c'est – nous dit la fable de Boutès – « sauter hors du langage commun et communautaire qui tisse les liens de l'échange sociale », choisir « l'imprudence », préférer à « la servilité et l'identité, qui sont des

² « J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant. Parler mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire c'est le même » écrit Quignard dans *Le Nom sur le bout de la langue* (1993 : 62). Le rapport entre langage et silence traverse l'œuvre quignardienne de part en part, on pourra lire à ce sujet, outre le livre cité, *Vie secrète* (1998) ou le *Vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts* (2005).

liens [...] la liberté et l'aventure, qui sont moins des possessions que des ivresses » (Quignard, 2008: 62). Cette façon de se donner sans retour et sans condition n'est pas sans impliquer une exposition de soi, un « abandon de l'homme à le pur naufrage » (Quignard, 1969: 64-65), au risque de se perdre ou de mourir noyé, comme Boutès: «C'est ainsi que Boutès quitte le rang des rameurs, renonce à la société de ceux qui parlent, saute par-dessus bord, se jette dans la mer» (Quignard, 2008: 22).

Mais qu'y a-t-il au fond du désir de se jeter à l'eau ?

2. Désobéir la voix concertée

Se posant en méta-énonciateur de sa lecture du poème d'Apollonios, Quignard tisse librement une sorte de récit apocryphe des origines de la musique occidentale qui fusionne métaphoriquement avec celle de l'écriture, suivant la parenté posée par l'ensemble de son œuvre du geste musical et de l'activité littéraire (cf. Pautrot, 2004). La « musique occidentale », nous dit Quignard, s'est créée pour effacer et pour nous détourner de la « musique originaire », qui remonte d'un passé hors du temps, antérieur au langage humain, et fait appel, par son ancrage dans le fond biologique et corporel de notre espèce, à la mémoire archaïque d'une animalité primordiale:

Comme tous les grands poètes, Apollonios de Rhodes est très précis : une batterie sociale immédiate a charge de brouiller l'appel vocal originaire lointain insulaire. Ou encore : la musique de la cithare fabriquée de main de l'homme fait obstacle à la puissance sidérante du chant animal (Quignard, 2008: 16).

La fable de Boutès fait donc jouer l'opposition entre deux voix (deux musiques) : « l'une de perdition », qui « ôte le retour », qui pousse le solitaire à se détacher du groupe et de la dynamique grégaire et à « plonger dans l'irréremédiable » ; « l'autre orphique, salvifique, articulée, collective qui est celle qui prouve son unanimité et qui de ce fait assure la rapidité aux rames et aux rameurs ». « Elle est ordonnée –précise l'écrivain– ordonnante, elle *ordonne le retour* » (Quignard, 2008: 17-18).

Le chant « de perdition » que la musique d'Orphée tente de brouiller, Apollonios l'appelle « voix a-critique, c'est à dire –précise Quignard (2008: 17)– non séparée, indistincte, continue ». A-critique, la voix qui vient d'avant la langue articulée le serait par la façon dont elle ignore les formes et les partitions convenues, les articulations et les classements que disposent précautionneusement la langue analytique (qui dénoue)³ et la pensée catégorielle (qui ordonne). De façon métaphorique,

³ Voir, à ce propos, le commentaire philologique du terme « analyse » proposé par l'auteur : « La première fois où la forme « analyse » apparaît dans le monde grec se situe au vers 200 du chant XII de l'*Odyssée* d'Homère », elle figure « l'instant où sont dénoués les nœuds qui enserrant Ulysse après qu'il est passé sans mourir le Lien des Lieuses. Car les Seirèniennes sont des lieuses. Face à Odysseus attaché, Seiren est l'attachante. Le mot *seirèn* dérive de *ser*, lier » (Quignard, 2008: 14-15).

sont donc figurées ici deux formes d'écriture : aux cadences concertées de l'écriture techniciste d'Orphée s'oppose la rêverie d'une plongée dans la continuité liquide et dissolvante de la langue originaire.

Et d'ajouter : « Boutès a peut-être raison. Il faut peut-être tourner le dos à la musique orphique, occidentale, technologique, populaire » (Quignard, 2008: 34-35). À contre-courant des harmonies conjuratoires de la musique concertée, l'écrivain est donc celui qui, comme Boutès, choisit de se livrer à la voix attachante des Sirènes, cette voix primordiale et enfouie, d'avant toute partition, toute différenciation, dont l'œuvre se veut l'écho assourdi.

Une telle option, notons-le, est ici présentée comme un exercice de singularité extrême : « Rares, très rares sont les humains qui se jettent à l'eau pour rejoindre la voix de l'eau, la voix infiniment lointaine [...] le chant encore inarticulé qui vient de la pénombre » (Quignard, 2008: 76). Et encore : « Ils ne sautent pas hors du groupe, ils ne sautent pas hors du langage » (Quignard, 2008: 19). Puisque, signale l'écrivain, « la musique orphique, comme la pensée philosophique ont peur⁴ [...] elles redoutent de s'égarer, de plonger, de quitter le groupe, de mourir » (Quignard, 2008:18). Il faut donc accorder à cette conception de l'écriture une franche valeur de résistance face aux harmonies convenues de la musique orphique qui appelle à la bonne entente et à l'atroupement collectif, face au travail du *logos* comme discours de clarté, qui cherche à représenter le monde articulé et parcellisé dans l'ordre sécurisant du concept. Et si l'écrivain retient les outils conceptuels proposés, ci et là, par la philosophie elle-même (*cf.* Bennington, 2005) ou par les sciences humaines (*cf.* Viart, 2004), il les fait jouer au point où ils se dépareillent de leur qualité rassurante d'abstractions logiques pour déployer une manière de penser et d'interroger le monde qui n'a plus l'allure d'un savoir tant la teneur importe peu au regard du geste qu'elle trace: contre ce qui pousse la philosophie à donner des raisons, à établir des lois, affronter courageusement, sans règle précise, sans principe ni fin, la sans raison et l'absence de nécessité. À la « prudence athénienne » d'Orphée, à la navigation concertée sur les canaux préétablis de la pensée et de l'écriture, l'écrivain préfère, comme le héros dissident, le risque du plongeur solitaire qui cède à « l'imprudence irrésistible de la sidération non-finie, a-critique, a-morphique, a-oristique, in-humaine, in-finie » (Quignard, 2008: 17).

Sur le plan strictement littéraire, rejoindre –ou réanimer– par l'écriture la parole à son état « a-critique » appelle à l'invention d'une autre écriture qui se refuse d'emblée à toute concertation avec les modes et les genres établis :

Il me fallait abandonner tous les genres. Il me fallait renoncer un à un à tous les genres de la prose [...] il me fallait mettre à jour une forme intensive, inhérente, omnigénérique, scissipare, court-circuitante [...] (Quignard, 1998, 402).

⁴ À ce propos, on peut lire le XIV Traité intitulé « Noèsis » (Quignard, 1990b: 265-267).

Dis-sedeo c'est donc se déprendre des formes canoniques, des modes dominantes, des protocoles littéraires, écrire à côté des harmonies et des accords convenus, désobéir la musique concertée. Puisque, comme le rappelle Quignard dans l'expansion étymologique contenue dans *La Haine de la Musique*, « Ouïr c'est obéir. Écouter se dit en latin *obaudire*. *Obaudire* a dérivé en français sous la forme *obéir*. L'audition, l'*audientia*, est une *obaudientia*, est une obéissance » (Quignard, 1996: 108). Désobéir prendrait donc le sens de désapprendre à ouïr, ne pas écouter la musique « ordonnée et ordonnante ».

De cette prémisse résulte une écriture « au genre indécidable », suivant la formule de Bruno Blanckeman (2000), ou encore, une écriture en écart, séparée, « apocryphe », pour reprendre le terme proposée par Mireille Calle-Gruber, qui nous rappelle que, dans la tradition théologique, ce terme désigne « un genre rebelle à toute définition précise, concernant des textes à significations variées » (Calle-Gruber, 2005 : 51). Ouvrages hors du canon, non reconnus par la tradition, canonisés dans un second temps, récits, collections de paroles, apocalypses, révélations, visions, songes. Inclassables formes d'ouvrages dont l'authenticité est au moins douteuse et l'autorité controuvée. À cette différence que les écrits inclassables de Quignard son « laïques », suivant le mot qu'il emploie pour le fragment.

Œuvre apocryphe, *Boutès* (et cette observation vaut pour l'ensemble de *Dernier Royaume*) le serait par la manière dont elle fait circuler des unités d'ensemble anthropologiques, littéraires, philologiques, psycho-biographiques, déviées de leurs canaux disciplinaires, inscrites dans des genres partiels: page de méditation, citation, anecdote, excursion philologique, épisode autobiographique, fragment poétique, dans lesquels la part indécidable de la spéculation, de l'invention et de la fiction, détournent l'autorité et la fiabilité d'un « Auteur incertain, auquel on ne peut ajouter beaucoup de foy », comme il est dit par Furetière dans sa définition de l'apocryphe⁵. De cela, nous le savons, Quignard fait les ressorts d'un genre nouveau. Reste à considérer la manière dont cette dissidence avec les genres et les formes littéraires convenues est impliquée dans le travail de mise en texte.

3. Le démontage des grands « méta-récits »

La fable de *Boutès* témoigne de l'intérêt de Quignard pour les premiers récits millénaires, que l'auteur collectionne comme autant de vestiges saisis en bribes ou en morceaux dans lesquels il fouille le dépôt de sens et de pratiques à demi-perdus de notre civilisation. On connaît sa hantise (ou l'hypothèse rêveuse) d'un récit primordial sur lequel notre inconscient archaïque se fonde à notre insu, qui répandrait son écho de siècle en siècle, comme un rappel de notre condition originare, dans un au-delà du langage et du sujet.

⁵ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, [La Haye, Rotterdam, 1620], Slatkine, 1970, cité par Mireille Calle Gruber (2005: 51).

Or le récit latent vers lequel l'écrivain tourne ses efforts dans *Boutès*, cherchant à en rétablir par conjecture et par rêverie l'improbable histoire, thématise précisément l'interruption de tout récit possible, tout autant que la démission à participer au grand « méta-récit » collectif qu'Ulysse et Orphée mènent à terme. Par son geste démissionnaire, l'histoire de Boutès s'interrompt et se perd, suspend sa narrativité, réduit l'évènement à une anecdote, une instantanée. Ainsi, l'attention accordée à ce motif ponctuel ne serait pas sans témoigner d'une « gêne »⁶ envers les formes traditionnelles de la narration humaine, dont la logique causale et la temporalité successive seraient mal compatibles avec la méditation sur l'écriture et la fiction des origines que propose l'écrivain.

Il s'agirait donc pour Quignard –telle est l'hypothèse que je voudrais faire– d'opposer cette micro-fiction spéculative aux « grands méta-récits » explicatifs, selon la formule de Jean François Lyotard, auxquels est supposé un alignement avec les idéologies collectives qui donnent un sens au devenir de l'humanité et de l'histoire, leur assurant une progression et une finalité. C'est donc en contrevenant les lois du méta-récit, sans renoncer pour autant à une pensée de la continuité, que se constitue la fiction spéculative de Quignard. Cela se sait : le méta-récit dispose une téléologie, une progression logique et causale tendue vers un avenir, mobilisée et organisée par l'attente d'un accomplissement. Or ce petit récit incertain ne condescend pas à se structurer dans une linéarité progressive qui nous « conterait » ce passé immémorial. Suivant une dynamique régressive, le mouvement de l'écriture dissocie les idées du temporel et du successif, récuse la construction d'une logique, fut-elle narrative ou démonstrative.

La progression téléologique, l'écriture la démonte de plusieurs façons : par le refus de l'intrigue, lorsque le texte se fait narratif, de la démonstration, lorsqu'il se fait argumentatif. À l'encontre de toute forme de linéarité narrative ou démonstrative, un élan entropique ramène l'écriture à quelque chaos originaire qui fait graviter une matière indistincte, non filtrée en genres, non structurée en parties. Des ébauches de récit sont données sans composer de fiction. Des arguments se risquent, se contraignent sans formuler une thèse. Des éclats de savoir circulent sans produire un discours de connaissance. Ces fragments juxtaposés sans construction produisent des isolats de pensée, de notations ponctuelles, qui n'offrent aucune prise à une réflexion qui voudrait prendre l'œuvre toute entière, l'objectiver, la rattacher à un centre fixe :

Ma façon de méditer sans concepts, mon désir de ne porter mon attention que sur des relations polarisées, angoissantes, intenses, qui animent les rêves et qui vivent sous les mots, plus contradictoires qu'ambivalentes, renvoient aux temps qui ont précédé l'histoire et les premières cités (Quignard, 1995: 72).

⁶ Je reprends la formule de Quignard lui-même dans le petit traité qui s'intitule *Une gêne technique à l'égard des fragments* (1986).

On est ici en présence d'un principe poétique puisque est ainsi donné le mode d'une mise en rapport textuelle. Le lecteur de *Boutès* prendra en compte la manière dont l'écrivain met en jeu toutes les « ruptures de liaison » (Quignard, 1995: 72) logique et syntagmatique, relèvera le privilège accordé à la dé-liaison des paragraphes, à l'enchaînement paratactique des phrases, à la récurrence des asyndètes, des anaphores, des énumérations. Au détriment de la causalité logique et de la successivité chronologique, le texte favorise l'analogie et l'opposition ; il se compose et se décompose en laissant jouer l'attraction de ses morceaux tout autant que leur déconnexion. On peut ouvrir le livre au hasard pour en trouver des exemples évidents. C'est, par exemple, le chapitre VI, constitué par deux phrases, dans lequel la référence érudite donne lieu à une micro-fiction : « Thésée oublie de hisser la voile blanche. Alors Égée se jette à la mer qui devient son nom » (Quignard, 2008:48).

Ou encore le chapitre XVI, constitué par une seule et unique phrase, qui renvoie à une donnée biographique dans son objectivité historique : « À Vienne, en 1828, se sentant mourir, juste trois semaines avant qu'il rendît le souffle, Schubert alla se recueillir sur la tombe de Haydn dans la *Memoria* de la Bergkirche » (Quignard, 2008: 80).

S'appuyant sur la force déclarative d'une énonciation impersonnelle, le texte expose ouvertement le caractère décalé des références qu'il libère, et faisant jouer l'autonomie textuelle des fragments tout autant que leur disponibilité pour se connecter librement, donne à lire aussi bien leur divergence de phénomènes librement dérivés que les extensions de sens qu'ils peuvent établir, par un effet de réverbération, avec toute autre chose. Contre les formes de la narration explicative, une digression spéculative résulte ici de la libre circulation de références littéraires, historiques, linguistiques, culturelles, anthropologiques, autobiographiques, qui loin de progresser se renouvellent et se propagent par fulgurances et par saccades, dans une mimétique du jaillissement qui déborde tout achèvement et déjoue toute clôture rhétorique. Ainsi, à l'intérieur du livre, se succèdent aléatoirement et sans composer de trame : la méta-énonciation du récit de Boutès selon Apollonios, la voix « a-critique », les « deux musiques », la « détresse originaire », Schubert, « le désir de se jeter à l'eau », la « prudence » d'Alcibiade se refusant à jouer la flûte, « l'imprudence de Boutès », les « héros délaissés », une scène d'enfance, les oiseaux, la mort de Caton évoquée par Plutarque, une histoire sommaire de la Grèce, le conte de l'oiseleur, le Plongeur de Paestum évoqué par Sénèque le Père, la *praecipitatio* selon Sénèque le Fils, puis selon Aristote, les « scolies » du temps, les Syrènes et Ulysse, la mort d'Orphée dans le Chant IX d'Ovide, la mort de Boutès dans le Chant IV d'Apollonios, le jadis, le silence, les lieux aimés, Verneuil et sa tour Grise, « l'Avre et sa brume », la femme aimée et disparue.

Toujours est-il que ce projet de faire avec du disjoint non pas du même mais du continu –une manière de continu–, n'est pas sans cultiver « une nostalgie de tota-

lité », suivant l'expression de Bruno Blanckeman (2005: 89), et donne à voir l'enjeu majeur qui semble organiser de longue date l'ensemble de l'œuvre quignardienne: le vœu –ou l'utopie– d'un rassemblement possible, d'une configuration unitaire, laissant jouer le pouvoir indéfini d'expansion, de développement, des unités qu'elle fait circuler. Cette vocation à la complétude l'écriture de Quignard chercherait donc à la réaliser en contrevenant le régime téléologique des grandes méta-narrations et l'idée du texte comme progression tendue vers une fin (au double sens de finalité et achèvement). En demeurant sous forme fragmentaire et inachevée, l'œuvre quignardienne cherche plutôt à se constituer en collection, compilation, œuvre somme. Elle se fait en charriant quelques fragments, quelques éclats d'une bibliothèque à la fois universelle et personnelle, où sont confondus les siècles, les disciplines, les discours. Si bien que l'expérience de lecture qu'elle propose s'assimile au parcours aléatoire d'une bibliothèque apocryphe qui rassemblerait une mémoire hétéroclite des origines de l'homme, des sociétés, du langage, impliquant le monde et l'être intime. Ou pour le dire avec les mots de Quignard (2002b: 226) : « une encyclopédie, elle-même à usage privé ».

4. Dissidence avec l'idéologie du progrès

L'écriture comme suspension du régime téléologique et régression vers l'origine contredit la mythologie moderne du temps et du progrès. Reste à comprendre ce que peut impliquer, à titre de symptôme culturel, cette dissidence par rapport à l'imaginaire dominant du progrès, dans sa dimension littéraire, anthropologique et historique.

Sur le plan littéraire, l'œuvre de Quignard tend à neutraliser les valeurs de tradition et de renouvellement, de l'ancien et du moderne, à subvertir la représentation historique de la littérature acheminée vers un surpassement de l'ancien par le moderne. Il s'agit, en fait, de refuser l'idéologie de la modernité et le mythe du progrès des arts et de la civilisation : « L'art n'obéit à aucun ordre du temps. Il est inorienté comme le temps lui-même. Sans progrès, sans capital, sans éternité, sans lieu, sans centre, sans capitale, sans front » (Quignard, 2002a :161). Si bien que, par son anachronisme résolu, l'œuvre de Quignard elle-même rend caduque toute entreprise de différenciation littéraire (texte présent / intertexte passé ; genres modernes / genres anciens ; genres / intergenres), de périodisation chronologique (ancien / moderne / postmoderne). En marge des injonctions de rupture avec le passé et la tradition qui semblent présider à l'écriture contemporaine, Quignard (1990b, II : 498) choisit l'inactuel d'une langue et d'une forme non datables, an-historiques : « Les vraies œuvres d'art étant toutes contemporaines les unes des autres » ; « [L]es arts ne connaissent pas le progrès » (Quignard, 2002a: 85), ne le connurent pas et ne le connaîtront jamais tant « il y a d'œuvres anciennes dont la beauté ne sera jamais surpassée » (1990b, I: 510).

Ce principe vaut aussi pour la représentation du temps et de l'Histoire. L'écriture de Quignard démonte le discours historique dominant qui a assuré, depuis le début de la pensée moderne de l'histoire, une direction téléologique au devenir de l'humanité. Ce qui est déjà reconnaître que « l'histoire n'a plus de but ou de projet » –comme le signale Jean-Luc Nancy–, et que, par conséquent « elle ne peut pas être présentée comme un « grand-récit » –pour employer l'expression de Lyotard–, le récit de quelque grand destin collectif du genre humain (de l'Humanité, de la Liberté, etc.) » (Nancy, 1990: 239-240). Démonter cette représentation de l'histoire implique, comme le signale Bruno Blanckeman (2005: 93), de « faire évanouir la logique historique dans un texte qui en dilue le support premier, l'idée de sens orienté ». L'œuvre quignardienne s'applique ainsi à corriger, avec une lucidité troublante, la correction politique, substituant au modèle progressiste institué depuis les Lumières une dynamique fatalement, tristement itérative⁷ : « Le temps n'avance pas, il s'incrute, s'encercle, s'additionne sans avant ni après » (Quignard, 2002a: 90). De là s'ensuit que le sens de l'histoire n'est pas dans la succession des événements ou dans leur causalité, mais dans leur dimension commune : « La question politique –écrit Quignard (2002a: 90)– est toujours unique. [...] La question de tous les temps est toujours : Qu'est-ce qui est sur le point de revenir ? ». Une telle conception du devenir humain exige un changement de perspective, comme il est dit dans *Boutès* :

La thèse que je défendais vaille que vaille consistait à penser qu'il était possible qu'en s'appuyant sur beaucoup plus ancien que l'histoire on pût se soustraire un peu à la répétition compulsive du passé (Quignard, 2008: 62).

Toute lecture de l'œuvre de Quignard relève nécessairement de ce pari pris sur le temps qui vient indiquer une direction nouvelle à la méditation poétique –et savante– du mouvement interminable de l'Histoire. Il ne sera pas question de traverser l'histoire, mais de remonter plus avant que l'histoire, non pas vers le passé mais, suivant la distinction topologique que l'écrivain établit dans *Sordidissimes* (2004), vers un « jadis » immémorial et continu, un temps brut, an-historique, non structuré, pour en saisir toute son énergie de temps vif, faire apparaître son pouvoir indéfini d'expansion, pointer son étonnante valeur d'actualité. De cette perception particulière du temps on serait tenté de dire que dépend la force si singulière de l'écriture de Quignard. À l'encontre du vieux récit, soumis à la linéarité démonstrative ou narrative qui soutient un propos ou une intrigue promis à s'anéantir, le « jadis » condamne à ce qui, dans *Albucius*, s'appelle « éternelle narration » (Quignard, 1990a: 69), cher-

⁷ Ainsi sont superposés et confondus, par exemple, dans les *Ombres Errantes* : le génocide indien (1853), les camps de déportation (seconde moitié du XX^e siècle), la bombe Little Boy, le nazisme, la Saint-Barthélemy, la Terreur de 94, les Guerres de Religion, la massacre des communards de 1871, la mort du dernier roi des Romains par le roi Clovis, l'extinction de la culture des Lettres à l'aube de l'histoire des Francs.

chant à aménager l'ordre d'un monde toujours renaissant, à l'intérieur duquel quelque chose interminablement s'en revient à chaque fois. Il faudra, pour cela, s'adonner à un travail de recherche rétrospective, dans une compulsion excavatrice toujours plus loin vers l'arrière : scruter les textes anciens, se côtoyer avec les écrivains morts, exhumer les héros oubliés, interroger les langues mortes (le latin, le grec), creuser les mots par le jeu des étymologies, puiser dans le souvenir personnel la mémoire d'une origine qu'il faut sonder en soi-même et dans une culture millénaire. Se développe ainsi une épopée cosmologique qui matérialise l'obsession d'un temps inaugural à jamais inachevé, et ramène le texte à la limite de ce qu'il peut exprimer : les origines du monde, de soi, de l'écriture. En cela, l'invention de la cosmogonie du « jadis » rejoint le régime mythologique des récits d'avant l'histoire, quand la langue n'avait pas encore, comme le lui reprocha Lévi Strauss, achoppé au roman.

Contre la mythologie moderne du temps et l'apologie du progrès, Quignard met en scène la cosmogonie uchronique du « jadis » et des origines perdues. À l'empire de la mondialisation et à l'accélération vers le futur, il oppose un royaume infini, définitivement perdu, qui s'ouvre en amont— «une terre entière inexhumée » (Quignard, 2002a: 87). Dans ce mouvement interminable de remontée, qui ne postule donc plus le bénéfice d'un avenir en progrès, l'œuvre fait jouer, en rupture avec l'économie du vieux récit soumis à la loi du devenir, le régime achronique de la composition fragmentaire (le fragment étant ce qui reste quand tout a été oublié). Si, en un certain sens, l'écriture dissidente de Pascal Quignard semble convenir avec ce que Lyotard met en enseigne de la condition post-moderne, à savoir, le démantèlement des grands récits et des projets de totalisation et d'émancipation de la modernité et, par conséquent, des formes de la littérature qui les véhiculent, du même coup, elle revendique le pouvoir des lettres, la royauté de la langue écrite, démarquée de ce qu'on a appelé les genres et disponible pour se faire « pensée du tout », en sa qualité de dépositaire (gestionnaire) d'une mémoire du monde, du temps, des civilisations, qui exhument le fond primordial par lequel persiste la part la plus humaine de l'être au temps de sa systématique négation. Voilà l'exigence qu'il ne faut pas méconnaître : l'écriture de Quignard est à rebours de la modernité, mais elle préserve quelque chose d'obstinément ancien —hors-mode— par quoi elle se démarque des injonctions de la littérature à son moment actuel, disons post-moderne, que d'ailleurs l'auteur de *Boutès* ne désigne jamais directement: la conviction impérieuse, sans détour ironique ou désenchanté, qui tient du défi d'avoir, pour la littérature, un objet.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- APOLLONIOS DE RODHES (2002): *Argonautiques* (texte établi et commenté par Francis Vian). Paris, Les Belles lettres.
- BENNINGTON, Geoffrey (2005): « La philosophie de Pascal Quignard », in Ph. Bonnefis y D. Lyotard (éd.), *Pascal Quignard, Figures d'un Lettré*. Paris, Galilée, 391-401.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000): *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- BLANCKEMAN, Bruno (2005): « J'obéis les yeux fermés à ma propre nuit », in Ph. Bonnefis y D. Lyotard (éd.), *Pascal Quignard, Figures d'un Lettré*. Paris, Galilée, 87-97.
- CALLE-GRUBER, Mireille (2005): « Les écritures apocryphes de Pascal Quignard », in Ph. Bonnefis y D. Lyotard (éd.), *Pascal Quignard, Figures d'un Lettré*. Paris, Galilée, pp. 43-57.
- PAUTROT, Jean-Louis (2004): « La musique de Pascal Quignard ». *Études Françaises*, 40 (2), 55-76. [Disponible sur: <http://id.erudit.org/iderudit/008807ar>].
- QUIGNARD, Pascal (1969): *L'être du balbutiement*. Paris, Mercure de France.
- QUIGNARD, Pascal (1990a): *Albucius*. Paris, POL (revu et corrigé pour Folio Gallimard en 1992, n° 4308).
- QUIGNARD, Pascal (1990b): *Petits Traités*, tomes I à VII, avec des dessins d'Aki Kuroda. Paris, éd. Adrien Maeght (revu et corrigé pour Folio Gallimard, en 1997, n° 2976-2977).
- QUIGNARD, Pascal (1993): *Le nom sur le bout de la langue*. Paris, POL (revu et corrigé pour Folio Gallimard en 1996, n° 2698).
- QUIGNARD, Pascal (1995): *Rhétorique spéculative*. Paris, Calmann-Lévy (édition revue et corrigée en 1997 pour Folio Gallimard, n° 3007).
- QUIGNARD, Pascal (1996): *La Haine de la musique*. Paris, Calmann-Lévy (édition revue et corrigée en 1997 pour Folio Gallimard, n° 5008).
- QUIGNARD, Pascal (1998): *Vie Secrète*. Paris, Gallimard (édition revue et corrigée en 1999 pour Folio Gallimard, n° 3292).
- QUIGNARD, Pascal (2002a): *Les Ombres errantes (Dernier royaume I)*. Paris, Grasset (réédité en Folio Gallimard, n° 4078).
- QUIGNARD, Pascal (2002b): *Abîmes (Dernier royaume III)*. Paris, Grasset (réédité en Folio Gallimard, n° 4138).
- QUIGNARD, Pascal (2004): *Sordidissimes (Dernier royaume V)*. Paris, Grasset (réédité en Folio Gallimard, n° 4138).
- QUIGNARD, Pascal (2008): *Boutés*. Paris, Galilée.
- NANCY, Jean-Luc (1990). *La Communauté désœuvrée*. Paris, Bourgois.
- VIART, Dominique (2004): « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », in *Études Françaises*, 40 (2), 25-37 [Disponible sur: <http://id.erudit.org/iderudit/008807ar>].

El mundo rural en los *fabliaux*: el campesino, el herrero y el molinero

María del Pilar Mendoza-Ramos

Universidad de La Laguna

mmendoza@ull.es

Résumé

Dans le *fabliau*, la coexistence du récit et de longs dialogues fournit une extraordinaire impression de vie. Même si, à cause de sa longueur limitée et de sa nature comique, il ne constitue pas une source exhaustive d'information sur la réalité contemporaine, ce type de récit procure des données très intéressantes à propos de la vie rurale au Moyen Âge. Ainsi certains contes permettent de nuancer la satire anti-paysanne qui en général domine la littérature de cette période et qui à grands traits représente le paysan dominé par sa couardise, laideur, saleté et pauvreté. Parmi les cent cinquante textes qui à peu près sont parvenus jusqu'à nous, un peu plus de trente *fabliaux* nous montrent les paysans dans leur vie quotidienne en train de parler, de commenter, d'exprimer leur opinion ou tout simplement de réagir face à la réalité. Dans ces contes, le profil de la société travaillante du Moyen âge se complète par la présence limitée du forgeron et du meunier, deux artisans essentiels dans la vie rurale médiévale.

Abstract

The combination of narrative with considerably long dialogues provides the *fabliau* with an extraordinary sense of life. Even though the short extent and comic character of this type of narrative prevents its use as an exhaustive source of information on its contemporary reality, the *fabliau* may still provide interesting data on the medieval rural life. Accordingly, some of these short stories allow us to somehow soften the satiric picture of peasantry portrayed by the literature of the period, one usually dominated by cowardice, ugliness, dirt and poverty. Thus, from the approximately one hundred and fifty texts which have survived to our days, over thirty *fabliaux* present peasants in their everyday life, talking, commenting, expressing their opinions or simply facing reality. The profile of the medieval working class is completed in these short stories with the limited presence of the blacksmith and the miller, two key artisans in the medieval rural life.

Key words: *fabliau*; peasant; blacksmith; miller; rural world.

Mots clés: fabliaux; paysan; forgeron; meunier; monde rural.

El mundo rural tenía un gran peso en el conjunto demográfico medieval frente a una población urbana muy limitada. De este conjunto rural, el grupo más numeroso, sobre el que recaía todo el peso del esfuerzo, estaba constituido por los trabajadores rurales, por los *laboratores*¹, compuesto por el 90% de la población occidental (Delort, 1972: 135; Fossier, 2000: 197) Pero, a pesar de no representar por su número un grupo desdeñable, a la hora de determinar la imagen que proyectaba sobre el resto de grupos humanos, se constata que se les aplicaba una estima baja, en ocasiones muy baja, tal como se puede concluir de la escasa documentación referida a él.

Dentro de la escasez, una de las fuentes más importantes para conocer la vida rural de esta época está constituida por los tratados de agricultura, como, por ejemplo, el *Ruralium commodorum opus*, escrito hacia 1305 por Pietro de Crescenzi. La traducción al francés, de la que se conservan ocho ejemplares, fue realizada en 1373 por orden del rey Charles V con el título de *Rustican ou Livre des proffiz champestres et ruraulx* (Mane, 1985: 727). Dividida en doce libros, en esta obra se abordan diferentes cuestiones de agricultura entre las que destaca cómo crear y mantener una propiedad ejemplar. Sin embargo, por ser objetos de lujo destinados a la delectación de grandes señores, reyes y ricos ciudadanos, los manuscritos conservados no pretenden ser exhaustivos ni una traducción iconográfica de las técnicas agrícolas, cinegéticas o arquitectónicas expuestas por el autor italiano. Pese a ello, su interés como testimonio de una época resulta muy alto.

Para la historia ilustrada del trabajo y vida rural también contamos con las miniaturas de muchos *libros de las horas*, obras que, en principio, estaban concebidas como una colección, generalmente ilustrada, de textos, oraciones y salmos para la práctica de la religión católica. Pronto, sin embargo, estos manuscritos añadieron a los contenidos relacionados con las horas litúrgicas otros de naturaleza profana como calendarios, donde cada mes se representaban las ocupaciones propias de la vida señorial o de los trabajos del campo. Por esta razón, estas miniaturas constituyen otra importante fuente iconográfica de la vida en los siglos XV y XVI, como ocurre en el caso de los manuscritos del siglo XV titulados *Le livre d'heures de Jacques II de Châtillon* y *Les très riches heures du duc de Berry*. No obstante, resulta evidente que tanto este tipo

¹ Hacia 1030, el obispo Aldaberon de Laon publica un poema dialogado, titulado *Carmen ad Rotbertum Regem*, donde organiza la sociedad contemporánea en tres grupos según su función: «Triples ergo Dei domus est, quae creditur una: / Nunc orant, alii pugnare, alii que laborant» (BNF ms. Lat. 14192, fº 39v, vv. 296-297). Esta división entre *oratores*, *bellatores* y *laboratores* determinará y lastrará por mucho tiempo la evolución de la sociedad.

de documentos como los tratados de agricultura deben ser usados con precaución, ya que constituyen fuentes con una visión parcial, en ocasiones teórica o incluso idílica, de la vida rural donde la fuerza humana que soporta la carga del trabajo, y que en ningún caso constituye el destinatario del texto, está poco o mal representada.

En lo que se refiere a la propia imagen del campesino los testimonios directos tanto de su pensamiento como de sus sentimientos son pocos y los documentos indirectos, proporcionados por otros estratos sociales (clérigos, nobles, mercaderes, artesanos), dan una imagen parcial e injusta. Las principales fuentes, como las recopilaciones judiciales laicas y eclesiásticas especialmente con motivo de alguna transacción de propiedad, corresponden a finales de la Edad Media. En general, los medievalistas destacan, pese a la existencia de distintos niveles de civilización entre las regiones, el analfabetismo como un rasgo generalizado de las clases rurales (Cherubini, 1990: 143). Se trata además de un grupo aislado, dominado por una religiosidad popular, que, en ocasiones, tenía contacto con la ciudad cercana a causa de alguna peregrinación (al menos a los lugares de culto más cercanos), de desplazamientos en busca de trabajo y de las migraciones periódicas, generalmente la de los pastores de las zonas de más pobre economía agraria.

Si pasamos al marco literario, concretamente al francés, tampoco la información es directa ni objetiva. Por el contrario, el campesino es víctima de una sátira constante que construye una imagen simple a partir de los defectos estereotipados de cobardía, suciedad y pobreza. El uso y abuso de estas características para provocar la risa permite constatar la existencia en este momento de una mentalidad y sensibilidad propias que no coinciden con las actuales especialmente en lo que se refiere a los locos, enfermos y pobres, entre los que se sitúan los campesinos (Ménard, 1990: 25). En su conjunto, esta visión negativa identificaba al campesino con un tipo humano inferior que pertenecía a un orden separado casi infrahumano y lo acercaba a otros grupos sociales como los judíos, los sarracenos y los heréticos que también sufrían este menoscabo social (Freedman, 1992: 540).

Esta sátira anticampesina queda perfectamente ilustrada en *Des XXIII manières de vilains*², texto en prosa y verso de la segunda mitad del siglo XIII, donde un juglar, con el fin de saldar por medio de la risa la deuda que tiene con los clérigos («Por ce que li clerc me soutiennent / Et me revestent et retiennent, / Por ce he je touz les vilains / Qui n'aimment clers ne chapelains», vv. 31-41) identifica e intensifica los defectos achacados a los campesinos, a quienes, al final del texto, se les desea mil males así como a otras profesiones (orfebres, carpinteros, cocineros, carniceros, artesanos del pergamino, etc., vv. 75-83). En todos los casos, a partir de una serie de

² La edición de la obra corresponde a Edmond Faral, quien, en 1922, publicó la versión contenida en el manuscrito FR 12581 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Faral denomina *B* a esta versión para diferenciarla de una primera más corta, recogida en el manuscrito BNF Fr 1553.

rasgos, gestos o palabras propias del campesino, se perfila un tipo al que se bautiza con un nombre derivado de estas características. Para Edmond Faral (1922: 245-246), es precisamente en esta evocación pintoresca de ciertas actitudes de los personajes y en su clasificación burlesca donde reside la naturaleza cómica de esta obra. Así podemos mencionar el tipo del campesino porcino que es «[...] cil qui labeure es vignes et ne vuet anseingnier le chemin as trespasanz, ainz dit a chascun: “Vos le savez miaus que je ne fais”»; el villano puro es «[...] cil qui onques ne mist franchise en son cuer des l'eure qu'il vint de fons» ; o el caso de «li vilains baboins est cil qui va devant Nostre-Dame a Paris et regarde les Rois et dit: “Vez la Pepin, vez la Charlemainne”; et en demantiers on li cope sa bource ou la corne de son chaperon par darrierer» (Faral, 1922: 251 y 254). Entre los veintitrés modelos de campesino³, encontramos, por un lado, alusiones al aspecto físico con referencias a la pobreza de su ropa y calzado (*li vilains tubez* y *li vilains doubles touvez*) o a sus métodos para evitar el desgaste de sus zapatos (*li vilains ferrez*). Por otro lado, también se enumeran los defectos morales, esencialmente basados en la falta de cortesía del campesino, derivada de su propia naturaleza (*li vilains purs*) o acentuada por su aislamiento al vivir en el bosque (*li vilains ramages*); en su mala voluntad y envidia, generadas por sus privaciones (*li vilains chemins*); en su ambición, que lo lleva a convertirse en abogado de los intereses de otros campesinos (*li vilains princes*); en la ingenuidad, que lo expone al robo (*li vilains baboins*) o a la dominación de su esposa (*li vilains asnins*); en el interés propio, para lo que se sirve de la hipocresía (*li vilains apensez*) o que lo lleva a contraer matrimonio con una gentil doncella (*li vilains antez*) ; o, finalmente, en su carácter pródigo (*li vilains cornuz*). Todos estos rasgos contribuyen a fundamentar una imagen muy negativa del campesino, de su manera de entender la vida, de sus modales, de sus cualidades morales opuestas a otros modelos mejor valorados socialmente.

En este sentido, si se realiza un rápido recorrido por los diferentes géneros medievales, incluso cuando el perfil del público es bastante abierto, como en los cantares de gesta, se constata la misma realidad: el comportamiento de los personajes responde al código caballeresco y se trabaja con unos valores, en muchos casos de tipo cortés (servicio a las damas, valentía, generosidad, lenguaje cuidado, modales refinados), que se escapaban en todo al sistema de vida y las prioridades de otro grupo social que no sea el de la nobleza. Estas obras no constituyen, por lo tanto, el medio más propicio para la aparición de personajes rurales y, cuando en alguna ocasión aparecen, suelen ser pastores caracterizados por su brutalidad, fealdad, como en *Aucassin et Nicolette* (1973: 114) o incluso caracterizados por la desproporción de su cuerpo, descrito con rasgos que lo acercan al mundo animal, como el guardián de los toros en *Yvain ou le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes (1982: vv. 286-305) . Se intensi-

³ Según Edmond Faral (1922: 246), el número veintitrés no es casual sino que corresponde al número de letras del antiguo alfabeto latino.

fica así su alejamiento del equilibrio y belleza del modelo cortés, lo que termina contaminando el significado de la palabra que lo designa, *vilain*⁴. El único personaje rural que parece despertar algún interés es el pastor y la pastora presentes en las *pastourelles* de los trovadores del norte de Francia. Pero, incluso en este caso, son personajes que aparecen idealizados en sus características o exagerados en sus defectos con la intención de provocar la risa.

Exceptuando los *miracles* franceses, donde tiene un lugar destacado (Lorcin, 2011: 166), y *Le Roman de Renart*, en algunas de cuyas *branches* puede ser solo un personaje anónimo o uno de sus protagonistas, como el campesino Liétard en la *branche* X (Dufournet, 1990: 56-69), por su propia naturaleza y función cómica, solo tres géneros, los *fabliaux*, las *nouvelles* y las farsas, acogen entre sus protagonistas al campesino, especialmente destacado entre los limitados perfiles de los *laboratores*. En *Les cent nouvelles nouvelles*⁵, debemos señalar que, aunque la obra sufrió, en mayor o menor medida, la influencia de los propios *fabliaux* y a pesar de ser un medio propicio para la aparición de personajes rurales, solo encontramos a cinco campesinos como personajes secundarios o principales (cuentos 11, 12, 79, 88, 89), todos ellos caracterizados por su simpleza, espíritu de trabajo y carácter grosero; algún pastor (cuentos 57 y 82); un carretero (cuento 54), quien, junto con el pastor del cuento 57, protagoniza una historia de amores con una doncella noble; un molinero, víctima del abuso de su señor de quien consigue vengarse (cuento 3); y un herrador desgraciado en su matrimonio (cuento 84). Por su parte, la farsa, producto esencialmente de la ciudad, presenta mayoritariamente oficios urbanos o relacionados con las actividades comerciales. Sin embargo, resulta posible encontrar algún ejemplo de personaje rural como, por ejemplo, en *La farce de Maître Pierre Pathelin*, donde un pastor conseguirá los servicios profesionales de Pathelin, abogado y especialista en engaños, para defenderse de la acusación de robo y sacrificio de las ovejas que contra él lanza el patrón.

⁴ A comienzos del siglo XII, al establecerse una analogía entre la baja condición del campesino y su valor moral, la palabra *vilain*, según recoge Frédéric Godefroy en su *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX^e au XV^e siècle*, pasó del marco social al moral y empezó a significar por extensión 'celui qui a des sentiments communs, laids' (s.v. *vilain*). De nuevo, por extensión, en el contexto simplemente físico, el empleo como adjetivo de *vilain* incorpora en el siglo XIII la acepción 'laid physiquement' (TLF, s.v. *vilain*), trasladando así al ámbito físico la acepción moral al designar lo que es desagradable a la vista, feo (Matoré, 1985: 203). El sustantivo *paysan*, que aparece registrado hacia 1140, adquiere también, aunque ya en la primera mitad del siglo XIII, una acepción peyorativa en cuanto a las cualidades morales e intelectuales como 'nigaud, imbécile, rustre' (TLF, s.v. *paysan*).

⁵ Pese a que haya *nouvelles* que no tienen nada de cómicas sino más bien de trágicas como la número 69 y la 98, es posible hablar de un contenido cómico en el 90% de las historias (edición de Sweetser, 1996). Este contenido cómico resulta especialmente de los temas extraídos de la vida cotidiana y organizados en dos grandes grupos temáticos: la vida amorosa, presente en el 83% de los cuentos, y otras cuestiones cotidianas, desarrolladas en el 17% de las *nouvelles* (Mendoza-Ramos, 2007).

Finalmente, en su corpus limitado⁶, los *fabliaux* presentan en su cotidianidad a personajes de todas las categorías sociales, si bien los narradores tienen preferencia por los personajes populares y los estratos más bajos de la comunidad religiosa. Aunque más cercanos a la realidad que el relato cortés, estos cuentos no se pueden considerar un testimonio exacto de la vida en la Edad Media precisamente por su brevedad (raramente sobrepasan los trescientos octosílabos) y por ser un relato basado en la acción y el diálogo con una finalidad clara: hacer reír. Todo ello reduce bastante el espacio para la descripción, ya sea de la psicología de los personajes o del espacio (la ciudad o el campo apenas están descritos). Sin embargo, es posible entresacar información muy interesante acerca del aspecto, valores y sobre la actividad rural de la amplia treintena de *fabliaux* que describen y muestran a campesinos hablando, expresando su opinión o simplemente reaccionando ante la realidad.

De esta manera, en lo relativo a su aspecto exterior, normalmente los *fabliaux* insisten en la fealdad de los campesinos, la suciedad y pobreza de sus vestidos como en *Constant du Hamel* (Montaignon, IV, CVI), donde se nos presenta a un campesino rico que aparece a menudo sin afeitarse ni cortarse el pelo, además de sucio, con la piel curtida por la intemperie, manos callosas y desprendiendo mal olor; o en *Le vilain de Bailleul* (Montaignon, IV, CIX), que insiste sobre la talla sorprendente del personaje, así como sobre su feo rostro. La descripción de uno de los boyeros que trabajan para el campesino protagonista de *Le flabel d'Aloul* llega a la caricatura al presentarlo con un ojo bizco y el otro tuerto, mirada torcida y un pie derecho y el otro torcido (Montaignon, I, XXIV: 278, v. 701). A estos rasgos negativos, se añade, con *Le pet au vilain* (Montaignon III, LXVIII), la historia de un campesino que llega a asquear con sus gases fétidos hasta a los propios demonios. Aquí Rutebeuf explica de qué forma los campesinos también pierden el Infierno, único lugar que les quedaba después de que Dios les negara un sitio en el Paraíso, y, ante esta situación de exclusión de ambos reinos (Cielo y Infierno), este autor considera que lo que les queda a estas almas es ir a «chanter avec les raines» (v. 70).

La escasa elegancia de sus vestidos constituye otro rasgo negativo del aspecto exterior del campesino. En este sentido, Georges Matoré (1985: 224) señala que el vestido del *vilain* era escaso y con poca variación, compuesto esencialmente en el siglo XII «[...] du *chainse*, du *sayon* qui est une sorte de tunique, de la *coule*, blouse à capuchon et pour les hommes des *braies*. Tous portent, quand ils ne sont pas nu-pieds en été, des *sabots* ou *charboles*». Para establecer el modelo de vestido del siglo XIII, tenemos el *fabliau* titulado *L'oustilllement au vilain* (Montaignon, II, XLIII), donde se

⁶ Si bien se puede afirmar que en su conjunto los *fabliaux* no sobrepasan los doscientos textos, resulta difícil establecer su número exacto. En este sentido, hay que señalar que la delimitación de su corpus ha planteado cierta controversia entre los medievalistas y así encontramos que Joseph Bédier (1969: 38) habla de 147 *fabliaux*, precisando que hay 92 cuentos anónimos y 55 con nombre de autor, Per Nykrog (1973: 15) identifica 160 y Philippe Ménard (1983: 10) los reduce a 130.

precisa que el campesino debe llevar: «Sollers et estivaus, / Et chauce et housiaus, / Cotele et sorcotel, / Chaperon et chapel / Corroie et couteliere, / Et borse et aumosnière, / Et moufles bien cuiries» (vv.167-173)⁷. Su traje simple y vasto estaba tan bien establecido que el juglar protagonista del cuento *Boivin du Provins* (Montaignon, V, CXVI), que busca la fama de sus hazañas⁸, no tiene dificultad para disfrazarse de campesino usando como tejido el basto sayal de un vulgar color gris y calzando zapatos de cuero de vaca duro y fuerte. Para darle más realismo a su disfraz, Boivin tiene la precaución de no afeitarse en un mes, de llevar en una de sus manos una agujijada y de colgar de su cintura una gran bolsa de cuero⁹.

Pero los defectos no se limitan a la fealdad, suciedad y aspecto en general poco cuidado sino que el trabajo constante, además de unas manos callosas, provoca una fuerza física considerable que, fuera de la labor propia del campo, se convierte en fuerza bruta. De esta manera, en *Le vilain au buffet* (Montaignon, III, LXXX), un campesino de aspecto miserable, una vez que ha terminado de comer en el banquete ofrecido por el señor a todos los habitantes del lugar, se *despedirá* del senescal dándole tal bofetón que lo hace caer al suelo al tiempo que le dice: «[...] vo buffet et vo nape / Vous rent, je ne l'en quier porter; / A homme fet mauvès prester / Qui ce ne rent que l'en li preste» (vv. 170-173). Para ello, se sirve de su enorme mano y de su gran fuerza física: «Et li vilains la paume estent / Qu'il ot dure et plaine de gales; / N'ot si fort homme jusqu'en Gales» (vv. 164-166). Responde así a la desabrida acogida que tuvo cuando, como respuesta a su pregunta sobre dónde sentarse, el senescal¹⁰, de mal humor por el despilfarro de su señor, le propinó un sonoro bofetón acompañado del siguiente juego de palabras: «Or sié, fet il, sor cest buffet / Que je te preste, or te sié sus» (vv. 124-125)¹¹.

⁷ Por la valiosa información que proporciona acerca de la vida cotidiana del campesino medieval, este *fabliau* ha sido objeto de varios trabajos muy interesantes, como los de Nystrom (1940), Lorcin (1985) o, en el plano léxico, el de López Alcaraz (2000).

⁸ Para Jean-Claude Aubailly (1987: 117), por su temática, se puede considerar este *fabliau* precursor de la farsa, y a Boivin un precedente del personaje que aparece en ella, pues basa su estrategia de interacción en el engaño y, de esta forma, bajo una aparente ingenuidad, manipula y se burla de aquellos que viven de la mentira.

⁹ Esta es la bolsa que, según el tipo del *vilain baboins* presentado en *Des XXIII manières de vilains*, los ladrones roban al incauto campesino; y que, precisamente en este *fabliau*, Boivin utiliza para despertar la codicia de aquellos a cuya costa quiere divertirse.

¹⁰ En este cuento, encontramos un ejemplo de la presencia del doble empleo de *vilain* como sustantivo y adjetivo, ya que, para completar el perfil moral de este senescal, perfil delimitado por los rasgos «felon, et aver, et recuit» (v. 30), se añade en el verso 49 el uso de la forma adjetiva de *vilain* con el sentido de 'infame' (López Alcaraz, 1991: 91).

¹¹ Este relato se integra en un pequeño grupo de *fabliaux* cuyo recurso para provocar la risa se basa en los mecanismos significativos de la lengua que pueden conducir a la ambigüedad, definida por Jean-Claude Aubailly (1987: 106) como «fausse compréhension du langage». Esta deficiente o nula com-

En lo relativo al comportamiento y a la psicología del campesino, también seguimos encontrado mayoritariamente rasgos negativos. De esta manera, su excesiva ingenuidad, que roza la estupidez, define a algunos de estos personajes, como en *Estu-la* (Montaignon, IV, XCVI), donde un pequeño terrateniente y su hijo son víctimas de un robo por creer que su perro habla; o en *De Brifaut* (Montaignon, IV, CIII), donde un «vilain riche et non sachant» (v. 1) será víctima impotente de un ladrón que le roba la tela que llevaba al mercado para vender. En *Le vilain de Farbu* (Montaignon, IV, XCV) también se pone a prueba la estupidez de otro campesino que carece del mínimo sentido común y que recibirá lecciones de su hijo, mucho más discreto que él. Esta estupidez innata roza la caricatura en *De la sorisete des estopes* (Montaignon, IV, CV), donde un «vilain sot» recién casado es víctima de la traición de su esposa a causa de su ignorancia de lo relativo a la vida marital.

Como vemos, en todos estos casos, los campesinos están determinados por sus limitaciones intelectuales de lo que invariablemente se derivan repercusiones negativas. En este grupo, debemos destacar el *fabliau* titulado *Roman de Trubert* (Méon, I: 192-285) donde un campesino, a pesar de ser descrito en un primer momento como «nices et fox» (v. 38), se caracteriza por su malicia, su odio y deseo de venganza instintiva contra el señor al que sin ningún miramiento roba, ultraja e hiere sin piedad en repetidas ocasiones sirviéndose del engaño y del disfraz. Así pues, Trubert, «qui plus gaaigne qu'il ne pert (v. 400)», se puede presentar como un ejemplo perfecto del personaje de *fabliau* cuyas acciones no están sujetas a ningún código más que al deseo de colmar sus intereses, en este caso de venganza. Por ello, por ejemplo, después de que, disfrazado de carpintero, le infligiera las graves heridas que mantienen postrado al señor del castillo, Trubert se presenta como el único médico que puede sanarlo y, sirviéndose del engaño bajo una nueva identidad, vuelve a darle al señor otra paliza¹².

Pero a veces esta ingenuidad encierra cierta malicia como en *De Brunain. La vache au prestre* (Montaignon, I, X), donde, siguiendo las indicaciones que el cura lanzó en su sermón (dar lo que se tiene para recibir el doble de Dios), un matrimonio de campesinos decide dejar su única vaca en la cuadra del cura. Sin embargo, cuando Brunain, que estaba atada a la vaca de este, sale a pastar, volverá por costumbre a su propio establo llevando consigo al otro animal. Esto provocará la alegría de los cam-

prensión del lenguaje provoca una evidente incompetencia lingüística del personaje incapaz de descifrar el mensaje que se oculta tras el sentido literal de las palabras. Así, por ejemplo, en *De la vieille qui oint la palme au chevalier* (Montaignon, V, CXXVII), todo el cuento gira en torno a la ignorancia por parte de una vieja del sentido figurado de *oindre la palme* ('sobornar'), por lo que, siguiendo el consejo de una amiga, *untará* con grasa la palma del caballero a quien pide ayuda. Concretamente en el caso de *Le vilain au buffet*, se parte de la homonimia del significante *buffet* que en este momento aludía a 'soufflet' y 'table' (*Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX^e au XV^e siècle, s.v. buffet*).

¹² Este cuento basa su comicidad en la repetición y el automatismo que conducen a la necesaria insensibilidad del receptor para que surja la risa (Bergson, 1956: 90, 111).

pesinos, quienes se oponen a devolver al cura lo que *Dios les ha duplicado*, como oyeron en el sermón.

En alguna ocasión, el fondo religioso que se les atribuye queda comprometido por su naturaleza simple, dominada por lo físico, por lo material¹³. De esta forma, en *Du prestre qui dist la Passion* (Montaignon, V, CXVIII), se nos presenta, reunido en la iglesia el Viernes Santo, al conjunto de campesinos ante un cura que no termina de encontrar en su misal la homilía correspondiente a ese día. El retraso hace que: «[...] li vilain molt se hastoient / Que tot ensamble s'escríoient / Qu'il les faisoit trop jeüner; / Quar il estoit tens de disner, / S'il eüst le service fait» (vv. 13-17)¹⁴. Esta falta de sincera religiosidad lleva incluso al protagonista de *Du vilain qui donna son ame au deable* (Montaignon, VI, CXLI) a hacer un pacto con el diablo para saciar su desmesurada codicia.

Otro rasgo negativo de este personaje son los celos que, en ocasiones, lo convierten en un ser muy violento, como en *Le vilain mire* (Montaignon, III, LXXIV), donde se presenta a un campesino avaro (he aquí otro rasgo negativo para engrosar la lista) y rico que toma por esposa a la hija de un caballero pobre. Para evitar la posible traición de su joven y bella esposa mientras él está en el campo atendiendo sus labores, este campesino decide golpearla cada mañana para que el dolor y el llanto le impidan prestar oídos a los galanteos de algún joven ocioso. Encontramos en este cuento el tema del matrimonio desequilibrado entre miembros de dos grupos sociales diferentes: «El país ot .I. chevalier, / Viez hom estoit et sans moillier, / S'avoit une fille mout bele / Et mout cortoise damoisele, / Mès por ce qu'avoirs li failloit, / Li chevaliers pas ne trovoit / Qui sa fille li demandast» (Montaignon, III: 156-7). Este desequilibrio entre los cónyuges, no siempre aprobado por los autores a causa de la contradicción implícita entre los valores del dinero y de la aristocracia, desemboca en ocasiones, como en esta historia, en acciones que pretenden subsanarlo¹⁵. Así, el miedo al adulterio de esta esposa superior provoca los celos excesivos y la violencia en el marido, quien se cree con derecho a ello para salvaguardar su honor (Dufournet, 1992: 105-108). A esta esposa sometida, no le queda más recurso que aprovechar las circunstancias favorables para deshacerse del marido cruel. De esta manera, y como con-

¹³ La religiosidad del pueblo llano estaba salpicada de creencias precristianas que la Iglesia, sobre todo en el ámbito parroquial, tuvo que asimilar. Destaca, en este sentido, la relación contractual que el campesino mantenía con los santos basada en ofrendas hechas para asegurarse la bondad de las cosechas, la clemencia del cielo y la salud de los hombres y de los animales (Cherubini, 1990: 144).

¹⁴ La rudeza y simpleza de estos campesinos recuerda a las de los «bons, rudes et simples paysans» y del cura del cuento 89 de *Les cent nouvelles nouvelles*, quienes, absortos en su cotidianidad, se olvidan de celebrar la Cuaresma (1996: 512).

¹⁵ A este respecto, Marie-Thérèse Lorcin (1976: 197-202) afirma que, si el marido es un campesino, el matrimonio dispar entre cónyuges de categoría social diferente está siempre condenado en los *fabliaux* principalmente porque la causa de esta *mésalliance* nunca es el amor sino el dinero.

secuencia de la propia esencia del *fabliau*, que consiste en buscar la risa, en estos casos donde la violencia se ejerce de manera ciega, la intriga lleva al personaje a probar de su propia medicina: el campesino cruel será a su vez apaleado por los sirvientes del rey por negarse a poner en práctica la supuesta sabiduría médica de la que su joven esposa le ha hablado. En *Le flabel d'Aloul* se vuelve a asociar la riqueza del campesino con su avaricia y los celos desmesurados con el hecho de tener una esposa bella y gentil, perteneciente a un estrato social superior al ser, en este caso, hija de un valvasor. Aquí también el exceso, en este caso, de los celos infundados que provocan la infelicidad de la esposa a causa de la vigilancia y fiscalización férreas del marido, aparece como la justificación del *castigo* que recibe el campesino, convertido en víctima del adulterio de su mujer.

Pero los celos y la fealdad caracterizan especialmente a la parte masculina de este grupo social porque las mujeres y las hijas de los campesinos son lo suficientemente atractivas para despertar el deseo y ser objeto de seducción, lo que añade en muchos casos un rasgo negativo más sobre la imagen del campesino que, por su ingenuidad, estupidez o maldad, es víctima del adulterio (Freedman, 1992: 540) o del engaño de un seductor. La belleza de la joven campesina aparece mencionada en *Le meunier d'Arleux*, donde constituye un elemento clave del argumento ya que despierta el deseo del molinero y da lugar a su plan para seducir a la joven. En *De la pucele qui abevra le polain* (Montaignon, IV, CVII), encontramos a un rico campesino, descrito como «molt beste» (v. 46), padre de una hija gentil y bella cuyo recato e ingenuidad exagerada la convierten en víctima propiciatoria de un clérigo. Por su parte, la ingenuidad y estupidez del campesino aparecen ilustradas en *Le vilain de Bailleul*, donde la descripción de la fealdad del campesino, como si fuera una justificación, precede al anuncio de la relación adúltera de su esposa con el cura. Así, con su regreso inoportuno a casa tras un duro día en el campo, este campesino interrumpe el encuentro adúltero de su esposa y el cura. La mujer, que no está dispuesta a desaprovechar la ocasión de gozar de su amante, finge asustarse de la extrema palidez del marido, un claro síntoma de la cercanía de la muerte. Luego, con la ayuda del cura, quien le dará la extremaunción, convence al esposo de su muerte y, de esta manera, es decir, de *cuero presente*, el campesino estúpido asistirá al encuentro sexual entre los amantes, limitándose simplemente a protestar: «[...] / Certes, se je ne fusse mors, / Mar vous i fussiez embatuz, / Ainz hom ne fu si bien batuz / Com vous seriez ja, sire prestre» (vv. 96-99).

En lo que se refiere a la figura dominante en el matrimonio de campesinos, se debe señalar que no siempre el esposo impone su voluntad en la pareja ya que, en alguna ocasión, encontramos a la esposa dominante que dirige con mano firme al marido como en el cuento titulado *Les .IIII. souhais san Martin*. Así, cuando el campesino vuelve antes de tiempo del campo, la esposa no se detiene a preguntar cuál es la causa de su regreso inopinado sino que le reprocha directamente su holgazanería

(«Onques n'amastes laborage», v. 38). Junto con la avidez sexual de la esposa, esta discordia conyugal será la causa de que la pareja desperdicie los cuatros deseos que San Martín le había concedido esa mañana al campesino y que los esposos no sean capaces de ponerse de acuerdo para mejorar su situación¹⁶. Por su parte, en *Du vilain et sa femme* (Legrand, II: 330-331), se nos presenta la debilidad de carácter de un campesino, resignado y sometido a la tiranía de su esposa, cuya relación conyugal se construye sobre la constante contradicción de la voluntad del marido

Finalmente, como prueba definitiva de la consideración negativa que sufría el campesino, mencionaremos dos cuentos donde se pone de relieve su naturaleza basta y ordinaria. Por un lado, en *Le vilain asnier* (Montaignon, V, XCIV), la única solución que se encuentra para despertar a un campesino del desmayo que sufre al pasar por la calle de las especias será volver a hacerlo respirar el hedor del estiércol que él mismo recogía. Por su parte, en *Des chevaliers, des clercs et des vilains* (Barbazan, I: 45-7), se incide en la vulgaridad al comparar los gustos y costumbres de estos tres grupos sociales ante un bello paisaje: los caballeros desearían tener buenas viandas para disfrutar del paisaje; los clérigos querrían gozar de placeres carnales; y, en tercer lugar, aunque los campesinos también se detienen para admirar el delicioso lugar, se invita al receptor a imaginar el *uso* que estos *vilains* hicieron del lugar. Sin embargo, como queriendo paliar en parte la validez universal de este prejuicio, al final del *fabliau* se precisa que, de todas formas, sea cual sea su rango social, solo el corazón y las acciones de alguien lo convierten en *vilain* (adjetivo que tiene aquí un valor moral).

Pero, no todo es negativo y también se puede encontrar algún ejemplo donde el campesino da muestras de astucia, valor o ingenio. En este sentido, Marie-Thérèse Lorcin (2000: 5) habla de un «retrato en blanco y negro» del campesino en estas obras ya que, aunque generalmente este personaje sea objeto de engaños por parte de miembros menores de la Iglesia o de sus propias esposas, a veces presentan también cualidades positivas. Sin embargo, frente al completo perfil negativo del campesino de la mayoría de los cuentos, el interés por ahondar en retratos rurales positivos no va más allá de lo que se deduce de la propia acción, lo que, según esta autora, se explica por la continuación de un *topos* antiguo implicado por el personaje del campesino feo y sucio al que, como una innovación de los narradores del siglo XIII, se opondría este nuevo campesino inteligente y sensible. En estos cuentos, en todo caso minoritarios, prima la esencia cómica del *fabliau*, caracterizada por buscar un factor que despierte la sorpresa del receptor y, como consecuencia, su risa ante lo inesperado y novedoso. De esta manera, en *Les deux bourgeois et le vilain* (Legrand, I: 312-6), un campesino se burlará de los dos burgueses con los que comparte el camino y los gastos de la pe-

¹⁶ Tenemos aquí un caso de religiosidad contractual, anteriormente mencionada, que parece establecerse entre este campesino y San Martín, santo al que se encomienda diariamente antes de empezar su labor.

regreinación, adelantándose a la mala jugada que estos planeaban contra él. Otros campesinos tienen un valor sorprendente como en el cuento anteriormente mencionado, titulado *Du vilain au buffet*, donde, sin tener en cuenta las consecuencias, un campesino se enfrenta a un valvasor para defenderse del atropello del que ha sido víctima. Otros incluso saben mostrarse generosos y hospitalarios como en *De Gombert et des deux clercs* (Montaignon, I, XXII) o en *Du pauvre clerc*¹⁷ (Montaignon, V, CXXXII), lo que en estos cuentos constituye una gran virtud y así vemos que los autores reservan un castigo para quienes niegan el alojamiento (Lorcin, 2011: 174). También la amistad, el sentido del deber y la honradez definen a algunos personajes como en *De la male Honte* (Montaignon, IV, XC) ya que los numerosos golpes recibidos la primera vez justificarían que el campesino encargado de cumplir el deseo de su compadre se volviera a casa sin más. Sin embargo, pese a las amenazas y dolorosos golpes, el personaje insiste hasta entregar al rey «la male Honte» (es decir, la maleta de Honte) con la mitad del haber del difunto, tal como estipulaba la ley. En *De la coille noire* (Montaignon, VI, CXLVIII), se nos presenta a un despierto campesino, quien sabe salir airoso del pleito que, por iniciativa de su mujer, lo lleva ante el obispo. También encontramos a matrimonios campesinos armoniosos que buscan la manera de hacer frente a aquellos que quieren desestabilizar la paz del hogar. De esta manera, en *De Constant du Hamel* (Montaignon, IV, CVI) o en *Des .IIII. Prestres* (Montaignon, VI, CXLII), la astucia y la inteligencia permiten que los campesinos protagonistas de ambos cuentos consigan, con la ayuda de sus esposas, defender su honra y vengarse de los seductores que pretenden mancillarla. Por su parte, el ingenio domina al campesino de *Le vilain qui conquiert le paradis en plaidant* (Montaignon, III, LXXXI), cuya alma se dirige al Paraíso y se resiste a aceptar las negativas consecutivas de San Pedro, Santo Tomás y San Pablo. Haciendo uso de un discurso argumentativo basado en el descrédito de quienes le niegan la entrada al Paraíso, desautoriza a los santos. El propio Dios deberá ocuparse del asunto y, tras oír los argumentos contundentes del villano, le abrirá las puertas del Cielo. Queda así ilustrada la afirmación con la que se cierra el cuento, «Mielz valt engiens que ne fait force» (v. 179), que, en definitiva, constituye la filosofía que domina el universo del *fabliau*.

En cualquier caso, resulta evidente que todos los rasgos negativos que definen al campesino parecen justificar la falta de empatía que existe en los *fabliaux* hacia su dura vida cotidiana. Además, esta descripción y justificación de la ausencia del hogar del campesino no constituye un testimonio de la realidad sino un recurso narrativo

¹⁷ Después de muchos esfuerzos, algún campesino podía mandar a su hijo a estudiar a París para conseguir así su promoción social, es decir, «por honneur conquerre» en palabras de Rutebeuf (*Le diz de l'Universitei de Paris*, 1839: vv.14-20). En ocasiones, estos escolares no conseguían terminar sus estudios y debían volver a casa por carecer de los medios necesarios para mantenerse en la ciudad.

que tiene como misión permitir el adulterio de las esposas¹⁸. Pese a ello, en todos los casos, se nos describe a un trabajador rural del que prácticamente nunca se menciona su estatus, salvo en *Du segretain moine*, donde se habla de «Tibout le moitoier» (Montaignon, V, CXXXVI: 232), ni del estatus de sus tierras, aunque siempre queda claro que el campesino es propietario de terrenos goza de amplia autonomía, gestiona su explotación con acierto, puede tener una «mesnie», es decir, un grupo de trabajadores a su cargo, y, sobre todo, trabaja sin descanso.

Guiados por un deseo de autenticidad, los diferentes narradores presentan pinceladas de la dura realidad del medio rural y, en especial, de la agricultura, que aparecen evocadas de manera puntual; por ejemplo, la constante incertidumbre de los resultados de la cosecha a causa de las inclemencias del tiempo está evocada en *Des estats du siècle* (Montaignon, II, LIV), donde un joven sin oficio intenta colocarse en la vida y, tras probar el estado de la clerecía y el comercio, se decide por la agricultura porque piensa que todo son ventajas y no implica riesgo, pero pronto abandonará esta actividad a causa de sus malos resultados: «Cilz, qui avoit le cuer volage, / Commencza louer cultivage, / Quar l'en puet gagnier en cultil / Sans grant travail et sans peril, / Sans aller loing de sa maison. / Mais après vint une saison, / Quant il cuida grant gaing aquerre, / Sa semence pourrist en terre / Et ne gita berbe ne grain. / Si se sentist por fol vilain, / Et jura par sa main senestre / Que Chevalier lui convient estre» (vv. 37-48). El duro trabajo diario se menciona en *De la coille noire*, donde la aventura surge cuando el campesino está sentado junto al fuego reponiéndose de un día de dura labor; o en *De la crote* (Montaignon, III, LVIII), donde se nos presenta a una pareja de campesinos junto al fuego del hogar, suponemos, después de acabada su jornada de trabajo: el marido, que aparece rascándose, está sentado sobre un cojín de paja y la mujer sobre una estera (vv. 8-11). La imagen concreta del campesino unido al arado queda ilustrada en *Le vilain au buffet*, donde un campesino acaba de dejar el arado, la *charrue*; en *De Constant du Hamel*, donde otro se dirige a cogerlo; o en *Le vilain mire*, en el que se nos muestra a un campesino trabajando la tierra con la ayuda de su arado tirado por un rocín. No se suele precisar lo que se cultiva y únicamente encontramos mencionado el trigo en *Le vilain de Bailleul*, en *De Constant du Hamel* y en *Le vilain mire*, donde se menciona su abundancia como signo de riqueza del campesino (v. 29); o los repollos (v. 22) en *Estula*, donde también se nombran las ovejas (v. 23), objeto de la codicia de los ladrones. Se recuerda asimismo la vida difícil del campesino que trabaja de la mañana a la noche en *Le paysan de Bailluel*, todos los días del año en *De Constant du Hamel*, la precariedad que generalmente domina su vida en *Des deux chevaux* (Montaignon, I, XIII), donde se presenta a un campesino intentando vender su famélico rocín porque carece de la avena y forraje suficientes para

¹⁸ En el caso de *Les cent nouvelles nouvelles*, los relatos utilizan la ausencia no solo del campesino sino también la del comerciante como espacio propicio para el adulterio de la mujer.

alimentarlo. Este trabajo físico se acompaña, en muchas ocasiones, de las preocupaciones que conlleva la explotación de la granja como en *De Barat et Haimet ou des trois larrons* (Montaignon, IV, XCVII), donde un matrimonio de campesinos intenta encontrar la manera de recuperar la pieza de tocino de un cerdo criado por ellos mismos que unos ladrones les han sustraído. En *Du prestre qu'on porte ou de la longue nuit* (Montaignon, IV, LXXXIX), un campesino y su mujer discuten a propósito de qué hacer con la avena y cereal que guardan en el granero ya que carecen de dinero y deben hacer frente a sus deudas con los vecinos.

De acuerdo con toda esta información sobre la vida cotidiana que encontramos en los *fabliaux*, podemos decir que el personaje del campesino, del *vilain*, presenta generalmente un perfil bien definido de propietario¹⁹. No están prácticamente presentes otros trabajadores rurales cuyas tareas se confunden a veces con las del campesino tales como los pastores, con residencia fija, trashumantes o más especializados como los porqueros o boyeros, estos últimos solo mencionados en *Le flabel d'Aloul*; los viñadores, quienes, aunque podían tener algún terreno dedicado al trigo, se ocupaban casi exclusivamente de la viña como el marido de *De la male feme* (Méon, II: 81-85); los trabajadores del bosque, que talaban los árboles y fabricaban carbón; o los temporeros como los espigadores y los segadores. Con respecto a estos últimos, hay que señalar que aparecen mencionados en una ocasión en *Du vilain et sa femme*. Pero su aparición resulta anecdótica ya que no son protagonistas de la historia sino que aparecen bajo las órdenes del campesino propietario de las tierras y del trigo que siegan. Todo este conjunto de fuerza productiva conforma el universo de los trabajadores rurales, los *laboratores*, quienes son capaces casi de cubrir todas sus necesidades: plantan, cosechan, crían el ganado, muelen el trigo, pisan la uva, hilan, cosen, tiñen, venden en el mercado de la aldea o de la ciudad aquello que no consume la familia...

Sin embargo, hemos dicho *casi* porque este grupo social, tal como señala Robert Fossier (2000: 197), no puede vivir solo «[...] “du sien”: il lui manque du fer pour ses outils, de l'argile pour son bâti et ses réserves. Il a donc un besoin essentiel de l'artisanat». Este artesanado, que se instala progresivamente en las aldeas y pueblos, estará integrado en un primer momento por el herrero y el molinero, quienes, junto al cura, ocupaban un lugar privilegiado en la aldea²⁰. El primero de estos artesanos, el herrero, se establece en el campo entre los siglos IX y XII y fabrica los utensilios in-

¹⁹ Esta característica está tan asentada que, en su *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX^e au XV^e siècle*, Frédéric Godefroy recoge la acepción 'tenancier de roture' como una extensión significativa del término *vilain*.

²⁰ Estos artesanos dependían del señor para quien trabajaban casi exclusivamente hasta que, a partir del siglo XII, recibirán poco a poco la autorización de percibir una retribución por su trabajo para un tercero. Todavía en el siglo XIV, tanto el herrero como el molinero seguían estando estrechamente unidos a la gran explotación señorial que constituía su mejor cliente y de la que a menudo recibían una pensión (Duby, 1962: 259, t. 1).

dispensables de la vida rural tales como la reja del arado, la guadaña, la hoz, la pala, el hacha, herramientas que durante mucho tiempo habían sido de madera, incluida la reja del arado, reforzada únicamente con una punta de metal. En los *fabliaux*, este personaje aparece de forma muy limitada. En *Des vins d'Ouan* (Montaignon, II, XLI), lo encontramos simplemente mencionado, junto al panadero, como degustador de vino (v. 37). En *Connebert* (Montaignon, V, CXXVIII) se mencionan la fragua (v. 127), donde se calienta el hierro al rojo vivo (v. 133) con carbón (v. 130), y las herramientas de trabajo del herrero como las tenazas (v. 132), que permiten retirar el hierro candente del fuego para trabajarlo sobre el yunque (v. 134) con la ayuda del martillo (v. 258). Por su parte, en los primeros versos del cuento *Du fèvre de Creeil* (Montaignon, I, XXI), se hace referencia a lo duro de su oficio y, por ello, para golpear el hierro al rojo vivo, una vez retirado del fuego, el herrero había contratado a un joven y fuerte aprendiz: «Uns fèvres manoit à Creeil, / Qui por battre le fer vermeil / Quant l'avoit trait du feu ardant, / Avoit aloué I serjant [...] / Moult ert deboneres et frans, / Les rains larges, grailes le flans, / Gros par espauls et espès,» (*Du fèvre de Creeil*, vv. 3-11)²¹. Por su parte, *De la dent* (Montaignon, I, XII) nos presenta a un herrero en uno de sus quehaceres paralelos, la extracción de piezas dentales, que este personaje lleva a la práctica de manera particular pues, tras anudar con un hilo de hierro la muela dañada y unir el otro extremo al yunque, serán los propios clientes quienes se arranquen la muela en su deseo de huir por el temor que les inspira el herrero al acercarse con un trozo de hierro candente. Este carácter especial del personaje lo encontramos también en *Le vilain de Farbu*, anteriormente mencionado, donde, mientras lleva a cabo su trabajo delante de la fragua, un herrero socarrón tiene una herradura caliente en el umbral de su herrería para burlarse de los «faus et les esbahis» (Montaignon, IV, XCV: 83) que intenten llevársela.

Finalmente, hablaremos del molinero, artesano encargado del molino y de la molienda, que interviene en el proceso de la producción agrícola después del desgrane de la espiga. Alejado del resto de casas, este artesano vive en el molino para mantener su maquinaria y para vigilar los sacos de grano bajo su custodia. Su papel de intermediario entre el campesino y el señor, quien, como propietario del molino, exige un pago por la molienda, conlleva un velo de sospecha, de trampa, de robo e incluso de costumbres indignas que lo acompañará hasta la aparición de las fábricas de harinas en el siglo XIX, momento en el que declina la importancia de su papel en la transformación del grano en harina (Fossier, 2000: 132 y 190). A pesar de la existencia de normas que regulan su actuación (Boileau, 1879: 15), esta mala fama del molinero se

²¹ Aunque aquí solo se habla de un ayudante, este *fabliau* refleja la situación real de este artesano ya que, para poder mantener vivo el fuego y fija sobre el yunque la pieza de hierro que trabaja con el martillo, el herrero necesitaba la ayuda de aprendices, generalmente dos o tres (Heers, 1968: 36; Fossier, 2000: 229).

ratifica con su rastro literario y así provocaba regocijo y risa ver en escena a este personaje astuto y burlón, protagonista también de numerosos cuentos, cuyo hacer, basado en engaños y robo sobre la harina, lo hizo merecedor de su propio refrán: «On est toujours sûr de trouver un voleur dans la peau d'un meunier». Esta disposición crítica, humorística e, incluso, agresiva hacia los molineros se convirtió para estos en una especie de persecución permanente, lo que hizo que el Parlamento de París interviniera para prohibir injuriar a los molineros o acosarlos por la calle con burlas bajo pena de prisión y de multa (Jacob, 1856: 236).

Tampoco este personaje se prodiga en los *fabliaux*. Solo podemos mencionar a dos molineros que reúnen los defectos más graves que se les atribuyen: el robo está presente en *Le meunier et les deux clers* (Montaignon, V, CXIX), donde se nos presenta a un molinero «qui trop savoit de son mestier» (v. 60), es decir, que sabía mucho de robar, en este caso, a dos pobres clérigos. Por su parte, las costumbres indignas están presentes en *Le meunier d'Arleux* (Montaignon, II, XXXIII), donde se habla del molino usado por la gente de los pueblos vecinos para moler su grano: «De maintes viles i ot gens / Qui au molin moloient souvent; / Il i ot molt blé et asnées» (vv. 15-17). Para poder aprovecharse de ella, este molinero retrasa el turno del trigo de una joven y bella campesina con el fin de que llegue la noche y esta deba resguardarse en su casa. Sin embargo, para provocar la risa a través de la sorpresa y lo inesperado, encontramos el recurso de la sustitución de manera que nada resultará tal como el molinero lo había planeado: sin saberlo, yacerá con su propia esposa y propiciará involuntariamente que su ayudante también lo haga.

Llegados a este punto, se impone una recapitulación que debe empezar por señalar que, dentro del mayoritario perfil popular presente en los *fabliaux*, el campesino protagoniza una cantidad no desdeñable de historias lo que permite sacar varias conclusiones interesantes acerca de este personaje y del propio género narrativo. Del campesino se destacan sus rasgos negativos tanto en el aspecto físico (fealdad, talla desproporcionada, fuerza excesiva, desaliño, suciedad, pobreza y falta de elegancia) como en el plano moral (excesiva ingenuidad, malicia, estupidez, celos, odio, falta de sincera religiosidad y, en general, naturaleza basta y ordinaria). Con frecuencia, se observa que sus características físicas conducen a sus defectos morales y estos últimos justifican las repercusiones negativas surgidas en su vida cotidiana. En este sentido, hay que precisar que, si bien resulta clara la existencia de cuentos donde se pone de relieve algunos rasgos positivos del campesino como su ingenio, hospitalidad y valentía, estos *fabliaux* son escasos y, como hemos señalado, siempre responden al deseo de presentar un contrapunto que introduzca la novedad, la sorpresa y, en consecuencia, la risa. De esta manera, *Le vilain qui conquiert le paradis en plaidant* y *Le pet au vilain* desvelan, en clave cómica, el alcance del prejuicio sobre la escasa calidad del campesinado y demuestran hasta qué punto dominaba en este momento la idea del poco valor del *paysan* que no solo lo excluye de las bondades de la tierra y, después de muer-

to, de las del Cielo; sino que, como ejemplo de exageración carnavalesca, incluso provocará su rechazo por el mismo Infierno.

En cualquier caso, el abanico de personajes rurales es bastante reducido limitándose prácticamente al herrero, al molinero y especialmente al campesino, quien, como hemos visto, se presenta siempre como un hombre de cierta edad, soltero o casado, propietario no solo de las tierras que trabaja duramente sino también de las bestias que lo ayudan en su labor. Así pues, frente al perfil del campesino pobre y sin yunta que trabajaba con su azada como jornalero en las grandes explotaciones, perfil mayoritario a finales del siglo XIII, los *fabliaux* privilegian al campesino propietario que constituía una excepción en la realidad rural contemporánea. Pese a su carácter excepcional, este personaje es asimilado al grupo y compartirá la misma imagen negativa atribuida en general al trabajador rural. Pero hemos dicho *pese a su carácter excepcional* y quizá sea más apropiado decir que es precisamente su rareza, fundamentada en su poder económico, la que hace de este tipo un personaje válido para el *fabliau*, donde se busca únicamente provocar la risa y esta brota más fácilmente si se trata de un individuo diferenciado socialmente, como en este caso, y con algo que perder.

El panorama rural se completa con la puntual aparición de dos artesanos claves en la vida cotidiana del campesino: el herrero y el molinero. Del primero se señala su duro y solitario trabajo en la forja lo que explica su rudeza y un cierto espíritu de superioridad oculta tras su socarronería. Por su parte, del molinero se realiza un retrato parcial que lo presenta como ladrón y dominado por costumbres indignas. De ninguno de estos dos artesanos se da una visión demasiado positiva con lo que se mantiene la idea de un universo rural generalmente dominado por cualidades negativas.

En definitiva, se hace evidente que, al estar definido por la risa y especialmente por su brevedad, la presencia en este género de la realidad rural y de la dureza de la vida del campesino en muchas ocasiones está determinada por su contribución al desarrollo de la acción. Así, por ejemplo, cuando se menciona la dificultad y esfuerzo de la labor del campesino en el campo, interesa introducir la excusa narrativa que garantiza la ausencia del marido del hogar. Este alejamiento resulta necesario para la consumación del adulterio (como en *Le vilain de Bailleul* o en *Le pauvre clerc*), aunque a veces la lubricidad que se atribuye a la mujer hace que, incluso estando el marido en el hogar, esta sienta la tentación de buscar el placer lejos del seno conyugal (*Du fèvre de Creeil*). Este rasgo negativo de la esposa se suma, como hemos visto, al peligro constante del que advierten estos cuentos, peligro derivado de la materialización del imperio de la mujer sobre el hombre ya que, como ocurre en *Le vilain de Bailleul*, este dominio puede provocar la perdición del marido. En cualquier caso, pese a este carácter funcional de la información sobre el mundo rural, los *fabliaux* presentan un alto grado de realismo, lo que les confiere un valor testimonial de gran importancia sobre ámbitos medievales tales como el paisaje rural, la naturaleza de las actividades rurales

o el aspecto exterior del campesino. Por ello, resulta importante señalar, en último término, que el campesino, el molinero y el herrero, tal como aparecen en los *fabliaux*, con sus rasgos negativos o puntualmente positivos, constituyen una excepción dentro del conjunto literario medieval francés donde estos personajes tienen poco espacio narrativo y, salvo las excepciones mencionadas anteriormente, un nulo protagonismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBAILLY, Jean-Claude (1987): «Le fabliau et les sources inconscientes du rire médiévale». *Cahiers de civilisation médiévale*, 118, 105-117.
- Aucassin et Nicolette*. Edición de Jean Dufournet. París, Garnier-Flammarion, 1973.
- BARBAZAN, Étienne (1756): *Fabliaux et contes des poètes françois des XI^e, XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècle, tirés des meilleurs auteurs*. París, Vincent Imprimeur-Libraire, t. I; Amsterdam, Arkstée et Merkus, t. II y III.
- BÉDIER, Joseph (1969): *Les Fabliaux*. París, Librairie Honoré Champion [1^a ed. 1893].
- BERGSON, Henri (1956): *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París, PUF.
- BOILEAU, Étienne (1879): *Les métiers et corporations de la ville de Paris. XIII^e siècle. Le livre des métiers*. París, Imprimerie Nationale.
- CHERUBINI, Giovanni (1990): «El campesino y el trabajo en el campo», in Jacques Le Goff, *El hombre medieval*. Madrid, Alianza Editorial, 121-147.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1982): *Yvain ou le Chevalier au lion*. Edición de Mario Roques. París, Honoré Champion.
- DELORT, Robert (1972): *Le Moyen Âge. Histoire illustrée de la vie quotidienne*. Lausana, Edita.
- DUBY, Georges (1962): *L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval (France, Angleterre, Empire, IX^e-XV^e siècles)*. París, Édition Montaigne, 2 t.
- DUFOURNET, Jean (1990): «Portrait d'un paysan du Moyen Âge: le vilain Liétard», in Jean Dufournet (ed.), *Le goupil et le paysan (Roman de Renart, branche X)*. París, Librairie Honoré Champion, 56-105.
- DUFOURNET, Jean (1992): «Les relations de l'homme et de la femme dans les fabliaux: un double discours», in *Femme. Mariages. Lignages (XII^e-XIV^e siècles). Mélanges offertes à Georges Duby*. Bruselas, De Boeck Université, 103-123.
- FARAL, Edmond (1922): «Des vilains ou des XXIII manières de vilains». *Romania*, XLVIII, 243-264.
- FOSSIER, Robert (2000): *Le travail au Moyen Âge*. París, Hachette.

- FREEDMAN, Paul (1992): «Sainteté et sauvagerie. Deux images du paysan au Moyen Âge». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 3, 539-560 [Traducción de Françoise Marin].
- GODEFROY, François (1969): *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX^e au XV^e siècle*. Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 10 t. [1^a ed. 1880-1895].
- HEERS, Jacques (1968): *Le travail au Moyen Âge*. París, PUF.
- IMBS, Paul y Bernard QUEMADA [eds.] (1971-1994): *Trésor de la langue française: Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*. París, CNRS/Atilf.
- JACOB, Paul Louis (1856): *Recueil de farces, soties et moralités du quinzième siècle*. París, Libraire-éditeur Adolphe Delahays.
- La farce de Maître Pierre Pathelin*. Edición de Jean Dufournet. París, Flammarion, 1986.
- Les cent nouvelles nouvelles*. Edición crítica de Franklin P. Sweetser. Ginebra, Librairie Droz, 1996.
- LEGRAND D'AUSSY, Jean-Baptiste (1879): *Fabliaux ou contes du XII^e et du XIII^e siècle traduits ou extraits d'après divers manuscrits du tems*. París, Librairie Eugène Onfroy, V t.
- LÓPEZ ALCARAZ, Josefa (1991): «Villanía-villano. Redes léxicas en los *fabliaux*». *Estudios Románicos*, 7, 87-113.
- LÓPEZ ALCARAZ, Josefa (2000): «Estudio etimológico y semántico de un *fabliau*». *Anales de Filología Francesa*, 9, 185-204.
- LORCIN, Marie-Thérèse (1976): «Quand les princes n'épousaient pas les bergères ou mésalliance et classes d'âge dans les *fabliaux*». *Medioevo Romanzo*, III, 195-228.
- LORCIN, Marie-Thérèse (1985): «De l'*Oustillement au vilain* ou l'inventaire sans raton laueur». *Revue historique*, CCLXXIV (2), 321-339.
- LORCIN, Marie-Thérèse (2000): «Des paysans retrouvés: les vilains du XIII^e siècle d'après quelques textes en langue d'oïl». *Cahiers d'histoire*, 45 (2), 1-16 [consulta en línea: <http://ch.revues.org/index207.html>; 22/09/2011].
- LORCIN, Marie-Thérèse (2011): «Du vilain au paysan sur la scène littéraire du XIII^e siècle». *Médiévales*, 61, 163-186.
- MANE, Perrine (1985): «L'iconographie des manuscrits du *Traité d'agriculture de Pier' de Crescenzi*», in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, t. 97, 2, 727-818.
- MATORÉ, Georges (1985): *Le vocabulaire et la société médiévale*. París, PUF.
- MÉNARD, Philippe (1983): *Les fabliaux, contes à rire du Moyen Âge*. París, PUF.
- MÉNARD, Philippe (1990): «Le rire et le sourire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Essai de problématique», in Thérèse Bouché y Hélène Charpentier (comp.), *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*. Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 7-28.
- MENDOZA-RAMOS, María del Pilar (2007): «Los motivos de la risa en *Les cent nouvelles nouvelles*», in Dominique Bonnet, Ma. José Chaves García y Nadia Duchêne (eds.),

Littérature, Langages et Arts: Rencontres et Création. Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva [CD-ROM].

MÉON, Dominique Martin (1873): *Nouveau recueil de fabliaux et contes inédits, des poètes français des XI^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*. Paris, Chasseriau Libraire-éditeur, IV t.

MONTAIGLON, Anatole de y Gaston RAYNAUD (1973): *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles imprimés ou inédits publiés avec notes et variantes d'après les manuscrits*. Ginebra, Slatkine Reprints, 6 t. [1^a ed. 1872-1890].

NYSTROM, Urban (1940): *Poèmes français sur les biens d'un ménage depuis l'Oustillement au vilain du XIII^e siècle jusqu'aux Controverses de Gratien du Pont*. Helsinki, impr. de la Société de Littérature Finnoise.

NYKROG, Per (1973): *Les fabliaux*. Ginebra, Librairie Droz.

RUTEBEUF (1839): *Œuvres complètes. Trouvère du XIII^e siècle*. Edición de Achille Jubinal. París, Édouard Pannier.

TISSIER, André (1986-2000): *Recueil de farces (1450-1550)*. Ginebra, Droz, 13 t.

**Personajes líquidos, personajes íntimos:
un estudio sobre el personaje en
Le Magot de Momm y *La Folie Silaz* de Hélène Lenoir**

Lucía Montaner Sánchez

Universitat de València

Lucia.montaner@uv.es

Résumé

Le roman réussit à créer des nouvelles formes narratives capables de transmettre les changeants modes de voir et d'être dans le monde de l'homme. De cette façon, le personnage laisse d'être une entité stable et cohérente pour se convertir en une figure inachevée et indéterminée, un être submergé dans le flux de sa conscience. L'œuvre d'Hélène Lenoir réussit à retracer toute une série de personnages « liquides », sans forme ni contour définis, apathiques et couards dans leurs relations avec l'autre. En plus, le manque de communication, l'isolement et certaines troubles psychologiques font des personnages de l'auteur des êtres incompris, angoissés et solitaires.

Mots-clé: époque contemporaine; personnage; liquide; exil intérieur; Hélène Lenoir.

Abstract

Novel succeeds in creating new narrative forms that are capable of passing on the changing ways of seeing and being in the world of man. In such novels, the character gives up being a stable and coherent entity, in order to transform into an incomplete and undetermined figure, a being submerged in the flux of consciousness. The work of Hélène Lenoir manages to follow an entire series of "liquid" characters, with defined form, nor contour, characters who are apathetic and cowardly in their relationships with the other. Moreover, as a result of the lack of communication, their isolation, and certain psychological troubles, the Lenoir's characters are misunderstood, anguished, and solitary beings.

Ke words: contemporary period; character ; liquid; exil intérieur; Hélène Lenoir.

L'homme de la modernité est [...] un homme faible, désarmé, comme châtré. Isolé, également. Il est l'homme de la technologie froide et des affects morcelés ; l'homme de l'exil intérieur. Schizoïde hors des murs de l'hôpital psychiatrique; schizophrène à l'intérieur de ces murs.

Roland Jaccard (1975: 98)

0. Introducción

Las estrategias narrativas que conforman una novela están íntimamente ligadas al contenido, al sentido y a las ideas albergadas en ella. Las elecciones formales que todo autor realiza a la hora de embarcarse en la escritura de su historia –formas pese a todo limitadas que evolucionan con el tiempo– revelan en cada ocasión una postura del hombre en el universo. Por ello, la forma y el contenido de la novela permiten reflexionar sobre nuestra posición con respecto al mundo, nuestro modo, cambiante según la época, de ser y de estar en el mundo.

La evolución del género novelístico en el siglo XIX es el correlato de los múltiples cambios padecidos por las sociedades occidentales durante ese tiempo. La novela es un género literario cuyo afán realista le hace querer expresar algo de la existencia de todos y de cada uno, de la realidad que nos rodea representada tanto por la forma como por el contenido de la historia narrada. La novela va creando así formas narrativas análogas a las diferentes y cambiantes visiones del mundo, formas que pueden aclarar o elucidar alguna cosa sobre la realidad. En las novelas del siglo XIX solía transmitirse una visión del mundo coherente y estable; un narrador omnisciente narraba la vida de los personajes desarrollándose en una sociedad determinada y definida. Sin embargo, en el siglo XX aparecen las conocidas «novelas de corriente de conciencia» (Montaner, 2012) que empiezan a representar la creciente soledad del individuo moderno. Mediante la reproducción del flujo de sentimientos, sensaciones, ideas y recuerdos del personaje, se está representando al hombre sólo con la capacidad de pensar el mundo y de pensarse con respecto al mundo.

Para comenzar, el presente artículo propone relacionar, en la medida de lo posible, las transformaciones padecidas por la figura del «personaje» en las novelas realistas del siglo XIX y XX con los cambios sociales y culturales sufridos por las sociedades occidentales durante ese tiempo. Tras ello, tomaremos prestada la conocida metáfora de la liquidez acuñada por Zigmunt Bauman en su *Modernidad líquida* (2002) para mostrar cómo los personajes de Hélène Lenoir se descubren en tanto que «personajes líquidos», es decir, seres borrosos y sin contornos definidos que parecen «disolverse» en el flujo de sus conciencias. Todo ello conducirá, en un segundo momento del artículo, a reflexionar acerca del retrato psicológico del hombre moderno que aparece en

el ensayo *L'exil intérieur, Schizoïdie et civilisation* de Roland Jaccard (1975), para vincularlo finalmente con los personajes que aparecen en las novelas de Hélène Lenoir. Los personajes «líquidos» de la autora se revelarán también «íntimos» en tanto se muestran plegados sobre sí-mismos y escindidos del otro, víctimas, además, de diversas manías y obsesiones.

1. Transformaciones del «personaje» en las novelas del siglo XX

En el año 1931, Édouard Dujardin publica *Le Monologue Intérieur*, trabajo donde explica las principales características que envuelven a esta innovadora técnica narrativa:

Le Monologue intérieur ne pouvait naître à une époque où l'évolution littéraire ne le comportait pas; s'il est né en 1887, quelque modeste qu'ait été cette naissance, c'est que l'évolution littéraire qui s'est produite à cette époque l'exigeait (Dujardin, 1977: 260).

En efecto, en 1887 aparece la primera novela escrita por completo mediante la técnica del monólogo interior, *Les Lauriers sont coupés* de Édouard Dujardin¹, una novela carente de narrador donde el personaje, Daniel Prince, reflexiona acerca de la sociedad que le rodea, de sus sentimientos y sensaciones con respecto a ella. Siguiendo las palabras de Dujardin, podría decirse que en *Les Lauriers sont coupés* se inscriben los avatares de finales del siglo XIX ya que en el monólogo interior de Daniel Prince quedan reflejadas la soledad y la frustración del individuo moderno, su creciente hedonismo y superficialidad así como la irrefragable tendencia a la inconstancia y fugacidad de las cosas. De este modo, el monólogo interior, por su forma y contenido², se presenta como la pura emanación del hombre sólo; forma narrativa que traduce una visión del mundo y del hombre inmerso en una soledad ontológica, característica de los tiempos que corren.

En la misma perspectiva, treinta años después Alain Robbe-Grillet argumenta en *Pour un nouveau roman* de qué modo la figura del personaje, tal y como la entendíamos en el siglo XIX, desaparece en el XX dando paso a otra figura mucho menos definida y definible, el personaje de la contemporaneidad:

Le roman de personnage appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu.

¹ Sólo tras la publicación del *Ulysses* de Joyce en 1924, la obra de Dujardin será rescatada y valorada por sus contemporáneos como la primera obra escrita totalmente a través de la técnica del monólogo interior.

² En el monólogo interior los pensamientos del personaje son directamente transmitidos al lector a medida que van llegando a su conciencia.

Peut être n'est ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro de matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c'était important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était d'avantage l'arme d'un corps à corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche (Robbe-Grillet, 1961: 27).

Tal y como puntúa Robbe-Grillet, la novela llamada «de personaje» caracterizó una época, el siglo XIX, momento del auge del individualismo, de la voluntad por diferenciarse, individualizarse, exclusivizarse. Las novelas realistas decimonónicas presentaban seres con rostros, con caracteres definidos, firmes personalidades e inequívocas identidades. Era lo propio de la época. No obstante, el desarrollo del capitalismo, la industrialización y el urbanismo de la segunda mitad de siglo transforman inevitablemente los modos de vida y las mentalidades del momento, tal y como muestra, en última instancia, la obra de Dujardin.

En *Les Lauriers sont coupés* el monólogo interior de Daniel Prince consigue transmitir la soledad que invade al hombre de finales del XIX, cada vez más solo y desilusionado ante un mundo cada vez más despersonalizado y tecnológico. Los múltiples cambios sociales y culturales padecidos por las sociedades occidentales de la época transformarán la figura del personaje conduciéndolo hacia una cierta inconsistencia, es decir, perdiendo progresivamente su forma y contorno.

El sociólogo y filósofo polaco Zigmunt Bauman utiliza la metáfora de la liquidez para entender y definir la época contemporánea, época de la transitoriedad, de la liberalización y desregulación de los mercados; una época cambiante, imprevisible y sin certezas donde el individuo trata de buscar su propia realización y desarrollo, su bienestar, un modo «gozador» ajeno a toda contrariedad. En su *Modernidad líquida*, Bauman contrapone la solidez de los patrones políticos, religiosos y familiares de antaño con la fluidez de esta nueva etapa histórica, tal y como apreciamos en la siguiente cita:

La «disolución de los sólidos», el rasgo permanente de la modernidad, ha adquirido por lo tanto un nuevo significado, y sobre todo ha sido redirigida hacia un nuevo blanco: uno de los efectos más importantes de ese cambio de dirección ha sido la disolución de las fuerzas que podrían mantener el tema del orden y del sistema dentro de la agenda política. Los sólidos que

han sido sometidos a la disolución, y que se están derritiendo en este momento, el momento de la modernidad fluida, son los vínculos entre las elecciones individuales y los proyectos y las acciones colectivos (Bauman, 2002: 12).

En consecuencia, y siguiendo con la metáfora baumaniana, en la nueva novela del siglo XX, también llamada «novela de corriente de conciencia», los personajes son seres indeterminados e indefinibles, muy diferentes a los del siglo anterior, época de la estabilidad, de los patrones «pesados». En la época de lo líquido, de la fugacidad y ligereza, no es de extrañar que los personajes de la nueva novela realista sean seres borrosos, sin contornos definidos ni caracteres estables, seres sumergidos en sus pensamientos cambiantes, presas del continuo devenir del flujo de la vida.

1.1 Personajes líquidos

En las novelas de Hélène Lenoir, herederas y continuadoras del denominado *stream-of-consciousness*, el personaje es la figura narrativa que sostiene la continuidad de la historia; la intriga resulta ser la expresión de las conciencias de unos seres indeterminados y borrosos que piensan y sienten, seres inmersos en su intimidad psicológica. Sus personajes son, como decía Sarraute (1956: 61) en *L'ère du soupçon*, «[des] être[s] sans contours, indéfinissable[s], insaisissable[s] et invisible[s], un “je” anonyme qui est tout et qui n'est rien.». En efecto, los personajes de Lenoir carecen, por lo general, de una identidad completa y no están físicamente descritos; en este sentido, y siguiendo con la metáfora de la liquidez acuñada por Bauman, podrían ser calificados de «personajes líquidos», sin forma ni contorno. Pero además, para tratar de expresar las sensaciones y sentimientos que envuelven e invaden a estos seres de papel, la autora también utiliza habitualmente la metáfora baumaniana, tal y como veremos a continuación en dos de sus novelas, *Le Magot de Momm* y *La Folie Silaz*.

Le Magot de Momm relata la historia de tres generaciones de mujeres que conviven bajo un mismo techo; la abuela Momm, su hija Nann, y las nietas Lili, Wanda y Violette. Tras la muerte de su marido Michel, Nann y sus tres hijas se trasladan a casa de Momm para superar, juntas, ese duro bache. Sin embargo, la irresponsabilidad de Nann ante el cuidado de sus hijas y su falta de interés por las labores del hogar exasperan a Momm quien recurre al elemento líquido para expresar la desinteresada y apática actitud de su hija:

Toi qui n'est ni chair ni poisson ici, ni mère ni fille, rien, entre les deux, à louvoyer dans une eau tiédasse, responsable de tout et de rien, absente, molle, ailleurs, éternellement ailleurs, tu flottes, tu planes, tu es la dernière ici sur laquelle on peut compter... ! (Lenoir, 2001: 185).

A lo largo de la historia descubrimos que Nann, tal y como indica su madre, es un personaje apático, dubitativo e irresponsable, que parece «flotar» o más bien

«ahogarse» en las turbias aguas de la indecisión. Su falta de personalidad y de carácter en relación a los otros, y particularmente, en relación a los hombres, representan una fuente de malestar para Nann quien también recurre al elemento líquido para interpretar su situación. El estilo indirecto libre, o tal y como lo llama Dorrit Cohn en *La Transparence intérieure*, el *monologue narrativisé*, descubre las reflexiones del personaje en lo referente a su pasada relación con Michel y la presente con Vincent. Ambas relaciones forman «une seule masse gélatineuse avec quelques grumeaux sombres» (Lenoir, 2001: 58), una masa viscosa donde Nann parece hundirse sin remedio:

Quand elle essaie de se remémorer ces cinq années passées sous le toit de sa mère avec ses filles jusqu'à l'irruption de Vincent dans sa vie, elles lui semblent avoir déjà la même consistance que les douze précédentes passées avec Michel, elles les ont rejointes, s'y sont collées en formant juste un renflement dans la baudruche ambrée : dix-sept années agglutinées maintenant, une seule masse gélatineuse avec quelques grumeaux sombres qui eux aussi se diluent peu à peu, toutes ses blessures, ces rages impuissantes, ces gesticulations solitaires, courses exténuantes, doigts meurtris à force de gratter, de s'agripper, chutes, larmes, cris (Lenoir, 2001: 58).

Algunas páginas después, el estilo indirecto libre continua desvelando el flujo de pensamientos y sensaciones de Nann, en esta ocasión, en relación a Vincent. Nuevamente el elemento líquido reaparece para expresar el cariz liviano y ligero, frágil más bien, de su relación sentimental.

Rien. Rien que des mots suffisamment accumulés pour lui permettre d'affirmer qu'il lui parlait beaucoup...et elle, caressant sa bouche : Oui, bien sûr..., sans savoir s'il se fichait d'elle ou s'il ne comprenait vraiment pas ce quelle attendait, désirait entre-temps plus fiévreusement que ses étreintes : ce glissement de lui vers elle dans des mots qui seraient comme sa salive ou sa sueur...des mots comme ça qui ruisselant tous seuls se mêleraient aux siens, délivrés ce jour où tout serait simple, où elle n'aurait pas honte ni peur de lui dire (Lenoir, 2001 : 66).

Inerte, Nann siente estar siendo empujada, irremediabilmente arrastrada por los deseos y voluntades de *l'expert*, «courant violent, lui, Vincent» (Lenoir, 2001: 78):

Opressée, elle ferme les yeux. L'impression de couler, de perdre pied, emportée dans un courant violent, lui, Vincent, des chutes, des cascades, des tourbillons, pour se retrouver un beau jour à moitié inanimée, suffoquant sur les pierres coupantes de la rive, salut et débrouille-toi, comme Michel, c'était la même histoire finalement sauf que l'amour, Michel, non (Lenoir, 2001: 78).

En la misma perspectiva, en la séptima novela de Lenoir, *La Folie Silaz*, la metáfora de la liquidez torna para seguir expresando las sensaciones del personaje principal. De igual modo que en *Le Magot de Momm*, las referencias e imágenes líquidas servirán para transmitir al lector los sentimientos de Carine en lo referente a Georges Silaz, «la source», «le torrent», «le fleuve»; fuente de deseo incontrolado que, de nuevo, arrastran al personaje sin porqué, sin condición:

Longtemps, cette étroite-là avait recouvert toutes les autres. Dans son souvenir, dans son désir, c'était la source, le torrent et le fleuve jusqu'à la mer. Le seul et unique instant de jouissance pure avec Silaz, où, lâchée, immense et minuscule, dans le liquide amniotique de l'univers... (Lenoir, 2008: 89).

Gracias a la combinación de las técnicas narrativas de la interioridad descubrimos a lo largo de la historia a una joven e inexperta Carine hundida cada vez más en una conflictiva y tormentosa relación sentimental. Sin embargo, la repentina huida de Georges hacia algún lugar de Méjico y el matrimonio de Carine con otro hombre consiguen alejarla de su enigmática *folie Silaz*. En efecto, su marido Jean-Luc y sus dos hijas le aportan la tranquilidad y la serenidad que su relación con Georges no hacía. Dieciseis años después, Carine es «[une] femme comblée, épargnée grâce à l'argent d'un homme qu'elle n'avait pas besoin d'évoquer [...]» (Lenoir, 2008: 34). No obstante, la muerte de la madre de Georges y las circunstancias que la rodean reavivan en Carine la huella Silaz. Al verse atrapada de nuevo en esa suerte de *folie Silaz* –estado de malestar asociado con el elemento líquido– Carine se impone una toma de decisión, la de romper todo vínculo con la familia Silaz. Tal intento de posicionamiento queda representado en el texto, siguiendo con la metáfora baumaniana, por medio de imágenes asociadas a lo sólido, como lo son «un marbre» o «une pierre tomable». La dicotomía entre lo líquido, como lo angustioso y tormentoso porque frágil y volátil, y lo sólido, como aquello que (de)muestra carácter y voluntad, resulta a todas luces esclarecedora:

[...] comme si ce vers quoi elle avait tendu durant toutes ces années d'irréparable séparation s'éclairait peu à peu, comme si c'était non pas Silaz ni même Muriel mais lui, Do, le survivant, qui était le seul capable de lui rendre sa mémoire et de lui permettre, à la veille de ses quarante ans, de comprendre enfin l'histoire pour arriver à en faire quelque chose de lisse, d'aussi solide et dur qu'un marbre, une pierre tombale où tous les noms et les dates formeraient les lettres du mot fin, on verrait ça de loin, elle le verrait, mais vite, elle voulait le voir avant d'être dessous (Lenoir, 2008: 158-159).

2. L'exil intérieur

En la obra *L'exil intérieur, Schizoïdie et civilisation*, Roland Jaccard reflexiona acerca de los cambios, tanto mentales como comportamentales, padecidos por el nuevo individuo moderno. A lo largo de este pequeño ensayo publicado en 1975, Jaccard explica de qué modo, en los últimos años, los hombres han ido estando cada vez más controlados por mecanismos externos de regulación; el auge de las profesiones de la salud mental –psicólogos, psicoterapeutas o psiquiatras– han contribuido a la normalización de conductas indispensables para el buen funcionamiento de la nueva sociedad moderna, cada vez más homogénea y anónima. El ensayista expone cómo, a lo largo del último siglo, los hombres se han apartado gradualmente de una realidad humana, más vibrante y directa, para ir «plegándose» sobre sí-mismos, encerrándose y refugiándose en el imaginario interior; exiliados en su intimidad psicológica, han dejado de ser el animal social y sociable de antaño para convertirse en esquizofrénicos y esquizoides en potencia:

[L]'homme de la modernité, quand il n'est pas schizophrène, est volontiers schizoïde ; incommunicabilité, solitude, ennui, morosité, dégoût, ces maîtres mots de détresse subie et acceptée, résumant son expérience. Et du cabinet du généraliste, comme du divan du psychanalyste, s'élève la lugubre complainte des incompris, des angoissés, des suicidaires, des insatisfaits, des dépressifs, des laissés-pour-compte...comme si l'homme de la modernité s'appréhendait essentiellement à travers ses troubles, ses symptômes, ses désordres biologiques et/ou psychiques (Jaccard, 1975: 98).

Las reflexiones de Jaccard permiten enlazar y completar la noción de «personaje líquido», anteriormente trabajada, con una nueva característica derivada de la idea del progresivo aislamiento del individuo moderno analizada y argumentada a lo largo de su ensayo. Como sabemos, las formas de escritura escogidas por un autor a la hora de escribir su obra revelan una postura del hombre en el mundo; por ello, la novela se revela idónea para expresar el ser humano ya que es capaz de convertirse, en cierto modo, en un escrito antropológico. El personaje «líquido» de la nueva novela del siglo XX y particularmente característico de la obra de Hélène Lenoir, podría también identificarse con el hombre esbozado en *L'exil intérieur*. De este modo, los personajes de Lenoir resultarían ser, además de líquidos –borrosos, indefinidos– «des incompris, des angoissés, des suicidaires, des insatisfaits, des dépressifs» (Jaccard, 1975: 98), como el hombre moderno.

2.1. Personajes íntimos

A continuación analizaremos algunos ejemplos extraídos de las dos novelas anteriormente citadas, *Le Magot de Momm* y *La Folie Silaz*; además de personajes cohibidos y débiles como ya hemos visto, hallamos otros que también se revelan, en

última instancia, obsesivos y maniáticos. Sin embargo, querríamos subrayar que nuestra intención no es realizar un retrato psicológico de los personajes de la autora, tal y como hace Jaccard en su ensayo, sino más bien dar cuenta de ciertos comportamientos que coinciden, *grosso modo*, con las reflexiones expuestas en *L'exil intérieur*.

En primer lugar cabría señalar que la elección de Lenoir de utilizar en su obra las conocidas técnicas narrativas de la interioridad revela ya una toma de posición por parte de la autora. En efecto, el escoger las técnicas introspectivas del *stream-of-consciousness* –la narración omnisciente en tercera persona, el monólogo interior y estilo indirecto libre³ – dejaría entrever, a todas luces, una postura del hombre en el universo: la creciente tendencia del nuevo hombre moderno de escindirse del otro, reemplazando el diálogo con el otro por una suerte de monólogo interior, plegándose, por lo tanto, cada vez más sobre sí-mismo.

Como anunciamos, *Le Magot de Momm* es la historia de cinco mujeres que intentan convivir bajo el mismo techo. La supuesta estabilidad que caracteriza a este universo femenino se verá alterada tras la llegada de Mario, el obrero contratado para arreglar la verja del jardín que rodea la casa. Mario resultará ser el verdadero «magot» de la historia, el hombre-mono, masculino y viril que hará estallar la crisis familiar. El obrero despierta en Momm sentimientos que ésta considera «prohibidos» para una viuda y ferviente devota. El estilo indirecto libre combinado con el monólogo interior se revelarán idóneos para exponer ante el lector el debate interno al que Momm se ve sometida por el choque entre pasión y conciencia. El personaje utilizará compulsivamente los pañuelos de su difunto marido Rémi para tratar de calmar el calor producido por su indómita atracción por el obrero.

Elle, à cet âge avancé, disons cela, soixante-six ans, ressentant le même trouble qu'à huit, douze, seize ou trente ans et ne sachant pareillement qu'en faire... Elle avait mis ses paumes sur ses joues brûlantes, s'était levée pour boire un verre d'eau au robinet, elle s'était tamponnée la bouche et le visage avec le mouchoir de Rémi, bleu clair bordé d'une ligne longeant une bande satinée bleu Nattier ce soir-là, ce mouchoir qu'elle finissait de repasser à présent, levait en direction de la fenêtre pour regarder si aucune trace, aucune auréole...(Lenoir, 2001: 101).

Según los cánones sociales que regulan y dirigen la vida de Momm, esa atracción se revela del todo inadecuada, sumamente impropia para una mujer de su edad y condición. Avergonzada, cohibida y abatida por la culpa, el personaje tratará de disimular su estado anímico, mostrándose siempre indiferente y serena ante la temida opinión pública representada por Fisch, el vecino cotilla:

³ En *La Transparence intérieure*, Dorrit Cohn realiza un exhaustivo análisis de estas tres técnicas narrativas que llamará *psycho-récit*, *monologue rapporté* y *monologue narrativisé* respectivamente.

Ses yeux avaient rapidement glissés sur son cou et ses épaules, elle avait souri, gênée, en battant des cils, bien bien, elle avait chaud. [...] Elle avait pris son mouchoir, s'en était discrètement tamponné le visage, elle avait refermé le portail en bloquant le battant de la cloche, puis regagné la cuisine en murmurant mon Dieu, mon Dieu..., sans savoir, oppressée par une sorte de culpabilité lourde, mais je n'ai pourtant rien fait, je ne peux pas... (Lenoir, 2001: 100).

El gesto de pañuelo exterioriza la pugna interior del personaje volviendo evidente y visible una suerte de malestar psíquico. De este modo, utilizar los pañuelos de Rémi aparece como una manía, una repetición compulsiva que Momm efectúa cada vez que se siente turbada, tal y como apreciamos a continuación:

Il s'était détourné en secouant son trousseau de clé, marchant vers sa moto garée sous un arbre au bord du trottoir. Elle avait pris son mouchoir, s'en était discrètement tamponné le visage [...] (Lenoir, 2001: 100).

Ante cualquier situación comprometida o incómoda, Momm sacará automáticamente el pañuelo del bolsillo secándose cara y cuello: «Elle [...] s'essuie le visage avec le mouchoir d'homme repassé et plié qu'elle a toujours dans sa poche» (Lenoir, 2001: 24), «Bien, bien dit sa mère en s'essuyant le cou avec son mouchoir d'homme...» (Lenoir, 2001: 56), «[...] sa mère déplie son grand mouchoir beige à liseré et monogramme marron» (Lenoir, 2001: 61). Del mismo modo, tras la molesta visita de Fisch, Momm dice: «Quel enquiquineur ! Ah ! [...] Elle prend son grand mouchoir, s'éponge le visage, le cou et la gorge à l'intérieur de sa robe» (Lenoir, 2001: 86).

Por otro lado, del elenco de personajes de *La Folie Silaz*, Carine es quien se muestra más maniática y obsesiva. Tras la repentina huida de Georges, el matrimonio con Jean-Luc consigue al fin «arrache[r] Carine à sa folie» (Lenoir, 2008: 63); liberándola, supuestamente, de la locura Silaz, expresión que da título a la novela. Sin embargo, la evolución del relato no sólo mostrará que tal supuesto es incorrecto, sino que la «locura» del personaje irá *in crescendo* hasta alcanzar su punto más álgido, el intento fallido de suicidio.

La Folie Silaz se abre con una escena de Carine conduciendo hacia el cementerio donde tiene lugar el entierro de la abuela Silaz, Odette Silaz. La muerte de la anciana y las experiencias vividas ese día junto a su hijo Do y su ex cuñada Muriel, despiertan en el personaje recuerdos adormecidos de su pasado con Georges, y consecuentemente, reavivan paulatinamente su aletargada «folie Silaz». En un principio, las técnicas introspectivas expresarán su malestar psíquico desvelando las reflexiones del personaje durante el tiempo que permanece en el interior del domicilio Silaz; reflexiones insistentes y recurrentes causadas por el ambiente nauseabundo que ahí se

respira, «c'est insupportable, l'odeur et tout, l'idée, le...» (Lenoir, 2008: 138). Durante ese tiempo, Carine tratará de evitar cualquier contacto físico con el mobiliario:

Je sens ça autour de moi, maintenant, le sol, les meubles, l'air, tout... C'est pour ça que je ne peux pas bouger de ma chaise et j'essaie de ne pas penser à l'état du siège et du dossier, je n'ai pas regardé avant de m'asseoir et je ne regarderai pas si je me lève [...] (Lenoir, 2008: 66).

La suciedad del domicilio Silaz, la atmósfera cargada y densa que reina en su interior empujan a Carine a refugiarse en una sola idea, persistente y por tanto, obsesiva: «gagner un lieu sûr, un endroit propre où se laver les mains» (Lenoir, 2008: 77-78). A lo largo del relato, el acto de lavarse las manos se irá convirtiendo progresivamente en una clara obsesión, una aguda manía por la limpieza del cuerpo:

[Carine] se lavait, errait à pied dans la ville ruisselante et boueuse, [...] tâches et plaisirs qui musclaient un peu son quotidien, l'aidaient à refaire sa surface, pour plusieurs heures même quand elle s'était frictionnée sous la douche alternativement brûlante et glacée en pensant aux traitements prescrits en urgence à sa voiture, vigoureux liftings qui effaceraient [...] toute cette crasse ramenée de son voyage...Do, la maison, la tombe...mais Muriel...mais Silaz (Lenoir, 2008: 139).

El día a día de Carine y de su familia se verá inevitablemente modificado por sus crecientes hábitos obsesivos, «ses grimaces instinctives à propos de rien ou ses injonctions presque violentes adressées aux enfants de se débarbouiller, de se brosser les dents en plein après-midi» (Lenoir, 2008:163); su tendencia enfermiza «modifiait désagréablement leur vie familiale et intime» (Lenoir, 2008: 163).

A medida que avanza el relato descubrimos que la obsesión de Carine por la higiene personal se revela como un intento inconsciente de borrar todo resto Silaz de ella, toda huella, todo recuerdo de lo que fue su pasada vida junto a Georges:

[...] son besoin de se laver alors, cette obsession de frotter, nettoyer, sur elle et autour d'elle, [comme] si c'était lui, Silaz, qu'elle s'était enfin décidé à radier à jamais [...] (Lenoir, 2008: 164).

Además, con este gesto Carine trataría también de lavar su conciencia por haber dejado a su hijo Do al cuidado de la abuela Silaz dieciséis años atrás. Desde entonces, su relación con Do se reduce a ciertas llamadas telefónicas y algunas transferencias económicas en fechas señaladas. Pero la muerte de Odette deja a su hijo adolescente en una situación de desamparo que Carine no quiere, o no puede, asumir:

Mais une mère, une mère ne peut pas, n'a pas le droit, je suis sa mère et personne ne pourra me reprocher de...six jours après, alors que moi, moi je pourrai peut-être me reprocher et me

ronger jusqu'à la fin de mes jours, c'est trop grave, d'autant qu'il est complètement seul maintenant, désespéré peut-être sous ses dehors de...s'il faisait une bêtise, qui le... ? et qui surtout me préviendrait, moi, sa mère, qui... ? (Lenoir, 2001: 147).

La imposibilidad de reconciliar sus deseos con sus obligaciones y responsabilidades como «madre» podría generar los remordimientos y el sentimiento de culpa en el personaje, y por ende, sus trastornos mentales «c'est pour moi, rien que pour moi, ma conscience... répétait-elle en se savonnant et se rinçant abondamment les mains» (Lenoir, 2008: 143). En este sentido, el final de *La Folie Silaz* muestra como Carine acaba sucumbiendo ante la culpa e intenta suicidarse. En la carta de Jean-Luc a Muriel, éste le explica cómo desde el intento de suicidio de su mujer, Carine vive «dans un univers dont [il est] exclu» (Lenoir, 2008: 217). En este sentido, desde aquel momento el personaje vive en su pequeño universo psíquico, particular e íntimo, un espacio reservado y exclusivo en el que «el otro» tiene prohibida la entrada.

3. Conclusión

Con la llegada de la era de las tecnologías, del consumo y del narcisismo del yo, conocida también como «la modernidad líquida», los lazos humanos se han ido fluidificando, perdiendo consistencia y solidez. En efecto, en esta nueva etapa histórica, el individuo libre y liberado de viejos y «pesados» patrones paga el precio de su valorada autonomía: soledad, incomunicación y egoísmo.

Herederas y continuadoras de las «novelas de corriente de conciencia», las novelas de Hélène Lenoir consiguen expresar algunas de estas transformaciones culturales esbozando a seres sin forma ni contorno definidos, inacabados e indeterminados, personajes «líquidos» que viven sumergidos en el flujo de sus conciencias. Apáticos, cobardes y obsesivos, los personajes de su obra literaria parecen ser, siguiendo a Jaccard «des individus éteints, englués dans leur misère psychologique, coupés d'autrui, dissociés» (Jaccard, 1975: 100), como el individuo moderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zigmunt (2002): *La modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica de Argentina.
- COHN, Dorrit (1981): *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. París, Editions du Seuil.
- DUJARDIN, Édouard (1977): *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le Monologue intérieur*. Roma, Bulzoni Editore.

JACCARD, Roland (1975): *L'exil intérieur, Schizoïde et civilisation*. París, Presses Universitaires de France.

LENOIR, Hélène (2001): *Le Magot de Momm*. París, Les Éditions de Minuit.

LENOIR, Hélène (2008): *La Folie Silaz*. París, Les Éditions de Minuit.

MONTANER, Lucía (2012): «Las novelas de corriente de conciencia y la obra de Hélène Lenoir». *Çédille, revista de estudios franceses* 8, 237-250. URL: <http://cedille.webs.ull.es/8/14montaner.pdf>.

ROBBE-GRILLET, Alain (1961): *Pour un nouveau roman*. París, Les Éditions de Minuit.

SARRAUTE, Nathalie (1956): *L'ère du soupçon*. París, Gallimard.

La influencia de la épica de África central en *Le chant de So* de Richard M. Keuko

Vicente Enrique Montes Nogales

Universidad de Oviedo

montesvicente@uniovi.es

Résumé

Pour créer le roman *Le chant de So*, l'écrivain camerounais Richard M. Keuko s'inspire de la tradition africaine, notamment, des épopées de l'Afrique centrale qui, encore de nos jours, suscitent l'intérêt du public dans un grand nombre de communautés de ce vaste territoire. Le personnage du récit incarne les traits distinctifs du héros épique et, par conséquent, le narrateur met en relief, avec enthousiasme, de même que les bardes, son courage, force, supériorité et orgueil. D'autres caractéristiques rapprochent cette œuvre du genre épique: la structure dialogique reproduite par le texte, qui permet au narrateur de s'adresser au narrataire, et l'apparition d'autres textes oraux.

Mots-clé : Épopée africaine; *mvet*; barde; *griot*; narrateur; héros.

Abstract

For his last novel, Cameroonian writer Richard M. Keuko, drew inspiration from African traditions and, chiefly, from epic narratives originating in Central Africa that continue to spark great interest in local communities. The protagonist of the story fleshes out the specific traits of the epic hero, which is why the narrator, following suit the ancient bards' tradition, emphasizes his courage, strength, pride and moral superiority. Further features such as the dialogic structure of the text – which enables the narrator to address the reader directly – and the inclusion of a number of oral texts, rally this work with the epic genre.

Key words: African epic; *mvet*; bard; *griot*; narrator; hero.

El objeto de este artículo es mostrar que Richard M. Keuko, autor de *Le chant de So*, una novela publicada en el siglo XXI (2001), se ha inspirado en las epopeyas de África central para crear esta obra. En gran parte del continente africano aún se reci-

* Artículo recibido el 21/11/2012, evaluado el 19/01/2013, aceptado el 31/01/2013.

tan públicamente relatos épicos que gracias a la labor de los investigadores deleitan al lector occidental, sorprendiéndole en numerosas ocasiones los paralelismos que dichas narraciones mantienen con las epopeyas europeas, pero constatando, también, que surgen diferencias debido a las características particulares de cada cultura. Isidoro Okpewho (1979: 240-241) asegura que no es posible establecer una estricta correspondencia entre el modelo épico griego y la epopeya africana a causa, principalmente, de razones culturales aunque señala la imposibilidad de examinar la épica africana apartando la mirada del referente occidental. Sin embargo, sin restar importancia a la esmerada y valiosa actividad de los estudiosos de los relatos épicos, los verdaderos protectores de este género de la literatura oral africana son los *griots* y otros contadores que durante generaciones se han consagrado al mantenimiento de su patrimonio cultural. Lilyan Kesteloot y Bassirou Dieng (1997: 51) afirman que la condición necesaria para que estos relatos se produzcan es la existencia de especialistas que hayan seguido una rigurosa formación. Mientras los cuentos y leyendas pueden ser emitidos por profanos, la recitación de las aventuras de los guerreros corresponde a expertos narradores que cumplen funciones concretas dentro de la comunidad a la que pertenecen. No obstante, la extensión de África explica que no se deba concebir la producción épica como un género totalmente homogéneo, sin disimilitudes dependiendo de la etnia que la genere. Así, Christiane Seydou (1982: 89-92) distingue rasgos específicos de la epopeya de África occidental que la diferencian de la de África central. En lo relativo al bardo que la recita, el *griot* forma parte desde su nacimiento de una casta o clase socioprofesional endogámica, no sigue un rito iniciático concreto aunque sí una rigurosa preparación, y el único elemento que refleja su actividad artística es el instrumento de música que lleva consigo. En cambio, en África central cualquiera puede convertirse en intérprete del *mvèt*¹, además de su adquisición de habilidades narrativas sigue un proceso iniciático y su indumentaria incluye elementos simbólicos que revelan su dedicación. Bonaventure Mvé Ondo (1997: 430) diferencia a aquellos que no se han instruido en la práctica secreta del *mvèt* y que, por consiguiente, no han percibido la esencia de la narración, de los que han descifrado cada uno de sus códigos ocultos y que han reconocido los matices menos perceptibles del discurso oral pero que son esenciales². De hecho, el público se referirá al nivel de conocimiento del bardo dependiendo de su satisfacción por la historia contada:

On dit ainsi au village que cette nuit a été «une grande affaire»,
que ce barde est un initié véritable: il a «vraiment mangé le

¹ Frecuentemente hallamos también las grafías *muèt* o *mvèt* para referirse tanto al género épico de África central en el que sobresalen las interacciones entre el mundo de los mortales y el de los inmortales como al instrumento musical y al bardo que lo toca.

² Kesteloot y Dieng (1997: 471) apuntan que los relatos épicos *bassa* se aprenden gracias a las enseñanzas impartidas por un maestro pero que también se requiere una iniciación que supone desvelo de los códigos secretos y sacrificio mutilador.

mvët»; ou bien, vaguement déçus, les vieux connaisseurs iront répétant qu'on les a trompés, que ce barde n'y entend rien, qu'il est trop «léger», etc. (Boyer, 1988: 35-36).

Según Kesteloot y Dieng (1997: 417-419), las epopeyas de África central surgen de las relaciones del clan puesto que muchas de sus sociedades están estructuradas sobre una base étnica, en clanes cuyo vínculo se fortalece gracias a un antepasado común. Las regiones de África central que producen esta clase de epopeyas están ubicadas en Nigeria con *Ozidi*, obra del pueblo ijo, en las costas de Camerún mediante la producción de los artistas duala y bassa y en el interior hallamos los relatos fang-bulu. La República del Congo (o Congo-Brazzaville) y la República Democrática del Congo generan igualmente este género oral. Mvé Ondo (1997: 428) señala que los pueblos beti, bulo y fang designan con la palabra *mvét* tanto el instrumento musical que acompaña a la recitación de la gesta como el músico y la composición. Esta área incluye el noroeste de Gabón, el sur de Camerún y el noroeste de la República del Congo. Este autor considera que a pesar de que pueda parecer que el *mvét* narra únicamente los interminables combates entre el pueblo oku, los mortales, y el engong, o inmortales, su total comprensión exige un profundo descifre. El *mvét* no es sólo una relación de conflictos bélicos en los que las hazañas y las estrategias de los protagonistas cobran gran relevancia, también cumple una función iniciática y formativa, asegurando la transmisión de los valores tradicionales:

Mais ces épopées sont aussi profondes en ce qu'elles relèvent d'une dimension mystagogique et initiatique. Sous l'accumulation de détails baroques et d'allusions obscures, le récit du Mvét se situe aux limites du savoir possible, mêlant habilement savoir commun et savoir initiatique (Mvé Ondo, 1997: 429).

Pascal Boyer (1988: 25-26) defiende que los bardos fang diferencian tres clases de *mvét*: el *mvét* de los enamorados, con fines seductores; el *mvét ngubi*, desarrollado por los neófitos con un grado de iniciación superficial que pueden narrar cuentos o leyendas; el *mvét ekang*, que celebra las hazañas de los inmortales, el pueblo del hierro.

Por otra parte, las narraciones épicas son un ejercicio de solidaridad en toda África:

Toute personne qui a, en Afrique, assisté à l'énonciation d'une épopée, n'a pu rester insensible au caractère « communiel », dirons-nous, de cette manifestation culturelle et n'a pu que reconnaître les qualités spécifiques de ce genre qui sont: son *dynamisme mobilisateur*, sa capacité de faire communier un public unanime dans une *exaltation* suscitée par une *mise en forme particulière* d'une *donnée idéologique commune* faisant partie du *savoir collectif* (Seydou, 1982: 88).

De la recitación del relato épico nace un sentimiento de unidad entre los miembros de la comunidad pues la evocación de una organización social tradicional fortalece la actual. De hecho, Marie-Rose Abomo-Maurin afirma que cuando Asomo Ngonon recita el *mvet Ayono Ala* se produce un fenómeno particularmente importante como es la identificación de los hechos narrados con los acontecimientos presentes:

La narration d'Asomo Ngonon s'enracine dans un contexte politique très riche: la performance a lieu quelque temps après l'accession du Cameroun à l'indépendance. Le Mvet va ainsi tenir compte des exploits des petits-fils de Zolo Obiang, en même temps qu'il donnera à voir des pans de la vie politique du pays (Abomo-Maurin, 2005: 127).

Para la satisfacción de los investigadores contemporáneos y de los oyentes africanos, estos textos orales constituyen un género vivo.

Algunos autores como el camerunés Richard M. Keuko prolongan en el tiempo las epopeyas bajo un género literario todavía joven en África como es la novela. Este autor no es un caso aislado ya que el recuerdo de las gestas de los famosos guerreros de antaño ha avivado el genio creativo de Hampâté Bâ, Amadou Kourouma, Seydou Badian y Nazi Boni, entre otros. De este modo, Keuko divulga las hazañas de Nom Emvul, jefe de guerra de los beti, conocidos también como nti, y que según Keuko habría combatido contra otros pueblos cameruneses a final del siglo XIX. El narrador, al igual que los contadores de epopeyas, asegura que la historia que relata es verdadera y que detalla los hechos conforme han sucedido. El bardo Asomo Ngonon, al que el investigador Stanislas Awona había grabado, insiste durante la recitación de su relato en que fue testigo de algunos de los comentarios y acciones del protagonista: «Après cela je l'entendis dire» (Kesteloot y Dieng, 1997: 443)³; «A ce moment, voici ce que je vis:» (*Ibidem*). Nguema Ndong, recitando el *mvet*, canta: «Ecoutez ce jeune virtuose debout devant vous, il sème la vérité et les paroles sacrées du Mvett» (Abessolo Minko, 2003: 2'33"). Como los bardos africanos, el narrador de *Le chant de So* confiesa haber llevado a cabo una labor investigadora que implica desplazamientos⁴ para así obtener información de los descendientes de los testigos:

Séduit par l'histoire de Nom Emvul, je m'étais rendu dans la vallée de Nkolmeyos pour recueillir des habitants les témoignages qu'ils pouvaient m'apporter sur cette période de leur

³ *Les épopées d'Afrique noire* de Kesteloot y de Dieng no es únicamente un exhaustivo análisis de las epopeyas del continente africano sino también una recopilación de relatos épicos extractados.

⁴ No son pocos los contadores de epopeyas que afirman haber viajado para recopilar información sobre los héroes de sus relatos. Un caso evidente es Mamadou Kouyaté: *Pour acquérir ma science j'ai fait le tour du Manding* (Niane, 2002: 152). Amadou Hampâté Bâ (1982: 214) insiste en que los grandes genealogistas son también grandes viajeros. Las declaraciones de otros narradores que vinculan los desplazamientos al aprendizaje son analizadas en *La influencia de la épica de África occidental en L'étrange destin de Wangrin de Amadou Hampâté Bâ* (Montes Nogales, 2012).

histoire. On y trouve les descendants directs des hommes qui ont combattu les Tsinga aux côtés de Nom Emvul, avant de devenir à leur tour les victimes de ce dernier. [...] Les vieux de Nkolmeyos racontent avec frayeur cette histoire qu'ils ont apprise de leurs parents, (Keuko, 2001: 133)⁵.

También afirma que algunas de las obras de los personajes del relato perduran, por ejemplo, las composiciones musicales del padre del héroe: «Quelques-unes de ses compositions sont encore jouées par de grands griots» (256). Incluso, en ocasiones, previene al lector de la inexactitud de algunas historias, diferenciando la verdad de la ficción: «Le territoire qu'occupent actuellement les premiers avait été arraché aux seconds au cours d'une bataille dont la relation tient plus de la légende que du récit authentique» (101); «La nouvelle perturba Nom Emvul, qui rentra néanmoins dans son village et programma encore quelques guerres, dont les récits sont devenus de nos jours légendaires» (137); «Aucun autre récit ne permet de consolider cette tentative de récupération du héros nti. Cependant, Nom Emvul eut réellement affaire aux Blancs, qu'il combattit effectivement dans la crique de la Lobé, en pays tanga» (138). Igualmente, el bardo que exalta las aventuras de Mwendo afirma que divulga una historia transmitida por diferentes generaciones de artistas: «Récitons une partie de l'histoire / Que les Baboya narraient autrefois» (Biebuyck y Mateene, 2002: 137).

Fabular es uno de los requisitos para que un relato sea concebido como novela, de modo que mediante estas afirmaciones, el autor pretende producir un efecto realista que vincula su obra más estrechamente a la tradición africana y, en concreto, a la epopeya. *Le chant de So* narra la historia de un guerrero que consagra su vida a la obtención de la gloria, al control de una parte de África central y a la reivindicación de su poder. Kesteloot y Dieng, continuando las investigaciones de L. de Heusch, aseguran que cuatro motivos se repiten en las epopeyas de este extenso territorio y que constatamos en esta novela: nacimiento extraordinario, conflicto familiar, aventuras protagonizadas por un héroe y fusión de guerra, caza y magia. Observaremos que estos cuatro motivos surgen en la novela de Keuko de igual modo que en determinados relatos épicos centroafricanos, como *Mwendo. Une épopée nyanga*.

Ya en las primeras páginas, el narrador resalta la excepcional naturaleza de Nom Emvul y las particulares condiciones que acompañan a su nacimiento: «Nom Emvul n'était pas un homme ordinaire. Sa naissance en attestait. Il avait poussé son premier cri un après-midi de septembre exceptionnellement clément, alors que la pluie n'avait pas cessé de tomber pendant les huit jours précédents» (8-9). La conduc-

⁵ A partir de este momento, en las citas que se refieren a esta novela, se indicará únicamente el número de la página.

ta de Mwendo, el héroe de *Mwendo. Une épopée nyanga*⁶, es anormal ya que durante su vida fetal ayuda a su madre trayendo al hogar madera, agua y productos comestibles. Además, es él quien decide en qué momento se produce su nacimiento. Sus comentarios ponen en evidencia sus insólitos primeros años de vida: «Toi, Moesa, oh! n'as-tu jamais entendu dire que je suis sorti du majeur de ma mère, que je ne suis pas né comme naissent les autres enfants, que je suis né capable de parler et même de marcher?» (Biebuyck; Mateene, 2002: 191).

Además, Nom Emvul procede de una familia de dirigentes ya que su madre era la esposa de Atangana Tsama, el jefe superior wondo. Sin embargo, ella había sido cedida al hermano de Tsama antes de que Nom Emvul hubiese sido concebido por lo que, en realidad, era el sobrino del gobernante aunque este se hubiese ocupado de él como si fuese su progenitor. Una digresión sociológica del narrador, como las que frecuentemente hallamos en los relatos épicos, explica la costumbre que permite la cesión de la esposa preferentemente a un pariente. También los héroes de los relatos épicos de África central pertenecen a familias distinguidas: Suumbu, el protagonista de *Olendé*⁷, repite frecuentemente: «Je suis né de la Cité, je suis prince, je suis donc souverain» (Okoumba-Nkoghe, 1989: 61); Mwendo es el hijo del jefe She-Mwendo. Desde los primeros años, el protagonista de *Le chant de So* proporciona sobradas pruebas de su carácter combativo. Así, a los cinco años, mientras sus compañeros prefieren tatuarse seres o motivos propios de la naturaleza, Nom Emvul elige dos elementos útiles para la guerra: el cañón de un fusil y un talismán que convierte en invisible a su propietario. De nuevo, el narrador se detiene en la particular personalidad del personaje mediante la relación de sus proezas de adolescente: «Quand vint la séance de la circoncision qui ouvre la période initiatique chez les Nti, l'enfant tint à marquer son caractère surnaturel en réalisant une promesse qu'il s'était faite au cours d'un voyage chez les Bassa» (11).

A los catorce años, Nom Emvul estremece a toda la población mediante un baile que concluye la ceremonia de circuncisión y que demuestra su valor y fortaleza física: «Sa blessure s'était mise à saigner abondamment, jetant l'effroi dans la petite assemblée des mères qui vivaient un événement dont elles ne se souvenaient même pas avoir entendu raconter un pareil par leurs grands-parents» (12). Las hazañas de Mwendo tienen lugar poco después de su nacimiento, demostrando ser más astuto

⁶ Este relato es resultado de las investigaciones que Daniel Biebuyck ha realizado al este de la República Democrática del Congo.

⁷ Bonaventure Mvé Ondo (*apud* Kesteloot y Dieng, 1997: 447-448) afirma que la palabra *Olendé* significa 'cuéntame' y se refiere a la epopeya del grupo Mbédé, situado al sudoeste de Gabón y al este de Congo-Brazzaville. Este autor advierte que la versión que Okoumba-Nkoghe ha publicado de este relato es mucho más novelada que la de Léymangoye. *Olendé* relata las sucesivas pruebas que el héroe debe superar para conseguir su amor. Kesteloot y Dieng (1997: 448) se preguntan si esta narración es una epopeya o un cuento fantástico porque su estatuto no es evidente.

que su padre y eludiendo una muerte que parecía inevitable. Además, supera todos los obstáculos que las criaturas marinas ponen a su paso para evitar que se produzca el encuentro con su tía paterna.

Nom Emvul, como cualquier héroe que se precie de serlo, debe sorprender por sus cualidades cinegéticas: «Nom Emvul avait déjà la réputation d'un redoutable chasseur dans le village» (13). También Mwendo da caza a un dragón temido por su voracidad. Asimismo, entre las primeras ambiciones de un guerrero se encuentra la obtención de armas, de modo que también el beti Emvul encarga al herrero una decena de lanzas de desigual tamaño de las que no se separa ni de día ni de noche. Durante este periodo de adolescencia, su carácter épico se conforma progresivamente: «Plus le temps passait, plus son caractère belliqueux et coléreux semblait s'affirmer» (14). Su orgullo es una prueba evidente de esta confirmación de su temperamento. Nom Emvul, al igual que muchos de los protagonistas de las epopeyas, castiga radicalmente las manifestaciones de desprecio de sus conciudadanos y principalmente si ocupan el rango más bajo de la escala social:

Un jeune esclave mal inspiré s'avisa un jour de rire bruyamment sur le passage de Nom Emvul, en désignant le maigre gibier qu'il rapportait de la chasse. Prit d'un accès de rage subite, le prince lui trancha la tête d'un coup de machette. La foule médusée retint son cri. A peine apaisé, le chasseur continua sa route, comme si rien ne s'était passé (20).

Estas son algunas de las demostraciones de orgullo de Mwendo en la epopeya nyanga: «Me voilà, Mwendo, Petit-Qui-Sitôt-Né-Marche; jamais personne ne me narguera!» (Biebuyck y Mateene, 2002: 99); «Quelques-uns d'entre eux dirent: "Il est certain que celui qui a tué ce monstre pourrait tuer un des nôtres!" Quand Mwendo entendit les paroles de ces personnes, il les tua sur le champ. Il y eut trois morts» (Biebuyck y Mateene, 2002: 229).

Otras ostentaciones de valor contribuyen a configurar su aureola heroica: la ceremonia iniciática denominada el rito de So cuya duración es de varios años y que permite al joven penetrar en el mundo de los adultos mediante la superación de una serie de pruebas, entre las que destacan la declaración de las faltas cometidas, la escarificación y la flagelación⁸. Así, Nom Emvul hace gala de un valor extraordinario que lo acerca a los más bravos antepasados y, de este modo, su fama comienza a competir con la de otros héroes consolidados por la memoria popular:

Les villageois racontent qu'à l'exception du légendaire Zomolo qui vécut il y a si longtemps que seuls les plus anciens se souviennent d'avoir entendu parler de sa bravoure, personne

⁸ Antiguamente, el rito de So era un proceso expiatorio e iniciático mediante el que los adolescentes beti eran reconocidos socialmente y hacían valer sus derechos.

d'autre que Nom Emvul n'avait montré une telle indifférence à la douleur lors de l'épreuve du tatouage (24).

Sin embargo, la conquista de la madurez aún exige más muestras de coraje, por ello los jóvenes deben permanecer en la selva durante seis meses, en habitáculos que ellos mismos construyen y que comparten. Durante este periodo se desarrolla la personalidad autoritaria del protagonista y el deseo de manifestar su superioridad:

Plus le temps passait, plus Nom Emvul s'ennuyait dans cette forêt d'*ayons* et de *bubinga*, au milieu d'une bande de gamins qui lui obéissaient au moindre signe. Sa nature avait besoin d'opposition comme le fer a besoin du feu pour atteindre sa plénitude (25).

Por ello, no es de extrañar que el joven nti dirija un combate contra los habitantes de otro poblado de iniciados, puesto que la tradición ve en estos enfrentamientos el desarrollo del espíritu bélico de los varones. Algunos de los párrafos del canto de So que entonan los adolescentes ya revelan la consideración social que alcanza el héroe:

On ne nous a rien fait, mais nous venons chercher querelle. Qui donc peut se vanter de résister aux hommes de Nom Emvul, le fils d'Atangana Tsama? Nous sommes habitués à la lutte violente depuis notre plus tendre enfance; nous allons vous en donner la preuve dans un instant (29).

En este combate que finaliza con la muerte de un rival a manos de Nom Emvul, cuatro atributos épicos sobresalen: la astucia, la valentía, la fuerza y las dotes combativas. Muchas de las descripciones del narrador que se detienen en las acciones y en los sentimientos del protagonista consolidan su imagen heroica: «Toute sa stratégie consistait en un effet de surprise totale» (27); «[Nom Emvul] a lui seul, valait bien une demi-brigade» (33):

Mais le jeune guerrier, ignorant totalement la douleur qui lui traversait le bras, concentra toutes ses forces et, alors que son adversaire commençait à jouir de sa victoire, lui faucha les jambes d'un coup de pied rapide à hauteur des genoux (36).

A los diecisiete años, Nom Emvul debe superar una última y decisiva prueba, aquella que consiste en evitar posar sus pies sobre unas brasas ardientes que impedirían la continuación de su baile. El protagonista forma parte así de los verdaderos hombres: «Désormais, il était un adulte, un vrai» (41).

Además, al temperamento épico que ha adquirido el joven le acompaña un físico característico de los guerreros: la intensidad de su mirada intimida a sus adversarios (400) y cobra más brillo en las batallas: «A voir la flamme qui brillait dans ses yeux réduits à deux petits points au milieu de la figure» (35). Según Gabriel Soro (2002: 154-155), la expresión de los ojos de dos de los principales héroes épicos, Ro-

land y Soundjata⁹, impacta a rivales y amigos. Durante su juventud, su corpulencia supera a la de sus compañeros: «Des années s'écoulèrent et le jeune prince devint robuste et batailleur. A côté des enfants de sa classe d'âge, il avait l'air d'avoir trois à quatre années de plus» (11); «Nom Emvul, bien que bâti comme un géant de la forêt,» (34). No podemos negar los evidentes paralelismos entre la descripción de la constitución física de Nom Emvul y la de Oveng Ndoumou Obame, héroe de los mortales en el *mvèt*:

A cet âge [six lunes], sa santé était de fer et sa force prodigieuse. Bardé de muscles d'acier, le regard direct, les épaules larges, la poitrine massive, brutal comme un torrent, souple comme un chat, il avait tout d'un être surnaturel. Il paraissait avoir quatorze grandes saisons sèches (Kesteloot; Dieng, 1997: 437).

Finalmente, los 110 kilos de peso que alcanza Nom Emvul durante su madurez impresionan a sus enemigos. Asimismo, no debemos omitir uno de los rasgos más característicos del protagonista y que lo consagra como un ser fuera de lo común: su transformación en leopardo. Los personajes de las narraciones épicas africanas adoptan frecuentemente formas diversas, generalmente de animales. Las metamorfosis de Nom Emvul tienen lugar en situaciones de elevada tensión narrativa, durante sus más relevantes enojos, en los que se diría que se apodera de él un estado irracional que trasciende su mente y altera su cuerpo. Sin embargo, estos cambios que experimenta se producen paulatinamente pues en las primeras ocasiones se limita a imitar los movimientos y gestos del animal: «Imitant la manière de se déplacer de l'animal. De ses doigts recroquevillés en formes de griffes, il déchirait de temps en temps une cible invisible» (215) y posteriormente la transformación es total:

Petit à petit, Nom Emvul s'était métamorphosé en léopard, [...]. Son dos s'arrondit progressivement, tandis que le timbre de sa voix s'amplifiait jusqu'à ne plus produire que des sons semblant provenir du fond d'une grotte mystérieuse (233).

Kesteloot y Dieng (1997: 421) señalan que al motivo del nacimiento extraordinario, le acompaña a menudo un conflicto familiar complejo, asociado a la paternidad y a la designación de la jefatura. Por ejemplo, el padre de Mwendo, en la epopeya nyanga, no sólo había prohibido a sus esposas tener hijos varones sino que intenta acabar con la vida de su vástago. Cuando fallece el monarca, Nom Emvul considera que le corresponde ocupar el trono: «Nom Emvul, qui avait conquis toutes les terres comprises entre les quatre eaux, lui dont le nom seul suffisait à redonner courage aux chasseurs en danger, lui qui était le véritable souverain de tous les autres chefs de tri-

⁹ Roland es el héroe de *La Chanson de Roland* y Soundjata es el protagonista mandinga de una de las más populares epopeyas de África occidental cuya acción transcurre en el siglo XIII y de la que existen diferentes versiones, por ejemplo: *L'aigle et l'épervier ou La geste de Sunjata* (Massa Makan Diabaté, 1975).

bus de la région» (196). El número de aspirantes es numeroso, más de treinta y entre ellos se encuentran los hermanos, los sobrinos y los hijos del difunto rey. Algunos creen que el gobierno debe ser concedido a Nom Emvul, ya que el jefe superior había persuadido años antes a los miembros del Consejo de que apartasen del poder a aquel a quien verdaderamente pertenecía el trono, al padre de Nom Emvul, que muere de tristeza tras solicitar a su hijo que no olvide quien es. Sin embargo, no es nombrado jefe superior el protagonista, sino Enguto Médu, uno de los hijos del fallecido. Nom Emvul cree que se ha cometido una injusticia que es necesario reparar y la manera de hacerlo es acudiendo a la astucia:

Il lui [l'élite de son administration] confia qu'il avait été spolié d'un poste qui lui revenait de droit et qu'il n'avait pas l'intention de rester sans rien faire. Il demandait à tous ses collaborateurs de se tenir prêts, parce qu'il aurait bientôt un plan à leur communiquer (231).

Gracias a esta estrategia que prepara sigilosamente, su personalidad surge reforzada ante la opinión pública:

Les griots louèrent jour et nuit la bonté de Nom Emvul qui, ayant jugé le poste de son père plutôt honorifique et ennuyeux, avait cédé la place à son frère bien-aimé, pour pouvoir s'occuper tout à son aise de la sécurité du territoire et de ses tribus (231).

Igualmente, las proezas de Mwendo despiertan la admiración popular que lo relaciona con las divinidades todopoderosas: «Voilà que She-Mwendo a engendré un héros. Kahombo, mon père, je t'offrirai de la pâte. Suivons notre grand homme; que notre grand homme échappe au tonnerre et à la foudre! She-Mwendo a engendré un héros qui n'a jamais peur et Mwendo lui-même est ce héros» (Biebuyck y Mateene, 2002: 129).

No obstante, a pesar de la crueldad con que actúa Nom Emvul para adquirir el rango de jefe¹⁰, su misión se convierte en civilizadora. Atangana Tsama, el antiguo gobernante, había obrado con tanta ligereza que sus vasallos expresan abiertamente su rebeldía. Tsama había preferido la descentralización del poder y con el paso de los años el apego a su cargo había sido sustituido por el interés en la gastronomía y en los lujos, como la creación de un campo de golf, la construcción de un suntuoso palacio y los paseos en una calesa regalada por los blancos. Este comportamiento origina la insumisión tributaria de sus vasallos y una degradación moral que les aparta de los valores tradicionales. La avaricia y la socarronería remplazan el orgullo, el honor y la

¹⁰ La crueldad es un rasgo que comparten gran número de héroes de epopeyas africanas. Noumou Obame, en el *mvvet* que narra las hazañas de Oveng Ndoumou Obame, aconseja así a su hijo: «Sois un chef autoritaire. Un bon chef pardonne rarement mais châtie fréquemment. [...] Il incendie les villages rebelles, massacre sans merci ceux qui violent sa loi» (Kesteloot y Dieng, 1997: 437).

generosidad propia del pueblo nti; los mandos consienten que sus esposas coman carne de rata; los consejeros de los jefes liberan sus pasiones sexuales en público; los jóvenes varones pierden su espíritu combativo y olvidan su genealogía. Combatir esta decadencia que tanto recuerda a la de las ciudades bíblicas Sodoma y Gomorra y a la de Heli y Yoyo¹¹ adquiere rango de objetivo épico y, por este motivo, Nom Emvul es un héroe civilizador, corrector y reparador: «L'état des lieux était désastreux lorsque Nom Emvul devint chef supérieur. Il se promit de remettre rapidement de l'ordre dans tout cela et de restaurer très vite la grandeur du peuple nti» (261). Igualmente, Mwendo aspira a mejorar la política social paterna:

Mwendo proclama que, puisqu'à présent, il était renommé, il n'agirait pas comme son père l'avait fait en ne désirant qu'un seul groupe de parenté sur terre: « Que tous les groupes de parenté s'établissent dans le pays ! Que naissent filles et garçons! Que naissent aussi sourds et contrefaits: un pays ne saurait exister sans misérables ! » (Biebuyck y Mateene, 2002: 217).

Incluso aplica nuevas leyes que regulan las costumbres de sus súbditos. Estas son algunas de las normas que impone:

Puissiez-vous vivre dans de bonnes maisons.
 Puissiez-vous, plus encore, vivre dans un beau village.
 Ne vous querellez pas les uns avec les autres.
 Ne poursuivez pas l'épouse d'un autre.
 Ne raillez pas l'invalides qui traverse le village.
 Et celui qui séduit l'épouse d'un autre sera tué! (Biebuyck y Mateene, 2002: 249).

Tal como sucede en las epopeyas de clanes que ensalzan las numerosas aventuras de los héroes, hasta la entronización de Nom Emvul, es decir, más de la mitad del relato, constatamos que el narrador detalla una sucesión de batallas en las que pone de relieve el belicoso carácter del protagonista, su afán de fama y su impiedad. Los párrafos que se detienen en la crueldad de las batallas se repiten a una velocidad vertiginosa, acercando al lector a las descripciones de las epopeyas de todos los continentes. Véanse estas líneas que así lo prueban:

Le massacre dura jusqu'à la nuit. Très peu de soldats ennemis, volontairement laissés par les Nti pour aller raconter l'horreur qu'ils virent ce jour-là, furent épargnés. Les hommes de Nom Emvul, drogués, les yeux exorbités, firent un grand carnage. Quelque deux mille hommes périrent ce jour-là. La vallée était couverte de corps défigurés. En signe de mépris, Nom Emvul

¹¹ La población del país mítico Heli y Yoyo sufre el castigo divino por los excesos que ha cometido. El cuento iniciático *Njeddo Dewal, Mère de la Calamité* (Hampâté Bâ, 1994) relata el cataclismo que sacude a un paraíso con motivo del enfado de Guéno, el dios de la etnia fulbé. Njeddo Dewal es el ser creado por Dios para sancionar a los habitantes de este lugar idílico por sus faltas.

fit mettre le feu aux dépouilles. Un énorme brasier s'éleva très haut dans le ciel. Les prisonniers étaient forcés de regarder se consumer les corps de leurs camarades. De temps en temps s'élevait du cœur des flammes la lente plainte d'un blessé en train de rendre l'âme (131).

Compárese este párrafo con este otro de *Olendé*, epopeya gabonesa que no se caracteriza por ser una de las más violentas:

Suumbu arracha à Djidjaba la mâchoire inférieure et le dernier bras. Et ce dernier, au sortir de la douleur et aidé par la douleur, porta à celui-là un coup de tête d'une violence sans égale qui lui fit éclater la poitrine, dispersant jusqu'à la vide altitude des cieux tous les organes contenus. Mais la poitrine de Suumbu était une architecture solide, exercée au tonnerre des tambours et des lances. La tête du dernier fils de Ndjiami-a-Yulu roula jusqu'aux hautes pierres rouges (Okoumba-Nkoghe, 1989: 121-122).

Las acciones del protagonista, sangrientas e injustas para un lector occidental, son consecuencia de sus pretensiones desmedidas, que parecen propias de personajes sobrehumanos, y del anhelo de gloria: «Il avait voulu déplacer des montagnes, détourner des cours d'eau, créer le jour en pleine nuit» (372); «Il s'agissait de sa dernière bataille. Il fallait qu'elle fût aussi la plus prodigieuse, celle dont on se souviendrait encore longtemps après sa mort» (404). Pero los héroes épicos representan también los valores positivos de la sociedad a la que pertenecen, por ello, al final de la novela, Nom Emvul no sólo se muestra equitativo, impidiendo a los blancos que abusen de sus hombres: «Il voulait absolument que ses hommes eussent un salaire» (386) sino que también se sacrifica por su pueblo. Ni una sola de la docena de balas que alcanza su cuerpo le impide introducir su brazo en el cañón a fin de proteger a los más débiles de la aldea.

No obstante, no hay protagonista en las epopeyas africanas que pretenda demostrar al mundo sus hechos ilustres o heroicos que no acuda, de un modo u otro, a la magia. Madelénat (1986: 58), al igual que un gran número de las definiciones que recogen los diccionarios, afirma que lo maravilloso es un rasgo común en la mayoría de las epopeyas de cualquier continente. Entre los colaboradores de Nom Emvul destaca Essama Noah: «Il était son totem vivant, son ange gardien» (43), definido por el narrador como un mago porque siendo albino no puede eludir el ejercicio de las prácticas esotéricas. Una digresión del narrador explica las creencias animistas del pueblo nti según las cuales, la presencia de uno de estos seres es considerada como una bendición de los antepasados. Todo lo que realiza un albino forma parte del dominio de lo sobrenatural y por ello, algunos de sus elementos corporales como uñas y cabellos son empleados con fines medicinales o como amuletos. Essama está tan es-

trechamente vinculado a la naturaleza que durante una de sus sesiones de meditación, una pitón envuelve su cuerpo al mismo tiempo que lo lame.

Nom Emvul también interpreta los signos de la naturaleza y consulta a las almas de sus antepasados antes de actuar: «Nom Emvul interroge les oracles en regardant le ciel au-dessus de sa tête» (170):

Nom Emvul resta longtemps éveillé à essayer de comprendre à nouveau les augures. Les anciens disent que le ciel aussi s'émeut lorsque des incidents peuvent perturber durablement l'équilibre du monde. Fallait-il continuer cette mission ou faire demi-tour et attendre que les aïeux émettent un avis favorable? (122).

Los dioses y los espíritus se comunican con él: «Au bout de la troisième tentative, les dieux lui répondent. Ils lui disent que le tronc qui crache le feu donne la mort, mais seulement à distance» (170); «Les esprits lui disent encore qu'il devra profiter du voile protecteur de la nuit pour lancer une attaque avec l'ensemble de ses hommes» (171). El narrador, al igual que sucede en las recitaciones de epopeyas africanas, cree firmemente en los poderes divinos y deposita su confianza en los mensajes de las deidades, así que algunas de sus manifestaciones suponen avisos que adelantan hechos que sucederán posteriormente:

Un mois plus tard, la lune parut dans le ciel auréolée d'un halo large de plus de quarante degrés: un chef important devait mourir dans la région.
Atangana Tsama mourut effectivement quelques jours après (175).

De este modo, el narrador se integra en una sociedad animista en la que los dioses y las almas de los antepasados intervienen en la vida de los humanos, en la que los reyes abandonan su cuerpo a su muerte para acudir al paraíso y regresan a la aldea apoderándose de otro cuerpo, y en la que el doble del monarca, normalmente un leopardo, puede asolar la comunidad mientras no se cumplan determinados ritos funerarios.

Estas creencias originan las oraciones del protagonista, quien espera que los ancestros le inspiren sabiduría, y el temor de Samba, el consejero, pues lamentando haber influido equivocadamente en los miembros del Consejo, le atemoriza el castigo de los que denomina invisibles. El anciano comprende que no conviene desobedecer la voluntad divina porque los humanos no son más que meras marionetas del destino: «Et lui Samba, qui n'était rien qu'un pauvre bras exécutif de la volonté divine, devait cette fois se conformer à la prescription de "ceux qui sont et ne sont pas"» (252). El día de su coronación, Nom Emvul recibe un anillo compuesto por cinco aros de metal precioso que a la vez que representa la concesión de la jefatura otorga fuerza, valor, control del crecimiento de la comunidad, invulnerabilidad, descendencia y capacidad

de influir en la naturaleza, como por ejemplo la regulación de la cosecha y de la caza. También el héroe épico nyanga posee desde su nacimiento varios objetos protectores gracias a los cuales puede realizar hazañas extraordinarias y, además, es un diestro mago.

No obstante, no aseguramos que esta novela se inspire en la epopeya basándonos únicamente en las secuencias analizadas sino que otros factores acentúan las similitudes. La epopeya africana reúne en cada narración otros muchos géneros. *Le chant de So* se concibe como una serie de relatos que engarzados ofrecen historias e impresiones de diferentes personajes. Además, el narrador transmite, imitando al contador de epopeyas, otros géneros orales de modo que el lector tiene la oportunidad de conocer el mito cósmico del pueblo tsinga que explica su ubicación en Camerún (101-102), la tonada que ensalza la coquetería y el poder de seducción de las mujeres de Eviam (51), la canción de la tropa de Nom Emvul¹² (64-65), los elogios de los *griots* que ensalzan al guerrero Bi Jonkoï (187-188) y al jefe Onana (70), jefe de los guiziga, la lista de setenta proverbios que todo jefe nti debe memorizar (220-224), algunas estrofas del *mvét* que celebran el lujo del palacio de Atangana Tsama (257-258), el mito de los ancestros de los nti y su instalación en Camerún (279-282). Las habituales cronografías épicas mediante las que el narrador incorpora a sus descripciones temporales indicaciones del sol y de la temperatura abundan en *Le chant de So*:

A l'heure où le coq hésite encore à entonner le premier chant
du jour, ne sachant pas si la clarté qui l'entoure est le fait de la
lune qui se couche ou du soleil qui se lève paresseusement, la

¹² En *Olendé, une épopée du Gabon* abundan las tonadas mediante las que los personajes declaran sus intenciones a sus rivales. También en *Mwendo. Une épopée nyanga* el héroe manifiesta sus propósitos mediante tonadas muy frecuentemente. Algunas son muy similares a esta que hallamos en *Le chant de So* como permiten ver los siguientes ejemplos:

Lorsque sur notre chemin un inconnu paraît
De contentement nos visages s'animent.
Parce que pour nous deux hypothèses seules
se présentent

Si c'est un ami, nous sommes contents
Si c'est un ennemi alors nous vaincrons
et à l'idée d'écraser un nouveau serpent
Nous sommes contents. (64-65)

Je suis ce brave accoutumé aux mêlées brutales,
ce brave qui pour Agnassa a dompté des épreuves.
Les injures et le fer ne me font pas peur,
si comme moi vous êtes vêtus de bravoure ardente,
alors la lutte aura pour grelots
l'harmonie et la cadence. (Okoumba-Nkoghe, 1989: 76)

Je monte là, vers Tobondo,
Je viens me battre avec She-Mwendo (Biebuyck; Mateene, 2002: 143).

compagnie fut réveillée par des chants d'homme en marche
(90-91).

La mayor parte sustituyen en una o dos líneas la referencia a la hora, imitando los textos tradicionales: «Quand le soleil se leva le matin suivant,» (132); «Le soleil venait de paraître lorsque l'un des guetteurs» (238); «Après une dernière incursion [...], le soleil s'était enfin résigné à regagner sa couche» (391); «Lorsque le soleil commença à déployer ses rayons rouges comme des braises ardentes, ce fut pour constater» (399). Estas cronografías son semejantes a las que emplean los narradores de las diversas versiones épicas: «Pour la quatorzième fois, le soleil commençait à frapper la terre de ses rayons, tandis que, de l'horizon profond et tranquille, il montait vers le ciel» (Okoumba-Nkoghe, 1989: 101). Por otra parte, las numerosas preguntas del narrador y otras de sus invocaciones reproducen la característica estructura dialógica de las sesiones orales que ensalzan las gestas de los legendarios héroes del pasado: «Avait-il [Nom Emvul] trouvé dans son sentier intérieur l'Être suprême, celui qui donne aux adultes l'indulgence des enfants?»¹³. Los narradores de *Olendé* y *Mwendo* plantean a su público numerosas preguntas como estas: «Où étaient désormais les femmes? Qu'étaient devenues les deux Agnassa sur qui palpait une beauté pareille? Qu'était devenue Yele-aux-cils-comme-herbes-de-savane? Nul ne pouvait le dire, et c'était le dernier de leurs soucis» (Okoumba-Nkoghe, 1989: 116-117); «Sous le coup de la peur, She-Mwendo était indécis: devait-il ou non, se lever? Poussé par une virile détermination, She-Mwendo se leva;» (Biebuyck y Mateene, 2002: 83). El empleo de algunos adjetivos posesivos revelan el deseo del narrador de contactar con el lector, al igual que hacen los contadores con su público. «Notre héros» (185) no sólo reviste a Nom Emvul de rasgos psíquicos positivos, integrándolo en el elenco de los individuos aureolados por su ejemplaridad, sino que también, y gracias al adjetivo posesivo *notre*, lo aproxima al receptor del texto; «Comme elle n'avait qu'une seule fille, qui était l'épouse de notre homme, Ghislain Gros devint riche» (142). La versión de la epopeya bassa del Sur de Camerún *Les fils de Hitong*, recopilada por Pierre Nguijol e incluida parcialmente por Kesteloot y Dieng en *Les épopées d'Afrique noire*, proporciona fórmulas idénticas: «notre héros de Hitong» (Kesteloot y Dieng, 1997: 483). También en la adaptación de *Olendé* de Okoumba-Nkoghe el narrador emplea el mismo adjetivo posesivo: «et toutes ces autres parties de notre corps qui là-bas vivaient d'une vie autonome, complète.» (Okoumba-Nkoghe, 1989:30). El uso del modo imperativo también delata la función comunicativa del narrador: «Ils avaient demandé – disons exigé– et [...]» (385). Otros párrafos del narrador reflejan aún más claramente el modo conativo: «Comme nous l'avons vu plus haut, le vieil Atangana Tsama [...]» (255); «Nom Emvul lui avait accordé l'insigne honneur d'assister à la réunion des pères fondateurs, bien que nous ayons vu comment il était arrivé captif dans le vil-

¹³ Muchas de las preguntas que plantea el narrador reflejan las dudas del personaje.

lage» (382); «En dehors de la musique de l'époque qui nous éblouit encore lorsque par bonheur un joueur de muet inspiré accepte d'en interpréter quelques notes,» (256). Incluso, proporciona ciertas recomendaciones al lector que pretenda visitar el territorio descrito:

S'il vous arrive de faire du tourisme du côté de la plaine de la Sanaga, munissez-vous d'un solide véhicule tout-terrain pour vous attaquer aux deux kilomètres qui séparent la vallée de Nkolmeyos de la route nationale goudronnée (132).

Tanto el comportamiento como las intenciones y los sentimientos del protagonista le configuran como un personaje épico. Su falta de compasión hacia sus enemigos, su afán de demostrar públicamente su valor, su naturaleza extraordinaria, su valor, sus destrezas guerreras, su astucia, su orgullo no son sino algunos de los rasgos distintivos de los héroes épicos de todos los continentes. Pero algo más nos indica que el autor se ha inspirado en las epopeyas africanas: la aparición de todos esos géneros que brotan en las gestas africanas pretendiendo divertir instruyendo y la imitación de la estructura dialógica propia de las sesiones narrativas orales, en las que la recitación constituye un espectáculo que exige la participación del público y el empleo de determinadas destrezas interpretativas mediante las que el orador intriga, sorprende y emociona a sus oyentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABESSOLO MINKO, Antoine. (2003): *Au commencement était le verbe*. [consulta en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=1B5dNaWzqI4>; 29/09/2012].
- ABOMO-MAURIN, Marie-Rose (2005): «L'épopée bulu du sud-Cameroun: un genre en mutation? L'exemple de *Ayono Ala*, d'Asomo Ngonon», in Anne-Marie Dauphin-Tinturier y Jean Derive (dirs.), *Oralité africaine et création. Actes du colloque de l'Isola (10-12 juillet)*. Paris, Karthala, 127-147.
- BIEBUYGK, Daniel y Kahombo MATEENE (2002): *Mwendo. Une épopée nyanga*. Paris, Classiques Africains.
- BOYER, Pascal (1988): *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang*. Paris, Société d'ethnologie.
- DIABATE, Massa Makan (1975): *L'aigle et l'épervier ou La geste de Sunjata*. Paris, Pierre Jean Oswald.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1982): «La tradición viviente», in Joseph Ki-Zerbo (dir.), *Historia General de África, Metodología y prehistoria africana*, vol. 1. Madrid, Tecnos y UNESCO, 185-222.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1994): *Njeddo Dewal, Mère de la Calamité*. Abidjan, NEI-EDICEF.

- KESTELOOT, Lilyan y Bassirou DIENG (1997): *Les épopées d'Afrique noire*. Paris, Karthala y UNESCO.
- KEUKO, Richard M. (2001): *Le chant de So*. Paris, L'Harmattan.
- KONE, Amadou (1993): *Des textes oraux au roman moderne: étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*. Frankfurt: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- MADELENAT, Daniel (1986): *L'épopée*. Paris: PUF.
- MONTES NOGALES, Vicente Enrique (2012): *La influencia de la épica de África occidental en L'étrange destin de Wangrin de Amadou Hampâté Bâ*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo.
- MVE ONDO, Bonaventure (1997): «Présentation», in Lilyan Kesteloot y Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire*. Paris, Karthala y UNESCO, 428-430.
- NIANE, Djibril Tamsir (2002): *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris, Présence africaine.
- OKOUMBA-NKOGHE, Maurice (1989). *Olendé, une épopée du Gabon*. Paris, L'Harmattan.
- OKPEWHO, Isidore (1979): *The epic in Africa: toward a poetics of the oral performance*. New York y Guildford, Columbia University Press.
- SEYDOU, Christiane (1982): «Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine», in *JASO (Journal of the Anthropological Society of Oxford)*, XIII (1), 84-98.
- SORO, Gabriel (2002): «Le héros épique et son entourage dans *La Chanson de Roland* et dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*», in Jean Derive (dir.), *L'épopée. Unité et diversité d'un genre*. Paris, Karthala, 147-168.

Phénomènes énonciatifs et localisations spatio-temporelles dans *Du Côté de chez Swann*

Marta Saiz Sánchez

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

marta.saiz@yahoo.es

Resumen

El discurso autobiográfico distingue dos planos enunciativos: el del *yo* narrador y el del *yo* personaje. Presentamos aquí el funcionamiento referencial y enunciativo de las localizaciones espacio-temporales en la narración proustiana. En el plano del narrador, los deícticos reenvían a su presente organizando el relato y la narración. En el plano del personaje, dan acceso a su conciencia en discursos referidos y en pensamientos no-verbalizados. Las referencias deícticas aparecen también en el relato en frases con un sujeto de tercera persona creando una empatía con éste. Existe además un uso narrativo de los deícticos, en particular de *maintenant*.

Palabras clave: Proust; enunciación; deícticos espacio-temporales; discurso referido; voces del discurso.

Abstract

The autobiographical discourse distinguishes two enunciative levels: the self of the narrator and the self of the character. This paper analyses the referential and enunciative spatio-temporal deictics in Proust's fiction. At the narratorial level, deictics refer to the narrator's present time and they organize both the story and the narration. From the character's enunciative level, they grant access to his conscience by means of reported speech and non-verbalized thoughts. Deictical references also appear in the story in sentences with a third person subject creating an empathy with it. Furthermore there is a narrative use of deictics, particularly of *maintenant*.

Key words: Proust; enunciation; spatio-temporal deictics; reported speech; voices in the speech.

0. Introducción

L'écriture proustienne constitue une référence unique du point de vue de la narration. Nombreux sont les linguistes et critiques littéraires qui, de façon récur-

* Artículo recibido el 5/05/2012, evaluado el 11/11/2012, aceptado el 8/02/2013.

rente, font référence à l'œuvre de Marcel Proust et s'y appuient dans leurs études. Malgré la longueur des phrases de *A la Recherche du temps perdu* et l'extension même du roman, Sylvie Pierron (2005: 234) souligne « son impressionnante continuité textuelle ». Ce roman où seul le personnage-narrateur Marcel prend la parole –il est le seul à avoir le droit de faire le « récit de l'histoire » en termes de Genette (1972: 250)– représente un défi quant à la cohérence énonciative.

Les théories de l'énonciation découlant des travaux de Benveniste (1966) décrivent la répartition des repérages spatio-temporels selon qu'ils appartiennent à un plan énonciatif embrayé ou à un plan non-embrayé. Le premier correspond à ce que Benveniste appelle « discours » et suppose l'embrayage des marques déictiques sur la situation d'énonciation. Les temps verbaux employés (présent d'énonciation, passé composé, futur simple...) prennent appui sur le présent linguistique du locuteur. D'un point de vue référentiel, les déictiques spatiaux « s'interprètent en prenant pour repère la position du corps de l'énonciateur¹ » (Maingueneau, 2010: 73) et les déictiques temporels « prennent pour origine le moment de l'énonciation, moment qui correspond au présent linguistique » (Maingueneau, 2010: 80). Le plan non-embrayé est l'« histoire » de Benveniste, repris par d'autres auteurs sous le nom de « récit ». Ce plan est coupé de l'instance énonciative et les marques déictiques sont absentes. Il présente des temps verbaux indépendants de l'énonciation (passé simple dans un récit au passé) qui prennent appui les uns sur les autres. Les localisations spatio-temporelles sont anaphoriques et renvoient à des éléments présents dans le contexte verbal, à des éléments posés dans le récit par le narrateur.

Marie-José Béguelin (2002: 31) explique qu'il existe quand même « une tension entre norme et usages en matière de référence spatio-temporelle. On peut penser que l'opposition, devenue banale, entre référence au temps/lieu du locuteur et référence à un temps/lieu fixé par le contexte se révèle insuffisante pour justifier, avec l'exhaustivité souhaitable, la distribution des déictiques spatio-temporels en français contemporain ».

Proust n'est pas une exception. La combinaison passé simple/localisations déictiques est fréquente dans la *Recherche*. Elle provoque un décalage énonciatif dans le mode de repérage puisque le passé simple est un temps coupé de l'énonciation et ne s'associe en principe qu'à des repérages anaphoriques. Selon Gilles Philippe (2000: 42) cette combinaison est « généralement considérée comme inacceptable en son principe » et provoque « un sentiment d'instabilité énonciative » chez le lecteur (Philippe, 2000: 47). Ces emplois « hors-norme » répondent cependant à des usages spécifiques explicables et compréhensibles dans la logique du récit proustien tel que Gérard Genette (1972) l'a analysé.

¹ Maingueneau emploie le terme *énonciateur* pour désigner ce que Ducrot appelle dans ses travaux *locuteur*, c'est-à-dire l'être de discours qui assume les propos d'un énoncé.

La *Recherche* est une autobiographie fictive (Leriche, 2001): le narrateur fait un récit rétrospectif de sa vie et raconte comment il est parvenu à découvrir sa vocation d'écrivain. Dans la première et la troisième partie du premier volume, *Du côté de chez Swann*, celui sur lequel nous avons travaillé, le narrateur raconte son enfance. Dans la deuxième partie ce même narrateur fait le récit de l'histoire d'amour entre Charles Swann et Odette de Crécy.

Les références spatio-temporelles vont se distribuer de façon différente dans les parties centrées sur la vie du personnage-narrateur et dans celle centrée sur la vie du personnage de Swann. L'étude approfondie et exhaustive de ce type de localisations n'a pas encore été élaborée à notre connaissance. Nous proposons dans ce travail d'étudier cette répartition des repérages spatio-temporels dans *Du côté de chez Swann*. Dans un premier instant nous analyserons l'ancrage énonciatif particulier du récit autobiographique. Après avoir étudié les occurrences « normatives » des références spatio-temporelles nous étudierons leurs particularités dans les discours rapportés. Finalement nous travaillerons sur les déictiques présents dans un plan non-embryé qui renvoient soit au protagoniste, soit au personnage de Swann. Nous verrons ainsi les effets produits par ces décalages énonciatifs dans la narration proustienne, particulièrement complexe.

1. Les deux *je* de l'autobiographie

Dans sa théorie de la polyphonie, Oswald Ducrot (1984: 192) établit une différence entre le sujet parlant et le locuteur. Le premier est le producteur effectif d'un énoncé (ou d'un discours), c'est « un être empirique », tandis que le deuxième est celui qui assume les propos de cet énoncé, c'est « un être de discours ». Il rapproche cette distinction de celle que fait Gérard Genette (1972) entre auteur et narrateur. En effet, le *sujet parlant* de Ducrot correspond à l'*auteur* de Genette, qui est le « producteur effectif extérieur au récit ». Le *locuteur* correspond alors au *narrateur*, qui est un être de fiction intérieur à l'œuvre (Ducrot, 1984: 207). Quand le narrateur de la *Recherche* dit *je*, ce n'est pas l'écrivain Marcel Proust qui dit *je* : le narrateur est un être de fiction tout à fait externe au monde réel. Dans le roman le narrateur raconte sa propre histoire, il se pose lui-même comme personnage principal. C'est ce que Genette (1972: 253) appelle un narrateur autodiégétique.

Le sujet parlant ou auteur étant exclu de toute analyse linguistique de l'œuvre, Vidar Holm (1999: 2) distingue deux *je* dans le discours autobiographique : le *je* du narrateur (ou *je* narrant) et le *je* du personnage (ou *je* narré). Le *je* narrant correspond au narrateur, au *je* qui fait le récit de sa propre histoire. Dans la *Recherche*, le narrateur est Marcel adulte qui est en train d'écrire l'histoire de son passé. Narrateur autodiégétique, le *je* narrant est le protagoniste de l'histoire qu'il raconte. Le *je* narré est le personnage principal de *Du Côté de chez Swann*, Marcel enfant.

Cette distinction nous permet d'établir deux plans énonciatifs dans le roman. Le premier est un plan embrayé où le *je* narrateur parle à partir de son présent et emploie des repérages spatio-temporels déictiques² qui s'interprètent par rapport à sa propre situation énonciative. Les temps verbaux employés (passé composé, présent d'énonciation, etc.) sont reliés à cette instance énonciative. L'autre plan énonciatif, centré sur le *je* narré, est coupé de la situation d'énonciation du narrateur. Ce *je* « n'est pas un déictique véritable, c'est seulement la désignation d'un personnage qui se trouve référer au même individu que le narrateur » (Maingueneau, 2010: 122). Les références spatio-temporelles sont donc en théorie anaphoriques, et tout comme les temps verbaux (passé simple, futur discursif, etc.), s'interprètent en faisant appel à des repères posés par le narrateur dans le contexte linguistique. Ce phénomène est très évident dans l'exemple qui suit:

[1]

Ma mère ne *vint* pas, et sans ménagements pour *mon* amour-propre (engagé à ce que la fable de la recherche dont elle était censée m'avoir prié de lui dire le résultat ne fût pas démentie) *me fit* dire par Françoise ces mots : « Il n'y a pas de réponse » que *depuis j'ai* si souvent *entendus* des concierges de « palaces » ou des valets de pied de tripots, rapporter à quelque pauvre fille qui s'étonne [...] (p. 31).

Dans la première partie au passé simple ([Ma mère] *vint*, [Ma mère] *fit*) les formes *mon* et *me*, variantes de *je*, se rapportent au *je* narré, au personnage de l'histoire inséré dans le plan non-embrayé. Ces formes de première personne n'ont rien à voir avec le *je* de *j'ai souvent entendus*, qui lui se réfère au *je* narrateur. Le passage du passé simple (temps non-embrayé) au passé composé (temps embrayé) signale le décalage énonciatif. À partir de *que depuis j'ai si souvent entendus*, les références au *je-ici-maintenant* se font par rapport à la situation énonciative du *je* narrateur. L'adverbe *depuis*, paraphrasable par « depuis lors par rapport à mon présent où j'écris », marque également le décalage énonciatif entre les deux plans qui sont indépendants. Les deux *je* sont tout à fait distincts. Le narrateur proustien intervient parfois dans son récit pour donner des « informations complémentaires ». Ces informations, comme l'indique Genette (1972: 220) « relèvent de l'expérience ultérieure du héros, autrement dit de l'expérience du narrateur ».

2. La référence à l'espace et au temps

Dans son chapitre sur les *Voix* Gérard Genette (1972: 225) explique que la plupart des localisations de la *Recherche* sont temporelles. En effet, le narrateur ne mentionne pas l'endroit de la narration ou de l'écriture de l'histoire: les marques spa-

² Nous emploierons le terme *déictique* en tant que synonyme d'*embrayeur*, comme font la plupart des auteurs, tout en sachant que la deixis au sens strict renvoie à la notion de monstration.

tiales de l'énonciation sont absentes. Malgré le manque d'expressions précises sur le temps de la narration il semble logique que la vie du personnage-narrateur soit antérieure au récit que le narrateur en fait. Tout de même, Genette (1972: 234) détermine que le temps de la narration se situerait plusieurs années après la dernière scène du roman. Il considère la narration de la vie de Marcel comme « un moment unique et sans progression ». Ce temps n'aurait aucune durée pour ainsi dire. En revanche le temps des événements racontés, centrés autour du *je* narré progresse et tend vers le temps de la narration du *je* narrant, « jadis et maintenant se trouvent soudain simultanés » en termes de Rousset (1989). Cependant le récit n'est pas toujours linéaire : les analepses et les prolepses sont très fréquentes (Genette 1972: 82). La deuxième partie du premier volume, *Un amour de Swann*, revient temporellement en arrière par rapport à la première partie du même volume, *Combray*. Dans cette deuxième partie le narrateur fait le récit de la liaison entre Charles Swann et Odette de Crécy, antérieure même à la naissance du héros-narrateur. Cette partie, différente des deux autres, comporte un grand nombre de déictiques qui renvoient à la conscience de Swann. Cela présente intérêt particulier que nous étudierons plus tard.

En opérant la distinction des plans embrayé et non-embrayé, nous pouvons classer les localisations spatio-temporelles déictiques et anaphoriques sur chacun de ces deux plans de façon respectueuse. Dans une perspective théorique, le plan du *je* narrant utilise surtout des références de type déictique (*maintenant, hier*) « dont le référent s'identifie, en principe, de manière univoque par rapport au locuteur » (Béguelin, 2002: 26). Le narrateur parle à partir de son présent. Le plan énonciatif de l'histoire racontée, celui du *je* narré, est coupé de l'instance d'énonciation. Les références spatio-temporelles sont essentiellement anaphoriques (*à ce moment, la veille, le lendemain*), elles s'interprètent par rapport à d'autres localisations du contexte linguistique. Le plan énonciatif du *je* narré comporte également des déictiques dans des passages de discours indirect libre; nous les étudierons par la suite.

Ainsi, les localisations déictiques sont présentes dans des passages avec un sujet *je* narrant comme nous l'avons vu en [1] (nous verrons plus tard ce qui en est des énoncés avec un sujet *je* narré). Les localisations anaphoriques apparaissent dans les passages avec un sujet de troisième personne différent de Swann. Un grand nombre de déictiques permet de renvoyer à la conscience de Swann (nous le verrons également par la suite).

[2]

Cette petite scène qui se renouvelait chaque fois que le pianiste allait jouer enchantait les amis aussi bien que si elle avait été nouvelle, comme une preuve de la séduisante originalité de la « Patronne » et de sa sensibilité musicale. Ceux qui étaient près d'elle faisaient signe à ceux qui plus loin fumaient ou jouaient aux cartes, de se rapprocher, qu'il se passait quelque chose, leur disant comme on fait au Reichstag dans les moments

intéressants : « Écoutez, écoutez ». Et le *lendemain* on donnait des regrets à ceux qui n'avaient pas pu venir en leur disant que la scène avait été encore plus amusante que d'habitude (p.203).

La localisation temporelle anaphorique *le lendemain* s'interprète en faisant appel au contexte linguistique. Le jour en question correspond au jour postérieur à ces soirées où le pianiste jouait. La date n'est pas précise mais le lecteur comprend l'enchaînement des événements de l'histoire. Ces localisations intégrées dans le récit sont prises en charge par le narrateur. La plupart des références anaphoriques apparaissent donc dans « des phrases avec un sujet *il*, c'est-à-dire portant sur un personnage autre que le *je* de l'enfant », comme le remarque Rodríguez Somolinos (2012: 220). En effet, même dans les parties du roman où le personnage central est Marcel, où le récit est à la première personne (*je* narré), les localisations anaphoriques sont insérés dans de phrases à la troisième personne. Comme nous l'avons dit, nous verrons par la suite le fonctionnement des déictiques dans les passages centrés sur le *je* narré. L'exemple [2] appartient à *Un amour de Swann*, partie où le *je* narré et le *je* narrateur n'apparaissent que sporadiquement. Toujours est-il que dans les autres parties, centrées sur le *je* narré, *Combray* et *Nom de pays: le nom*, il en est de même.

Le narrateur intervient parfois dans son récit pour le structurer et l'organiser de sorte que le lecteur puisse comprendre le choix qu'il fait dans l'ordre de la narration:

[3]

C'est peut-être d'une impression ressentie aussi auprès de Montjouvain, *quelques années plus tard*, impression restée obscure alors, qu'est sortie, *bien après*, l'idée que *je* me suis faite du sadisme. On verra *plus tard* que, pour de tout autres raisons, le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans *ma* vie (p.157).

Les localisations temporelles *quelques années plus tard* et *bien après* sont anaphoriques. Elles prennent appui sur un repère antérieur présent dans le contexte linguistique qui peut ne pas correspondre forcément une date concrète. C'est un moment postérieur au temps où cet événement se déroule. Quant au deuxième *plus tard*, il s'agit d'une indication déictique métadiscursive que le *je* narrateur donne à son lecteur. Cette localisation accompagne le verbe *verra*. C'est un temps futur embrayé ; il se repère par rapport au présent du locuteur. De plus, le pronom sujet de l'énoncé, *on*, inclut dans sa désignation le lecteur hypothétique. L'énoncé pourrait être paraphrasé de la façon suivante: « plus loin dans le récit que je suis en train de faire, et que vous lecteur êtes en train de lire, j'expliquerai pourquoi cette expérience est importante ». Le déictique *plus tard* renvoie au présent du locuteur-narrateur, au moment où il fait son récit, mais il renvoie aussi au moment de la lecture. Il s'agit de la « fiction secondaire » de la lecture et de la narration qui met en relief le plan énonciatif du

je narrant (Maingueneau, 2010: 128). La référence de *je* reste ambiguë: nous pourrions interpréter que le possessif *ma* se rapporte au plan du *je* narrant, et que, en revanche, le *je* de *l'idée que je me suis faite* appartient au plan de l'histoire racontée, à celui du *je* narré. *Je* permet de glisser d'un plan à l'autre sans transition.

3. Le discours rapporté

Le discours rapporté montre bien le jeu de localisations spatio-temporelles déictiques et anaphoriques. D'après Dominique Maingueneau (2010: 181) le discours rapporté suppose « la représentation dans une énonciation d'un autre acte d'énonciation ». Dans le discours direct (DD) un verbe de parole introduit les propos d'un autre locuteur. Ces propos sont délimités de façon typographique par des guillemets dans l'exemple qui suit. Les déictiques du discours source sont conservés dans le DD:

[4]
[...] en l'attendant [Françoise] je foulais la grande pelouse chétive et rase, jaunie par le soleil, au bout de laquelle le bassin est dominé par une statue quand, de l'allée, s'adressant à une fillette à cheveux roux qui jouait au volant devant la vasque, une autre, en train de mettre son manteau et de serrer sa raquette, lui *cria*, d'une voix brève: « Adieu, Gilberte, je rentre, n'oublie pas que nous venons *ce soir chez toi après dîner* » (p. 387).

La situation d'énonciation du discours cité est conservée: l'expression déictique *ce soir après dîner* s'interprète par rapport au présent du locuteur du discours cité, en l'occurrence la fillette aux cheveux roux. *Chez toi* se comprend par rapport à cette même situation d'énonciation, où *toi* se réfère à Gilberte, allocutaire interpellé dans le discours d'origine.

Le discours indirect (DI) en revanche est introduit par un verbe de parole suivi d'une complétive. Il présente les propos d'un autre locuteur dépourvus de leur cadre énonciatif d'origine. Le discours cité s'intègre parfaitement dans le discours citant sans avoir recours à des indices typographiques comme dans le DD. Dans le DI tous les éléments se repèrent par rapport à la situation d'énonciation du discours citant. Ils sont pris en charge par le locuteur L1 du discours rapporté:

[5]^{DI}
[Il [Legrandin] avait précisément demandé *la veille* à mes parents de m'envoyer dîner *ce soir-là* avec lui]: « Venez tenir compagnie à votre vieil ami, m'avait-il dit [...] » (p. 124).

Le sujet du discours citant étant *il*, les localisations spatio-temporelles sont anaphoriques et prises en charge par le narrateur, qui correspond ici au L1 du discours citant. Le DI introduit par le verbe *avait demandé* comporte la localisation anaphorique *la veille*. Les repérages déictiques du discours-source intègrent le système

énonciatif du discours citant. *Ce soir-là* dans le discours d'origine serait *ce soir*, c'est-à-dire le soir du jour où le M. Legrandin parle.

Nous avons pu observer que les localisations spatio-temporelles déictiques se répartissent entre les références à la situation énonciative du *je* narrant et entre les DD, tandis que les anaphoriques apparaissent dans des phrases avec un sujet *il* (pour la plupart différents de Swann) et dans les DI. Tout de même il reste un grand nombre de déictiques dont le repérage peut provoquer, selon Gilles Philippe (2000: 39), une gêne chez le lecteur malgré la présence du contexte. Il nous semble néanmoins qu'ils peuvent aisément être attribués au *je* narré ou à la conscience de Swann en faisant appel aux théories de l'énonciation et de la polyphonie. Les déictiques spatio-temporels se distribuent donc de façon divergente sur la temporalité du *je* narrateur et sur celle du *je* personnage.

4. Décalages énonciatifs avec un sujet *je*

Comme nous l'avons déjà dit, de nombreux déictiques spatio-temporels dans des phrases avec un sujet *je* renvoient au *je* narré et non pas au *je* narrant :

[6]

Aussitôt mon anxiété tomba ; *maintenant* ce n'était plus comme *tout à l'heure* pour jusqu'à *demain* que j'avais quitté ma mère, puisque mon petit mot allait, la fâchant sans doute (et doublement parce que ce manège me rendrait ridicule aux yeux de Swann), me faire du moins entrer invisible et ravi dans la même pièce qu'elle, allait lui parler de moi à l'oreille ; puisque cette salle à manger interdite, hostile, où, *il y avait un instant* encore, la glace elle-même –le « granité »– et les rince-bouche me semblaient recéler des plaisirs malfaisants et mortellement tristes parce que maman les goûtait loin de moi, s'ouvrait à moi et, comme un fruit devenu doux qui brise son enveloppe, allait faire jaillir, projeter jusqu'à mon cœur enivré l'attention de maman tandis qu'elle lirait mes lignes. *Maintenant* je n'étais plus séparé d'elle; les barrières étaient tombées, un fil délicieux nous réunissait. Et puis, ce n'était pas tout: maman allait sans doute venir ! (p. 29).

Les références déictiques soulignées par nous appartiennent au plan énonciatif non-embrayé de l'histoire. Ils renvoient au présent du *je* narré et non pas au présent du *je* narrant. Normalement ces références auraient dû être de type anaphorique puisqu'elles apparaissent dans un plan coupé de toute instance d'énonciation. Mais malgré le décalage énonciatif créé, l'interprétation référentielle ne se voit pas perturbée: « tout se passe comme si l'énonciateur principal [le *je* narrant] y effaçait son point de vue au profit de celui d'un sujet de conscience, d'une instance de prise en charge interne à la narration » (Béguelin, 2002: 29), en l'occurrence celle du protagoniste.

niste, le *je* narré. La substitution des localisations temporelles anaphoriques par des déictiques concourt « à l’effacement du narrateur et à la mise en valeur de l’espace temporel » du protagoniste, tout en permettant l’empathie avec celui-ci. Béguelin (2002: 29-31) explique encore que l’action est saisie de « l’intériorité » de celui-ci au moment où les événements se déroulent. Ceux-ci sont perçus à travers les émotions du personnage à l’instant où ils se produisent.

Cette empathie relève de l’effet de la focalisation interne dans le récit tel que Gérard Genette (1972: 214) la décrit. Même si seul le *je* narrant a droit à la parole dans la *Recherche*, Genette explique que le récit est mené depuis la perspective du héros « avec ses restrictions de champ, ses ignorances momentanées, et même ce que le narrateur considère à part soi comme des erreurs de jeunesse, des naïvetés, des “illusions à perdre” » (Genette, 1972: 214). L’emploi de localisations spatio-temporelles déictiques au détriment des anaphoriques permet d’introduire la subjectivité de l’enfant. Les déictiques renvoient à la conscience du personnage, tandis que les anaphoriques renvoient au système interne de la narration composée par le narrateur. Dans le premier cas, les événements sont présentés à travers le filtre de la conscience du protagoniste naïf. Dans l’esprit de la *Recherche* « cette question est décisive à propos de la perspective narrative chez Proust » (Genette, 1972: 211). Le narrateur doit maintenir dans son roman l’optique ignorante de son personnage puisque ce n’est qu’à la fin de sa vie qu’il obtient la clé pour en décrypter le sens. Lorsqu’il devient narrateur de cette même vie, il fait le choix d’adopter la perspective inexpérimentée et de ne révéler cette clé qu’à la fin du récit. L’adoption de cette « focalisation » permet au lecteur de percevoir toute l’histoire à travers la conscience du héros naïf. Cette connivence maintient le suspens jusqu’à la fin du roman.

Ce que Genette appelle « le centre de perspective » sert à Oswald Ducrot (1984: 208) à justifier, dans le cadre de la théorie de la polyphonie, l’existence de locuteurs et d’énonciateurs. Le narrateur-locuteur d’après Ducrot raconte l’histoire, il est « la source d’un discours ». Les déictiques repérés par rapport au présent du *je* narré sont polyphoniques. En [6] le narrateur-locuteur laisse entendre la voix d’un énonciateur, qui correspond ici à celle du *je* narré. La voix de l’enfant est présente dans la narration.

Le discours indirect libre (DIL), troisième forme de discours rapporté que nous n’avons pas exploitée dans le point précédent, reste un procédé très présent dans la narration proustienne. Le DIL se caractérise par son indépendance syntaxique: contrairement au DI, il n’est pas introduit par un verbe de parole. Quant aux localisations déictiques du discours-source, elles peuvent être conservées ou alignées sur les repérages du discours citant. Dans ce type de discours rapporté « les paroles du personnage s’intègrent dans la trame narrative, la continuité entre les deux types de séquence étant facilitée par le repérage des temps verbaux » (Rodríguez Somolinos, 2012: 214). L’apparition de déictiques renvoyant à la situation d’énonciation du dis-

cours premier constitue une divergence énonciative qui laisse entendre la voix du personnage. Pourtant, bien qu'on l'appelle *discours* indirect libre, il ne s'agit pas toujours de paroles verbalisées. Parfois, les paroles que nous ne pouvons pas attribuer au narrateur ne sont que des pensées d'un personnage: ces pensées sont verbalisées par le narrateur sous forme de DIL, précise Rodríguez Somolinos (2012: 217).

Les déictiques renvoyant à la conscience du *je* narré en [6] –*maintenant, demain*– sont inscrits dans un discours représenté. Nous ne pouvons pas affirmer que ces paroles aient été prononcées, dans la mesure où aucun verbe de parole dans le contexte ne le précise. Il est tout de même évident que la perception du soulagement de l'enfant se fait à partir de son présent même. En [6], *maman allait sans doute venir!* est un énoncé exclamatif, c'est là une marque univoque de subjectivité de la langue, conservée lors du passage au DIL.

Les marques de subjectivité renvoyant au *je* narré font apparaître la voix du protagoniste dans le DIL sans perturber le récit du *je* narrant. Les deux voix superposées sont dosées dans des proportions variables: dans le récit pris en charge par le narrateur apparaissent des déictiques renvoyant au *je* narré. Le narrateur présente les événements sous l'optique du personnage lorsqu'ils ont lieu. Le narrateur choisit sa façon de présenter les événements: soit avec sa perception d'adulte, soit à partir de sa propre intériorité lorsqu'il était enfant. Ce dernier procédé assure l'empathie avec le protagoniste.

Il existe un phénomène proche du DIL dans le DI. Contrairement aux règles de transposition des localisations spatio-temporelles déictiques en anaphoriques dans le DI, dans *Du Côté de chez Swann* certains DI conservent les déictiques du discours d'origine en provoquant un décalage énonciatif:

[7]

[une miraculeuse désincarnation] se doubla aussitôt de la vague envie de vomir qu'on éprouve quand on vient de prendre un gros mal de gorge, on dut me mettre au lit avec une fièvre si tenace, que ^{DI}[le docteur déclara qu'^{Discours cité}[il fallait renoncer non seulement à me laisser partir *maintenant* à Florence et à Venise mais, même quand je serais entièrement rétabli, m'éviter, *d'ici au moins un an*, tout projet de voyage et toute cause d'agitation]] (p. 386).

Ici le discours cité est introduit par le verbe de parole *déclarer que*. Les localisations temporelles déictiques auraient dû être transposées en des localisations anaphoriques. Le décalage énonciatif est évident: on s'attendrait à trouver *alors* ou *à ce moment-là* au lieu de *maintenant*, et *jusqu'au moins dans un an* à la place de *d'ici au moins un an*. Dans ce discours indirect les déictiques renvoient à la situation d'énonciation du locuteur du discours cité, en l'occurrence le docteur. L'enfant, le *je* narré, est témoin de ce que celui-ci dit dans cette scène, et peut-être même

l'allocutaire dans la conversation. Ces déictiques renvoient en même temps à la conscience du docteur et à celle du protagoniste.

D'après Rodríguez Somolinos (2012: 213), ce phénomène encore une fois « est analysable dans la perspective de la polyphonie : la voix du narrateur et celle du personnage sont ainsi inextricablement mêlées. Le discours cité s'aligne sur le repérage du récit, mais le déictique laisse entendre à la fois la voix du personnage, parlant à partir de son présent ». En effet nous percevons dans le même énoncé la voix du *je* narrateur, celle du docteur, et celle du *je* narré. Ce phénomène provoque un effet d'empathie du lecteur avec le protagoniste qui revit cette scène traumatisante de son enfance.

Comme nous l'avons vu au début, la proportion entre déictiques spatiaux et déictiques temporels dans la *Recherche* n'est pas équilibrée. Cependant, il existe un procédé qui fait appel essentiellement à des déictiques spatiaux: c'est ce qu'Alain Rabatel (1998) appelle dans un sens métalinguistique le *point de vue*. En effet, comme nous l'avons vu, certains déictiques renvoient à la conscience du personnage et permettent d'introduire son point de vue.

Rabatel (1998 et 2000) propose dans ses travaux une simplification du système de trois focalisations –interne, externe et zéro– de Genette et ne distingue que deux points de vue (PDV) : celui du narrateur et celui du personnage. Le point de vue du narrateur correspond à celui du narrateur omniscient: il est le foyer de perception, le sujet de conscience. C'est la focalisation zéro de Genette. En dépit de son omniscience, le narrateur fait le choix de ce qu'il raconte, il peut focaliser son récit et limiter la l'information qu'il donne.

Le récit est très rarement complètement objectif et la focalisation externe de Genette posait problème. Rabatel préfère la laisser de côté et parler d'absence de point de vue.

La focalisation interne coïncide avec le PDV du personnage. Dans la *Recherche* ce procédé va permettre au narrateur de présenter les événements à travers le filtre focalisateur de Marcel personnage. Rabatel (2000: 197) explique que le point de vue est un « phénomène énonciatif proche du DIL, dans la mesure où il renvoie à des perceptions (souvent associées à des pensées) qui ne sont pas celles du narrateur, quand bien même elles sont rapportées par le truchement de la voix narrative ». Il est souvent difficile de marquer la frontière entre le point de vue et le DIL.

Voici un exemple de déictiques spatio-temporelles observationnels qui renvoient au *je* narré:

[8]

J'ouvris la fenêtre sans bruit et m'assis au pied de mon lit; je ne faisais presque aucun mouvement afin qu'on ne m'*entendît* pas *d'en bas*. *Dehors*, les choses semblaient, elles aussi, figées en une muette attention à ne pas troubler le clair de lune, qui doublant et reculant chaque chose par l'extension devant elle

de son reflet, plus dense et concret qu'elle-même, avait à la fois aminci et agrandi le paysage comme un plan replié jusque-là, qu'on développe. Ce qui avait besoin de bouger, quelque feuillage de marronnier, bougeait. Mais son frissonnement minutieux, total, exécuté jusque dans ses moindres nuances et ses dernières délicatesses, ne bavait pas sur le reste, ne se fondait pas avec lui, restait circonscrit. Exposés sur ce silence qui n'en absorbait rien, les bruits *les plus éloignés*, ceux qui devaient venir de jardins situés *à l'autre bout de la ville*, se percevaient détaillés avec un tel « fini » qu'ils semblaient ne devoir cet effet de lointain qu'à leur pianissimo [...] (p. 32).

Dans ce passage, le narrateur décrit ce que le personnage observe depuis sa fenêtre. La description suit le regard du personnage. Les localisations spatiales *d'en bas, dehors, les plus éloignés* et *à l'autre bout de la ville* sont des déictiques qui s'interprètent en prenant pour référent la position du corps (et le regard) du *je* narré. Dans un récit neutre ces déictiques auraient dû être des localisations anaphoriques renvoyant à des éléments du contexte linguistique. Ces repérages seraient donc pris en charge par le narrateur. Mais le fait que ces perceptions aient comme source d'énonciation le personnage et non pas le narrateur crée un effet d'empathie avec le premier (Rabatel, 2000: 209). Ce sont des déictiques de point de vue : ils permettent une fois de plus d'appréhender la description du décor à partir de ce que le *je* narré voit et entend. La description, prise en charge par le *je* narrant, reste insérée dans la narration. La voix du personnage et celle du narrateur sont superposées.

5. Déictiques avec un sujet *il*

Les déictiques spatio-temporels apparaissent également sur le plan non-embrayé de l'histoire racontée dans des phrases avec un sujet *il* à condition qu'il renvoie à Swann. De la même façon qu'avec le sujet *je* narré, les localisations déictiques vont permettre l'empathie avec Swann. Observons les proportions de déictiques et d'anaphoriques dans les différentes parties du premier volume de la *Recherche* :

Tableau 1: Distribution des déictiques et des anaphoriques dans *Du Côté de chez Swann*

		Partie 1: <i>Combray</i> (184 pages) – centré sur <i>je</i> narré	Partie 2: <i>Un amour de Swann</i> (191 pages) – centré sur Swann, <i>il</i>	Partie 3: <i>Noms de pays: le nom</i> (44 pages) – centré sur <i>je</i> narré	Partie 1 + 3: (228 pages) cen- trées sur <i>je</i> narré
DÉICTIQUE	maintenant	41	66	16	57
	hier	4	7	2	6
	demain	9	20	4	13
	en ce moment	6	16	2	8
	TOTAL	60	109	24	84
ANAPHORI-	à ce moment-là	4	11	1	5
	la veille	6	9	5	11
	le lendemain	5	20	9	14
	TOTAL	15	40	15	30

Une première remarque sur la répartition globale des déictiques et des anaphoriques s'impose: dans tout le volume il y a 193 déictiques contre 70 anaphoriques. Ce résultat vient appuyer notre thèse du récit subjectif où les localisations spatio-temporelles renvoient à la conscience du personnage et non pas à celle du narrateur. La deuxième partie, centrée sur le personnage de Swann –*il*–, compte 109 déictiques face aux 84 qu'on obtient si nous additionnons ceux des parties centrées sur le personnage de Marcel. Dans cette deuxième partie, le *je* narré et le *je* narrant interviennent à peine. Ces localisations renvoient donc à des sujets de conscience autres que le narrateur ou le protagoniste enfant.

Gérard Genette (1972: 219) fait une réflexion importante dans son œuvre au sujet de la « focalisation » de la *Recherche*, qui nous intéresse dans l'analyse de cette distribution de localisations temporelles. Il explique qu'en tant qu'autobiographie, le récit est focalisé sur le héros naïf et sur le narrateur. Nous avons déjà vu comment les déictiques renvoyant au *je* narré permettent au narrateur d'adopter la perspective ignorante de l'enfant dans le récit. Mais pourtant, « Proust oublie ou néglige [parfois] la fiction du narrateur autobiographe et la focalisation qu'elle implique » (Genette, 1972: 222). En effet, il semble impossible que certains détails, événements ou sentiments d'autres personnages soient connus du personnage-narrateur. Genette cite par exemple la scène des lesbiennes à Montjouvain : Marcel est suffisamment loin de ce qu'il observe pour ne pas entendre tout ce que les lesbiennes disent, et encore moins pour deviner leurs pensées. Ces connaissances appartiennent indiscutablement à la sphère du « romancier omniscient » selon Genette (1972: 222).

La deuxième partie, *Un amour de Swann*, est centrée non pas sur le *je* narré mais sur le personnage de Charles Swann. Dans cette partie le narrateur (qui n'intervient qu'à deux reprises en disant *je*) rapporte l'histoire d'amour entre Odette et Swann, chronologiquement antérieure à la naissance de Marcel, dont la source

première est Swann lui-même. Genette soulève à nouveau le problème de la focalisation. Dans cette deuxième partie nous trouvons une très grande proportion de déictiques dans des phrases avec un sujet *il*. Le tableau 2 présente la distribution de certains adverbes déictiques selon le sujet de la phrase, selon s'ils sont insérés dans un DD, selon si sa fonction est de structurer le récit (ce que nous étudierons à la fin de ce travail). Nous négligerons la locution adverbiale *en ce moment* puisque son interprétation déictique ou anaphorique est souvent ambiguë :

Tableau 2: Distribution des déictiques dans *Un amour de Swann*

		<i>il</i> = Swann	<i>il</i> ≠ Swann	DD = Swann	DD ≠ Swann	<i>je</i> narrant	<i>je</i> narré	Fonction textuelle	Total
DÉICTIQUES	maintenant	39	2	0	6	0	0	36	83
	hier	2	0	2	3	0	0	0	7
	demain	4	0	5	11	0	0	0	20
	TOTAL	45	2	7	20	0	0	36	110

Le déictique *maintenant* est très présent dans cette partie du roman. Dans la majorité des occurrences il se repère par rapport au présent du personnage de Swann tout en remplissant une fonction textuelle. Cet adverbe déictique est pour la plupart inséré dans des phrases avec un verbe à l'imparfait à valeur pseudo-itérative. Ce type d'imparfait, si caractéristique de l'écriture proustienne, marque la répétition « dès qu'il ne s'appuie pas sur une forme perfective » (Maingueneau, 2010: 147). D'après le chapitre « Fréquence » de Genette (1972), le nombre de pages pseudo-itératives est plus important que celui des pages singulatives: 350 contre 285. Tout de même ces répétitions paraissent peu vraisemblables étant donné le détail des scènes racontées à l'imparfait. Maingueneau (2010: 148) explique que c'est la raison pour laquelle on parle de pseudo-itératif: « ce n'est pas réellement parce que Proust évoque des habitudes qu'il use de l'itératif, c'est plutôt un problème d'esthétique, [...] [il est question de] construire un univers de sens qui a ses lois propres ».

Néanmoins *maintenant* n'est pas la seule localisation déictique attribuée au présent de Swann, il en existe bien d'autres plus difficiles de recenser statistiquement. Voyons un exemple avec un autre type de localisation temporelle:

[9]

Ils étaient précédés d'un étroit vestibule dont le mur quadrillé d'un treillage de jardin, mais doré, était bordé dans toute sa longueur d'une caisse rectangulaire où fleurissaient comme dans une serre une rangée de ces gros chrysanthèmes encore rares à cette époque, mais bien éloignés cependant de ceux que les horticulteurs réussirent plus tard à obtenir. *Swann* était agacé par la mode qui *depuis l'année dernière* se portait sur eux, mais il avait eu plaisir, cette fois, à voir la pénombre de la pièce

zébrée de rose, d'oranger et de blanc par les rayons odorants de ces astres éphémères qui s'allument dans les jours gris (p. 217).

Dans ce passage avec un sujet à la troisième personne, la localisation déictique *depuis l'année dernière* provoque un décalage énonciatif et peut gêner le lecteur puisqu'il s'attendrait plutôt à avoir un anaphorique du type *depuis l'année précédente*. Le repérage déictique renvoie forcément à la temporalité de Swann et non pas à celles de l'un des deux *je*. Il fait référence à l'année qui précède celle où se déroule cet épisode, c'est la temporalité présente de Swann. La prise en charge de la référence déictique par Swann permet de créer un effet de pensée représentée. Rien ne nous dit que Charles Swann verbalise ces paroles, tout de même le sentiment d'agacement par rapport à « la mode » n'est attribuable qu'à la conscience du personnage lui-même. La localisation déictique donnant accès à l'intériorité de Swann est insérée dans le récit pris en charge par le narrateur. Mais les événements sont présentés avec le filtre focalisateur des sentiments du personnage: la voix du narrateur et celle du personnage sont mêlées. Cette fois-ci l'empathie créée se rapporte à un personnage autre que le *je* narré.

L'histoire d'amour racontée dans *Un amour de Swann* est analogue à celle de Marcel avec Gilberte. Les relations amoureuses de Swann aussi bien que celles de Marcel –avec Gilberte ou Albertine– sont turbulentes. L'identification entre les deux personnages est évidente. L'accès du narrateur à la conscience de Swann n'est pas hasardeux: « c'est à cause du récit d'un amour de Swann que Marcel pourra effectivement un jour imaginer une Albertine semblable à Odette: infidèle, vicieuse, inaccessible et *par conséquent* s'éprendre d'elle » (Genette, 1972: 251). Cet épisode où les déictiques laissent entendre la voix de Swann est un exemple du système de fréquences de la *Recherche* étudié par Genette (1972: 169), où « Proust parvient à traiter de manière approximativement parallèle, grâce à une habile disposition des épisodes, les diachronies internes et externes, sans sortir ouvertement du temps fréquentatif qu'il a pris pour base de son récit ».

Dans l'œuvre proustienne, où tout a un sens, l'empathie entre Swann et Marcel est nécessaire. Tous les déictiques renvoyant à la temporalité de Swann dans *Un amour de Swann* permettent au lecteur de pénétrer cette conscience déstabilisée par l'amour. Ainsi celui-ci retrouvera plus tard dans sa lecture cette même expérience de l'amour, mais chez le protagoniste.

Les localisations spatio-temporelles déictiques dans des phrases avec sujet *il* existent dans *Du côté de chez Swann*, mais seulement dans ce contexte d'empathie particulier.

6. Déictiques à fonction textuelle

Comme nous l'avons vu dans le tableau 2, une grande partie des occurrences de l'adverbe *maintenant* a une fonction textuelle. L'interprétation est complexe

puisque ces adverbes ne font pas référence au moment de l'énonciation. Parfois ils ne permettent pas non plus l'empathie avec le personnage dans des phénomènes de DIL ou de pensée représentée. Cet emploi de *maintenant* est souvent précédé –plus ou moins loin dans le contexte linguistique- d'une autre localisation temporelle comme *autrefois* ou *jadis* renvoyant au passé :

[10]

Car il n'avait plus comme *autrefois* l'impression qu'Odette et lui n'étaient pas connus de la petite phrase. C'est que si souvent elle avait été témoin de leurs joies ! Il est vrai que souvent aussi elle l'avait averti de leur fragilité. Et même, alors que dans ce temps-là il devinait de la souffrance dans son sourire, dans son intonation limpide et désenchantée, *aujourd'hui* il y trouvait plutôt la grâce d'une résignation presque gaie. De ces chagrins dont elle lui parlait *autrefois* et qu'il la voyait, sans qu'il fût atteint par eux, entraîner en souriant dans son cours sinueux et rapide, de ces chagrins qui *maintenant* étaient devenus les siens sans qu'il eût l'espérance d'en être jamais délivré, elle semblait lui dire comme *jadis* de son bonheur: «Qu'est-ce cela ? tout cela n'est rien » (p. 342).

Ce passage combine du DIL et des pensées représentées renvoyant à la conscience Swann. L'énoncé exclamatif relève du DIL, mais il est difficile de le borner à droite: il pourrait aller jusqu'aux guillemets. Les localisations temporelles déictiques *aujourd'hui* et *maintenant*, repérés par rapport au présent du personnage, sont deux marques qui permettent de faire apparaître la voix de Swann. *Autrefois* et *jadis* se confrontent à *aujourd'hui* et *maintenant*. Ils permettent de mettre en opposition deux périodes amoureuses distinctes: le rapport entre les deux personnages *d'autrefois* diffère de celui du moment où Swann dit *maintenant*.

Dans son étude sur la deixis temporelle Dominique Jouve (1990) explique que dans ce type de contexte l'adverbe *maintenant* peut être ambigu quant à la référence. En tant que localisation déictique, *maintenant* laisse entendre en [10] la voix du personnage à travers le DIL: elle fait référence à l'instant même où Swann se fait cette réflexion chez Odette. En même temps, ce déictique s'interprète par rapport à *autrefois*, il correspond à un moment postérieur. Pour Jouve (1990: 358), *maintenant* fonctionne comme un anaphorique puisqu'il renvoie à une référence intérieure au récit, mais ce n'est pas une localisation anaphorique.

Genette (1972: 169) analysait déjà l'épisode des amours de Swann et Odette en signalant l'emploi des déictiques pour marquer le début d'une nouvelle étape: « Proust parvient à traiter de manière approximativement parallèle, grâce à une habile disposition des épisodes, les diachronies internes et externes, sans sortir ouvertement du temps fréquentatif qu'il a pris pour base de son récit. De même, les amours de Swann et Odette, et de Marcel et Gilberte, évolueront en quelque sorte par paliers

itératifs, marqués par un emploi très caractéristique de ces *dès lors*, *depuis*, *maintenant*, qui traitent toute histoire non comme un enchaînement d'événements liés par une causalité, mais comme une *succession d'états* sans cesse substitués les uns aux autres, sans communication possible ». Ces déictiques ont donc une fonction textuelle ou narrative, ils marquent le début des différentes étapes dans la relation des personnages. Les oppositions *autrefois/maintenant* créent un réseau textuel qui construit « toute l'armature temporelle du récit » (Nef *apud* Jouve, 1990: 356). Non seulement cette « succession d'états » va permettre l'identification entre Marcel et Swann à travers la pénétration de la conscience du second, mais cet usage du déictique *maintenant* va aussi favoriser la structuration du récit.

Précisons tout de même que la fonction textuelle de ces déictiques apparaît dans tout le premier volume de la *Recherche*, mais sa particularité est bien plus manifeste dans *Un amour de Swann*.

7. Conclusion

Les localisations spatio-temporelles déictiques et anaphoriques se distribuent de façon divergente sur le plan énonciatif du *je* narrant et sur celui de l'histoire racontée. Les déictiques qui se repèrent par rapport au présent du narrateur apparaissent dans des commentaires de celui-ci organisant la narration et faisant allusion à son expérience vitale. De nombreux déictiques renvoient à la conscience du *je* narré, celle du protagoniste. Ils s'interprètent en prenant pour repère le présent du personnage de Marcel enfant. Introduits dans le plan non-embryé de l'histoire racontée, ils créent un décalage énonciatif qui permet de présenter les événements tels que l'enfant les perçoit au moment de leur accomplissement. Le DIL et les pensées représentées laissent transparaître l'intériorité du personnage de l'enfant –le *je* narré. Ainsi, de façon subtile, sans que le narrateur cède pour autant la parole, le choix de conserver des localisations déictiques laisse entendre la voix du personnage à côté de celle du narrateur dans le récit. Ce dernier raconte sa propre histoire tout en respectant la perspective naïve de sa jeunesse ce qui crée un effet d'empathie avec le jeune Marcel.

Les localisations anaphoriques apparaissent souvent dans les énoncés à la troisième personne. Mais ce n'est pas le cas pour tous les *il*. Dans la deuxième partie de *Du côté de chez Swann*, consacrée à la relation amoureuse de Swann et Odette, 41% des déictiques *maintenant*, *hier* et *demain* apparaissent dans des phrases avec un sujet *il* renvoyant à Swann. Les déictiques spatio-temporels avec un sujet *il* représentant Charles Swann renvoient à sa conscience. Le narrateur expérimenté de la *Recherche* fait un parallèle entre sa vie amoureuse et celle de Swann. Il adopte la perspective de son « alter ego » dans la narration de la vie amoureuse de celui-ci. L'accès à la conscience de Swann crée un effet d'empathie entre ce personnage et le narrateur, mais aussi avec le lecteur. Les déictiques spatio-temporels apparaissent également dans les

phrases avec un sujet grammatical *il* lorsque le narrateur veut présenter un événement avec Swann comme foyer de perception.

Finalement certaines localisations temporelles dans notre étude ont une fonction narrative particulière, notamment le déictique *maintenant*. Elles sont souvent précédées de d'autres repères tels *autrefois* ou *jadis*. En tant que déictique *maintenant* permet l'empathie avec le protagoniste ou avec Swann, puisqu'il renvoie à leur présent. En même temps ces localisations créent un réseau textuel qui structure le récit. Elles signalent le début d'une nouvelle étape dans le récit, qui s'oppose à une étape passée différente.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACHARD, Pierre (1992): «Entre deixis et anaphore: le renvoi du contexte en situation. Les opérateurs *alors* et *maintenant* en Français», in Mary-Annik Morel et Laurent Danon-Boileau, *La deixis*. Paris, PUF, 583-592.
- BÉGUELIN, Marie-José (1988): «Norme et textualité. Les procédés référentiels considérés comme dérivant en langue écrite», in Gilbert Schöni, Jean-Paul Bronckart et Philippe Perrenoud (éd.), *La langue française est-elle gouvernable ?* Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 185-216.
- BÉGUELIN, Marie-José (2002): «Construire l'énonciation», in M. Carel, *Les facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*. Paris, Éditions Kimé.
- BENVENISTE, Emile (1966): «Les relations des temps dans le verbe français», in *Problèmes de Linguistique générale*. Paris, Gallimard, 237-250.
- BORILLO, Andrée (1992): «Quelques marqueurs de la deixis spatiale», in Mary-Annik Morel et Laurent Danon-Boileau, *La deixis*. Paris, PUF, 245-256.
- DOLZ, Joaquim (1993): «Bases et ruptures temporelles: étude de l'hétérogénéité temporelle des esquisses biographiques». *Langue française*, 97, 60-80.
- DUCROT, Oswald (1984): *Le dire et le dit*. Paris, Les Editions de Minuit.
- GENETTE, Gérard (1969): «Proust et le langage indirect», in *Figures II*. Paris, Editions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. Paris, Editions du Seuil.
- JOUBE, Dominique (1990): «“Maintenant” et la deixis temporelle», in Mary-Annik Morel et Laurent Danon-Boileau, *La deixis*. Paris, PUF, 355-363.
- LERICHE, Françoise (2001): «La focalisation et omniscience dans *Sodome et Gomorrhe I et II*», in *Sodome et Gomorrhe, Colloque international organisé par Antoine Compagnon et Jean-Yves Tadié*. Université de la Sorbonne. En ligne: <http://www.fabula.org/-compagnon/proust/leriche.php>; le 27/12/2012

- MAINGUENEAU, Dominique (2010): *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris, Armand Colin (coll. U).
- NEF, Frédéric (1980): «Maintenant₁ et Maintenant₂: sémantique et pragmatique de “maintenant” temporel et non temporel», in Jean David et Robert Martin (éds), *La notion d'aspect in Recherches Linguistiques V*. Paris, Klincksieck.
- PIERRON, Sylvie (2005): *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*. Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- PHILIPPE, Gilles (2000): «Les divergences énonciatives dans les récits de fiction». *Langue Française*, 128, 30-51.
- PROUST, Marcel (1988): *Du côté de chez Swann*. Paris, Gallimard (coll. Folio Classique).
- RABATEL, Alain (1997): «L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur». *Littérature*, 107, 88-113.
- RABATEL, Alain (1998): *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne, Delachaux et Nieslé (coll. Sciences des discours).
- RABATEL, Alain (2000): «Un, deux, trois points de vue? Pour une approche unifiante des points de vue narratif et discursif». *La lecture littéraire* 4, 195-251.
- RABATEL, Alain (2001): «Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue». *Langue française*, 132, 72-95.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Amalia (2012): «Les voix du récit : fonctions textuelles et énonciatives des localisations spatio-temporelles dans le récit», in Jean-Claude Anscombre, Amalia Rodríguez Somolinos et Sonia Gómez-Jordana, *Voix et marqueurs du discours : des connecteurs à l'argument d'autorité*. Lyon, ENS Editions, 209-226.
- ROUSSET, Jean (1989): «Proust, à la recherche du temps perdu», in *Forme et signification*. Paris, José Corti, 135-170.
- VIDAR HOLM, Helge (1999): «Polyphonie et dialogisme dans le récit autobiographique», *Tribune*, 9, 1-17.
- VUILLAUME, Marcel (1993): «Le repérage temporel dans les textes narratifs» in *Grammaire temporelle des récits*. Paris, Minuit, 92-105.

L'évolution du marqueur de reformulation *bref / brief* du XIV^e au XVI^e siècle

M^a Jesús Saló Galán

Universidad Complutense de Madrid

mje.salo@gmail.com

Resumen

Presentamos a continuación un estudio semántico y pragmático de la evolución del marcador *bref* desde el siglo XIV al siglo XVI. Una de sus funciones fundamentales, durante estos siglos, es la de manifestar la intención del locutor: retomar un fragmento discursivo anterior para reducirlo. Los otros valores pragmáticos de este conector, como adjetivo o adverbio, asociados al tiempo o a la duración, van desapareciendo poco a poco durante el siglo XV. A finales del siglo XVI *bref* es únicamente un marcador discursivo.

Palabras clave: *bref*; marcador discursivo; recapitulación; reformulación; francés medio.

Abstract

The aim of this paper is to present the results of a semantic and pragmatic analysis carried out on the evolution of the discourse marker *bref* from the 14th to the 16th centuries. One of its main functions during these centuries is to demonstrate the intention of the speaker: to retake a previous discursive fragment so as to synthesise it. The other pragmatic values of this connector, either as an adjective or as an adverb, associated with time or duration, progressively disappear during the 15th century. At the end of the 16th century *bref* is merely a discourse marker.

Key words: *bref*; discourse marker; recapitulation; reformulation; middle french.

0. Introduction

Nous nous proposons de donner ici une description sémantique et pragmatique du marqueur de reformulation *bref / brief* en moyen français (XIV^e et XV^e siècles) et en français préclassique (XVI^e siècle)¹.

* Artículo recibido el 13/07/2012, evaluado el 28/10/2012, aceptado el 15/01/2013.

¹Ce travail a été réalisé dans le cadre du projet de recherche FFI2010-15158/FILOL du Ministère espagnol pour la Science e l'Innovation, dirigé par la professeur Amalia Rodríguez Somolinos.

Il n'y a aucune étude là-dessus à ce jour pour la période qui nous occupe, alors que les études faites sur *bref* pour le français moderne sont nombreuses, voir entre autres Schnedecker (1991, 1992), Bastian (2003), Steuckardt (2003, 2005).

En ancien français les valeurs de *brief* sont essentiellement temporelles, c'est la raison pour laquelle nous abordons l'étude de *bref* / *brief* à partir du XIV^e siècle. En fait l'évolution vers une valeur de reformulation commence au XV^e siècle.

Le dictionnaire de Godefroy (2002), portant comme on sait sur l'ancien et le moyen français, donne *brief* a) comme adjectif avec le sens de «court, de courte durée», b) comme adverbe: *brief, en brief, a brief, a brief parler*.

Le *Altfranzösisches Wörterbuch* de Tobler-Lommatzsch (2002) donne les valeurs suivantes: a) *brief* adjectif: *dedens briè tans*, b) locution adverbiale: *de brief, en brief, a briès mos, par parole brieve*.

Brief fait partie en ancien français d'une série d'expressions et locutions adverbiales qui présentent toujours une valeur temporelle. C'est ainsi que le *Corpus de la littérature médiévale* (2001) donne pour l'ancien français: *a brief moz, en brief tans, a brief jor, a brief tans*. Dans ces emplois *brief* a toujours une valeur temporelle. Ses fonctions discursives sont assez limitées. Il faut attendre le XIV^e siècle pour trouver *brief* comme adverbe d'énonciation.

Notre étude portera plus spécialement sur le XV^e siècle, moment où les emplois modernes de *bref* s'installent dans la langue et deviennent particulièrement fréquents. Nous étudierons sa valeur comme marqueur de récapitulation et de clôture. Nous aborderons aussi d'autres locutions formées à partir de celui-ci dont le fonctionnement est similaire: *brief et court, à brief parler, à brief dire, à / en brief compter, à brief langage, à vous dire brief et court, pour parler court et brief, épilquant en brief, en / à bref dire, à bref vous dire*.

Notre travail s'inscrit dans le cadre théorique que fournissent les études de Schnedecker (1991, 1992), Rossari (1994) et Steuckardt (2003, 2005), entre autres, sur l'articulation du discours et les marqueurs de glose.

D'après la classification de Hossbach (1998) citée par Bastian (2005: 170), *bref* est pour Adam et Revaz (1989) un indicateur de clôture ; pour Rossari (1994) un connecteur reformulatif-récapitulatif ; pour Roulet (1987b) un connecteur interactif réévaluatif et pour Schnedecker (1992) un marqueur récapitulatif. Il y a donc trois notions à retenir: reformulation, récapitulation et clôture.

Notre corpus provient de textes interrogés sur la base de données *Frantext, la Base des Lexiques du Moyen Français et la Base Textuelle du Moyen Français*.

1. Valeurs sémantiques de *bref*

1.1 Adjectif

Nous voudrions analyser ici les différentes entrées que donnent pour *brief* et pour *bref* les plus anciens dictionnaires de français.

Le premier dictionnaire de langue française mettant en contraste le français et le latin est le *Dictionnaire françois-latin* de Robert Estienne (1549). Une réédition améliorée de ce dictionnaire sera faite par Jean Nicot (1606), publiée sous le titre de *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne*. Dans ces deux dictionnaires il y a une entrée de *brief* ou *bref* comme adjectif: *qui est bref en quelque chose, ou en briefs mots*.

Le *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)* donne une entrée pour *brief* / *bref* comme adjectif :

1.1. a) Dans le domaine du temps : associé aux mots *temps, saison, heure, jour(s), termine* :

Qui de grant meschance fu signe,
Et mal leur vint en *brief termine* (Christine de Pizan, *Le livre de la mutacion de fortune*, 1400).

Et bastirent ou lieu et pays desert pluseurs fors, villes et habitations firent, et fu le pays en assez *brief temps* assez peuplez (Arras, *Mélusine*, 1392, 1393).

Sous peu [...] li contes voloit sus *brief terme* retourner en Bretagne dont il se nonmoit dus (Froissart, *Chroniques*, 1400).

Le moment ou le fait peut se rapporter à un repère proche :

Dans le futur par rapport au présent ou au passé :

Par quoy en bien *briefve* saison il recouvra et remist en son obeyssance toute la duchie de Normandie (Bueil, *Le jouvencel*, 1461-1466).

Au XVI^e siècle l'adjectif *bref* à valeur temporelle est de moins en moins fréquent.

1.1. b) Dans le déroulement du discours associé aux expressions *briève parole / conte / sermon, briefve substance, briefves questions / parties, en / sous briefs termes* : avec le sens de « qui occupe peu de temps et comporte peu de mots » :

[...] et après disoit une *briève parole* (Oresme, *Le livre de ethiques d'Aristote*, 1370).

Le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) a aussi une entrée pour *bref* à valeur d'adjectif: *court, de peu de durée, de peu d'estenduë*.

1. 2. Adverbe temporel

Dans le *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)* *bref* / *brief* et les locutions temporelles *de brief* et *en brief* avec le sens de « brièvement », « tôt », « en une courte durée » et « en peu de temps » sont des adverbes de constituant qui déterminent un verbe. Elles situent le discours par rapport à un repère :

1. 2. a) Dans le futur « peu de temps après » :

Et que *brief* m'en delivreroit (Machaut, *Le jugement dou Roy de Navarre contre le jugement dou Roy de Behaingne*, 1349).
Si *en brief* je n'ay l'exigence (La Vigne, *Le mystère de Saint Martin*, 1490).

1. 2. b) Dans le passé « il y a peu » :

On environ minuyt nouvelles eut
Que *brief* le duc de Calabre inhumain
Si s'en estoit fouÿ de Saint Germain (La Vigne, *Le voyage de Naples*, 1495).

Ces locutions temporelles *en brief* / *de brief*, si fréquentes pendant le XIV^e et XV^e siècles, deviennent peu à peu des locutions désuètes. Nous avons noté 24 occurrences de *en bref* dans notre corpus du XVI^e siècle. Quant à *de bref* on peut dire qu'elle est presque inexistante au XVI^e siècle; il y a seulement 8 occurrences dans notre corpus.

1.3. Adverbe de constituant (ou locution adverbiale)

Il porte sur le verbe du dire avec le sens de «en résumé», « en peu de mots », « de manière concise ».

Ces marqueurs de reformulation ont souvent un caractère métalinguistique dérivé de la présence des verbes comme *dire*, *compter*, *parler*, *épiloguer* que nous trouvons régulièrement aux XIV^e et XV^e siècles dans des locutions telles que : *à brief dire* ou *à brief parler* dont le sens global est déductible de celui de la somme des sens de ses éléments composants (*dire*, *parler* + *brief*). Cette structure donne les instructions métalinguistiques apportées par «dire» «montrer par la parole» associées à « bref », « en peu de mots ».

Ces adverbes, déjà employés en ancien français, sont très fréquents en moyen français, mais à mesure que le XV^e siècle avance, c'est l'adverbe d'énonciation qui prend le dessus et au XVI^e siècle c'est presque la seule valeur que nous trouvons dans la langue :

Or te vueil *dire brief et court*
De quoy il servent a ma court. (Machaut, *Le dit dou vergier*, 1340).

La dernière occurrence que nous avons trouvée date de 1579:

Le suc de nos melliflus propos est *à brief dire* ce que
chante l'Eclesiaste: Cum sancto sanctus eris, et cum
perverso perverteris. (Lavery, *Le laquais*, 1579).

1.4. Adverbe d'énonciation

Bref amorce son emploi comme adverbe d'énonciation au XIV^e siècle, cette valeur n'existe pas en ancien français. Pendant le XV^e siècle cet emploi devient plus

fréquent et comme nous venons de signaler, au XVI^e siècle il est définitivement installé dans la langue.

Comme adverbe d'énonciation il porte sur le plan de l'activité énonciative, il fait allusion au dire.

Les critères appliqués aux adverbes d'énonciation confirment cette classification (Anscombe, 2009: 40-41) :

[1]

Brief, elle fist son message tres bien

Et sans reproche. (Machaut, *La fontaine amoureuse*, 361).

Ils n'admettent pas :

a) la mise en relief :

*C'est *brief* qu'elle fist son message tres bien.

b) l'enchâssement :

*Il dit que *brief* elle fist son message tres bien.

c) le déplacement :

*elle fist son message tres bien, *brief*.

*elle fist, *brief*, son message tres bien.

Bref porte sur la manière formelle dont le locuteur présente son acte d'énonciation : il parlera brièvement.

2. Structure des énoncés E1 *marqueur* e2

Voyons les contraintes qui pèsent sur les énoncés situés de part et d'autre des marqueurs étudiés.

– E1. Comme pour n'importe quelle reformulation, la présence d'un fragment discursif antérieur au marqueur est indispensable, étant donné son caractère rétroactif. E1 va être nécessairement plus long que e2 au moins en ce qui concerne le nombre de constituants (propositions ou actes illocutoires) à cause de sa volonté résumante :

[2]

Qu'est ce d'estre dampnee ? c'est estre privee a tousjours sans fin de la vision de Dieu, en tenebres espouentables en la compagnie des horribles deables, [...] maudisant Dieu, leurs parens et eulx meismes en tourment inextimable en feu ardent, et a brief dire, comme dit Job, en pueur merveilleuse et en perpetuelle horeur (Christine de Pizan, *Le livre des trois vertus*, 1405).

Voici en [2] le premier fragment : *c'est estre privee a tousjours sans fin de la vision de Dieu, en tenebres espouentables en la compagnie des horribles deables, maudisant Dieu, leurs parens et eulx meismes en tourment inextimable en feu ardent.*

E1 comprend un nombre de constituants supérieur à e2. *A brief dire* propose directement une révision concernant l'interprétation de *estre dampnee*, mais cette réévaluation en e2 comme *pueur merveilleuse* ne peut pas être comprise si ce n'est à travers l'interprétation de Job.

Avec *et a brief dire* le locuteur fait semblant de continuer son énumération, mais avec *brief* il coupe court son discours et dirige son mouvement discursif vers sa conclusion: *et a brief dire, en pueur merveilleuse et en perpetuelle horeur*.

En [2] on repère facilement E1 parce qu'il est en relation de contiguïté avec e2 et aussi parce qu'il présente des séquences textuelles homogènes introduites par la préposition *en*.

– e2. L'énoncé situé à droite du marqueur relève de la continuité thématique de E1 et doit être plus court que l'antérieur.

En [2] on peut reconnaître plus facilement le fragment discursif repris en e2 parce qu'on trouve en E1 une séquence nominale telle que *en + nom (+ adjectif)*: (*en tenebres espouventables, en la compagnie des horribles deables, en tourment inextimable, en feu ardent*) et l'expression initiant e2, comme on vient de signaler, réitère la préposition *en*, ce qui va être utile pour définir les différents segments associés à l'énoncé de reprise.

3. Aperçu syntaxique

3. 1. Position intraphrastique

Bref réunit sous la formule E1 *bref / brief / a brief dire* e2, deux énoncés dont le second a une valeur pragmatique conclusive ou de récapitulation :

[3]

[...] bailla ce qu'elle avoit d'argent, ses verges, ses tixus, aucunes bourses estoffées bien richement, ung grand tas de couvrechefs bien fins, pluseurs pennes entieres et de tresbonne valeur; *bref*, tout ce qu'elle avoit (Monseigneur de la Roche, *Les cent nouvelles nouvelles*, 1456).

Tout ce en [3] est un référent démonstratif qui trouve dans le contexte linguistique son antécédent, le supplément d'information et qui renforce la dépendance contextuelle entre les constituants de E1 et de e2 : *argent, verges, tixus*, etc., est réduit à *tout ce qu'elle avoit*.

Bref en position intraphrastique occupe sur le plan syntaxique la même position que *et*, marqueur de fin d'énumération mais, à la différence de celui-ci, *bref* a un statut métadiscursif qui n'est pas présent dans la conjonction et qui sert à rompre la linéarité textuelle.

On trouve encore au XVI^e et au XVII^e siècles *et + brief* ou *brief + et*, mais ce sont des formules résiduelles qui disparaîtront à la fin du XVII^e siècle :

[4]

Comme il entroit dedans, il vit devant luy ung grand monstre, horrible et terrible, ayant grandes et longues cornes, les yeux plus alumez que flambe de fornaise, les braz gros et longs, les griffes agues et trenchans; *et bref* c'estoit ung monstre tres espoventable, et ung dyable, comme je croy (Philippe de Loan, *Les cent nouvelles nouvelles*, 1456).

On dirait en [4] que l'énumération des éléments descriptifs du *grand monstre* faite en E1 va continuer et cela serait bien possible car les segments *tres espoventable*, *et ung dyable* en e2 ne font qu'ajouter de nouveaux éléments à cette description, mais soudain *bref* va changer la perspective amorcée en E1 pour y introduire une réévaluation de ce fragment discursif en e2.

3. 2. Position interphrastique

Bref interphrastique est un opérateur d'initiation rétroactive et se place en position antéposée et généralement après une ponctuation forte. Il joue le rôle d'opérateur d'ouverture :

[5]

Nostre curé donc, [...] tant bien se conduisit avec le bon homme qu'il ne buvoit ne mengoit quelque jour, mesmement quand aultre euvre faisoit, que tousjours ne parlast de son bon curé; chacun jour de la sepmaine le vouloit avoir a disner, ou a souper.

Bref riens n' estoit bien fait a l' ostel du bon homme si le curé n' estoit present (Maistre Jehan Lauvin, *Les cent nouvelles nouvelles*, 1456).

4. Valeurs pragmatiques de bref / brief

4. 1. Opérateur de focalisation

Bref est un marqueur de cohérence discursive. Il ne peut pas être remplacé par un marqueur paraphrastique comme « c'est-à-dire » ni par « je veux dire » qui marqueraient la préférence pour le deuxième terme.

Dans ce travail nous proposons *bref* comme opérateur de focalisation étant donné qu'il assure la cohésion de l'énonciation introduisant (en e2) le terme essentiel qui détermine, non seulement la cohérence interne de la séquence marquée, mais vectorise la progression argumentative du dialogue. Il marque un résultat, une étape, une césure définitive ou transitoire en vue d'un développement ultérieur (intraphrastique) de l'argumentation (Bastian, 2005: 171).

Cet opérateur réunit dans le dernier terme, qui occupe la position finale, plusieurs éléments hétérogènes. Dans ce sens il va remplir les fonctions d'un reformulateur récapitulatif :

Ce qui caractérise *bref*, c'est que les constituants réévalués comme arguments coorientés forment une suite d'éléments qui s'additionnent: ils sont présentés comme complémentaires l'un par rapport à l'autre (ou les uns par rapport aux autres; il peut y en avoir plus de deux) (Roulet 1987a: 156).

Ces unités peuvent appartenir à des groupes lexématiques ou syntagmatiques éloignés et *bref* permet de les relier sous un point de vue unificateur soutenu par un savoir extralinguistique (Steuckardt 2005: 241).

Il permet au locuteur de revenir sur sa première formulation pour en tirer l'essentiel (Rossari 1994: 349-350).

[6]

La guerre avons, mortalité, famine ;
Le froit, le chault, le jour, la nuyct nous mine ;
Quoy que façons, tousjours nostre temps court ;
Pulces, cyrons et tant d'aultre vermine
Nous guerroyent: *bref*, misere domine
Noz meschans corps (Jean Meschinot, *Les lunettes des princes*, 1461).

En [6] il y a en E1 plusieurs constituants coorientés *mortalité, famine, froid, chaud* etc. *Bref* introduit le terme définitif qui marque la progression argumentative du dialogue : *misere domine noz meschans corps*. Le mot misère reprend et reformule l'information apportée par les expressions précédentes, tout en ajoutant un jugement de valeur du locuteur.

[7]

Le duc monta à cheval environ quatre heures après midi, [...] les pompes furent grandes, et la seigneurie richement en point et principalement le duc [...] curieux d'habitz et de parures, [...]. Il avoit dix huict chevaulx d'une parure, harnachez de velours noir tixuz [...]. Ses paiges estoient richement en point, [...]. Le duc de sa personne estoit armé gentement de son corps et richement ès gardes, tant de ses bras [...]; et de ce je parle comme celluy qui estoye lors paige du duc [...] Aussi furent le seigneur de Beaujeu [...] qui alors estoit bien josne [...] Monseigneur Adolf de Cleves qui commençoit à soy façonner [...] *Brief*, le partement de Dijon fut pompeux à merveilles (Olivier de la Marche, *Mémoires*, 1470).

En [7] il y a un groupe conceptuellement composite qui doit être réduit à un terme unique et essentiel en position finale pour marquer la cohésion de l'énonciation. Les constituants sont divers : *les habits du duc, ses chevaulx, ses paiges, sa per-*

sonne qui estoit armé gentement, les seigneurs qui l'accompagnent, (le seigneur de Beaujeu) et (Monseigneur Adolf de Cleves).

Brief introduit en e2 le point clef de la visée du locuteur : *le partement fut pompeulx à merveilles*. La focalisation a un caractère arbitraire. Il marque le résultat d'une étape plus ou moins définitive, selon le contexte, en vue d'un développement ultérieur.

Entre *bref* et *en somme* il peut y avoir une ligne argumentative divergente mais très proche. En [7] avec *brief* le locuteur marque, à travers les éléments qui s'additionnent, le résultat ou focalisation de sa pensée, c'est-à-dire que *le partement fut pompeulx*, tandis qu'avec *en somme* il marquerait le chemin parcouru pour arriver à la conclusion.

La relation établie par *bref* entre les éléments du premier segment discursif et ceux du deuxième peut être de synonymie, comme dans l'exemple ci-dessous :

[8]

CHANTRE.

C'est le tresor de chasteté,
Le sentier de vie heureuse,
Le pourpris de virginité
Tant est sa façon valeureuse.

DOYEN.

C'est une chose merveilleuse
Du grant bien qui en luy habonde
Et de sa vie glorieuse;
Brief, c'est le nompareil du monde. (La Vigne, *Le mystere de Saint Martin*, 1496).

Le locuteur au moyen de *brief* associe les constituants de l'énoncé E1, présentés dans le contexte antérieur, en l'occurrence *le tresor de chasteté, le sentier de vie heureuse et le pourpris de virginité* dans une relation synonymique et les réévalue du point de vue pragmatique comme une réinterprétation synthétisante: *c'est le nompareil du monde*.

4. 2. Marqueur de délimitation

Bref introduit le dernier élément du syntagme et peut jouer sur le plan pragmatique un rôle de marqueur conclusif ou récapitulatif, selon le contexte d'intervention et l'interprétation du lecteur.

Bref contribue à l'argumentation textuelle par délimitation sur l'axe syntaxique et focalisation sur l'axe sémantique :

[9]

Et puis, pour conclusion, il dit et ordonne qu'il faut que vous aiez compaignie charnelle avecques homme ou *bref* aultrement vous estes morte: car a vostre maladie n'a point d'aultre remede (*Les cent nouvelles nouvelles* 1456).

Bref tire en [9] l'information qui lui semble pertinente, d'après l'interprétation particulière du locuteur, en effet : *il faut que vous aiez compagnie charnelle avecques homme* en E1 n'est pas argument suffisant pour la reformulation *aultrement vous estes morte* en e2. La visée du marqueur de délimitation est celle d'introduire au moyen de *bref* le dernier élément du discours.

5. Procès de réduction de l'information

Comment le locuteur peut-il arriver à résumer son propre discours ? Schnecker (1991: 75-80) propose trois procédés par lesquels les sujets traitent les blocs informatifs et les transforment en énoncés plus globalisants. Par effacement, par construction et par généralisation. Nous ne pouvons exploiter dans notre corpus que les deux derniers.

5. 1. Par construction

Méthode qui va substituer à un ensemble de propositions de départ, une nouvelle proposition qui assure toutes les conséquences et composantes de la première :

[10]
 Mais homme et femme en tout leur age
 Sont privez de cest avantage,
 Car leur nature est si passible,
 Si altérable et corruptible,
 Qu' ilz ne pevent nulle saison,
 En champs, n' en boiz, ne en maison,
 Estre ne vivre bonnement
 Sans avoir robe ou vestement,
 Se leur nature n' est trop fine
 Ou qu' ilz aient grace divine,
 Et, à *brief* parler, toutes bestes,
 Maiz que guaires soient parfaites,
 Nous sourmontent en quelque chose (La Haye, *Poeme sur la grande peste de 1348*, 1426).

Dans ce discours il y a une série de constituants chargés de mettre en valeur les qualités des bêtes par opposition à celles des enfants et des hommes. Ces arguments pourraient être résumés sous l'épigraphe *toutes bestes, nous sourmontent en quelque chose*, proposition qui s'avère justifiée à travers les composantes du premier énoncé.

5. 2. Par généralisation

On reprend plusieurs termes sous la forme d'un synonyme. Cette opération est décrite par Steuckardt (2005: 176) comme opérateur de focalisation à valeur synthétisante ; vu en [8].

En [4] *ung grand monstre, horrible et terrible, ayant grandes et longues cornes, [...], les braz gros et longs, les griffes agues et trenchans; et bref c'estoit ung monstre.*

Ung monstre est le synonyme des termes précédents et ne fait que synthétiser et confirmer, pour conclure, ce qui était déjà proposé au commencement du discours *ung grand monstre*.

6. Conclusion

L'activité fondamentale de ce marqueur (dans toutes les différences formelles dont nous avons déjà parlé) est de manifester la visée discursive du locuteur. Cette visée est dérivée de la capacité sémantique du lexème, qui montre l'intention du locuteur de résumer un fragment discursif antérieur et de le reprendre pour le réduire.

Cela va marquer son devenir à travers les trois siècles envisagés. Peu à peu les autres valeurs prédominantes en ancien français, comme adjectif ou adverbe à valeur temporelle, vont disparaître en faveur de sa valeur définitive comme marqueur conclusif à partir du XVI^e siècle.

On a attribué à *bref* d'une part une valeur de focalisation comme reformulateur récapitulatif, ce qui sert à déterminer la cohérence interne de la séquence marquée et oriente la progression argumentative du discours. D'autre part il a une valeur de délimitation, qui introduit le dernier élément du discours. Sur le plan pragmatique il prend le rôle de marqueur conclusif ou résumant; pour cela, il doit mettre en œuvre des opérations de réduction et d'effacement pour parvenir à son but.

La valeur résomptive de *bref* lui permet de marquer axiologiquement un énoncé, ce qui renforce son orientation argumentative.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Jean-Michel et Françoise REVAZ (1989): «Aspects de la restructuration du texte descriptif: les marqueurs d'énumération et de reformulation». *Langue Française*, 81, 59-98.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude *et al.* (2009): «Apparences, indices et attitude énonciative: le cas de *apparemment*». *Langue française*, 161, 39-58.
- BASTIAN, Sabine et Françoise HAMMER (2005): «*Bref* et *en somme* marqueurs de glose». *Le mot et sa glose*. Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence.
- Corpus de la littérature médiévale en langue d'oïl des origines à la fin du XV^e siècle*. Paris, Champion électronique, 2001.

- Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*. Version 2012 (DMF 2012). ATILF-CNRS et Université de Lorraine. Disponible sur: <http://www.atilf.fr/dmf>.
- Dictionnaires des XVI^e et XVII^e siècles*. Paris, Champion électronique, 1998. CD-ROM, version 1.0, contenant:
- Robert Estienne (1549): *Dictionnaire françois-latin*. Paris.
- Jean Nicot (1606): *Thresor de la langue françoise*. Paris.
- Randle Cotgrave (1611): *A dictionarie of the French and English tongues*. Londres.
- Gilles Ménage (1650): *Les origines de la langue françoise*. Paris.
- Pierre Richelet (1680): *Dictionnaire françois*. Genève.
- Antoine Furetière (1687): *Essais d'un dictionnaire universel*. Amsterdam.
- Antoine Furetière (1690): *Dictionnaire universel*. La Haye et Rotterdam.
- Gilles Ménage (1694): *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris.
- Dictionnaire de l'Académie française* (1694). Paris.
- Thomas Corneille (1694): *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences*. Paris.
- GODEFROY, Frédéric (2002): *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX^e au XV^e siècle*. Paris, Champion électronique [1^a ed. 1880-1895].
- Grand atelier historique de la langue française sur cédérom*. Marsanne, Redon, 1998.
- Dictionnaires consultés :
- La Curne de Saint-Palaye (1876): *Dictionnaire historique*. Édition Favre.
- Furetière (1690): *Dictionnaire*. Rotterdam, édition Leers.
- Dictionnaire de l'Académie française*, édition de 1762, 4^e édition.
- Dictionnaire Le Littré*, édition de 1872 et du supplément de 1876.
- Antoine Oudin (1640): *Curiosités françaises*.
- Voltaire. *Dictionnaire philosophique*. Édition de Kehl, 1765, et compléments.
- F. Guizot (1822): *Dictionnaire universel des synonymes de la langue française*.
- HOSSBACH, Stefanie (1998): *Reformulative Indikatoren im Französischen und verwandte pragmatische Indikatoren, ein kommentiertes bibliographisches Wörterbuch*. Berlin, FU-Berlin.
- HUGUET, Edmond (1925-1967): *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*. Paris, Champion électronique.
- ROSSARI, Corinne (1994): *Les opérations de reformulation*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- ROULET, Eddy (1987a): «Approche pragmatique de quelques locutions adverbiales données comme synonymes par les dictionnaires du français contemporains». *Cahiers de Ferdinand de Saussure*, 41, 177-184.
- ROULET, Eddy (1987b): «Complétude interactive et connecteurs reformulatifs». *Cahiers de linguistique française*. Université de Genève, 8, 111-139.

- SCHNEDECKER, Carherine (1991): «Bref, un marqueur d'opération résumante ?», in M. Charolles et A. Petitjean (éds.), *Le résumé de texte*. Paris, Klincksieck, 28-48.
- SCHNEDECKER, Catherine (1992): «La gestion des marqueurs récapitulatifs : l'exemple de BREF», in M. Charolles et A. Petitjean (éds.). *L'Activité résumante*. Université de Metz, Didactique de textes, 63-103.
- STEUCKARDT, Agnès et Aïno NIKLAS-SALMINEN (2003): *Le mot et sa glose*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- STEUCKARDT, Agnès et Aïno NIKLAS-SALMINEN (2005): *Les marqueurs de glose*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- TOBLER, Adolf et Erhard LOMMATZSCH (1915): *Altfranzösisches Wörterbuch*. Berlin et Wiesbaden, Franz Steiner.
- TOBLER, Adolf et Erhard LOMMATZSCH (2002): *Altfranzösisches Wörterbuch*. Édition électronique conçue et réalisée par Peter Blumenthal et Achim Stein. Stuttgart, Franz Steiner.

**La problématique identitaire au tournant du XXI^e siècle
à travers deux romans québécois:
HKPQ (de M. Plomer) et *La mémoire de l'eau* (de Y. Chen)**

Ángeles Sánchez Hernández

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

asanchez@dfm.ulpgc.es

Resumen

Este artículo analiza el problema de la identidad en la literatura quebequesa en los últimos veinte años a través de dos novelas de escritoras de procedencias muy distintas que publican su obra en lengua francesa: Michèle Plomer y Ying Chen. En el mundo globalizado actual, las temáticas literarias se mezclan hasta tal punto que la lengua en la que se escriben constituye la única base común que las identifica y singulariza.

Palabras clave: identidad; mujer; literatura quebequesa; literatura *migrante*.

Abstract

This article analyses the problem of identity in Quebec literature over the last twenty years through two novels by writers from very different origins, who have published their works in French: Michèle Plomer and Ying Chen. In today's global world, literary themes are interwoven to the point that the language they are written in becomes the only common ground that identifies and distinguishes them.

Key words: identity; woman; Quebec literature; "migrant" literature.

0. Introduction

Les littératures contemporaines en langue française constituent souvent un terrain privilégié pour observer la complexité des appartenances multiples qui caractérisent notre époque et qui nous permettent de comprendre les processus de métissage culturel qui sous-tendent les sociétés contemporaines. Le Canada a été, depuis sa création, un pays d'immigrants qui étaient en général arrivés de l'Europe ; mais, au

* Artículo recibido el 13/10/2012, evaluado el 6/12/2012, aceptado el 10/01/2013.

cours du XX^e siècle, les origines culturelles des immigrants se sont diversifiées et cette pluralité culturelle a changé la composition de la population canadienne.

Dans notre travail, nous souhaitons réviser le concept d'appartenance à une culture et à une littérature en fonction du pays de naissance d'un auteur pour montrer que, dans le monde actuel, cette différenciation n'est plus pertinente. Pour ce faire, nous examinons les théories de construction identitaire, individuelle tout comme le lien étroit qui existe entre langue et agencement de l'identité. L'étude s'organise autour de deux romans québécois ; nous analysons d'abord le texte d'une écrivaine considérée nettement comme québécoise car elle est née à Montréal, et puis celui d'une autre auteure, née à Shanghai mais qui habite depuis 1989 au Canada, inscrite par la critique dans les rangs de la littérature migrante ou *hybride*. Le premier roman choisi est celui de Michèle Plomer intitulé *HKPQ* (2007) et nous l'étudions en regard de la première publication de Ying Chen, *La mémoire de l'eau* (1996). Le sentiment de fort déracinement est perçu dans le roman de Ying Chen à son arrivée en Occident, et ce même sentiment apparaît dans l'œuvre de la québécoise Michèle Plomer avec des nuances différentes au moment de son débarquement à Shanghai. Toutes les deux ont en commun les deux territoires dans lesquels se passent leurs récits qui tiennent à leurs histoires personnelles : la Chine et le Québec. Cette mise en relief des composantes identitaires bariolées de deux auteures se vérifie dans leurs textes.

1. Société, identité et littérature québécoise

Le politologue Léon Dion (1995: 15) révisé la disparité d'appellations énoncées par Paul Chamberland, Jean-Charles Falardeau, Fernand Dumont, Jacques Godbout, Serge Cantin pour nommer les habitants de la région canadienne de Québec et conclut que : « On doit reconnaître que l'absence d'un terme non équivoque pour désigner les Québécois révèle une identité ambiguë et incertaine ». Dion (1995: 28) soutient aussi que : « le pluralisme envahit toutes les facettes de la vie et s'étend à la collectivité entière. Il est un fait sociologiquement indéniable. L'immigration représente une composante importante de ce pluralisme ». Mais cette composante d'immigration n'est pas le seul soutien de la pluralité de la société contemporaine, il y en a d'autres aussi importantes dans ce monde globalisé où les échanges culturels sont à la portée de presque tous.

Le Québec est un mélange de populations dès sa naissance qui a été enrichi grâce à des vagues migrantes très décisives depuis 1960, car on constatait la chute de la natalité d'autrefois. L'incertitude identitaire et l'amalgame culturelle sont inhérentes à la littérature québécoise que le professeur Jacques Allard (2000: 25) définit comme « Une Américaine du Nord, encore bien jeune, assez mélancolique, mais souvent drôle et qui parle encore français ». Il explicite davantage son expression d'*Américaine du nord* en confirmant qu'elle est métisse, issue de ce métissage toujours

en marche que suppose « la *canadianité* d’hier et d’aujourd’hui : le patchwork initial du “sauvage” et du “civilisé”, des traditions amérindienne, française et anglaise (en fait, souvent écossaise et irlandaise) ». Allard (2000 : 25) place la *québécoité* « dans cette américanité noueuse des cultures du Nouveau Monde ». Elle demeure ouverte à l’Autre chez qui les signes identitaires vont au-delà de la langue française ou de la fidélité aux origines. La *québécoité* est plutôt un ensemble des capacités qui permettent de trouver des fictions et des identités différentes et de concevoir les problèmes de langue autrement (De Diego, 2002: 355).

Les auteurs publiant maintenant au Québec proviennent d’origines très diverses, ils reproduisent la perméabilité de la société québécoise à l’altérité. Il y a des écrivains venus d’Haïti, d’Amérique latine, de l’Europe, de l’Orient ou du Maghreb. Ce sont des auteurs à part entière parmi les écrivains québécois, une reconnaissance qui dévoile toute une réflexion communautaire de la société canadienne sur l’évolution de leur identité. Cette démarche révèle une façon de considérer l’univers littéraire autre que celle de la France, bien qu’un nombre important de citoyens de son territoire soit en partie issu du métissage. Cela devrait mener à une réflexion pour envisager la littérature d’expression française autrement, car on établit encore des différences entre ce qui est français et ce qui est francophone qui semblent peu pertinentes actuellement. Depuis l’année 2000, Gérard Noiriél travaille pour la création d’un centre de ressources et de mémoire de l’immigration tentant d’accorder la reconnaissance à ce collectif pour son importante contribution « à faire la France d’aujourd’hui » (Mata Barreiro, 2006: 26). Évidemment, il existe des qualités originales et distinctives dans la littérature de l’Hexagone.

La littérature française et les littératures francophones se sont nourries des sources communes mais elles ont absorbé, en plus, d’autres sources qui vont établir la différence. Néanmoins, la différence peut aussi apparaître à cause d’autres raisons à l’intérieur d’un même pays, comme c’est le cas dans la littérature française de l’écrivaine Annie Ernaux, née dans un petit village normand, dont l’œuvre témoigne de la déchirure du déclassé social et du patois familial qui ont engendré le sentiment d’exil intérieur qui imprègne une bonne partie de sa production littéraire. Ou bien la différence peut se marquer par des origines –géographiques, familiales ou culturelles– bien éloignés de la France ; c’est le cas de Nana Bouraoui ou de Marie Ndiaye, nées sur territoire français.

Les liens entre écriture et expatriation remontent même aux origines de la littérature mais, en outre, être femme en littérature suppose une autre adjonction supplémentaire et nous amène à affirmer avec Corio et Vitali (2010: 3) que « l’écriture féminine est constitutivement une écriture de l’expatriation lorsqu’elle naît comme mouvement conscient de déterritorialisation par rapport à un espace établi et contrôlé par la “loi du Père” de la “Patrie” ». Beaucoup d’écrivaines de provenances hétéroclites ont abandonné leur terre et leur langue maternelle pour choisir la langue fran-

çaise comme espace d'accueil, d'hospitalité et de création, surtout dans la seconde moitié du XX^e siècle. Suivant les transformations sociales, la littérature québécoise a abandonné l'engagement des années 1960 et, à la fin du siècle dernier, elle est devenue intimiste, les écrivains se sont détournés des grands idéaux collectifs pour se replier sur leur propre vécu et présenter une littérature de l'intérieur. De plus, la littérature écrite par des femmes a connu une évolution, passant d'une littérature de l'intimité à une littérature personnelle (Michaud, 2003: 186).

L'expression *d'écritures migrantes* s'est imposée au Québec dans le discours critique à l'occasion de la publication en 1983 du roman *La Québécoise* de la française résidant au Québec Régine Robin (Lasserre et Simon, 2008: 25). Les études sur les écrits migrants ont émergé récemment dans la littérature et plusieurs critiques littéraires, dont notamment Sherry Simon, Pierre Nepveu et Louise Gauthier, citent les années 1980 comme étant le tournant de la littérature québécoise, désormais plurilingue et pluriculturelle. D'autres chercheurs recourent à la notion établie par l'anthropologue cubain Fernando Ortiz de *transculturation* et au concept freudien d'*inquiétante étrangeté* pour assurer que « l'écriture constitue en fait le seul territoire offrant aux protagonistes la possibilité d'une entière introjection du lieu et devient dès lors l'unique moyen capable de rassembler et d'ordonner les composantes éparées de leur mosaïque identitaire » (Charbonneau, 1997: 2). Les écrivaines migrantes cherchent à se définir dans leur nouvel espace géographique, culturel et linguistique, et leur objet d'étude majeur dans leurs thématiques aborde la problématique du métissage culturel. Ce nouvel espace, en fait, peut être à la fois physique, géographique, symbolique, métaphorique ou imaginaire et il peut également exister dans l'exil, dans le corps et dans la langue. Ce sentiment d'exil intérieur n'est pas limité qu'aux écrivaines nées hors du territoire canadien ; on le retrouve aussi dans les auteures canadiennes, Michèle Plomer à l'instar. Des écrivaines québécoises explorent également des horizons plus vastes que les contrées canadiennes.

La question de la recherche identitaire, dans la littérature québécoise de même que dans la littérature migrante, est un problème du déracinement comme l'expose Aurore Chaillou (2005: 10) : « Les grands espaces canadiens sont propices aux déplacements de population et l'histoire du pays est faite de migrations. Dans la littérature québécoise contemporaine, le déracinement est intérieur. Il se traduit à travers la quête identitaire ». Ce bannissement intérieur est celui qui nous intéresse ici car, habituellement, on focalise l'attention uniquement sur des auteurs immigrés et nous voulons montrer que cette déchirure intime se produit pareillement dans des auteurs où coïncident lieu de naissance et lieu d'écriture ; ce n'est donc pas un critère pour cloisonner la littérature en langue française en des compartiments étanches.

2. Langue et identité

Notre étude part du concept de l'identité comme relation avec le *divers* introduite par Édouard Glissant, mettant en scène une vision de l'identité non pas comme donnée immuable, mais comme liberté d'autodéfinition. Les profondes modifications dans le processus de constitution de soi que la modernité a entraînées ont fait que les individus abandonnent doucement certains éléments d'identification traditionnels, tels les liens territoriaux et ancestraux, pour assumer une identité à caractère plus personnel, une image de soi individualisée mais plurielle et en rupture avec l'attachement traditionnel du soi à un même collectif. Le sociologue Hervé Marchal (2006: 7) montre la portée que le concept d'identité a acquis depuis une vingtaine d'années « tant à l'échelle de la société –identité culturelle– qu'à celle de l'individu –identité personnelle– ». Étant donné que la problématique de l'identité culturelle est au centre des conflits enflammés, car le terme d'*identité* véhicule de manière secrète l'idée qu'il existe quelque part des racines originaires, l'étude de cette problématique représente une façon privilégiée de « comprendre les mutations et les transformations sociétales affectant, d'une manière ou d'une autre, nos manières de penser, de sentir et agir » (Marchal, 2006: 140).

Aujourd'hui, bien des écrivains dits francophones ne cherchent pas à revendiquer une identité contre une autre, au contraire que leurs aînés. Ils aspirent à la reconnaissance des multiples facettes de leur identité profonde caractérisée par l'interdépendance entre deux pays, deux cultures, l'un avec l'autre et non l'un contre l'autre. C'est ce qu'exprime très pertinemment Kraenker (2009: 223) : « Le voyage qu'ils accomplissent par l'écriture, les transporte à l'intérieur d'eux-mêmes, au cœur de leur identité hybride ». La quête identitaire est devenue l'une des caractéristiques primordiales du roman contemporain et devient particulièrement vitale dans l'écriture de femmes où l'écrivaine ne doit plus se positionner par rapport à la littérature des hommes, mais doit s'exercer « à la recherche d'une voix propre, d'une expression littéraire personnelle, d'une identité en mouvement » (Calvo Martín, 2008: 479).

Le problème de l'identité est singulièrement lié au choix d'une langue et, pour les Québécois, la langue française est à présent la seule certitude référentielle commune ; elle concrétise une valeur avérée « puisqu'elle est le signe premier de leur identité » (Dion, 1995: 24). La critique littéraire Lise Gauvin (2003: 24) a développé le concept de *surconscience linguistique* pour les écrivains des littératures francophones relégués d'habitude au rang de littératures régionales, minoritaires, ou encore « mineures » ; c'est-à-dire une « littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure »¹. Elle croit qu'il est difficile d'appliquer le qualificatif de « minorité » pour la

¹ Au sens où l'entendent Deleuze et Guattari dans *Kafka: pour une littérature mineure* (Paris, Minuit, 1975, p. 29).

littérature québécoise, puisqu'il s'agit de la très grande majorité des francophones d'Amérique. Pour Gauvin, les littératures francophones sont les seules à n'avoir pas renversé en leur faveur la dialectique du centre et de la périphérie. Ce qu'elle appelle la *surconscience linguistique* de l'écrivain est le désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique. Le point commun aux littératures dites émergentes, et spécialement les littératures francophones, est de proposer une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues / littérature dans des contextes différents au cœur de leur problématique identitaire. La complexité des rapports qu'entretiennent une ou plusieurs langues entre elles donne lieu à cette *surconscience linguistique* dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Le rapport problématique à la langue devient parfois le moteur principal de l'écriture pour l'écrivain francophone. La création littéraire se fait alors le moyen de réconcilier les deux langues: la langue du quotidien et la langue de création ; cette langue d'écriture lui permet donc de concilier deux aspects d'une même personne ou d'une même culture.

Les romancières qui font l'objet de notre analyse ont des raisons différentes pour choisir la langue française comme langue d'écriture. Michèle Plomer, auteure de *HKPQ*, est née à Montréal d'une mère acadienne et d'un père britannique. Ce roman lui a valu le Prix France-Québec 2010. Elle enseigne à l'Université de Shenzhen en Chine une période de l'année et partage son temps avec la ville canadienne de Magog. Québécoise par sa naissance donc, elle se retrouve entre deux cultures, de même que Ying Chen, l'autre auteure qui nous occupe. Dans son récit, Plomer témoigne de cette existence en partage, tantôt au Canada tantôt en Chine, et c'est un partage recherché ; elle met en relief la richesse que lui procurent ces deux visions du monde, ne se lassant jamais de réfléchir à l'espace occupé par la langue et la culture dans les rapports humains. À travers la voix de la narratrice, Michèle Plomer expose l'inquiétude et l'intérêt de l'élection d'une langue à la place d'une autre pour son travail narratif dans la préface qui fait aussi partie du récit de fiction (2009: 7)² : « Pour les langues j'ai choisi de narrer en français, parce que je vis au Québec, et de transcrire les dialogues courts en anglais, en mandarin et en cantonnais. J'ai traduit les dialogues plus longs en français pour la limpidité ». Ses deux cultures nourrissent son quotidien et son écriture et, d'après ses déclarations³, ce qu'elle aime précisément c'est de rester dans l'entre-deux. Son récit coule sur un ton sensuel plein de fantaisie, comme on peut le lire dans la quatrième de couverture : « Dans la chaleur humide, l'esprit s'ouvre et se calme, et navigue bientôt vers le bonheur. *HKPQ* est un roman brodé

² À partir d'ici, on ne consignera que le numéro de page du roman.

³ Entretien sur le web: <http://passemot.blogspot.com.es/2009/05/entrevue-avec-michele-plomer-auteure.html>.

d'espoir et de délicatesse, qui laisse une marque indélébile sur l'esprit ». Cette empreinte délicate lui a fait mériter la reconnaissance de la critique littéraire.

Le deuxième roman retenu pour l'analyse est *La mémoire de l'eau* (1996). Il est écrit par Ying Chen, née en Chine en 1961 où elle a vécu jusqu'à 1989, date à laquelle elle abandonne son pays pour poursuivre des études littéraires en Amérique. Le chinois est donc sa langue maternelle mais elle a décidé volontairement d'écrire son œuvre en français car elle pense que « la langue seconde est un objet d'amour qui nous retient à distance et nous inspire le meilleur de nous même » (cf. De Diego, 2007: 302). Elle désire que ses textes soient lus par un public autre que le chinois. Elle habite au Canada et son œuvre se dirige particulièrement à la population avec laquelle elle partage son quotidien. Son objectif est de faire prendre conscience des problèmes que rencontrent les immigrants dans ce pays et, pour ce faire, elle a choisi la langue française comme la langue de la parole, de l'explication et de la difficulté d'être Chinois aujourd'hui, entre la modernité et la tradition. L'auteure a déjà beaucoup publié mais le texte que nous analysons est son premier roman où elle retrace la vie de sa grand-mère, dès la naissance à la mort. À travers la vie des femmes chinoises, elle présente l'évolution politique et idéologique de son pays natal au XX^e siècle.

Si certains auteurs francophones pour lesquels le français symbolise la langue de l'opresseur établissent un rapport de force avec elle, ce n'est pas le cas de Ying Chen qui, elle, utilise un français simple mais soutenu. Son écriture est caractérisée par une maîtrise et une pureté de la langue française classique. D'après Lise Gauvin (2003: 26), l'auteur doit trouver son expression personnelle « dans la langue commune », elle assure « qu'un écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale ». Il est toujours obligé de (re)conquérir la langue et, pour y réussir, il doit négocier son rapport avec la langue française, que celle-ci soit maternelle ou non. À cette conquête linguistique, la professeure Arlette Chemain-Degrange ajoute une autre nuance, celle de l'enrichissement de la sensibilité nationale, car les auteurs qui viennent d'origines diverses et choisissent le français pour exprimer leur expérience de vie et leurs sentiments ouvrent la langue française « à la compréhension d'un monde troublé, palpitant, fait de sang et de douleurs, de joies et d'interrogations dont trop peu d'écrivains strictement français, hélas, se préoccupent » (Chemain-Degrange, 2009: 12).

3. Correspondances thématiques et identitaires des écrivaines québécoises

L'intérêt de rapprocher les deux œuvres que nous avons choisies tient dans la perception des similitudes thématiques qui se frôlent souvent et qui répondent à des inquiétudes communes à l'être humain quelle que soit son origine géographique. L'objectif est de distinguer d'abord comment le critère d'élection de la langue d'écriture s'avère suffisamment solide pour assembler les littératures sous une même enseigne et, en outre, de tenter d'oublier la dichotomie, déjà désuète à notre avis, de

français/francophone dans le monde multiculturel du XXI^e siècle. En même temps, nous essayons de mettre en évidence la fragilité de la notion d'identité dans le monde actuel où la mouvance est la caractéristique la plus saillante.

Dans son roman *HKPQ*, Michèle Plomer relate l'histoire d'une jeune femme qui quitte subitement le Québec après le suicide de son fiancé pour se retrouver à Hong Kong où elle se déplace pour se reconstruire intimement, essayant de se libérer des rapports maladifs qu'elle avait maintenus avec son compagnon, se constituant ainsi en sujet libéré. Dans cette ville, elle fait des rencontres décisives qui se succèdent: celle de la mystérieuse Wang Xia, une jeune voleuse qui lui confie une lettre destinée à sa mère avec laquelle elle avait perdu tout contact ; puis la découverte d'un étrange poisson femelle qui deviendra le centre d'une enquête avec des touches fantastiques pleines d'humour.

Dans l'avant-propos du livre, la narratrice –qui signe ce préambule sous le sigle P.Q.– avoue rapporter une histoire d'un de ses séjours en Chine et à Hong Kong. Le roman s'énonce à la première personne et, dans la préface, elle nous confie son désir de rédiger l'histoire pendant qu'elle est encore fraîche dans sa mémoire et laisse le doute au lecteur au sujet du récit autobiographique par ce pacte introducteur. Le titre énigmatique codé dans deux lettres alphabétiques incite le lecteur à l'interprétation: HK voudrait dire Hong Kong, mais aussi pourrait désigner le prénom et le nom de son fiancé liés étroitement à PQ les lettres du nom du personnage, ce qui composerait le noyau amoureux et la genèse narrative. Évidemment l'histoire de *Poissonne* est imaginaire⁴, mais le réalisme côtoie toujours le fantastique, ce fantastique qui invite le lecteur à se prendre au jeu. L'auteure est attirée par les écritures à saveur poétique qui apaisent le cœur ; mais, tout en gardant une poétique narrative, elle introduit des techniques pour activer le récit qui correspondent plutôt au roman policier.

Sur les points communs qui unissent Chinois et Québécois, Michèle Plomer soutient que l'objectif final de l'existence est le même pour tous les individus : « nous voulons être heureux et ne comprenons rien à notre existence ! »⁵. C'est donc de l'existence d'une femme qu'elle parle mais ce sont les conditions d'une autre culture que la sienne qui aident la narratrice à sortir du trou effrayant où elle s'était enfoncée après la noyade volontaire de son fiancé. Le roman introduit le chiffre des chapitres à côté du nombre écrit en mandarin, c'est la trace des deux mondes parallèles qui vont être confrontés ou, plutôt, qui vont se compléter. Dès son enfance, la narratrice avait été captivée par la Chine et, au moment de la crise personnelle, elle accepte un travail à Canton d'abord et à Hong-Kong ensuite pour travailler dans une organisation internationale qui recrute les collaborateurs, elle vient dans ce pays pour devenir un

⁴ Entretien avec l'auteur sur le web déjà cité.

⁵ Réponse de l'auteure à la question n° 8 de l'entretien sur le web qu'on vient de citer.

« être humain » (p. 50). Subjuguée par cette ville dès son arrivée, elle accordera son état psychologique à l'état de la ville. La dévastation personnelle se confond « à la patine des murs, à la pestilence des égouts et aux ombrelles vétustes qui protégeaient les beautés fanées. J'étais fanée aussi » (p. 22), sa dégradation intime devient invisible au milieu de l'usure perçue dans les rues dans lesquelles elle se promène, elle s'y confond.

La narratrice découvre un poisson qui devient un personnage au caractère rédempteur, *Poissonne*, au Goldfish Market de Hong Kong, mais elle choisit une femelle pour la convertir en confidente et témoin de sa transformation. Cette étrange amie sera capable de la tirer de sa torpeur, elle sera « celle avec qui j'entrerai dans la lumière » (p. 21). La beauté de l'animal et la tendresse que *Poissonne* lui transmet vont reconduire son existence. L'observation du comportement animal sert de modèle à sa transformation psychologique pour se réinsérer dans la société et retrouver son corps et son esprit. Cet être mirobolant la conduit vers la guérison pour retrouver la sérénité perdue dans son pays à cause de la relation amoureuse, oubliant la maltraitance masculine. Ce personnage retracé avec beaucoup de sensibilité et d'imagination, difficile de définir, est présenté au lecteur sous ces traits (p. 38) :

Elle, car elle ne pouvait être qu'une *poissonne*, était d'un rose tendre, translucide presque, comme un camée. Elle n'avait pas d'écaillés mais une peau fine, sans aspérités. Elle échappait à la catégorisation: elle n'était ni poisson, ni baleine, ni femme, mais une amalgame indéfinie de créatures. Son apparence réveillait en moi un savoir séculaire, une préhistoire qui n'avait rien en commun avec les faits rapportés dans les manuels de sciences naturelles à la petite école.

L'observation répétée de cette paisible créature la rend heureuse et lui montre l'issue pour renouer avec sa vie, celle qu'elle avait mise en grave danger avec une anorexie cherchée comme moyen de résistance à la subjugation masculine imposée par son compagnon, face à laquelle elle était impuissante. La seule révolte dont elle était capable pour faire disparaître son désespoir et sa souffrance était de lui refuser son corps (p. 156) : « Il ne pouvait plus me marquer physiquement. Mon anorexie lui avait volé cet avantage. [...] Je gérais mon corps, [...] mais je ne l'habitais plus ». Des événements nouveaux qui s'introduisent dans la vie de cette femme bouleversent son esprit. Le comportement des camarades du bureau selon leurs lois sociales, les villes où elle habite, ou bien la découverte de *Poissonne*, convertie en talisman de fortune, ainsi que les rencontres accidentelles deviennent le miroir des mutations internes qui lui servent à sortir du gouffre où le lien amoureux et le suicide de son fiancé l'avaient entraînée. La Chine était depuis toujours le pays des rêves de la narratrice après la lecture de *Tintin et le lotus bleu* en son enfance. La crise personnelle pousse la narratrice à fuir le Canada pour gagner cet Eldorado.

Mais le voyage n'est pas présenté comme la solution aux problèmes. Son compagnon, un Français désigné par une seule lettre, H., avait quitté la France en essayant de se faire une nouvelle vie (p. 26) :

À trente-huit ans, H. était fatigué et en avait assez. [...] Son mal de vivre était généralisé, et il l'avait fixé sur moi quelques mois après notre rencontre. [...] Nos heureux débuts avaient fait place à un cirque de discussions piégées, de larmes amères, de copulations forcées. J'y avais perdu ma santé. J'attendais une issue.

Mais l'issue n'était pas facile à trouver car elle craignait cet homme ; le suicide de celui-ci est libérateur pour elle. En partant, le personnage essaie de cacher justement ce soulagement que lui suppose sa disparition : « C'est mon dernier mensonge, ma dernière civilité » (p. 27). La mémoire de ce qui s'est passé au Canada revient pour justifier son séjour en Chine, cette fuite est l'occasion du changement indispensable pour sa propre survie, pour sortir du carcan de l'immobilité dans lequel elle avait longtemps vécu pendant sa dernière année avec H. Elle avait perdu toute certitude.

La survie de la narratrice dépend de l'articulation d'une nouvelle identité et, pour y parvenir, elle suit les lois de la nature et rappelle les théories de Darwin qui postule que seules les espèces les mieux adaptées sont capables de subsister. En observant Poissonne, elle apprend toute une leçon vitale pour se refaire, elle remarque « J'aimais l'idée d'un reptile anarchique qui choisit une identité nouvelle. Poissonne était une fusion sublime et indéterminée –la meilleure de deux mondes » (p. 48). L'idée de l'entre-deux se répète ici: entre deux cultures, chinoise/canadienne, et entre deux espèces, animale-humaine, qui nous remportent aux deux parties de l'être humain, le côté animal et le côté rationnel. Ce modèle d'intégration subsiste dans d'autres domaines de la pensée de la narratrice qui essaie de s'éloigner des « carcans fixés par l'humain pour tenter de comprendre ce qui ne devait pas nécessairement être compris » (p. 49). Voilà donc une proposition de fuir toute catégorisation rigide et préconçue laissant faire la nature à la place de la rationalisation de toute entrave. La narratrice apprend une nouvelle façon d'exprimer ce désarroi intime qui a été si difficile à saisir par sa conscience. Elle doit découvrir une nouvelle perception de la réalité capable de remplir le vide existentiel et le manque des mots.

À l'isolement et l'incommunication vécus au Canada s'oppose la tendresse des Chinois avec les poissons et les oiseaux ainsi que le comportement que son chef lui fait connaître sur l'amitié et la solidarité familiale. C'est l'autre pôle de son apprentissage dans ce pays si lointain dans tous les aspects de sa culture québécoise, éléments négligés auparavant et ressentis comme un manque affectif au moment de l'écriture. Entre autres, le sens de faire partie d'un groupe, d'appartenir à une communauté familiale : « Ici les hommes retrouvent leur clan tous les jours, naturellement : ils

s'appartiennent [...]. J'étais passée à une aire de certitude d'appartenance » (p. 94). Elle tente de reproduire à sa façon cette solidarité familiale avec la jeune femme rencontrée dans le train, Wang Xia, à laquelle la narratrice attribue une vie malheureuse et une même douleur que la sienne : « nous aurions pu être des sœurs d'adoption, dont les gènes sans commune hérédité se seraient fondus l'un dans l'autre grâce au quotidien partagé » (p. 12). La narratrice exerce en tant que sœur protectrice en lui donnant l'argent, ce qui permet à la jeune fille d'abandonner le pays et son passé ; cette donation de l'argent hérité à la mort de son conjoint la libère de la dernière trace matérielle de son lien amoureux.

Si la Chine sert au personnage de Michèle Plomer pour se frayer une nouvelle vie, dans le roman de Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, le monde chinois vécu par Lie-Fei –grand-mère de la narratrice– sert de clôture du passé et de point de départ pour une autre existence au Canada. L'auteure a poursuivi ses études universitaires en lettres françaises dans son pays et puis au Canada où elle vit depuis longtemps. Ce livre est son premier roman et reconstruit l'histoire de la Chine du XX^e siècle à travers les yeux de sa grand-mère et d'autres femmes de la famille. Le roman semble régler les comptes avec le passé pour pouvoir recommencer et pour marquer la singularité de son identité d'écrivaine. Ce qui nous intéresse en particulier de cet ouvrage initial, c'est le travail de mémoire qui lui a permis de s'octroyer un chemin littéraire bien personnel avec des thématiques bien diverses, souvent partagées par des écrivaines occidentales. La langue, ou plutôt les langues, est au centre de ses intérêts car elle maîtrise le russe, l'italien, l'anglais, le français, le mandarin, outre le dialecte de sa région natale. Cependant, sa préférence comme langue d'écriture privilégiée reste le français.

Le récit est mené par une partie du corps féminin très symbolique dans l'ancienne culture chinoise: les pieds. Il y avait des raisons sacrées qui associaient les pieds opérés à des racines des lotus. Cette fleur qui pousse dans les rivières, symbole de l'eau qui coule, qui s'associe facilement au titre du roman pour marquer son histoire familiale, l'abandon de la Chine pour le Canada. L'évolution historique et culturelle suit le pas au processus du bandage des pieds féminins pour les rapetisser d'après le canon de beauté du moment, manifestant en outre le statu social de la femme à l'époque impériale. L'histoire avance du premier chapitre, « les beaux pieds », où est raconté l'événement qu'on vient de citer jusqu'au dernier, intitulé « qu'on demeure ». Dans le chapitre final, la narratrice fait un cauchemar à propos de son histoire familiale dans l'avion qui la conduit vers New-York. Les chaussures deviennent le symbole de l'amour et de l'évolution sociale de la femme chinoise, des souliers faits à la main jusqu'à l'arrivée de ceux à haut talon que la narratrice porte pour faire plaisir à son fiancé malgré la désapprobation maternelle. Mais, pour la jeune femme, ces chaussures sont étroitement liées au bonheur de deux personnes ; la narratrice ne voit que vieillesse et désillusion dans le jugement maternel : « Depuis

que son manque croissant d'énergie l'obligeait à abandonner ses beaux souliers inconfortables, elle devenait incapable de s'intéresser aux grands amours » (p. 106). Les pieds et l'amour vont de pair pour ce personnage et le dernier souvenir de la narratrice en Chine avant son départ sera précisément une entorse à la cheville à cause d'un de ses talons.

Ce processus de réduction des pieds de Lie-Fei, grand-mère de la narratrice, est stoppé par le début de la révolution puisque l'armée révolutionnaire avait pris le contrôle du pays et l'Empereur avait été assigné au domicile. Ces circonstances politiques forcent son arrière-grand-père, haut fonctionnaire de Beijing, sauvé à l'aide des amis révolutionnaires, à rentrer en province. À cette époque-là, le symbole d'appartenance à une chaste du pouvoir était fixée sur la tête de la figure masculine, à l'inverse des femmes. Les royalistes portaient une natte suivant la coutume minoritaire de la région nord à laquelle appartenait l'Empereur et les révolutionnaires portaient les cheveux courts, exigeant couper toute tête d'homme portant la natte. Les gens vivaient dans l'inquiétude.

Le destin et la fortune constituent la pierre angulaire qui articule l'existence chinoise. La disparition mystérieuse de l'arrière-grand-père avait troublé la belle-mère de Lie-Fei ; celle-ci fait venir une voyante qui, apercevant les pieds de la jeune femme, augure le malheur : « Observez vous-même les pieds de votre belle-fille, examinez-en surtout les os, et vous comprendrez la volonté du destin » (p. 38). Cette empreinte fatale de la destinée dans la vie des Chinois est remarquée par Michèle Plomer : « J'avais atterri dans un monde régi par la fortune » (p. 72). Le destin condamne Lie-Fei pour toujours aux yeux de sa belle-mère : « Seng n'oublierait jamais de sa vie le retard de la belle-fille à la cérémonie du mariage. Le destin de la famille fut ainsi déformé. Un destin déformé c'est comme les pieds mal opérés, se dit-elle » (p. 60).

Une autre histoire féminine, celle de la grand-tante Qing-Yi avec ses pieds parfaitement opérés, poursuit le récit du changement de la société chinoise ; son destin l'oblige à simuler jusqu'à ses derniers jours d'être mariée à un homme qui, en réalité, était mort de tuberculose peu avant le mariage. Les conventions sociales de sa riche famille font cacher une mort honteuse. Qing-Yi ne peut qu'obéir à leurs parents, convaincus de lui accorder la seule issue possible pour une fille bien élevée comme elle : « son mariage devait lui accorder jusqu'à la mort une vie convenable » (p. 53). Ce silence du malheur amoureux au féminin dans le passé s'approche assez de celui de la narratrice de M. Plomer avec son conjoint.

Le récit suit l'histoire familiale évoquant la guerre contre les Japonais et la montée des luttes ouvrières qui provoquent l'incendie et la disparition de l'entreprise familiale des souliers. L'arrivée de l'armée rouge entraîne la guerre civile et des changements importants dans la famille ; le fils aîné part pour Hong-Kong et on ne le retrouvera plus jamais, tandis que le cadet, père de la narratrice, est obligé à partir pour Paris pour faire des études universitaires. À ce moment de l'histoire, le point de

repère pour l'appréciation de la femme révolutionnaire n'est plus les pieds mais les mains ; les collègues sont jugées à partir de ce qu'elles étaient capables de faire de leurs mains. Ce sont des années d'un certain calme familial. Après ses études à Paris, le père est prié par l'État de rentrer en Chine pour contribuer au progrès du pays, il est reçu par le premier ministre comme un héros. Cette période de bien-être familial dure peu de temps, car, après l'abandon de la présidence de la République de Mao et l'élection de Liu Shaoqi comme chef de l'État avec une politique plus modérée, plusieurs mouvements répressifs sont engagés à partir de l'automne 1962 et les deux hommes politiques s'affrontent ouvertement lors de la Révolution culturelle : « Ainsi en 1966, au moment où certains individus commençaient à voir qu'on s'éloignait de plus en plus du paradis communiste, Mao déclencha une révolution qu'il qualifia de culturelle » (p. 93). Le père de la narratrice doit abandonner son poste à l'université et est envoyé à un camp de rééducation.

Pendant la période de rééducation prolétaire paternelle qui se faisait en général dans l'isolement familial, la mère réussit à se réunir avec lui et la petite fille reste avec la grand-mère, fait déterminant dans son éducation. Cette personnalité féminine qui avait survécu à de graves événements personnels et sociaux devient une référence, un modèle pour la jeune étudiante à la recherche d'un avenir nouveau au Canada. Ce cauchemar final dans l'avion et la nouvelle de la mort de la grand-mère peu après son arrivée boucleront sa vie en Chine, mais l'avenir portera l'empreinte de ce lourd bagage mémoriel.

On voit que ces deux mondes remplissent de la même façon l'imaginaire de deux écrivaines. Pour la narratrice du roman de Michèle Plomer la culture chinoise lui apprend une nouvelle manière d'affronter les diverses problématiques de son univers personnel. Pour Ying Chen le récit de ce premier roman lui sert à montrer une part de son expérience vitale et de son déracinement –également observé dans son deuxième roman *Les Lettres chinoises*– mais elle va élargir ses thématiques dans les romans postérieurs pour offrir des sujets universels libérés de références à la Chine ou au Québec. D'après Rosa de Diego (2007: 303), « elle cherche plutôt à intégrer sa vie et ses émotions dans le texte littéraire à travers une écriture dégagee de tout référent ».

Conclusion

L'identité n'est pas une donnée fixe, définitive, mais plutôt le produit d'une histoire dans laquelle elle s'inscrit (Albert, 1999: 8). On perçoit l'évolution et le changement mais, surtout, l'enrichissement de l'identité originaire par le métissage vécu et cherché dans les deux personnages féminins de ces romans présentés. Tout individu peut disposer simultanément ou successivement de plusieurs composantes identitaires qui se concrétisent en fonction du cadre historique, social ou/et culturel. Ces composantes identitaires se définissent d'abord par référence aux ancêtres –le nom de famille– et ensuite par la marque individuelle du prénom.

La narratrice de Ying Chen expose son passé familial pour recommencer dans un nouveau pays mais son identité ne serait pas compréhensible sans ce passé. L'écriture de son histoire en langue française bâtit une nouvelle partie de l'identité composite de l'auteur, cette *recréation* identitaire ne se fixe pas en se détachant mais au contraire en y incluant ses ascendants et ses appartenances (Morin, 2003: 94). La conscience qu'une personne a d'elle-même est le facteur qui lui permet de se reconnaître identique à elle-même par filiation avec le passé, le présent et sa projection dans l'avenir (Chilea-Matei, 2010: 43). Dans le roman de Michèle Plomer, la narratrice fuit l'histoire d'amour meurtrier vécue au Québec pour essayer de se construire une nouvelle vie. Les valeurs de la société chinoise, découvertes parmi ses collègues ou à travers l'observation des mœurs, vont lui servir de guide dans sa reconstruction personnelle. Évoquant succinctement les manques affectifs et l'incommunication ressentie dans son pays d'origine, la narratrice de *HKPQ* finit par recomposer son esprit. Elle devient *autre* à partir de ce moment où l'expérience chinoise marque sa personnalité et de sa démarche existentielle.

Les deux écrivaines associent sa nature féminine et les changements produits dans les histoires de deux narratrices à deux symboles aquatiques et féminins. Pour Ying Chen, c'est l'image des pieds féminins et les avatars historiques de leur bandage pour les faire ressembler à une fleur de lotus, cette fleur qui pousse dans les rivières, dans l'eau toujours en mouvement. C'est cette représentation qui va inscrire le vécu passé dans son récit pour ouvrir le chemin à sa *renaissance* dans un nouveau pays et dans une nouvelle langue, choisie librement parmi toutes celles que l'auteure maîtrise. Pour Michèle Plomer, la reconstruction intime survient à travers le lien silencieux et paisible qui s'établit entre la narratrice et le poisson femelle –*Poissonne*– trouvé par hasard dans les rues chinoises ; toute l'histoire que cet animal déchaîne lui permet de guérir. Elle avoue la surconscience linguistique décrite par Lise Gauvin dès la première page de son roman en expliquant les raisons de l'emploi de sa langue maternelle, le français, à côté d'autres idiomes employés pour certaines inscriptions : l'anglais, le cantonais ou le mandarin.

La langue française suppose une nouvelle patrie pour tous ceux « venus d'ailleurs » (Brincourt, 1997: 15) qui habitent et font leur œuvre dans un pays autre que celui natal et cette patrie sert de soubassement à une littérature rédigée par des auteurs des origines diverses car tout individu, et en conséquence tout écrivain, se différencie de l'autre par des racines géographiques, linguistiques, sociales, etc. La langue française est le véhicule qui installe la communication avec les lecteurs potentiels aussi divers que les écrivains, cette constatation devrait faire abolir les cloisons entre littérature française, littérature migrante, littérature postcoloniale ou littérature francophone pour composer une seule littérature en français.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERT, Christiane (1999): *Francophonie et identités culturelles*. Paris, Karthala.
- ALLARD, Jacques (2000): *Le roman du Québec: Histoire, Perspectives, Lectures*. Montréal, Éditions Québec Amérique.
- BRINCOURT, André (1997): *Langue française, terre d'accueil*. Monaco, Éditions du Rocher.
- CALVO MARTIN, Beatriz (2008): «La récupération de la mémoire dans le roman actuel au féminin». *Revue des lettres et de traduction*, 13, 479- 492.
- CHAILLOU, Aurore (2005): *Stratégies identitaires et littéraires dans l'œuvre de Farida Belghoul et de Gaétan Soucy*. Université de Limoges y Texas Tech University. [en ligne: http://auteurs.contemporain.info/docs/234_AuroreChaillouthesis.pdf; 2/02/2012].
- CHARBONNEAU, Caroline (1997): *Exil et écriture migrante: les écrivains néo-québécois*. Montréal, McGill University.
- CHEN, Ying (1996): *La mémoire de l'eau*. Montréal, Leméac/Actes Sud (coll. Babel).
- CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette (2009): «Littérature-monde» francophone en mutation. Paris, L'Harmattan.
- CHILEA-MATEI, Cristina-Y. (2010): *Problématique de l'identité littéraire. Comment devenir écrivain français: Andreï Makine, Vassilis Alexakis, Milan Kundera et Amin Maalouf*. Thèse de doctorat. Université de Saint-Etienne. [en ligne: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/67/64/63/PDF/chilea.pdf>; 23/07/2011].
- CORIO, Alessandro e Ilaria VITALI (2010): «Écrire l'errance au féminin». *Francofonia*, 58, 3-13. [en ligne: <http://www2.lingue.unibo.it/francofone/francofonia/58.html>; 10/04/2011].
- DE DIEGO, Rosa (2002): «Literatura francófona de Canadá», in Ana González Salvador, Rosa de Diego y Marta Segarra (eds.), *Historia de las literaturas francófonas*. Madrid, Cátedra, 235-417.
- DE DIEGO, Rosa (2007): «Ying Chen: à la recherche d'une mémoire», in A. Talahite-Moodley (éd.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 299-319.
- DION, Léon (1995): «Une identité incertaine», in S. Langlois e Y. Martin (eds.) *L'horizon de la culture. Hommage à Fernand Dumont*. Québec, Les Presses de l'Université Laval et l'IQRC, 451-472. [en ligne: http://classiques.uqac.ca/contemporains/dion_leon/identite_incertaine/identite_incertaine.pdf; 8/07/2012].
- GAUVIN, Lise (2003): «Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones». *Globe: revue internationale d'études québécoises*, 6 (1), 23-42.
- KRAENKER, Sabine (2009): «Des écrivains à l'identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain: Karin Berfeld, Nina Bouraoui, Assia Djebar, Amin Maalouf, Wajdi Mouawad». *Synergies. Pays Riverains de la Baltique*, 6, 219-227.

- LASSERRE, Audrey et Anne SIMON [eds.] (2008): *Nomadisme des romancières contemporaines en langue française*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- MARCHAL, Hervé (2006): *L'identité en question*. Paris, Ellipes.
- MATA BARREIRO, Carmen (2005): «Las escritoras inmigrantes en Quebec: trabajo de construcción de la memoria, voluntad de exploración». *Asparkia*, 16, 115-129.
- MATA BARREIRO, Carmen (2006): «Literaturas migrantes en el mundo francófono: construir la memoria de la inmigración». *Intramuros*, 24, 26-27.
- MICHAUD, Julie-Mélanie (2001): «Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)». *Recherches féministes*, 14(2), 186-191.
- MORIN, Edgar (2003): *La méthode n° 5. L'humanité de l'humanité. L'identité humaine*. Paris, Seuil (coll. Point essais).
- PLOMER, Michèle (2009): *HKPQ*. Montréal, Éditions Marchand de feuilles.

De Consuelo Berges a Mauro Armiño: un corpus de las mejores traducciones del francés

Joan Verdegal

Universitat Jaume I

verdegal@uji.es

Résumé

À partir d'un corpus de traductions du français lauréates avec le Prix National de Traduction espagnol (1956-2010), plusieurs aspects voulant contribuer à l'élargissement de l'histoire de la traduction et de la sociologie de la traduction sont analysés, tout spécialement la visibilité des prix de traduction et leur réception, le statut et l'évolution du français dans cette trajectoire, la reconnaissance du travail des traducteurs à partir de leur expérience, les genres les plus enclins aux prix, les décalages temporels entre les œuvres originelles et les traductions, le degré de survivance et de canonicité des traductions.

Mots clé: prix de traduction; corpus; traducteurs de français; sociologie de la traduction.

Abstract

From a corpus of translations from the French awarded with the Spanish National Prize of Translation (1956-2010), some aspects referring to the history and sociology of translation are analyzed, especially the following aspects: issues related to the professional activity of translators, the visibility of the prizes and their degree of acceptance, the status and evolution of the French Language, the translators' work recognition from their experience, the most likely genres to be awarded, timing differences between original works and translations, and the degree of survival and canonicity of the translations.

Key words: prizes of translation; corpus; French translators; sociology of the translation.

Los premios de traducción existen en España desde 1956, gracias a la iniciativa (desde 1954) de la Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes (APETI), que presidía entonces la traductora Marcela de Juan. El primero de esos

* Artículo recibido el 27/02/2012, evaluado el 13/05/2012, aceptado el 28/05/2012.

galardones se bautizaba con el nombre de Premio Fray Luis de León de Traducción, en honor del insigne traductor que había sufrido persecución por haber traducido al castellano el libro bíblico del *Cantar de los cantares*¹. Se pretendía, nada más y nada menos, que premiar la mejor traducción al castellano de un original escrito en cualquier lengua y publicado el año anterior a la concesión del premio.

1. El Premio Fray Luis de León de Traducción a Consuelo Berges (1956)

Así pues, por Orden Ministerial de 18 de enero de 1956 (BOE de 20 de febrero) y con objeto de «prestigiar el libro y velar por su pureza como instrumento primordial de educación y cultura», nació el Premio Fray Luis de León de Traducción. Un año antes, la prensa (*ABC*, 9 de enero de 1955: 36) se hacía eco de la publicación de un libro de historia que dejaría huella; la reseña se expresaba en estos términos:

DESCOLA, JEAN: "HISTORIA DE LA ESPAÑA CRISTIANA"
Traducción de Consuelo Berges. Aguilar, editor. Un volumen, 332 páginas. Precio, 60 pesetas.

Posee "Historia de la España Cristiana", de Jean Descola, de la que ha llevado a término una excelente traducción al castellano Consuelo Berges, el Premio Thiers de la Academia Francesa al mejor libro de Historia. En una nota preliminar se nos explica, con acierto, el significado de su contenido. Se parte, con razón, de que el problema religioso es inseparable del desarrollo histórico de nuestro país. Es el nuestro un pueblo – afirma el propio Descola– «acuciado por la ardiente obsesión de Dios». Para el autor, se añade, «España se realiza en su historia como campeón de la fe cristiana» [...].

Jean Descola (1909-1981), profesor del Instituto Católico de París, había escrito un libro de calidad en el campo de la historia, reconocido con el premio Thiers; pero, además, el gobierno español le condecoraba en 1956 con la encomienda de Isabel la Católica en un acto presidido por el embajador de España en París (*La Vanguardia Española*, 2 de marzo: 10). Finalmente, la importancia mediática que había girado en torno a ese libro de historia se adornaba con la concesión del Premio Fray Luis de León, como recogían diversos medios periodísticos: el diario *ABC* en su edi-

¹ Muchos años después, el 21 de enero de 1987, Valentín García Yebra lo recordaba al escribir la siguiente frase en el diario *ABC* (p. 3) dentro de un artículo titulado «Mártires de la traducción»: «Tardío y pobre desagravio fue declararlo hace unos lustros epónimo del Premio Nacional de Traducción mientras éste fue magro en dineros». Se refería, sin duda, a las 25.000 pesetas del premio, asignación que se prolongó hasta 1973. En aquel año de 1956, la cuantía del premio equivalía a 22,22 veces el salario mínimo interprofesional mensual de un mozo de estación de RENFE (Fuente INEbase: <http://www.ine.es/inebaseweb/25687.do>).

ción de la mañana del domingo 8 de julio y *La Vanguardia Española* de ese mismo día.

En septiembre de 1956, el número 38 del *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas* (julio-agosto: 25-26) publicaba una crónica extensa y clarificadora del acto de concesión de ese Premio, en la que quedaba constancia no solamente del inicio de la andadura, sino también de algunas propuestas de mejora, así como del impulso institucional a la profesión de traductor; tras la descripción de la ceremonia, destacaba el siguiente párrafo:

El Ministro pronunció seguidamente unas palabras en las que hizo destacar el acierto en la convocatoria de este Premio, considerando que el ejercicio de la traducción no será nunca bastante elogiado. Se refirió a los beneficios que las buenas traducciones reportan a la cultura nacional, no sólo en el campo de la ciencia y de la técnica, cuyo florecimiento y desarrollo ha de estar siempre vinculado al florecimiento de la traducción, sino también en el campo de la literatura, recordando cómo nuestro Siglo de Oro coincide con la traducción y la difusión en España de las grandes obras maestras de la literatura universal. Terminó felicitando a doña Consuelo Berges, ganadora del Premio, y alabó asimismo la calidad y competencia de los finalistas, todos ellos personas acreditadas por una prestigiosa labor en el campo de las traducciones.

En definitiva, en su primera convocatoria, el Premio Fray Luis de León de Traducción se había concedido a una obra de historia traducida del francés por Consuelo Berges Rábago: *Historia de la España cristiana*; la había publicado en 1954 la editorial Aguilar y su autor era Jean Descola. Sus 332 páginas estaban encuadernadas en tapas semiblandas² y en formato de 21×12,5 centímetros, con una portada donde constaba el nombre de la traductora: «Traducción de / Consuelo Berges». En los dos últimos párrafos de una Nota preliminar que ocupaba tres páginas se leía (páginas X-XI):

Esta *Historia de la España cristiana* es una deslumbrante sucesión de épocas, situaciones y personalidades históricas que Jean Descola, con impresionista estilo, acierta a vivificar en su significación y su ambiente. Hombres y problemas de España desfilan por estas páginas con su pleno sentido. Admira la cordial comprensión con que Jean Descola nos presenta al herético Prisciliano —¡magnífica semblanza!— o nos describe la inquietud del Papa de Peñíscola. Sus retratos de los mártires Fructuoso y Eulalia, del obispo Osio, de Santo Domingo de Guzmán y

² El ejemplar consultado se localizó en la Biblioteca Nacional (Madrid); para evitar su deterioro, había sido encuadernado por la propia Biblioteca con tapas duras de color rojo (signatura 1/203094).

otras muchas páginas que sería prolijo enumerar, tan bellamente escritas, dejan en el lector una honda impresión.

Recientemente, esta *Historia de la España cristiana*, de Jean Descola, ha sido premiada con el «Prix Thiers de l'Académie Française au meilleur livre d'Histoire».

El texto propiamente de la obra se desarrollaba entre las páginas 1 y 298 (con cuatro partes), siguiéndole una Cronología (páginas 301-308), una Bibliografía (páginas 309-314) y los Índices (páginas 317-332). No había ninguna intervención directa por parte de la traductora, y una sola nota al pie de la página 34 en que se traducían tres versos del francés procedentes del cuerpo del texto, pero sin ningún comentario.

La trayectoria profesional de Consuelo Berges (Ucieda, 1899-Madrid, 1988)³ se había iniciado a través del periodismo, y, hasta el momento de recibir los primeros laureles institucionales de la traducción, su labor como traductora había sido ya importante, pues había traducido a Bernanos, Rousseau, Saint-Simon, Sermet y Stendhal. Sus ideas anarquistas y anticlericales no le impidieron abordar la traducción de esa *Historia de la España cristiana*, aunque parece que nunca fue motivo de comentarios por su parte. A lo largo de su vida profesional, las intervenciones de Consuelo Berges en múltiples foros traductológicos fueron incontables, pero siempre destacó una de ellas, que condensaba su pensamiento acerca de la traducción y que quedaba impresa –por ejemplo– en la revista *Cuadernos de Traducción e Interpretación* (nº 11-12) en una entrevista que mantuvo con Esther Benítez (1989-1991: 284-285)⁴:

Yo, escéptica, impenitente, encerraría en uno los diez mandamientos de la traducción: una vez más –lo que repiten ya hasta los ministros– el aforismo de Machado: «Se hace camino al andar». Con una aclaración de Maese Perogrullo: que para echar a andar hacen falta piernas e impulso locomotor, que parte del cerebro. Y al principio y a lo largo del camino de que aquí se trata, un gran amor y un gran respeto a la santa palabra, a la literatura.

La traducción es, pues, una colaboración del traductor con el autor: consiste en eso, en poner al texto original una piel nueva que sustituya a la piel primitiva que le puso el autor y que, en la traducción, desaparece sin remedio. Esta operación

³ Los datos biográficos de los traductores pueden obtenerse, además de en otras fuentes, del *Diccionario histórico de la traducción en España* (Lafarga y Pegenaute, 2009). En cuanto a las traducciones de los premiados, los datos se han conseguido –sobre todo– del ISBN.

⁴ Según Consuelo Berges, su teoría sobre la traducción se encontraba en su prólogo de *Madame Bovary* (1974), así como en un artículo suyo en el número 11-12 de 1971 de la revista *El Urogallo* titulado «La traducción y mi traducción de Proust».

hay que hacerla, claro está, con muy buen pulso y con muchísimo respeto, con gran fidelidad al contenido, a lo que el autor dijo y hasta, si me apuran un poco, a lo que el autor quiso decir. Si, al poner la nueva piel sobre el músculo del texto, nuestra sensibilidad personal nos lleva a ejercer sobre ese músculo una ligera presión que modifique levemente su forma, *tant mieux* si se hace para bien. Estoy segura de que el autor que conociera nuestro idioma hasta donde conocer se puede un idioma extranjero, que rarísima vez es mucho, nos agradecería esta pequeña operación estética.

2. El corpus de las trece traducciones del francés

Con el paso de los años –y hasta la actualidad– el Premio Fray Luis de León de Traducción ha pasado por cuatro etapas. En la primera de ellas, que se extendió hasta 1976, solamente había una modalidad, consistente en recompensar la mejor traducción al castellano de un original escrito en cualquier lengua y publicado el año anterior a la concesión del premio. Durante la segunda etapa (1978-1983), en que se conservó el nombre, se premiaban tres modalidades: mejor traducción al castellano publicada durante el año anterior a la concesión del premio de un original escrito en una lengua románica, de un original escrito en una lengua germánica y de un original escrito en una lengua clásica, semítica, oriental o eslava. Esta diversificación fue corregida en la tercera etapa (1984-1988), adoptándose el nuevo nombre de Premio Nacional de Traducción y recuperando una única modalidad, pero con la incorporación de otras lenguas de España: mejor traducción al castellano, catalán, euskera o gallego de un original escrito en cualquier lengua, publicada durante el año anterior a la concesión del premio. Durante la cuarta y última etapa (1989-2012) –todavía vigente– se volvía a diversificar en dos modalidades: un premio a la mejor traducción al castellano, catalán, euskera o gallego de un original escrito en cualquier lengua (publicada durante el año anterior a la concesión del premio), y otro premio al conjunto de la obra de un traductor a lo largo de su vida.

Entre los años 1956 y 2012 fueron trece los premios otorgados a traducciones procedentes del francés⁵, con géneros y obras dispares, como se comprobará en la tabla siguiente⁶, cuya presentación ofrece la ventaja de facilitar la observación de los

⁵ Con la particularidad del premio de 1982, en que se había traducido del provenzal, del francés y del alemán.

⁶ La primera columna indica la anualidad del premio; la segunda recoge el nombre del traductor y las fechas de nacimiento y defunción (si es el caso); la tercera, el título de la obra premiada y la fecha de publicación de su original; la cuarta muestra los nombres de los autores y las fechas de nacimiento y defunción; en la última columna se indica la combinación lingüística, la editorial que publicó la traducción (con la localidad) y la cuantía del premio.

datos más pertinentes para el análisis que se pretende realizar⁷.

Tabla I. Traducciones premiadas del francés con el Premio Nacional de Traducción

Años	Premiados	Obras	Autores	Otros datos
1956	Consuelo Berges Rábago (1899-1988)	<i>Historia de la España cristiana</i> (1951)	Jean Descola (1909-1981)	Ed. Aguilar (Madrid, 1954) 25.000 ptas
1961	Julio Gómez de la Serna y Favré (1896-1983)	<i>Memorias de guerra. La unidad (1942-1944). La salvación (1944-1946)</i> (1956/1959)	Charles De Gaulle (1890-1970)	Ed. Luis de Caralt (Barcelona, 1957, 1960) 25.000 ptas
1963	Concha Fernández-Luna Sánchez (1915-1999)	<i>Las gafas del león. La familia gorrión</i> (1932)	Charles Vildrac (1882-1971)	Ed. Molino (Barcelona, 1962) 25.000 ptas
1967	Manuel Álvarez Ortega (1923-)	<i>Poesía francesa contemporánea</i> (1915-1965)	Autores varios	Ed. Taurus (Madrid, 1967) 25.000 ptas
1968	José Antonio Míguez Rodríguez (1919-2005)	<i>El pensamiento moderno: de Hegel a Bergson</i> (1955)	Jacques Chevalier (1882-1962)	Ed. Aguilar (Madrid, 1968) 25.000 ptas
1969	Manuel Carrión Gútiérrez (1930-)	<i>Historia literaria de España</i> (1966)	Jean Descola (1909-1981)	Ed. Gredos (Madrid, 1969) 25.000 ptas
1971	Mauro Fernández Alonso de Armiño (1944-)	<i>Antología de la poesía surrealista</i>	Autores varios	Ed. Alberto Corazón (Madrid, 1971) 25.000 ptas
1972	Jorge Urrutia Gómez (1945-)	<i>Poemas</i> (1914-1951)	Paul Éluard (1895-1952)	Ed. Plaza & Janés (Esplugues de Llobregat, 1972) 25.000 ptas
1973	David Romano Ventura (1925-2001)	<i>Historia y crítica. Introducción a la metodología histórica</i> (1969)	Pierre Salmon (1926-)	Ed. Teide (Barcelona, 1972) 25.000 ptas
1976	María Teresa Gallejo Urrutia (1943-) / María Isabel Reverte Cejudo (1942-)	<i>Diario del ladrón</i> (1949)	Jean Genet (1910-1986)	Ed. Planeta (Barcelona, 1976) 100.000 ptas
1979	Carlos Ramírez de Dampierre (1907-1988)	<i>Opúsculos satíricos y filosóficos</i> (1732-1768)	Voltaire (François Marie Arouet) (1694-1778)	Ed. Alfaguara (Madrid) 300.000 ptas

⁷ Este método investigador observacional (en el sentido descrito por Gile, 1998) que denominé *gestión-explotación integral* de bases de datos (cf. Burdeus y Verdegall, 2005), se inscribe como vía investigadora propia dentro de la sociología de la traducción (en la línea de Escarpit, 1958; Bourdieu, 1980) y conjuga métodos descriptivos (Toury, 1995), de recepción literaria (Guzmán, 1995) y estadísticos (Ritchey, 2002).

Años	Premiados	Obras	Autores	Otros datos
1982	Carlos Alvar Ezquerro (1951-)	<i>Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesinger (De principios del siglo XII a finales del siglo XIII)</i>	Autores varios	Provenzal/francés/alemán-español. Alianza Editorial (Madrid) 500.000 ptas
2010	Mauro Fernández Alonso de Armiño (1944-)	<i>Historia de mi vida</i> (1797)	Giacomo Casanova (1725-1798)	Ed. Atalanta (Vilaür) 20.000 €

Del examen minucioso de la tabla anterior pueden deducirse provechosas conclusiones. La primera de ellas –y la más evidente– procede de la primera columna, donde se constata desde el principio una presencia más o menos regular de la lengua francesa en los premios nacionales, que se trunca repentinamente a partir de 1983 y hasta el año 2009: nada menos que veintiséis años sin que ninguna obra traducida del francés mereciera el máximo galardón del Ministerio de Cultura⁸. Si se tienen en cuenta las cuatro etapas, el francés se premió diez veces en la primera etapa, dos veces en la segunda, ninguna en la tercera y solamente una en la cuarta.

La segunda columna nos desvela que un traductor ha tenido la oportunidad de recibir dos veces ese preciado galardón; se trata precisamente de Mauro Armiño: en 1971 por *Antología de la poesía surrealista* (de diversos autores), y en 2010 (treinta y nueve años más tarde) por *Historia de mi vida* (de Giacomo Casanova). Esa misma columna nos ayuda a saber la edad que tenían esos traductores cuando fueron laureados; 57 años Consuelo Berges, 66 Julio Gómez de la Serna, 48 Concha Fernández-Luna, 44 Manuel Álvarez, 49 José Antonio Míguez, 39 Manuel Carrión, 27 Mauro Armiño, 27 Jorge Urrutia, 48 David Romano, 33 María Teresa Gallego, 34 María Isabel Reverte, 72 Carlos Ramírez, 31 Carlos Alvar y 66 Mauro Armiño. Con esas edades podemos establecer una media artificial de 45 años, pero que –en todo caso– demuestra que sólo uno superaba los 70 años y sólo dos no llegaban a los 30; uno de estos últimos era Mauro Armiño, que refrendaría su calidad traductora.

Gracias a la tercera columna podemos tener a la vista los títulos de las obras premiadas, lo que nos permite clasificarlas por géneros: tres son ensayos históricos (las premiadas en 1956, 1969 y 1973), dos son memorias personales (1961 y 2010), una

⁸ Queda por saber si algunas de las obras finalistas procedían del francés (circunstancia que no queda reflejada en las actas del jurado). La causa de esta «discriminación» solamente puede conocerse mediante un estudio más extenso, que no tiene cabida en estas pocas páginas, pero que quizás haya que buscar en la implantación del Premio Stendhal de Traducción convocado por la Fundación Consuelo Berges a partir precisamente de 1983 (segundo centenario del nacimiento de Stendhal), dotado con 200.000 pesetas y dedicado en exclusiva a traducciones del francés (de narrativa, poesía, teatro o ensayo). Dicho galardón presenta dos particularidades: el jurado está formado exclusivamente por profesionales de la traducción (por expreso deseo de la fundadora) y su dotación económica (3.000 € en la actualidad) proviene de los derechos de autor que siguen devengando las traducciones de Consuelo Berges.

es de literatura infantil (1963), cuatro son obras de poesía (1967, 1971, 1972 y 1982), dos son de filosofía (1968 y 1979) y solamente una es de narrativa (1976). Además, el hecho de haber recogido entre paréntesis el año o la época de la publicación de las obras originales nos da acceso a otras conclusiones parciales relacionadas con su recepción en España, pues el tiempo transcurrido entre su publicación y su traducción nos puede proporcionar datos sobre su actualidad o el interés suscitado por el original, sobre la celeridad con que las editoriales (o los traductores) propusieron su traducción y –con un análisis más comprometido– acerca de si se trata o no de la primera traducción al español (que no depende necesariamente de su proximidad cronológica). Mediante este método podemos deducir que los libros de historia se tradujeron casi inmediatamente (cuatro, dos y tres años después)⁹, que los de poesía eran también contemporáneos y que existía un interés por las obras de filosofía. La ficción literaria no acababa de introducirse en los engranajes del Premio Nacional de Traducción.

Parecidas deducciones se infieren también de la observación de la cuarta columna, donde se puede comprobar la contemporaneidad de los autores elegidos, con las únicas excepciones de los tres últimos premios (1979, 1982 y 2010). Por añadidura, es de destacar que uno de los autores –precisamente Jean Descola– refrendaba su aptitud para llegar en dos ocasiones al podio de los ganadores (la primera vez, de manos de Consuelo Berges; la segunda, gracias a la traducción de Manuel Carrión).

En la quinta columna (lengua de partida y de llegada francés-español) comprobamos que la única distorsión se produce en 1982, ya que –por las características de la obra, como ya se ha dicho– se conjugaban tres lenguas: provenzal, francés y alemán. Esa columna nos aporta también una lista de las editoriales, con la que podemos comprobar una diversificación entre las empresas editoras, si bien Aguilar repetía premio en 1968 después del de 1956. En cuanto a la ciudad o zona de influencia editorial, se comprueba que siete de los premios fueron a parar a Madrid, mientras que los otros seis lo fueron a Cataluña (lo que confirma la influencia de ambos polos editoriales). Por último, de la observación de la asignación económica se comprueba la devaluación producida en la primera etapa (que coincide con el período pre-democrático) y la evolución posterior, lo que denota una valoración al alza de la labor de los traductores; este último extremo sólo puede asegurarse tras un análisis concienzudo de las cantidades (en pesetas y euros) y su cotejo con el salario mínimo interprofesional mensual de las anualidades, que arroja los siguientes coeficientes: 1956 (22,22 veces el SMI), 1961 (15,85), 1963 (13,88), 1967 (8,68), 1968 (8,16), 1969

⁹ Para el cálculo, debe tenerse en cuenta que las traducciones no siempre se publicaban el año anterior al de la concesión del premio.

(8,68), 1971 (6,12), 1972 (5,34), 1973 (4,48), 1976 (9,66), 1979 (15,62), 1982 (19,65), 2010 (31,58)¹⁰.

3. El Premio Nacional a la Mejor Traducción a Mauro Armiño (2010)

Cincuenta y cuatro años después de Consuelo Berges, el Premio Nacional a la Mejor Traducción se convocaba a través de la Orden CUL/1206/2010, de 29 de abril (BOE del 11 de mayo), y la normativa para su concesión se establecía en el BOE 162 de 5/7/2010 (páginas 59509-59510), donde se declaraba que el premio tenía por objeto «distinguir la traducción a cualquiera de las lenguas españolas, de obras escritas originariamente en cualquier lengua extranjera, que según el juicio de especialistas ha resultado sobresaliente» y se requería que la obra se hubiera publicado entre el 1 de enero y el 31 de diciembre de 2009. Los vocales del Jurado eran designados por Orden de la Ministra de Cultura, a propuesta del Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas, teniendo en consideración –además de la paridad entre hombres y mujeres (que no se cumplía)– «sus conocimientos para valorar y enjuiciar las obras editadas en las diferentes lenguas españolas y las lenguas originales de los libros traducidos». Tras los debates correspondientes, el traductor podía finalmente leer su nombre como galardonado en la Orden CUL/3440/2010, de 9 de diciembre (BOE del 4 de enero de 2011), si bien las agencias de prensa ya se habían hecho eco del veredicto desde noviembre. Así, el 10 de ese mes, Logopress complementaba la noticia con un breve currículum del traductor, mientras que la página web de *Liberediciones* titulaba su breve crónica con la frase «A los traductores nos maltratan continuamente los editores» y recogía la opinión del galardonado: «[...] Armiño considera que estos galardones “no apoyan en nada” al colectivo de los traductores. “No nos relacionamos con el lector ni con el Estado”, afirma. Mauro Armiño asegura que el trabajo por el que ha sido premiado le ha resultado “muy divertido”, a pesar de ser un libro de 3.500 páginas». Desde Madrid, el diario *El País.com* lanzaba la noticia de la decisión del jurado el 10 de noviembre, congratulándose Javier Rodríguez Marcos de la «monumental versión» que había realizado el laureado, a quien consideraba «una referencia para los traductores de francés»; además, con sus últimas palabras, el comentarista recordaba la edición de la *Antología de la poesía surrealista* con la que Mauro Armiño había conseguido su Premio Nacional de Traducción de 1971.

Como anticipo al reconocimiento oficial, las reseñas y críticas se habían sucedido desde la aparición de los dos volúmenes de esa *Historia de mi vida* de Giacomo Casanova. El 7 de noviembre de 2009, *ABC Cultural* publicaba un artículo de Anna Caballé (página 12) que daba la bienvenida a «unas memorias que, de la mano de Atalanta, se publican por vez primera íntegras en castellano». La reseña se centraba

¹⁰ Todos esos apuntes allanan el camino hacia conclusiones de más envergadura, si se comparan con los datos procedentes de todo el corpus de los premios nacionales en todas las lenguas. Es una propuesta de investigación personal que verá la luz próximamente.

casi exclusivamente en relatar el «carpe diem» de Casanova, a excepción de dos cortos párrafos que reconocían el esfuerzo realizado en aras de la calidad; sin embargo, la labor del traductor aparecía de soslayo, incluso por detrás de la del prologuista. Cuatro días más tarde saltaba la noticia de la concesión del Premio Nacional de Traducción, de la que se hacían eco los principales rotativos. El domingo 15 de noviembre, en la sección de cultura y espectáculos del diario *ABC* (página 78), el comentarista Manuel de la Fuente presentaba esa *Historia de mi vida*: «más de tres mil páginas cuya versión original completa es por fin traducida al español y publicada entre nosotros por la editorial Atalanta». En esa ocasión sí que había espacio para poner en su lugar al traductor, al que se le daba casi por completo la palabra. El miércoles 18 de noviembre le tocaba el turno a otro periódico, *La Vanguardia*, que ofrecía, de la pluma de Jordi Galves y en la sección de cultura, una crónica igualmente muy medida sobre la figura de Casanova, pero con poco protagonismo en cuanto a la traducción (página 14): «En las más de 3.500 páginas de esta edición española, la primera traducción completa y sin censuras, admirablemente firmada por Mauro Armiño, asistimos al día a día de un profesional de la seducción, a su manera de ver las cosas. Y de no verlas». Unas semanas más tarde, el 9 de diciembre, de nuevo *La Vanguardia* ofrecía una reseña sobre el libro, en la que Xavi Ayén insistía igualmente en la biografía del autor (página 37), aunque en el título (y también unas líneas más abajo) focalizaba en el hecho de tratarse de una versión completa: «El encanto de Giacomo / Publicada por primera vez en España la versión íntegra de las memorias de Casanova. [...] En España, el libro llega ahora en traducción de Mauro Armiño». No obstante, el suplemento cultural del periódico *El Mundo*, en su edición digital del 4 de diciembre, se mostraba algo más propicio a reconocer explícitamente el trabajo de Mauro Armiño, glosado en esa ocasión por Luis Antonio de Villena (2009): «Estamos sin duda ante una de las autobiografías (pese a quedar inconclusa) más célebres y extraordinarias de la literatura occidental; mucho –demasiado tiempo– mal traducida o censurada».

En definitiva, la crítica periodística daba buena cuenta de la entrega del Premio Nacional a la Mejor Traducción (dotado con 20.000 €)¹¹, valorando de manera desigual la labor realizada por Mauro Fernández Alonso de Armiño al traducir y anotar del francés la *Historia de mi vida* de Giacomo Casanova, publicada en 2009 por Ediciones Atalanta. El libro, de dos tomos, era una edición cuidada, descrita así en las páginas de créditos:

– Tomo I

En cubierta: dibujo de Casanova, autor anónimo.

En guarda delantera: J. H. Fragonard, *El beso robado* (ca. 1780). Museo del Hermitage.

En guarda trasera: J. H. Fragonard, *El cerrojo* (ca. 1778). Museo del Louvre.

¹¹ La cuantía del premio en metálico equivalía ese año a 31,58 veces el salario mínimo interprofesional mensual.

Dirección y diseño: Jacobo Siruela
Coordinación y maquetación: Rosa María García
Corrección: Santiago Celaya y Noelia Moreno

– Tomo II

En cubierta: dibujo de Casanova, autor anónimo.
En guarda delantera: F. Boucher, *Odalisca* (ca. 1740). Museo del Louvre.
En guarda trasera: P. Longhi, fragmento de *El rinoceronte* (1751). Ca'Rezzonico, Venecia.
Dirección y diseño: Jacobo Siruela
Coordinación y maquetación: Rosa María García
Corrección: Santiago Celaya y Noelia Moreno

El nombre del traductor se leía en las cubiertas («Traducción y notas de Mauro Armíño»), después del prologuista («Prólogo de Félix de Azúa») y en las portadas, además de la obligada mención en las páginas de créditos: «© De la traducción: Mauro Armíño». El índice del primer tomo presentaba la estructura de la obra, que comenzaba con el Prólogo (titulado «Una cruz en Duchov», páginas XXV-XXXIV, con cinco notas al pie), la Nota del traductor (páginas XXXV-XL, con tres notas al pie), una Cronología (páginas XLI-LII) y el desarrollo de *Historia de mi vida hasta el año 1797* (1.651 páginas en papel Biblia), que contaba con seis volúmenes, un prefacio y setenta y cinco capítulos. El índice del segundo tomo agrupaba los últimos seis volúmenes, con sesenta y ocho capítulos (páginas 1653 a 3391), la Bibliografía (páginas 3393-3398) y un extenso Índice onomástico (páginas 3399-3577).

De entre toda esa organización, la Nota del traductor aportaba abundante información sobre el autor y su obra, en cierto modo complementaria al Prólogo. En efecto, Mauro Armíño no se limitaba solamente a establecer sus pautas de traducción, sino que contribuía al mejor conocimiento de esa autobiografía con párrafos reveladores acerca de –por ejemplo– la elección por parte de Casanova de la lengua francesa como lengua de escritura, frente a su italiano nativo, a pesar de los abundantes italianismos que insertaba, «con los graciosos e inesperados giros que da a la sintaxis»; su preocupación por el estilo, lleno de frescura, en el que se apreciaba un relato oralizado «que zarandea la lengua para cargarla de vigor, de inmediatez, de un uso de los tiempos verbales donde parece estar hablando con una persona o un grupo de amigos que tuviera enfrente». En cuanto a las opciones traductorales de Mauro Armíño, algunos párrafos suyos resultaban reveladores (páginas XXXVII-XXXVIII):

Llegado el momento de la traducción, los italianismos tenían que diluirse, y carecía de sentido reproducir las incorrecciones gramaticales de un texto cuyo carácter más original es el comunicativo. En el relato de su paso por España, por ejemplo, Casanova intenta reproducir algunos términos de la lengua castellana; lo hace de oído, y en este caso, cercanos al lector español, así los he dejado, con su anómala transcripción. Más problemas

plantean los nombres de lugares y personas, que Casanova escribe en muchas ocasiones de maneras distintas: los nombres y apellidos rusos, polacos, españoles e ingleses, también transcritos de oído, adoptan formas diversas que he unificado; mantenerlos sólo podía perturbar la lectura. En cuanto a los términos geográficos, hay ejemplos incomprensibles de distinta grafía: Soleure, población francesa en la que estuvo y por la que pasó Casanova en varias ocasiones, llega a adoptar bajo su pluma hasta cuatro grafías distintas; si de un término como ése resultan tantas diferencias, qué decir de los complejos apellidos rusos o polacos. Carecía de sentido, repito, no revertir a su transcripción oficial los centenares de nombres de persona y de lugar que aparecen en la *Historia de mi vida*,³ en el Índice onomástico, de todos modos, hay constancia de las diversas grafías que, en muchas ocasiones, ya poseían en la época apellidos no demasiado fijados.

[...] Tarea difícil en la que debo agradecer la meticulosidad de la revisión de Santiago Celaya, corrector de Atalanta.

Esa larga Nota del traductor terminaba con un apartado titulado «Breve historia del texto», donde se desvelaban las fuentes y los investigadores casanovistas que habían colaborado a la consecución de las ediciones canónicas de la obra (página XL).

El análisis de todas las notas de *Historia de mi vida* (que son 5.088: 2.531 en el tomo I y 2.557 en el tomo II) no permite discernir con exactitud su procedencia (como advierte el traductor), pero sí que son propias del tintero de Armiño treinta y una de ellas (once del primer tomo y veinte del segundo), en las que se intuye que el traductor desea asegurarse de la perfecta comprensión de un lector de español, o también de que comprenda los límites o dificultades de la traducción. Son las únicas que pueden considerarse traductológicas y se refieren sobre todo a juegos de palabras; se localizan en las páginas y números de nota siguientes:

- Tomo I: p. 67 (n. 23), p. 523 (n. 14), p. 703 (n. 35), p. 703 (n. 36), p. 710 (n. 55), p. 711 (n. 58), p. 761 (n. 28), p. 901 (n. 21), p. 1020 (n. 10), p. 1172 (n. 10), p. 1413 (n. 39).

- Tomo II: p. 1711 (n. 23), p. 1718 (n. 28), p. 1721 (n. 2), p. 1806 (n. 16), p. 1866 (n. 1), p. 1887 (n. 2), p. 2171 (n. 10), p. 2181 (n. 20), p. 2215 (n. 20), p. 2220 (n. 23), p. 2489 (n. 43), p. 2551 (n. 15), p. 2631 (n. 85), p. 3004 (n. 6), p. 3297 (n. 14).

Transcurridas ya unas semanas desde la concesión del premio, el rotativo *Norte de Castilla* del 31 de diciembre de 2010 ofrecía un título más general y centrado en la labor de los traductores («Traducir es negociar entre dos lenguas con la menor pérdida posible del original»), al que seguía una entrevista corta pero sugestiva con Mauro Armiño. Ese mismo periódico, también el 31 de diciembre y en la sección de Cultura, presidido por el titular «Los señores de la lengua» y tras un epígrafe encabezado por «Cada vez más profesionales», concluía con un párrafo dedicado al perfil del traductor:

El perfil del traductor de hoy responde a una edad media de 46 años, reside en Cataluña o Madrid, es licenciado o doctor con vinculación creciente a las Facultades de Traducción e Interpretación, se inclina más la balanza hacia el sexo femenino y han crecido los profesionales autónomos. El traductor del siglo XXI se aleja de la dedicación lateral y alimenticia del políglota Cansinos Assens y reafirma la especialización en idioma y género del último Premio Nacional de Traducción, Mauro Armiño.

4. Alcance abierto de unas conclusiones

En el caso que aquí se ha abordado, que es el estudio de los Premios Nacionales de Traducción relacionados con el francés, las conclusiones pueden resumirse en los siguientes puntos:

- 1) El nacimiento de esos premios respondía a un sentimiento de necesidad de impulsar y dignificar la labor traductora, encabezada por la Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes.
- 2) El primero de los premios se concedía a una experta traductora –Consuelo Berges– que representaba en cierto modo a todo un colectivo de profesionales, cualidad que se vería corroborada con el paso de los años.
- 3) La primera de las traducciones premiadas, independientemente de su calidad intrínseca, respondía a un género y a una temática que, tras el título de *Historia de la España cristiana*, se enmarcaba en un contexto político propenso a la autocomplacencia y a una visión histórica del país propia del régimen franquista. En ese sentido, resultaba chocante que la traductora de Jean Descola (un autor tan escorado ideológicamente hacia la derecha política) hubiera tenido un pasado de signo marcadamente contrario.
- 4) La distribución temporal de las trece traducciones del francés de ese corpus revela una presencia adecuada de esa lengua (ateniéndonos a su importancia cultural) durante el período predemocrático, y una ausencia determinante a partir de 1982, coincidente con la consolidación del sistema democrático.
- 5) La comparación de las reseñas sobre la traducción de Consuelo Berges (*Historia de la España cristiana*, de Jean Descola) y la de Mauro Armiño (*Historia de mi vida*, de Giacomo Casanova) permite constatar la evolución en el reconocimiento público de la labor traductora, mucho más explícito y concreto en la actualidad. Sin embargo, una extrapolación al resto del corpus (es decir, a todas las traducciones premiadas entre 1956 y 2010, y de todas las lenguas) derivaría en conclusiones más objetivas que podrían marcar pautas de conducta relacionadas con las temáticas abordadas, los géneros cultivados o las modas literarias imperantes. Por añadidura, el índice de recepción de las obras traducidas no sólo depende de la facilidad con que se accede a esa información (mucho mayor en la era de Internet), sino también del grado de dispo-

nibilidad de los receptores últimos, es decir, de la formación y predisposición de los públicos lectores de traducciones.

6) La evolución de los géneros del corpus francés permite igualmente constatar una predilección por las obras poéticas (4 premios), los ensayos históricos (3 premios), las memorias personales (2 premios), la filosofía (1 premio), la literatura infantil (1 premio, irrepetible) y la narrativa (también uno)¹².

7) En cuanto al fenómeno de la contemporaneidad, es decir, de la proximidad temporal entre las trece obras originales y sus traducciones, se observa cierto equilibrio: seis de ellas se tradujeron casi inmediatamente (con pocos años de intervalo: los premios de 1956, 1961, 1967, 1968, 1969 y 1973), mientras que las otras siete lo fueron tras un intervalo relativamente largo de tiempo, que oscilaba entre los veinte y los treinta años (los premios de 1963, 1971, 1972 y 1976), los dos siglos (1979 y 2010) y los siete siglos (1982).

8) Este último dato, no obstante, carecería de relevancia si no se estudiara el grado de primicia de las traducciones, es decir, si se trata o no de primeras traducciones a las lenguas de llegada (que en todos los casos es el español). Para ello es imprescindible reunir todos esos libros y escrutar sus prólogos y notas preliminares, además de consultar bases de datos bibliográficas. Así pues, eran traducciones primigenias las diez primeras (entre 1956 y 1976), mientras que no lo eran estrictamente las tres últimas (las de 1979, 1982 y 2010). Dichas circunstancias pueden significar cierta evolución en cuanto a los méritos considerados por los diferentes jurados, que en un principio parecían más propensos a premiar obras contemporáneas que necesitaban una inmediata difusión¹³.

9) Otro de los aspectos sociológicos de cierto interés es el grado de experiencia traductora de los galardonados. Cabe decir al respecto que, independientemente de su edad (de la que ya se ha hablado), a partir de la observación del corpus se ha podido deducir hasta qué punto se concedieron premios a jóvenes promesas de la traducción o, si por el contrario, se premió a traductores consagrados. Consuelo Berges manifestaba cierta preven-

¹² En el campo de las demás lenguas se ha comprobado el dominio de la narrativa (17 obras) y de la poesía (16); le sigue la historia (7), la religión (5), la filosofía (4), las memorias (3), las epístolas (2), el teatro (2) y otros (2). Lo más significativo de este palmarés conjunto es una clara apuesta por el género narrativo a partir de 1974, así como una consolidación también evidente de la poesía a partir de 1984. La variedad de géneros que proponía premiar el jurado en 1956 duró muchos años; en cierto modo se corrigió a partir de la cuarta etapa, donde abunda más literatura. Justamente 1983, el año en que se instituyó el Premio Stendhal, es el último de la segunda etapa de los Premios Nacionales; quizás el Stendhal fuera también una apuesta por la ficción literaria, que no acababa de introducirse en los engranajes del Premio Nacional de Traducción.

¹³ Cotejados estos extremos con la otra parte del corpus (el de las demás lenguas originales y en semejante período), el resultado conduce a idénticas conclusiones, ya que, salvo mínimas excepciones, sus traducciones responden igualmente a iniciativas tendentes a primar su oportunidad.

ción ante los traductores no estrictamente profesionales, a los que denominaba «lectores del BOE» o «dómines de la traducción»¹⁴. Pues bien, al analizar el número de obras previas traducidas por cada uno de ellos (entre 1956 y 1983, año este último en que comenzó la trayectoria del Premio Stendhal), así como sus obras de creación, se ha podido inferir que la insigne traductora no iba desencaminada y que sus apreciaciones eran bastante objetivas. El resultado de ese examen es el siguiente: de los 31 traductores premiados entre 1956 y 1983, 12 no tenían publicada ninguna traducción anterior a la del premio, ocho sólo habían traducido una obra, cuatro disponían de dos traducciones anteriores, uno había publicado tres traducciones, uno disponía de siete traducciones en su haber, uno tenía ocho traducciones, uno poseía 15, uno tenía 18, otro había publicado 29; finalmente, el más experto había publicado 36 traducciones antes de recibir el máximo galardón. En cuanto a nuestros traductores del francés, sus respectivas trayectorias se indican en la tabla que sigue:

Tabla II. Experiencia de los traductores del francés premiados hasta 1983

Años	Traductores premiados	Traducciones anteriores	Obras de creación anteriores	Traducciones posteriores	Obras de creación posteriores
1956	Consuelo Berges Rábago (1899-1988)	1	3	30	3
1961	Julio Gómez de la Serna Puig (1888-1963)	29	0	66	0
1963	Concha Fernández-Luna Sánchez (1915-1999)	0	<3	0	3
1967	Manuel Álvarez Ortega (1923-)	1	9	12	<30
1968	José Antonio Míguez Rodríguez (1919-2005)	11	0	<14	<30
1969	Manuel Carrión Gútiez (1930-)	0	0	5	13
1971	Mauro Fernández Alonso de Armiño (1944-)	2	0	<357	9
1972	Jorge Urrutia Gómez (1945-)	0	0	1	<38
1973	David Romano Ventura (1925-2001)	3	0	2	6
1976	María Teresa Gallego Urrutia (1943-)	<6	0	<90	2
	María Isabel Reverte Cejudo (1942-)	0	0	12	1

¹⁴ En el primer caso se refería a «funcionarios o profesores con alguna obra traducida que, enterados de la convocatoria del premio, la presentaban y se lo llevaban». En el segundo, aludía a «catedráticos o lingüistas que nunca habían traducido una línea, y de los que, tras diversos y divertidos enfrentamientos en algún jurado y alguna que otra polémica periodística, huía como de un nublado» (Benítez, 1989-91: 263, 265).

Años	Traductores premiados	Traducciones anteriores	Obras de creación anteriores	Traducciones posteriores	Obras de creación posteriores
1979	Carlos Ramírez de Dampierre (1907-1988)	15	0	3	0
1982	Carlos Alvar Ezquerro (1951-)	1	4	17	31

Los resultados que arroja esta tabla deben matizarse. En primer lugar, la única traducción anterior publicada en España por Consuelo Berges debe complementarse con las que realizó durante su exilio, por lo que no puede pertenecer al grupo de los traductores ocasionales. Julio Gómez de la Serna tenía ciertamente mucha experiencia traductora, y además había sido el secretario del jurado en sus primeras tres convocatorias (1956-1958), por lo que jugaba con ventaja (tenía 66 años). En cuanto a Concha Fernández-Luna, escritora de cuentos infantiles, queda claro que nunca se dedicó profesionalmente a la traducción. Manuel Álvarez Ortega, por el contrario, se inició en la traducción con ese premio de 1967, pero perseveró después en esa actividad. El caso de José Antonio Míguez desvela una clara dedicación a la labor traductora, tanto anterior como posterior al premio. Manuel Carrión también era traductor novel en 1969, aunque prosiguió en esa actividad posteriormente. El caso de Mauro Armiño es paradigmático, pues a su poca experiencia traductora inicial hay que añadir una trayectoria ulterior encomiable. Jorge Urrutia tampoco se prodigaba en exceso en la traducción, ni antes ni después de ser galardonado. David Romano gozaba de cierta experiencia previa, que no tuvo mucha continuidad. El tándem formado por María Teresa Gallego y María Isabel Reverte se iniciaba ciertamente en 1976, pero sería muy fructífero con el paso de los años. En cambio, Carlos Ramírez era todo un experto traductor cuando consiguió el premio en 1979 (tenía 72 años), y siguió publicando traducciones. Finalmente, la evolución de Carlos Alvar desvela igualmente una experiencia reducida anterior, pero una notable dedicación posterior a la traducción. Así pues, nueve de esos doce traductores del francés encajaban en el prototipo de traductor oportunista u ocasional, según opinión de Consuelo Berges (aunque ella no desvelara sus nombres).

10) Puede resultar igualmente de interés comprobar hasta qué punto las obras traducidas y premiadas por el «Fray Luis de León» han aportado algo al universo de la traducción, más allá de su mera divulgación. Para conocer esos extremos, además de rastrear sus reseñas o críticas diacrónicamente (tarea que excede la intención de esta aportación), es necesario localizar y contabilizar el número de ediciones y reediciones hasta la actualidad, lo que servirá para evaluar su pervivencia y «canonicidad», es decir, el grado de aceptación que esas obras han generado en el mercado editorial o en los lectores. El resultado no es muy alentador para la mayoría de las traducciones. Se salvan los premios de 1956, 1961, 1976 y 1982 (con dos o más ediciones posteriores); los demás son irrelevantes: por haber merecido solamente una nueva edición o por no haber conseguido perpetuarse en ninguna otra. Véase esquemáticamente:

1956. Consuelo Berges: *Historia de la España cristiana* → dos ediciones posteriores (1967, 1988).
1961. Julio Gómez: *Memorias de guerra* → dos ediciones posteriores (2005, 2007; se trata de otro traductor).
1963. Concha Fernández-Luna: *Las gafas del león* → una edición posterior (1994; se trata de otro traductor).
1967. Manuel Álvarez: *Poesía francesa contemporánea* → una edición posterior (no consta año ni traductor).
1968. José Antonio Míguez: *El pensamiento moderno: de Hegel a Bergson* → ninguna edición posterior.
1969. Manuel Carrión: *Historia literaria de España* → una edición posterior (1969).
1971. Mauro Armiño: *Antología de la poesía surrealista* → una edición posterior (2001; no consta el traductor).
1972. Jorge Urrutia: *Poemas* → ninguna edición posterior.
1973. David Romano: *Historia y crítica. Introducción a la metodología histórica* → una edición posterior (1978).
1976. María Teresa Gallego / María Isabel Reverte: *Diario del ladrón* → tres ediciones posteriores (1977, 1994, 1994).
1979. Carlos Ramírez: *Opúsculos satíricos y filosóficos* → ninguna edición posterior.
1982. Carlos Alvar: *Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesinger* → cinco ediciones posteriores (1995, 1999).

11) En principio, es de suponer que los traductores galardonados con este premio deberían ocupar un lugar de privilegio en los diccionarios sobre el tema, aunque ello podría depender, en buena medida, de la pervivencia de sus traducciones y de su proyección posterior como traductores. Pues bien, consultadas las dos fuentes más importantes al respecto, el *Diccionario de traductores* de Esther Benítez (1992) y el *Diccionario histórico de la traducción en España* de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (2009), se ha obtenido el siguiente resultado: en el primero sólo aparece David Romano; en el segundo constan Consuelo Berges, Julio Gómez y Mauro Armiño. Como resulta bastante evidente, esta presencia no se corresponde con su importancia, al menos en cuanto a la cantidad de traducciones publicadas por algunos de ellos y a la relevancia del Premio Nacional de Traducción, por lo que sería deseable un mayor reconocimiento, que podría basarse en una propuesta reivindicativa que promoviera una mejor visibilidad de los premios de traducción, para lo cual resultaría imprescindible una consecuente dedicación por parte de los investigadores.

En definitiva, el desarrollo de los apartados anteriores ha permitido comprobar las posibilidades de investigación de los premios de traducción. El hecho de analizar un corpus delimitado de obras, traductores, notas de prensa y reseñas ha permitido ofrecer conclusiones parciales que abren la puerta a nuevas contingencias de mayor calado que podrán mostrar hasta qué punto la actividad traductora influye en la sociedad, en el mercado editorial o en la transmisión del conocimiento y de la cultura en general. En este sentido, el método investigador aquí empleado, que denomino *gestión-explotación integral* de un corpus de literatura traducida, augura importantes beneficios para la traductología, principalmente porque consigue relacionar la socio-

logía de la literatura con la sociología literaria (Leenhardt, 2003)¹⁵, de manera que ambas disciplinas pueden proyectar sus intereses en una sociología de la traducción con aplicaciones concretas y prácticas para sus usuarios (escritores, lectores, traductores y editoriales). Además, dicha *gestión-explotación integral* puede ayudar a visualizar diacrónicamente las necesidades y tendencias del mercado de la traducción, nunca lo suficientemente conocido, máxime cuando existen grandes lagunas cronológicas y sociológicas investigadoras¹⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYÉN, Xavi (2009): «El encanto de Giacomo». *La Vanguardia*, 9/12/2009, 37.
- BENÍTEZ, Esther (1989-1991): «Entrevista –truncada– con Consuelo Berges». *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 11-12, 269-285.
- BENÍTEZ, Esther (1992): *Diccionario de traductores*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- BOLETÍN DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS (1956): «Concesión del Premio “Fray Luis de León” para traductores», 38, julio-agosto, 25-26.
- BOURDIEU, Pierre (1980): *Questions de sociologie*. París, Minuit.
- BURDEUS, María Dolores y Joan VERDEGAL (2005): «Claves para una sociología de la traducción de narrativa a partir de COVALT (1990-2000)». *Meta, journal des traducteurs*, 50/4 [Consulta en línea: <http://id.erudit.org/iderudit/019832ar>].
- CABALLÉ, Anna (2009): «Casanova, *carpe diem*». *ABC Cultural*, 7/09/2009, 12.
- CASANOVA, Giacomo (2009): *Historia de mi vida*. Vilaür, Atalanta. Traducción de Mauro Armíño.
- DESCOLA, Jean (1954): *Historia de la España cristiana*. Madrid, Aguilar. Traducción de Consuelo Berges.

¹⁵ Los enfoques de ambas disciplinas son diferentes. La sociología de la literatura, como parte integrante de la sociología, intenta aplicar sus métodos a la difusión, al éxito, a los públicos receptores, a la institución literaria y a los grupos profesionales (por ejemplo los escritores, profesores o críticos), es decir, a todo aquello que, en literatura, no es propiamente texto. Por el contrario, la sociología literaria es considerada uno de los métodos de las ciencias literarias, orientado hacia el texto y con el objetivo de facilitar su comprensión. La presente aportación intenta cubrir lagunas propias de la primera subdisciplina, dejando para etapas posteriores conclusiones procedentes del segundo enfoque. La combinación de ambos métodos permite conocer mejor la respuesta a ciertas preguntas constantemente formuladas: ¿qué se ha traducido?, ¿cuándo se ha traducido?, ¿cómo se ha traducido?, ¿quién ha traducido?, ¿cuánto se ha traducido?, ¿dónde se ha traducido?, ¿por qué se ha traducido?, ¿de dónde se ha traducido?, etc.

¹⁶ Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación FFI2012-35239 del Ministerio de Economía y Competitividad (con fondos FEDER de la Unión Europea).

- DESCOLA, Jean (1968): *Historia literaria de España*. Madrid, Gredos. Traducción de Manuel Carrión Gútiérrez.
- ESCARPIT, Robert (1958): *Sociologie de la littérature*. París, PUF.
- FUENTE, Manuel de la (2009): «Casanova, el oficio de amar». *ABC*, 15/11/2009, 76-77.
- GALVES, Jordi (2009): «Casanova, el burlador ante su espejo». *La Vanguardia*, 18/11/2009, 14-15.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1987): «Mártires de la traducción». *ABC*, 2/01/1987, 3.
- GILE, Daniel (1998): «Observational Studies and Experimental Studies in the Investigation of Conference Interpreting». *Target*, 10/1, 69-93.
- GUZMÁN, Josep R. (1995): *Les teories de la recepció literària*. Valencia, Universitat de València, Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE [eds.] (2009): *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid, Gredos.
- LEENHARDT, Jacques (2003): «Sociologie de la littérature». *Infothèque francophone. Ressources en ligne et actualités scientifiques francophones*. Agence Universitaire de la Francophonie [Disponible en: <http://www.infotheque.info/cache/5430/www.sociocritique.mcgill.ca/Pdf/JLEENHARDT.pdf>].
- LIBEREDICIONES (2010): «Mauro Armíño: premio nacional a la mejor traducción». *Liber Ediciones, bibliofilia y arte*, 23/11/2010. [Consulta en línea: <http://www.liberediciones.com/noticias.asp?ID=253&bot=>].
- LOGOPRESS (2010): «Mauro Armíño, Premio Nacional a la Mejor Traducción». *Revista de Arte – Logopress*, 10/11/2010. [Consulta en línea: <http://www.revistadearte.com/2010/11/10/mauro-armino-premio-nacional-a-la-mejor-traducion/>].
- MINISTERIO DE CULTURA (1980-2000): *Bibliotecas Públicas del Estado (Catálogos)*. Madrid [Consulta en línea: http://www.mcu.es/cgi-bin/cbpe_b].
- MINISTERIO DE CULTURA (2007): *Libros españoles en venta*. Madrid, Agencia Española del ISBN [Consulta en línea: <http://www.mcu.es/bases/spa/isbn/ISBN.html>].
- MINISTERIO DE LA PRESIDENCIA (1968-2011): *Boletín Oficial del Estado, BOE.es*. Madrid, Agencia Estatal del BOE [Consulta en línea: http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/texto_boe_avanzada.php?id=es].
- NIÑO, V.M. (2010a): «Traducir es negociar entre dos lenguas con la menor pérdida posible del original». *El Norte de Castilla*, 31/12/2010 [Consulta en línea: <http://www.elnortedecastilla.es/v/20101231/cultura/traducir-negociar-entre-lenguas-20101231.html>].
- NIÑO, V.M. (2010b): «Los señores de la Lengua». *El Norte de Castilla*, 31/12/2010 [Consulta en línea: <http://www.nortedecastilla.es/v/20101231/cultura/senores-lengua-20101231.html>].
- RITCHEY, Ferris J. (2002): *Estadística para las Ciencias Sociales*. México, Mc Graw Hill.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2010): «Mauro Armíño y Adan Kovacsis, premios nacionales de traducción». *El País.com*, 10/11/2010 [Consulta en línea: <http://www.elpais.com>].

/articulo/cultura/Mauro/Armino/Adan/Kovacsis/premios/nacionales/traduccion/elpepucul/20101110elpepucul_3/Tes].

TOURY, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies and beyond*. Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins.

VILLENA, Luis Antonio de (2009): «Casanova. Historia de mi vida». *El Cultural.es*, 4/12/2009 [Consulta en línea: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/-26250/Casanova_Historia_de_mi_vida].

Le traitement de *e* dans un système de prononciation figurée du français au XVIII^e siècle : la « Colección de las falsas reglas » de Galmace

Marc Viémon

Universidad de Sevilla

mviemon@us.es

Resumen

Este artículo¹ pretende analizar el tratamiento que recibe la «*e* francesa» por parte de Juan Henrique Le Gallois de Grimarest, maestro de francés en España a mediados del siglo XVIII, en el sistema de pronunciación figurada empleado en su *Nueva gramática francesa* (1747). Realizamos este análisis a partir de las violentas críticas de Antonio Galmace hacia dicho sistema. Éste había publicado dos años antes una obrita dedicada únicamente a enseñar pronunciación en la que usaba, antes que su rival, un método parecido de transcripción de los sonidos. Prestamos aquí especial atención a la «*e* francesa» por plantear esta letra-sonido numerosos problemas a la hora de realizar su representación.

Palabras clave: enseñanza del francés en España; pronunciación figurada; fonética histórica del francés; siglo XVIII; Grimarest; Galmace.

Abstract

This paper analyses the treatment of the 'French *e*' by Juan Henrique le Gallois de Grimarest –a teacher of French in mid-eighteenth century Spain– in the figurative pronunciation system used in his *Nueva Gramática Francesa* (1747). We use the vigorous criticism by Antonio Galmace of that system as the starting point of our analysis. Two years earlier, Galmace had published a short work dedicated solely to the teaching of pronunciation in which he used, before his rival did, a similar method of transcribing sounds. We particularly focus on the 'French *e*' because of the many problems caused when trying to represent this letter-sound.

Key words: teaching of french in Spain; figurative pronunciation; historical phonetics of french; XVIII century; Grimarest; Galmace.

* Artículo recibido el 4/05/2012, evaluado el 18/06/2012, aceptado el 5/09/2012.

¹ Ce travail s'inscrit au sein d'un projet de recherche national s'intitulant *Elaboración de un diccionario de historia de la presencia y enseñanza del francés en España, siglos XVI-XX. Continuación y conclusión* (réf. : FFI2011-23109).

0. Introduction

L'histoire de l'enseignement du français en Espagne a largement progressé ces vingt dernières années, surtout à partir de la création de la Société Internationale pour l'Histoire du Français Langue Étrangère ou Seconde (SIHFLES) en 1987. Depuis lors, de nombreux travaux destinés à combler le vide scientifique mis en évidence par la fondation de cette nouvelle discipline² ont vu le jour. Ces travaux, qui s'étendent sur cinq siècles (XVI^e-XX^e)³, portent sur divers aspects du domaine de recherche évoqué *supra* : le contexte socio-politique (favorable ou, au contraire, hostile à l'expansion du français dans la Péninsule Ibérique), le profil des acteurs du processus d'enseignement-apprentissage (maîtres et élèves), les méthodes employées, les objectifs poursuivis, les contenus enseignés, les outils utilisés ou encore le cadre dans lequel s'est déroulé l'enseignement de la langue étrangère (institutionnel, privé, etc.). Cependant, pour la période qui nous intéresse –le XVIII^e siècle– l'enseignement de la prononciation du français, en ce qui concerne les contenus, n'a jamais été traité, de manière spécifique, qu'en de rares occasions (Bruña Cuevas, 1998, 2000, 2001a ; Fischer, 1997 ; Jiménez Domingo, 2010a).

Jean-Henri le Gallois de Grimarest est l'un des auteurs dont le chapitre sur la prononciation et –ce qui est au moins aussi intéressant– le système de transcription des sons du français n'ont pratiquement pas été étudiés. Notre objectif au sein de cet article est double : nous voulons, d'une part, compenser ce manque –du moins en partie– en nous appuyant sur les critiques émises contre les choix de représentations phonétiques de notre auteur par son rival du moment sur le marché des manuels de français pour Espagnols, Antoine Galmace⁴ ; nous tentons, d'autre part, de démontrer que les critiques de ce dernier sont partiellement infondées ou fausses, souvent teintées de mauvaise foi, et qu'elles répondent plutôt au désir de se débarrasser d'un concurrent importun qu'à une véritable vocation de corriger les erreurs en matière de prononciation présentes dans certaines grammaires de français afin de venir en aide aux possibles lecteurs de ces ouvrages⁵. Notre analyse du système de prononciation

² Gonzalo Suárez Gómez fut un pionnier dans cette matière. Il réalisa une thèse sur l'enseignement du français en Espagne qu'il soutint en 1956. Ce travail a récemment fait l'objet d'une publication éditée et commentée par García Bascañana et Juan Oliva (2008).

³ La première grammaire de français publiée en Espagne est celle de Baltasar de Sotomayor. Elle apparaît publiée en 1565, parfois accompagnée du *Vocabulario* de Jacques de Liaño, publié la même année.

⁴ Peu d'études font allusion à ces critiques (Bruña Cuevas, 2000, 2001a ; Fischer, 1997 ; Lépinette, 2000, 2001) et aucune d'entre elles ne les analyse. Pour plus d'informations sur Galmace et Grimarest, voir Esparza-Torres (2008: 357-368).

⁵ Voilà ce que dit Galmace dans l'introduction qui précède les corrections proprement dites : « Como no es facil en los Países Estrangeros el discernir las defectuosas, ò falsas reglas, que se encuentran en las mas comunes, y usadas Gramaticas Francesas; me ha parecido medio util advertir las mas principales, para evitar de esta suerte los errores en que pudiera incurrirse; porque si el adquirir una mala pronun-

figurée se bornera aux représentations de *e* français. Nous ne ferons référence à la qualité pédagogique des explications qu'en très peu d'occasions car cet article porte principalement sur les contenus enseignés, et non sur les méthodes employées à ce dessein.

1. Contexte et polémique

Au XVIII^e siècle, comme nous le savons, l'enseignement du français en Espagne prend son essor. Rappelons que le français, à cette époque, est déjà la langue de la diplomatie en Europe, et, dans la seconde moitié du siècle, cette suprématie s'étend à des domaines tels que la science ou la culture (Lépinette, 2000: 52). De plus, la grande qualité des productions littéraires du XVII^e siècle contribue à la montée internationale du prestige de la langue française (Bruña Cuevas 2001b: 236). En ce qui concerne l'Espagne, l'avènement de la dynastie des Bourbons au début du siècle y a certainement créé un climat favorable à l'apprentissage de cette langue, ne serait-ce que pour communiquer avec les courtisans qui avaient accompagné le roi.

Au milieu de cet « engouement », Le Gallois de Grimarest publie à Pamplune (1747) une grammaire de français destinée aux Espagnols désireux d'apprendre cette langue, intitulée *Nueva Gramatica Francesa con un nuevo Methodo para aprender a pronunciar*⁶. Ce militaire, qui se présente comme « Parisiense, Ingeniero en Gefé de los Exercitos, Plazas y Fronteras de su Magestad » (page de titre), n'était pas un maître de langues à proprement parler. Il semble se reposer sur sa connaissance pratique du français dès lors qu'il ne cite aucune source grammaticale. L'un des censeurs de sa grammaire, « Don Fernando Trivino, Figueroa, y Alarcon, del Consejo de S. M. y su Secretario en el Real, y Supremo de las Indias », pourtant, ne tarit pas d'éloges à son sujet :

El Autor, à quien conocí en la Corte de Francia, y en su màs florida juventud, desde principios del año de 1715. por cuyo tiempo empezò à servir à nuestra Corona, y á dedicarse al Estudio de la Lengua Espanola, descubria desde entonces vn ingenio muy agudo, vn juicio, y madurèz muy anticipada, y no correspondiente à su poca edad, vnos principios muy sólidos de las Ciencias Mathematicas, y vna muy general y adelantada Erudición; y siendo indisputable, que para hacer vna buena Traducccion, y mucho màs para formar vna Gramatica de dos Lenguas, ès absolutamente necesario poseèr las ambas con toda la perfeccion que cabe en la limitacion de las humanas fuerzas (Grimarest, 1747).

ciacion, y el habituarse à defectuosos modos de hablar cuesta tanta aplicacion, y trabajo, quanto mas costará el dexar enteramente estos vicios, y el deshacerse de los defectos adquiridos ».

⁶ Dans notre article, *Nueva Gramatica*. Cet ouvrage ne sera pas réédité.

Les qualités mises en avant ne sont pas plus celles d'un professeur que celles d'un linguiste. À en croire le censeur, la maîtrise combinée de sa langue maternelle et de l'espagnol serait un atout suffisant pour bien enseigner le français. C'est se reposer sur une conception entièrement contrastive des explications que d'émettre une telle appréciation ; conception que devra, par ailleurs, adopter Grimarest faute de posséder les connaissances nécessaires à une exposition plus théorique. D'ailleurs, il ne comparera pas uniquement le français avec l'espagnol, mais également avec le portugais –entre autres⁷–, initiative vivement critiquée par Antoine Galmace, son détracteur.

Ce dernier est un ecclésiastique parisien, « Maestro del Idioma Francès en esta Corte », qui se trouve dans le sillage des jésuites du Real Seminario de Nobles de Madrid (Lépinette, 2000: 86). En 1745 il publie dans cette ville un opuscule dédié uniquement à l'apprentissage de la prononciation du français sous le nom de *Adiciones à la Gramatica Francesa, que compuso el R. P. Nuñez, para el uso de los Cavalleros del Seminario de Nobles, con que brevemente se puede leer, entender, y hablar perfectamente el Idioma Francès, sin auxilio de Maestro*⁸. Signalons au passage que le nom de *Adiciones* est quelque peu mensonger (Bruña Cuevas, 2001a).

Núñez de Prado (1666-1743), professeur au sein de l'institution royale depuis sa fondation en 1725, avait lui-même composé en 1728 la grammaire citée dans le titre précédent⁹, en s'inspirant en partie de la *Grammaire Française sur un plan nouveau pour en rendre les principes plus clairs et la pratique plus aisée* que son confrère français Claude Buffier (1661-1737) publiait en 1709¹⁰. L'ouvrage du jésuite espagnol sera réédité maintes fois (voir Fischer *et al.*, 2004 ; Niederehe, 2005), ce qui dénote un grand succès. Galmace, conscient de l'aubaine que représente l'association de son livret à un nom déjà très connu dans le milieu –Núñez de Prado, en plus, meurt deux ans avant la parution–, présente ses *Adiciones* comme un complément indispensable à la grammaire en vogue du moment¹¹. Trois années plus tard, les *Adiciones* deviendront complémentaires de sa propre grammaire, n'ayant plus besoin désormais du renom du défunt jésuite.

⁷ Grimarest (1747: 30) nous dit à propos du son [j] : « Pero los que entienden el Portuguès, la pronunciaràn facilmente; pues la *ch* Portuguesa no se diferencia en nada de la *ch* Francesa. O tambien como la *x* Catalana. Los Navarros y Bizcainos, tambien la pronunciaràn con facilidad, por tener semejante pronunciacion en su lengua, como muchucharco ».

⁸ Dans notre article, *Adiciones*.

⁹ Le titre complet de cette grammaire est *Gramática de la lengua francesa dispuesta para el uso del Real Seminario de Nobles*.

¹⁰ Pour plus de détails sur les différences et les similitudes entre Núñez et Buffier, voir Jiménez Domingo (2010b).

¹¹ Galmace présente lui-même son œuvre dans le prologue de la manière suivante : « Yo pongo en esta Adicion lo que no pueden decir los Maestros, porque no todos pueden lograr su enseñanza, que se limita a la menor edad, y en su Colegio, para que con el Arte del P. Nuñez, y este trabajo mio, puedas, sin Maestro, aprender a leer, entender, y hablar la Lengua Francesa ».

Son petit ouvrage de prononciation est remarquable du fait qu'il inclut une nouveauté en matière d'enseignement des sons du français aux Espagnols : l'emploi de la prononciation figurée de manière généralisée¹². Tous les exemples, mais également les textes qui servent à exercer la prononciation (lecture), sont disposés en trois colonnes, espagnol-français-transcription, et transcrits selon un système de notation des sons « inventé » par l'auteur, même si quelques options sont clairement tirées de Núñez de Prado¹³. Galmace refuse de s'affranchir de son modèle pour certaines de ces transcriptions, bien que ce soit sans conviction (Bruña Cuevas, 2001a: 62). Quoi qu'il en soit, sa méthode est novatrice. C'est ce que Juan de la Concepcion, censeur des *Adiciones* et membre de la Real Academia Española, ne manque pas de faire remarquer :

Tambien debe quedar el Publico agradecido al Autor, por ser este primero en ofrecer este modo de aprender que debe estimar, como nuevamente inventado en la practica (Galmace, 1745: s. n.).

Quand Grimarest publie en 1747 une grammaire de français pour Espagnols –et non un opuscule– incluant la transcription phonétique d'une partie des exemples proposés au lecteur¹⁴, Galmace a l'impression qu'on lui a « coupé l'herbe sous le pied ». En effet, un an plus tard, celui-ci publie sa propre grammaire, la *Llave nueva, y universal, para aprender con brevedad y perfeccion la lengua Francesa*¹⁵, dans laquelle il intègre son système de prononciation figurée, sa « grande innovation », celle qui le différencie des œuvres présentes sur le marché. Son manuel jouira par ailleurs d'un grand succès, comme le prouvent les nombreuses rééditions postérieures qu'on en fera (Niederehe, 2005). L'apparition d'une grammaire rivale n'a donc pas influencé la carrière de l'ecclésiastique. Mais il préfère s'assurer le monopole, face à un adversaire

¹² Lépinette (2000: 157) nous indique que Jaron (1688) avait déjà « utilisé, au XVIII^e siècle, un procédé proche de celui de nos deux auteurs ». Jaron dit s'appuyer sur Richelet (1680), le grand lexicographe français partisan de la simplification de l'orthographe, et le système qu'il emploie ne répond pas aux nécessités de l'usager espagnol : « En définitive, Jaron est proche, dans ses transcriptions, de l'orthographe *comme l'on parle* mais comme l'on parle en France. Il n'a donc pas véritablement adapté son système à la prononciation espagnole » (Lépinette, 2000: 159). Bruña Cuevas (2001 : 56), de son côté, considère que la véritable nouveauté de Galmace réside dans « l'ajout d'une "Demonstracion practica de todas las reglas antecedentes", constituée par un texte français d'une certaine longueur (27 pages) (pp. 40-67) qui, toujours traduit et transcrit selon le même dispositif à trois colonnes parallèles, devait permettre une meilleure assimilation de la prononciation française ».

¹³ Parfois Núñez de Prado emploie dans sa grammaire une orthographe simplifiée au sein de ses explications sur la prononciation.

¹⁴ Contrairement à Galmace, Grimarest ne donne pas la transcription de tous les exemples de sa grammaire. À partir de la page 187, les représentations phonétiques disparaissent. Il transcrita également la première de ses « historietes ».

¹⁵ Dans notre article, *Llave Nueva*.

qui, non content de le devancer, se permet de « corriger », au terme de son ouvrage, certains aspects de la transcription qu'il avait proposée dans les *Adiciones*. Les corrections proposées par Grimarest débutent par ces quelques lignes (1748: 334) :

Quando estava al fin de esta obra, llegò a mis manos un librito intitulado: *Adicion à la Gramatica del Reverendisimo Padre Núñez*, que es un metodo para aprender à pronunciar. No puedo menos de confesar, que el metodo me pareció bueno, y viene à ser el que he seguido en mi libro : pero sin que parezca querer censurar, tengo por indispensable hacer aqui algunos reparos sobre la practica que observa el Autor de este librito en este metodo, por reconocerla, en mi sentir, algo defectuosa en algunas de sus circunstancias [...].

L'auteur de ce texte était conscient du caractère novateur de l'usage de la prononciation figurée afin d'enseigner les sons du français sans faire appel à la « vive voix » du maître. Il le défend par deux fois¹⁶. Mais il connaissait vraisemblablement les *Adiciones*, publiées en 1745, avant de rédiger son ouvrage. Nous pouvons avancer sans trop de risques que Grimarest s'est grandement inspiré du système à trois colonnes, bien que l'ordre ne soit plus le même (français-espagnol-transcription) et que les choix de notation des sons du français aient quelque peu changé. On comprend plus aisément pourquoi ces critiques ont donné lieu, dans la partie finale de la *Llave Nueva*, à une violente diatribe accompagnée de commentaires destinés à discréditer les notations phonétiques de Grimarest.

2. La « Coleccion de las falsas reglas »

Dans la grammaire que Galmace publie en 1748, la *Llave Nueva*, la prononciation figurée se maintient, bien qu'on n'y trouve pas de chapitre sur la prononciation. Cela est dû au fait que ces informations « manquantes » se trouvent dans ses *Adiciones*. Notre ecclésiastique avertit le lecteur en ces termes dans son « Prologo al lector » (1748) :

[...] digo con el auxilio de mi Obrita, porque uno no podrá jamás hacerse capaz de entrar en la inteligencia de las partes de la oracion, que trato en esta Obra, sin enterarse primeramente de todas las reglas que alli doy, [...] y assi, los que desearan saber leer perfectamente, necesitaràn con precision de mis Adiciones.

¹⁶ Nous en avons la preuve dans le titre de la grammaire (« Nuevo Metodo ») mais aussi dans le prologue : « Esto mismo es lo que me ha movido à escribir este Arte, esforzandome à enseñar, en quanto es posible, por escrito el modo de pronunciar, à lo que ninguno de los que han dado à luz Gramaticas Españolas, y Francesas, se han aplicado ».

Dès 1753, les deux œuvres de Galmace feront l'objet d'une publication commune¹⁷. Pourquoi pas dès 1748 ? Sans doute pour des raisons économiques. L'auteur dit clairement que, sans l'aide de ses *Adiciones*, l'utilisateur ne pourra pas tirer profit de la grammaire qu'il a entre les mains. Il fallait donc se procurer les deux ouvrages. En 1753, pratiquement dix années après la publication de son premier opuscule, la publication commune devient nécessaire.

S'il est vrai que la *Llave Nueva* de 1748 ne possède pas de chapitre de prononciation, en revanche l'auteur expose à la fin du volume une « Coleccion de las falsas reglas, que se encuentran en algunas Gramaticas Francesas ». Les grammaires de Chiflet (1659), La Touche (1696), Mauger¹⁸ et Grimarest (1747)¹⁹ sont celles que choisit Galmace dans cette section et il prétend y corriger des erreurs d'explication de la prononciation française.

Sur seize pages (330-345) utilisées pour ce dernier chapitre, quatre seulement sont dédiées à « corriger les erreurs » des trois premiers auteurs ; le reste d'entre elles est réservé à Grimarest. De plus, dans le cas de ce dernier auteur, les commentaires sont de véritables paragraphes, correspondant chacun d'entre eux à une lettre particulière –conception graphophonétique oblige– et organisés selon le classement le plus répandu dans les grammaires de français de l'époque : premièrement les voyelles et ensuite les consonnes, chaque groupe suivant l'ordre alphabétique. Galmace soumet ainsi les notations de son rival à un examen minutieux, bien différent des listes d'erreurs ponctuelles que nous pouvons lire dans les quatre pages précédentes²⁰. Certes, Galmace n'a pas dû apprécier les critiques –minimes (Lépinette, 2000: 161)– de Grimarest envers ses notations. Mais cela est-il suffisant pour expliquer une telle disproportion ?

Nous croyons que cette condamnation systématique répond plutôt à des raisons économiques qu'à la réparation d'une blessure d'amour-propre ou à une volonté réelle de l'auteur de porter secours aux usagers inexpérimentés. Il est évident que le bref exposé des fautes supposées relevées chez Chiflet, La Touche et Mauger donne au grammairien un certain crédit, mais le véritable obstacle, celui qu'il faut éliminer,

¹⁷ L'exemplaire que nous avons consulté a été publié à Paris et contient la *Llave Nueva* suivie des *Adiciones*. Il se trouve répertorié à la Bibliothèque de l'Université de Séville sous la cote BUS 276/62.

¹⁸ Galmace ne fournit pas de date. Il fait certainement référence à une grammaire que Claude Mauger a publiée à Londres en 1653, et qui a été plusieurs fois rééditée, sous des noms différents, au cours du XVII^e siècle et dans les premières années du XVIII^e.

¹⁹ Bien qu'il ne le cite pas, Galmace se rapporte à la grammaire de Grimarest. La date et le lieu d'édition, et surtout la référence aux critiques reçues, le prouvent. Il est clair que le choix de l'auteur de ne pas nommer son rival s'intègre au sein d'une stratégie générale de dépréciation de celui-ci.

²⁰ Galmace sépare également Grimarest du reste des grammairiens par le titre des corrections qui lui sont dédiées, « Coleccion de algunas reglas falsas », laissant sous-entendre un nombre important d'erreurs non signalées, face à « Coleccion de las falsas reglas », titre des paragraphes dédiés à Chiflet, La Touche et Mauger.

c'est le concurrent gênant. Galmace, dont l'emploi de la prononciation figurée pour l'enseignement des sons du français est la marque de fabrique, se doit de convaincre le lecteur qu'il est un expert en la matière. S'il peut évincer un adversaire par-dessus le marché, pourquoi s'en priver²¹ ?

L'auteur de la *Llave Nueva* invoque la plupart du temps les grammairiens Buffier, Núñez de Prado et Torre y Ocón pour justifier les solutions qu'il propose, étalant ainsi sa « culture » grammaticale. Mais, les critiques adressées aux transcriptions de Grimarest sont-elles réellement fondées ? Nous allons tenter de répondre en partie à cette question en analysant le chapitre consacré à la lettre (son) *e* dans les corrections de Galmace.

3. Le traitement de *e*

Dans les grammaires de l'époque, la présentation des sons répondait à un schéma graphophonétique. Ne possédant pas de connaissances théoriques en phonétique articulatoire ni en phonétique acoustique (Lépinette, 2000: 149), les grammairiens confondaient très souvent son et graphie²², ce qui donnait lieu à des explications qui, partant des lettres de l'alphabet, mélangeaient digrammes et trigrammes, d'un côté, avec diphtongues et triphthongues, de l'autre. La plupart du temps donc, l'auteur ne connaissant pas dès le départ la liste des sons de la langue, l'ordre choisi pour les explications était alphabétique et cela provoquait nécessairement des répétitions dans les commentaires et des renvois entre paragraphes. C'est ce schéma que suivent aussi bien Grimarest que Galmace dans leur chapitre de prononciation et que reprend ce dernier dans sa « Coleccion de algunas falsas reglas ». Pour des questions pratiques, nous devons parfois faire référence aux graphies afin de procéder à l'explication des choix phonétiques proposés par les auteurs.

À la suite d'une introduction générale justifiant son entreprise « de interés público » et après s'être défendu des critiques qu'il avait reçues, l'auteur amorce sa liste de corrections organisée en paragraphes et il commence par la lettre *e*. Nous reproduisons une partie du premier paragraphe de cette section :

En la pag.8. dice [Grimarest], que distinguen los Franceses quatro generos de e; es à saber: é cerrada, e abierta, e aguda, y e muda. Esta regla es absolutamente falsa; los Autores concuerdan todos, que no ay en el Idioma Francès mas que tres acentos; es à [sic] saber: el agudo, el grave, y el circunflexo, [...]
(Galmace, 1748: 336)

²¹ Galmace (1748) expose clairement le but de son exposition à la page 345 en disant que « mas conveniente serà no servirse de ella [su obra] ».

²² Dans la *Grammaire générale et raisonnée* (1660) d'Antoine Arnauld et de Claude Lancelot la différenciation entre les plans phonique et graphique est clairement établie. Le grammairien Claude Buffier reprendra cette distinction dans son ouvrage (1709).

On comprend mal la justification à laquelle Galmace fait appel pour démontrer l'erreur de son rival. Cette classification le déconcerte, car elle n'est pas habituelle, non seulement à cause du nombre de *e* cités, mais aussi parce que la terminologie employée est différente de celle dont on se sert dans l'immense majorité des grammaires de français. Voyons plutôt ce que l'on dit dans la *Nueva Gramatica* à propos de « *e* cerrada » :

La *e* cerrada, es quando en un vocablo despues de la *e* se sigue una, ò mas silabas con consonantes inmediatamente; porque es tan breve en este caso, que casi no se siente, sino es en los verbos, donde se han de pronunciar todas las silabas, y aun la *e* muda, como no sea final del verbo (Grimarest, 1747: 8).

L'auteur nous donne ensuite les exemples suivants pour illustrer cette explication :

- *Faussement* : « Foosman »
- *Portefaix* : « Port'fee »
- *Dureté* : « Dur'te »
- *Aveuglement* : « Avegl'man »

Après avoir lu l'explication et vu les exemples, il ne fait aucun doute que « *e* cerrada » et « *e* muda » sont deux variantes du même son [ə], la première en position initiale ou intérieure et la seconde en position finale absolue. L'indication que nous trouvons pour décrire celle-ci confirme cette hypothèse : « La *e* que es final de un vocablo sin acento, se llama muda; porque no se pronuncia, sino en la poesía » (Grimarest, 1747: 11). Les transcriptions correspondantes sont les suivantes :

- *Faire* : « Feer »
- *Dire* : « Diir »
- *Ferme* : « Ferm »
- *Fente* : « Fànt »

À notre avis, Galmace a parfaitement compris que la dénomination « *e* cerrada » ne fait pas référence à [e] dans la classification de Grimarest. Pourtant, ses commentaires laissent supposer le contraire :

En la misma pag. señala [Grimarest] la *e* cerrada tan breve, que casi no se siente: otra regla nueva, y evidentemente falsa. [...] En quanto à la *e* aguda, no la ay, y es equivocacion evidente de parte del Autor, confundiendola con la *e* cerrada, señalada con acento agudo (Galmace, 1748: 336).

L'auteur fait appel à la terminologie habituelle selon laquelle « *e* cerrada » désigne [e] et condamne le classement du militaire sans autre forme de procès. Analysons la division quadripartite de *e* proposée par cet auteur. Les dénominations de « *e* abierta » et de « *e* aguda » font respectivement référence aux sons [ɛ] et [e]. Qu'en est-

il de [ə] ? Rappelons que ce son est classé différemment selon la position qu'il occupe dans le mot. En ce qui concerne « *e muda* », c'est-à-dire *e* en fin de mot, Grimarest décide de ne rien noter (voir exemples précédents) sauf quand il s'agit des monosyllabes²³. Pour ce qui est de « *e cerrada* », nous relevons trois transcriptions différentes. La première est la même que celle utilisée en fin de mot, c'est-à-dire aucune. Il réalise cette transcription, selon nous, lorsqu'il pense que le *e* graphique a véritablement une réalisation muette. C'est le cas dans les exemples suivants :

- *Faussement* : « Foosman »
- *Entendement* : « Antandman »
- *Enterement* : « Anterman »
- *Quenouille* : « Knull²⁴ »
- *Venin* : « Vnen »

Dans le cas contraire, lorsque la disparition de ce [ə] poserait, selon l'auteur, des problèmes de prononciation, celui-ci emploie deux transcriptions différentes : l'apostrophe (voir exemples précédents) et le signe « *e* » :

- *Enemi* : « Enemi »
- *Semer* : « Seme »
- *Reliquaire* : « Relikèr »

Dans la logique d'une présentation des sons graphophonétique, l'idée de séparer en deux groupes les [ə] du français, c'est-à-dire différencier les cas où ce son est véritablement muet, de ceux où il se prononce effectivement pour servir d'appui à un groupe consonantique, aurait pu être utile pour l'apprenant espagnol. Mais force est de constater que le résultat proposé par l'auteur est plus que décevant. La faute de Grimarest est double. D'une part, il n'ose pas classer un [ə] intérieur non prononcé dans le paragraphe dédié à « *e muda* », malgré une transcription phonétique identique. D'autre part, il emploie deux notations différentes – l'apostrophe et « *e* » – pour un même son [ə], prononcé cette fois-ci. À cela il faut ajouter un cruel manque de cohérence reflété par divers aspects.

Tout d'abord, « *e* » est employé chez Grimarest de manière indiscriminée pour représenter [ə], [e], [ɛ] et les voyelles antérieures arrondies²⁵, même si chacune d'entre elles possède également sa propre transcription²⁶. Ce signe ayant déjà été utilisé pour transcrire d'autres sons, le choix de l'apostrophe semblait être plus logique.

²³ Nous analysons ce point quelques lignes plus bas.

²⁴ Cette notation ne répondait certainement pas à la prononciation de l'époque ; la difficile prononciation résultant de la rencontre de [k] et [n] ne permet pas la « chute » du son [ə]. C'est sans doute une erreur d'appréciation de l'auteur.

²⁵ Grimarest ne percevait pas bien la différence entre [ø] et [œ] ou, du moins, comme nous allons le voir, il ne savait pas l'expliquer.

²⁶ [e] et [ɛ] sont représentés respectivement « *è* » et « *ee* » ; la paire [ø] et [œ] est représentée « *eu* ».

Mais, quand il s'agit de noter [ə] dans les monosyllabes, c'est de nouveau « e » qu'il emploie. En voici quelques exemples : « Me », « Te », « Le », « Ce », « Ne » (Grimarest, 1747: 12-13). Galmace critique également ce choix. Cependant, le commentaire que nous lisons sur cette « excepcion » nous éclaire sur la notation choisie :

La *e* final en los monosilabos no es muda. Su sonido viene a ser como la *e* cerrada, solo que en estos monosilabos se percibe enteramente, y en los otros muy poco; y es como la *eu* Francesa (Grimarest, 1747: 12).

Suivant la conception graphophonétique, quand l'auteur emploie la dénomination « *e* cerrada », il fait parfois référence à une graphie et parfois à un son. Dans cette indication, il faut comprendre par « *e* cerrada » le son qui se prononce lorsqu'un *e* qui se trouve en position initiale ou intérieure sert d'appui à un groupe consonantique complexe, comme dans « Burguemestr » (*Bourguemestre*) ou dans « Relief ». Donc il considère que ce [ə], dans les monosyllabes, est un son proche de ce qui s'écrit *eu*. Ce que l'auteur oublie de préciser, c'est que cette prononciation de [ə] dépend du contexte phonique. Cette erreur est cependant tout à fait normale à cette époque. Galmace (1748: 337), pour sa part, défend que ce *e* est toujours prononcé « muda », ce qui n'est pas moins faux. En fait, pour Grimarest, *e*, prononcé, correspondrait à une pleine réalisation de « *e* cerrada » prononcée également, comme dans le cas de « Semer » (« se percibe enteramente »). Pourtant, il n'utilise pas la transcription « *eu* », qu'il réserve aux voyelles antérieures arrondies moyennes [ø] et [œ]. Penchons-nous sur la question.

Nous avons signalé (voir note 25) qu'il se sert de la transcription « *eu* » aussi bien pour représenter [ø] que [œ]. En voici quelques exemples :

- *Equateur* : « Equateur »
- *Peuple* : « Peupl »
- *Feu* : « Feu »
- *Heureux* : « Eureu »

Mais seul [œ] présente également la transcription « e »²⁷. C'est encore un choix reproché par Galmace (1748: 338), qui cite les « mauvaises » notations employées, page 104, par Grimarest dans les exemples « oder » pour *odeur*, « grander » pour *grandeur*, entre autres. Il n'a vraisemblablement pas lu les explications qui se trouvent à la suite de ces exemples :

Aunque en la mayor parte de las voces referidas quito la *u* en el modo de pronunciar *eu* por arrimarse mas al sonido de la *e*, que al de la *u* con especialidad de estos vocablos en que se sigue consonante inmediatamente despues de *eu*; se debe tener pre-

²⁷ En réalité, nous trouvons quelques exemples dans lesquels le son semi-fermé est représenté « e », mais, dans ce cas, il est toujours entravé par consonne : « Met » pour *Meute*, « Emèt » pour *Emeute*, « Fetr » pour *Feutre*, « Pletr » pour *Pleutre*, « Blanchiseès » pour *Blanchisseuse*.

sente que siempre participa de la *u*, aunque menos en estos que en los otros (Galmace, 1748 : 108).

Nous déduisons de ces explications que Grimarest perçoit une différence entre [ø] et [œ]. Seulement, comme il ne possède pas les connaissances phonétiques nécessaires, il résout le problème en indiquant que, lorsque *eu* est entravé par consonne²⁸, sa prononciation ressemble plus à celle de *e*, qu'à celle de *u*. En fait, il indique, à sa manière, que c'est un son plus ouvert. Voilà une tentative intéressante de description de [œ] face à [ø]. Ce qui est dommage, c'est que l'on trouve aussi la transcription « *eu* » pour représenter [œ] (par exemple, « *Beuf* » pour *Bœuf*). Ce manque de cohérence réduit grandement l'importance de l'effort réalisé par l'auteur. Un effort que Galmace critique sans chercher à le comprendre, lui qui ne fait aucune différence dans ses œuvres entre les deux sons.

L'absence de cohérence que nous avons signalée se retrouve à une échelle interne des choix de transcription de [ə]. La coexistence de notations telles que « *Vnen* » (*Venin*) et « *Semer* » ou encore de « *Anterman* » et « *Dur'te* » en est un exemple. Galmace (1748: 337) reproche à son rival cette dernière transcription, ainsi que celles de *cela m'importe*, *entretiens* et *entendement*, notés « *sla memport* », « *entr'tien* » et « *antandman* », en invoquant la règle selon laquelle « la *e* muda se pronuncia en la penultima syllaba con este sonido tan veloz, y tan dèbil, que apenas se perciba ». Il s'appuie pour cela sur Buffier (1709), Núñez (1728) et Torre y Ocón (1728). Notons premièrement que *entretiens* est le seul mot dans lequel [ə] doit obligatoirement se prononcer²⁹. Selon la « logique » du système de notation de Grimarest, l'apostrophe représente un son. La notation est certainement discutable, mais [ə] y est représenté. Ce qui est plus grave, c'est de remettre en question les transcriptions « *sla memport* » et « *antandman* », dans lesquelles l'absence de représentation du *e* muet répond à la prononciation réelle du français de l'époque (Zink, 2006: 189 ; Bretos Bórnez et Tejedor, 2005: 38). En réalité, nous assistons ici à la revendication d'une prononciation archaïque, perdue dans un grand nombre de mots dès le XVI^e, ou réservée à la lecture des vers (Thurot, 1966: 146-148). Galmace, certainement influencé par ses modèles, maintient la prononciation de [ə] en syllabe pénultième dans n'importe quel contexte. Mais il est faux de prétendre que ce son est toujours prononcé (Thurot, 1966: 148). Revenons maintenant à la transcription « *sla memport* ».

²⁸ Cette consonne peut être aussi bien [R] (voir exemples précédents), que [l] (« *Ghel* » pour *Geule*), [j] (« *Fell* » pour *Feuille*), [v] (« *Preev* » pour *Preuve*) ou encore [vR] (« *Eevr* » pour *Œuvre*). Nous avons vu à la note 26 que même quand le son est en réalité [ø], entravé par consonne ([t], [tR], [z]) il est représenté « *e* ». Nous trouvons cependant un contre-exemple de cette règle avec « *Pantateuc* » (p.104) pour *Pentateuque*.

²⁹ En effet, dans ce mot [ə] se maintient pour éviter la formation d'un groupe consonantique complexe.

L'auteur de la *Llave Nueva*, fidèle à son intention de discréditer son rival, prétend que « la voz Francesa memport, altera de tal manera el sentido de la dición, que qualquiera entenderà, esto, ò esso me lleva, y no esto, ò esso me importa; y assi pronunciese ceci minport » (Galmace, 1748: 337). De nouveau, la mauvaise foi de Galmace est manifeste. Premièrement, étant donné que Grimarest emploie toujours « am »³⁰ ou « an » pour [ã], la prononciation de « memport » ne peut être confondue avec celle de « mamport ». Ensuite, parce que Galmace (1748 : 345) propose ici une transcription –« in »– de [ɛ̃] qu'il avait utilisée dans les *Adiciones*³¹ et qu'il rejette précisément quelques pages plus loin dans le paragraphe de sa section « Coleccion de las falsas reglas » consacré aux erreurs de ses propres *Adiciones* : « Im, y in, en medio, y en fin de dición, suenan como èn ». Il donne ensuite les exemples de *Papier timbré* et *vin*, notés « Papié tènbré » et « vèn ».

4. Conclusions

Dans cet article, nous avons signalé les erreurs –nombreuses–, mais aussi les mérites de Grimarest dans sa tentative d'offrir à l'apprenant espagnol du milieu du XVIII^e siècle un aperçu de la prononciation du français. Nous voulons signaler tout particulièrement l'effort fourni par cet auteur en ce qui concerne la distinction des réalisations de la voyelle semi-ouverte [œ] et de la semi-fermée [ø], ce qui le différencie de son détracteur, Galmace, qui ne reconnaît pas cette différence de timbre. Par ailleurs, notre analyse portant sur la transcription de *e* nous a permis de démontrer que les critiques adressées par ce dernier au système de transcription des sons du militaire répondaient à un désir de vengeance, certes, mais surtout à une volonté d'évincer un adversaire gênant –concurrent direct sur le marché des grammaires de français de par l'utilisation de la même méthode d'enseignement de la prononciation–, et que certaines de ces critiques étaient empreintes de mauvaise foi, et même parfois totalement infondées. Nous croyons avoir ainsi contribué à éclaircir une zone d'ombre de l'histoire de l'enseignement du français en Espagne, et espérons poursuivre notre labeur dans des travaux futurs.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARNAULD, Antoine et Claude LANCELOT (1660): *Grammaire générale et raisonnée*. Paris, Pierre Le Petit.
- BRETOS BÓRNEZ, Jesús et Didier TEJEDOR DE FELIPE (2005): *Cahiers de phonétique diachronique de la langue française*. Madrid, UAM.

³⁰ Galmace est plus cohérent pour la transcription de ce son, qu'il représente toujours « an ».

³¹ Nous y trouvons aussi la transcription « en » pour ce son.

- BRUÑA CUEVAS, Manuel (1998): «L'enseignement de l'r français aux Espagnols (XVI^e-XIX^e siècles)», in Teresa García-Sabell Tormo, Dolores Olivares Vaquero, Annick Boilève-Guerlet et Manuel Ángel García Fernández (éds), *Les Chemins du texte*. Saint-Jacques de Compostelle, Université de Saint-Jacques de Compostelle, APFUE, tome II, 527-539.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2000): «À nouveau sur l'enseignement de l'r français aux Espagnols depuis le XVII^e siècle», in María Luz Casal Silva, Germán Conde Tarrió, Jesús Lago Garabatos, Laura Pino Serrano et Nuria Rodríguez Perreira (éds), *La lingüística francesa en España camino del siglo XXI*. Madrid, Arrecife, tome I, 177-201.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2001a): «Les transcriptions de la prononciation française à l'usage des Espagnols de Galmace (1745)», in Isabel Uzcanga Vivar, Elena Llamas Pombo et Juan Manuel Pérez Velasco (éds), *Presencia y renovación de la lingüística francesa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 55-64.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2001b): «L'universalité de la langue française dans les grammaires de français pour les Espagnols et dans les dictionnaires bilingues antérieurs à 1815», in E. F. Konrad Koerner et Hans-Josef Niederehe (éds), *History of Linguistics in Spain II / Historia de la Lingüística en España II*. Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins, 229-262.
- BUFFIER, Claude (1709): *Grammaire Française sur un plan nouveau pour en rendre les principes plus clairs et la pratique plus aisée*. Paris, s. éd.
- CHIFLET, Laurent (1659): *Essay d'une parfaite Grammaire de la Langue Française. Ou le Lecteur trouuera, en bel ordre, tout ce qui est de plus nécessaire, de plus curieux, & de plus elegant, en la Pureté, en l'Orthographe, & en la Prononciation de cette Langue*. Anvers, Jacques van Meurs.
- ESPARZA-TORRES, Miguel Ángel (2008): *Bibliografía temática de historiografía lingüística española*. Tome I. Hamburgo, Buske.
- FISCHER, Denise (1997): «L'enseignement de la phonétique française aux Espagnols, présenté dans les grammaires des 17^e et 18^e siècles», in Elisabet Hammar (éd.), *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 19, 37-50.
- FISCHER, Denise, Juan F. GARCIA BASCUÑANA et María Trinidad GOMEZ (2004): *Repertorio de gramáticas y manuales para la enseñanza del francés en España (1565-1940)*. Barcelone, PPU.
- GALMACE, Antoine (1745): *Adiciones a la Gramatica Francesa, que compuso el R. P. Nuñez, para el uso de los Cavalleros del Seminario de Nobles, con que brevemente se puede leer, entender, y hablar perfectamente el Idioma Francés, sin auxilio de Maestro*. Madrid, s. éd.
- GALMACE, Antoine (1748): *Llave nueva, y universal, para aprender con brevedad, y perfeccion la lengua Francesa, sin auxilio de Maestro, que procede por todas las partes de la oracion, añadiendo frasses para la inteligencia del uso de ellas, adornada de una Recopilación de los Verbos, y Terminos mas necesarios, pertenecientes à diversas Artes, y Facultades; y acaba con un Dialogo muy gustoso, y abundante*. Madrid, Gabriel Ramírez.
- JARON, Jean-Pierre (1688): *Arte nuevamente compuesto de la Lengua Francesa por la Española, según la nueva Correccion de Richelet, Donde se trata de la Pronunciacion y de sus Ele-*

mentos, de el modo de escribir, de declinar, y conjugar, con algunas locuciones de las que mas se vsan. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar y Baldivia.

- JIMÉNEZ DOMINGO, María Elena (2010a): «Description de la prononciation du français et de l'espagnol au XVIII^e siècle. Exemple d'analyse phonétique de base contrastive». *Synergies Espagne*, 3, 149-158.
- JIMÉNEZ DOMINGO, María Elena (2010b): « L'étude de la prononciation dans la *Gramatica de la lengua francesa* (1728) de Núñez de Prado», in Juan Carlos de Miguel y Canuto, Carlos Hernández Sacristán y Julia Pinilla Martínez (éds), *Enfoques de teoría, traducción y didáctica de la lengua francesa. Estudios dedicados a la profesora Brigitte Lépinette*. Valence, Universitat de València, 187-196.
- LE GALLOIS DE GRIMAREST, Jean-Henri (1747): *Nueva Gramatica Francesa con un nuevo methodo para aprender à pronunciar*. Pampelune, Herederos de Martínez.
- LÉPINETTE, Brigitte (2000): *L'enseignement du français en Espagne au XVIII^e siècle dans ses grammaires. Contexte historique, concepts linguistiques et pédagogie*. Münster, Nodus Publikationen.
- LÉPINETTE, Brigitte (2001): «La grammaire contrastive franco-espagnole de la première moitié du XVIII^e siècle. Analyse de six ouvrages édités en Espagne», in E. F. Konrad Koerner et Hans-Josef Niederehe (éds), *History of Linguistics in Spain II / Historia de la Lingüística en España II*. Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins, 137-179.
- LIANO, Jacques de (1565): *Vocabulario de los vocablos que mas comunmente se suelen usar. Puestos por orden del Abecedario, en Frances, y su declaracion en Español. El estilo de escriuir, hablar y pronunciar las dos lenguas, el Frances en Castellano, y el Castellano en Frances*. Alcalá de Henares, Pedro de Robles et Francisco de Cormellas.
- MAUGER, Claude (1653): *The true advancement of the French tongue*. Londres, Thomas Roycroft.
- NIEDEREHE, Hans-Josef (2005): *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español (BICRES III). Desde el año 1701 hasta el año 1800*. Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins.
- NUÑEZ DE PRADO, José (1728): *Gramatica de la lengua Francesa. Para el uso del Real Seminario de Nobles*. Madrid, Alonso Balvàs.
- RICHELET, César-Pierre (1680): *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française: ses expressions propres, figurées & burlesques, la prononciation des Mots les plus difficiles, le Genre des Noms, le Régime des Verbes avec Les Termes les plus connus des Arts & des Sciences. Le tout tiré de l'usage et des bons auteurs*. Genève, Jean Herman Widerhold.
- SOTOMAYOR, Balatasar de (1565): *Gramatica con reglas muy prouechosas y necessarias para aprender a leer y escriuir la lengua Francesa, conferida con la Castellana, con vn vocabulario copioso de las mesmas lenguas*. Alcalá de Henares, Pedro de Robles et Francisco de Cormellas.

- SUÁREZ GÓMEZ, Gonzalo (2008) [1956]: *La enseñanza del francés en España hasta 1850. ¿Con qué libros aprendían francés los españoles?* Editado, presentado y anotado por Juan F. García Bascuñana y Esther Juan Oliva. Barcelone, PPU.
- THUROT, Charles (1966) [1881-1883]: *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle, d'après les témoignages des grammairiens*. Tome I. Genève, Slatkine.
- TORRE Y OCÓN, Francisco de la (1728): *Nuevo método breve, vtil, y necesario para aprender a escribir, entender, y pronunciar las dos principales Lenguas, Española, y Francesa*. Madrid, Juan de Ariztia.
- ZINK, Gaston (2006) [1986]: *Phonétique historique du français*. Paris, PPU.

Pia Petersen sous le signe de don Quichotte

Esther Bautista Naranjo

Universidad de Castilla-La Mancha

Esther.Bautista@uclm.es

Resumen

Esta entrevista está motivada por la intertextualidad cervantina de la última novela de Pia Petersen, una escritora francófona de origen danés, *Le Chien de don Quichotte* (2012). Partiendo de los valores que la escritora otorga a la obra cervantina, trato de adscribirla a una corriente crítica concreta para posteriormente comprobar de qué modo esta orientación de su lectura le sirve para crear una serie de personajes ubicados bajo el signo de don Quijote. Finalmente, se evalúa la conexión de su novela con la realidad del mundo contemporáneo.

Palabras clave: Pia Petersen; entrevista; don Quijote; intertextualidad; crítica; mundo contemporáneo.

Abstract

This interview has been motivated by the Cervantean intertextuality of Pia Petersen's (a French-speaking Danish author) last novel, *Le Chien de don Quichotte* (2012). Departing from the values that the writer attributes to Cervantes' work, I try to establish a connection with a specific critical trend in order to test, later on, to which extent this approach is used by the author to create a series of characters placed under the sign of don Quixote. Finally, I evaluate her novel's relation with contemporary reality.

Key words: Pia Petersen; interview; don Quixote; intertextuality; criticism; contemporary world.

0. Introduction

La considération du *Don Quichotte* de Cervantès comme une œuvre universelle plutôt qu'espagnole ou régionale, de La Manche, est hors-question dans un contexte critique qui a souvent signalé la transcendance intemporelle de ce roman dont le protagoniste a acquis des connotations mythiques. L'exégèse mythique autour du personnage de don Quichotte se fonde sur les observations des écrivains romantiques

* Entrevista recibida el 6/12/2012, evaluada el 6/01/2013, aceptada el 10/01/2013.

européens, surtout chez les romantiques anglais (Mary Shelley, Lord Byron), et les allemands (August Schelling, Friedrich et August Schlegel). Tous ces auteurs ont privilégié le point de vue du protagoniste, qui représente pour eux l'aspiration vers un Idéal sublime procédant des livres de chevalerie et la défense des hauts valeurs éthiques en décadence dans une société médiocre qui méprise le héros et le considère comme un fou. Dans le domaine de la critique littéraire, cette interprétation a constitué le courant symbolique en opposition avec la tendance la plus conservatrice, celle qui maintient la lecture purement comique et satirique de l'œuvre de Cervantès.



Parmi les tenants de l'exégèse romantique de ce roman et la considération mythique de don Quichotte il faut compter Francisco Ayala (1995), Ian Watt (1997), et Jean Canavaggio (2005)

Pour les érudits qui, comme moi, travaillent dans le domaine de la littérature comparée et qui étudient l'influence du roman cervantin dans d'autres langues et d'autres cultures, c'est toujours une bonne nouvelle d'apprendre la publication des nouveaux livres qui y sont liés par un procès de réécriture. L'occasion se présente encore plus heureuse lorsqu'il s'agit d'un écrivain vivant, auquel on puisse adresser directement toutes nos questions à propos de l'interprétation cervantine de son œuvre.

Le cas de Pia Petersen¹ est bien particulier car, dans son dernier livre, *Le Chien de don Quichotte* (2012)², elle fait un succinct clin d'œil au roman de Cervantès

¹ Pia Petersen (née en 1961 à Copenhague) est un auteur d'origine danoise qui écrit en français. Ce choix se justifie par une véritable fascination pour la culture et la langue de ce pays qu'elle a connu à travers la lecture passionnée de Stendhal et grâce à un exhaustif travail des dictionnaires. Son histoire personnelle s'avère très romanesque et peut être résumée comme une vie nomade dans une lutte constante pour la survie mais avec le seul objectif de cultiver l'écriture littéraire dans une langue, d'après elle, «très ouverte, [pour laquelle] aucune définition me semble définitive, [où] il y a toujours un mot à ajouter ou un truc à modifier, quelque chose à négocier» (Petersen 2013). C'est la langue qui semble la plus appropriée pour «un esprit libre», tel qu'elle-même se définit. Petersen publie son premier livre, *Le Jeu de la facilité*, en 2000. Elle est aussi l'auteur de *Parfois il discutait avec Dieu* (2004), *Une fenêtre au hasard* (2005), *Passer le pont* (2007), *Iouri* (qui a obtenu le Prix Marseillais du polar l'année de sa parution, 2009) et *Une livre de chair* (publié en 2010, Prix de la Bastide 2011). Dans le moment précis où je m'adresse à Mme Petersen pour cet entretien, elle est en train de corriger la version définitive de son prochain roman qui vient d'apparaître sous le titre *Un écrivain, un vrai* (2013). En gros, ses œuvres s'interrogent sur la nature de la perception, les limites du réel et de l'altérité, les mécanismes de la création artistique, et offrent un portrait vraisemblable de la condition humaine. La biographie complète de l'écrivain composée par elle-même est disponible sur son site : <http://piapetersen.net/biographie>.

qui attire l'attention des lecteurs enthousiastes. Ceux qui aiment le récit sur l'*hidalgo* espagnol seront bien satisfaits de trouver au cours de cette histoire une transposition de son idéalisme livresque dans la peau d'un jeune partagé –sale type de profession, la trouvaille du livre cervantin l'éveille à une nature rêveuse et altruiste en imitation de son personnage principal. Le roman de Petersen, écrit dans une prose vive et frappante, presque vertigineuse, rend un hommage sincère tant au récit de Cervantès qu'aux films de Tarantino. À mi-chemin entre la tragédie et la comédie, l'héroïsme et la parodie, les aventures de ce nouveau don Quichotte m'ont poussée à m'adresser à l'écrivain qui, malgré son dévouement à la révision de son prochain roman, a répondu volontiers à un petit questionnaire de treize questions sur ces sujets –interdit aux superstitieux. Et voici ce qu'elle a répondu.

1. Entretien sur la filiation cervantine de Pia Petersen

Le seul titre de votre roman suggère un intérêt tangible pour la littérature espagnole. Quel est votre avis à ce propos ? En même temps, je me demande si vous connaissez le héros de Cervantès en tant qu'un symbole ou si, par contre, vous avez lu effectivement son livre. Dans ce cas-là, quelle traduction française préférez-vous ?

Je ne suis pas une spécialiste de la littérature espagnole mais Don Quichotte, que j'ai lu plusieurs fois, est sans aucun doute l'un de mes romans préférés. La traduction que j'ai n'est pas toute jeune, je sais qu'il en existe une plus récente mais comme j'avais l'ancienne, je me suis contenté de celle-là. Il s'agit de la traduction de Louis Viardot en Garnier-Flammarion.

Quelques auteurs (je me rappelle de William Faulkner et Carlos Fuentes) ont avoué qu'ils (re)lisaient *Don Quichotte* fréquemment, même chaque année –mettant à part la véracité de ces affirmations, elles suggèrent que cette lecture est presque devenue pour les écrivains comme celle des Évangiles pour les chrétiens. Est-ce que le roman de Cervantès est aussi un livre de référence ou, tout au moins, une source inspiratrice pour vous dans votre profession ?

² Petersen, Pia (2012). *Le Chien de don Quichotte*. Paris : Éditions La Branche, 220 pages. Ce livre fait partie de la collection « Vendredi 13 » dirigée par Patrick Raynal dont le nom (et nombre), de toute évidence significatif, annonce qu'il s'agit des romans noirs. Cette collection de treize livres inclut les récits de Michel Quint (*Close-up*, 2011), Jean-Bernard Pouy (*Samedi 14*, 2011), Pierre Bordage (*L'Arcane sans nom*, 2011), Brigitte Aubert (*Freaky Fridays*, 2012), Olivier Maulin (*Le Dernier contrat*, 2012), Pierre Pelot (*Givre Noir*, 2012), Pia Petersen (*Le Chien de don Quichotte*, 2012), Jean-Marie Laclavetine (*Paris mutuels*, 2012), Alain Mabanckou (*Tais-toi et meurs*, 2012), Pierre Hanot (*Tout de tatou*, 2012), Scott Phillips (*Nocturne le vendredi*, 2012), Patrick Chamoiseau (*Hypérion victimaire, Martiniquais épouvantable*, 2013) et Mercedes Deambrosi (*Le Dernier des treize*, 2013).

Autant avouer tout de suite que je ne le relis pas chaque année. Je l'avais lu pendant mes études de philosophie et il m'avait beaucoup marquée. En travaillant sur Le chien de Don Quichotte, je l'ai bien sûr relu et avec un plaisir énorme. À nouveau, ce livre m'a entraînée à réfléchir sur des sujets très différents, même si souvent liés aux livres et leur problématique, à la fiction et ses ambiguïtés dans sa relation à la vérité. C'est ce que j'aime dans ce roman, la manière dont il vous propulse hors de son histoire pour penser sur d'autres sujets. Tout au long de Don Quichotte, Cervantès part toujours d'une situation au départ banale, puis de fil en aiguille il en tire une réflexion universelle. C'est un livre de référence à mon avis incontournable.

Cette inspiration que vous avouez est bien présente dans votre dernier livre, *Le Chien de don Quichotte*, sur lequel j'aimerais parler un peu plus en détail. Le titre offre déjà une importante clé interprétative, mais je considère que sa relation d'intertextualité est bien plus profonde et parfois très évidente. Par exemple, on fait allusion à des aventures quichottesques concrètes : le troupeau de moutons et la libération des forçats. À titre personnel, quels sont vos chapitres favoris et quelle valeur leur accordez-vous ?



Je n'ai pas de chapitre vraiment favori mais les scènes que j'ai citées font partie des passages que j'ai beaucoup aimés et qui montrent l'imaginaire de l'écrivain. Don Quichotte ne voit pas juste un troupeau de moutons qui passe mais une armée qui en attaque une autre, il se voit sauver le monde et n'hésite pas à se lancer tout seul contre l'une des deux armées. Il transforme, transpose le monde dans lequel il vit, rien qu'en voyant quelques moutons, il part à l'aventure, il risque sa vie, il sauve le monde, il se fait lui-même héros. Il a un idéal et de bonnes intentions, faire le bien, aider la veuve et l'orphelin mais il ne se satisfait pas simplement de les avoir, il met à exécution ses idées, coûte que coûte. Il est bien entendu jugé fou par les gens autour. C'est la figure même de l'écrivain mais aussi du philosophe. Puis il y a des chapitres qui m'inspirent plus précisément pour mes travaux, le chapitre XVIII, où il transforme le réel en roman, le chapitre XXXII où le curé et l'hôtelier discutent à propos du livre en distinguant le livre passe-temps agréable et le livre

sérieux mais moins séduisant. De même, dans le chapitre XLVII, il est question de livres faits pour amuser et non pas instruire et on finit par une analyse de ce qui amène aujourd'hui la télé-réalité à son succès.

Il y a chez Cervantès une vision décalée du monde dans lequel il vit. Cette volonté de regarder autrement est enrichie par l'expérience qu'il a acquise par sa vie aventureuse et sa connaissance de tous les milieux qui composent la société dans laquelle il évolue. Il se bat contre un monde où les gens ne s'aident pas, où les gens s'arrêtent sur les a priori et les préjugés, où les gens ne cherchent plus la vérité ou les vérités. D'ailleurs, nous n'avons pas beaucoup progressé sur ce plan-là.

D'après votre réponse, en considérant que les avatars du héros espagnol sont représentatifs des efforts d'une certaine élite intellectuelle méprisée, vous vous approchez de l'exégèse romantique du personnage. Pensez-vous, comme la génération romantique, que les valeurs et les motivations du personnage de Cervantès évoluent dans les deux parties du livre, publiées dans un intervalle de dix années (1605-1615) ? Considérez-vous le personnage plutôt comique ou plutôt tragique ?

Il y a une évolution certaine puisqu'il s'assagit jusqu'à en mourir, fini la folie après un retour sur soi. La deuxième partie est plus sérieuse, laissant place à plus de raisonnement, Don Quichotte perd son courage, sa folie et devient en quelque sorte normal. Il revient à la raison et en ce qui me concerne, il perd son intérêt. Il est à la fois comique, à la fois tragique, étant attachant on le voit avec sa triste figure se battre contre la perte de notre imagination.

Cette dernière idée constitue un pilier fondamental de la valeur mythique de don Quichotte que j'ai résumée dans trois arguments essentiels : la rêverie littéraire (la fantaisie irréaliste entretenue par l'imitation des livres), l'idéalisme visionnaire (l'adoption d'une mission justicière associée à l'ordre de la chevalerie), et l'héroïsme individuel et anachronique (car don Quichotte reste un héros solitaire et périmée qui doit défendre sa propre vérité contre un monde contemporain qui rejette ses idées et le considère comme un fou). D'après vous, est-ce que ces caractéristiques peuvent être aussi appliquées au personnage d'Hugo dans *Le Chien de don Quichotte* ?

Je ne sais pas s'il y est question de fantaisie irréaliste ni si Don Quichotte imite proprement dit les livres. Le monde est ce qu'on en fait, on choisit sa propre interprétation ou celle des autres. Dans une société donnée, on subit souvent l'interprétation du monde d'un homme politique. Don Quichotte choisit la sienne. Il se réfère aux livres plus qu'il ne les imite, les livres lui montrent une direction et il y va. En réalité il vit dans un roman qu'il écrit par ses actions, la fiction n'étant pas que fictive.

Don Quichotte a une volonté qu'il applique avec conviction tandis que Hugo est plutôt dans une rêverie littéraire, comme vous dites, en faisant corps avec un livre, dont les idées prennent forme en lui. Hugo, comme Don Quichotte, est un homme d'armes, un guerrier: il veut changer les choses de l'intérieur, en restant en place, en utilisant les moyens dont il dispose, il ne pense pas à déposer les armes. Aujourd'hui, un homme d'armes, un guerrier n'est pas considéré comme un idéaliste. Il rêve plus qu'il ne s'engage, peut-être parce qu'il doit faire son cheminement par les questions qu'il se pose et qu'il se pose tout seul, n'étant pas dans un environnement propice à cela. En décidant de faire le bien il ouvre sa propre porte à un certain idéalisme qui n'a plus cours aujourd'hui, où l'on est plutôt blasé. Etant à l'écart du monde des idées, il n'a jamais pensé que la société considérerait l'idéalisme ridicule et cela le conduit directement à une espèce d'héroïsme, il s'obstine à vouloir faire le bien et en même temps il se rend obscurément compte que cela est quasiment impossible.

Outre que la transposition des valeurs essentielles de don Quichotte dans Hugo, est-ce qu'il y aurait des correspondances entre les personnages secondaires de votre roman et celui de Cervantès ? Voici ce que je vous propose : Boris me semble un Sancho beaucoup plus intolérant et insubordonné, Bion représenterait la loyauté de Rocinante vers son maître, et le père Calvet paraît un prototype caricaturesque du curé cervantin, Pero Pérez (mais celui-là lui offre le livre dans un acte gratuit au lieu de mettre le feu à sa bibliothèque). Même Esteban pourrait être comparé au barbier, parce qu'il considère les livres comme des éléments préjudiciels pour la culture et, en allusion au célèbre bibliocauste cervantin, il les brûlerait volontiers.

C'est assez intéressant, d'autant plus que cela montre que l'œuvre de Cervantès est incontournable, quoi qu'on fasse, on y retourne. Les personnages qu'il a mis en scène sont des figures éternelles, elles traversent le temps, étant à la fois immuables, à la fois s'adaptant aux nouvelles réalités avec l'évolution qui s'impose. Hugo et son petit monde sont une remise à jour dans le temps de certaines idées de Cervantès. Le regard sur les valeurs en cours à l'époque de Cervantès a changé, le monde n'est plus tout à fait le même.

Boris, le subalterne conscient de son égalité avec Hugo, l'homme qui l'emploie, veut dégager Hugo pour prendre sa place, tandis que Sancho, respectueux des privilèges et au service de son maître, attend l'île que doit lui donner Don Quichotte. Rocinante peut difficilement trouver une place dans la ville aujourd'hui, le cheval ne peut qu'être un chien.

Esteban veut brûler les livres mais on sait bien que les brûler aujourd'hui serait contreproductif, tout le monde se jetterait dessus, le livre deviendrait davantage attractif et intéressant. Si l'on veut se débarrasser des livres, il est bien plus efficace,

dans notre système actuel, de les donner gratuitement. Des tonnes de livres circulent gratuitement, cela les rend tellement accessibles que plus personne n'y fait attention. Ce n'est plus un geste altruiste réellement, c'est juste un geste, on passe le livre au lieu de le mettre à la poubelle. Le père Calvet lui file le livre parce qu'il s'en fout, il ne pense pas un seul instant que Hugo le lira. Il aurait pu ne pas le lire. Il y avait en effet pratiquement aucune chance pour qu'il le lise. Puis l'incident qui change tout se produit, Hugo lit le livre.

Cela montre que l'acte de la lecture est dénigré dans la culture dominante. L'essor paradoxal de l'idéalisme dans un contexte adverse est pareil dans le roman de Cervantès, dont le protagoniste, un simple *hidalgo*, a consacré toute sa fortune à l'acquisition



de livres de chevalerie. Il les a mémorisés et à cause de son enthousiasme, il décide de devenir un nouveau chevalier errant en adoptant une identité alternative. Dans quelle mesure le livre que le prêtre offre à Hugo lui sert à développer une nouvelle conscience ? Souvenons-nous du dernier paragraphe, qui blâme *Don Quichotte* pour le changement opéré dans la mentalité d'Hugo. Est-ce que cette conscience serait dangereuse, dans l'univers de votre

roman, et devrait être persécutée comme, par exemple, dans l'œuvre de Ray Bradbury *Fahrenheit 451* ?

La lecture induit la réflexion. N'étant plus un habitué de la lecture, Hugo réagit d'autant plus fortement à cette révélation que quelqu'un qui est habitué à lire. Le livre s'impose tout à coup comme une vérité. Les livres sont des ouvertures sur le monde et ont une force qui peut être déterminante. Depuis les premiers écrits, les pouvoirs ont fait leur possible pour éliminer jusqu'au désir de vouloir un meilleur monde en s'en prenant à leurs auteurs. La prise de conscience que tout cela engendre est dangereuse en effet pour un pouvoir qui ne désire pas un contre-pouvoir en face. Par contre, pour le bien de l'humanité dans son ensemble, il me semble que cette prise de conscience est essentielle et nécessaire, que sans cela, rien ne se fera.

Grâce, précisément, à cette prise de conscience que vous mentionnez, don Quichotte a voulu combattre les injustices du monde, mais surtout, l'intolérance de la société. Quels sont, selon vous, les véritables ennemis d'Hugo, les Vendredi 13 (des *hackers* qui visent à changer le monde en imitation de Robin des Bois avec leurs piratages),

ou son patron et ses compagnons dans Athenar Entreprises (qui exterminent ses ennemis pour des objectifs matérialistes) ?

L'intolérance est partout et aujourd'hui elle prend des formes de plus en plus insoupçonnées. Ce que je voulais montrer, c'est que malgré une vraie volonté de changer les choses, ce n'est jamais si simple. En faisant du bien à l'un, on fait souvent du mal à l'autre. Il est impossible de rester justement dans l'idée qu'il y a un ennemi fixe. Je crois qu'il faut bien plus d'ouverture que cela. On vit de plus en plus dans des lieux communs qui ont la dent dure et qui nous empêchent de trouver des véritables solutions aux problèmes que nous avons à affronter aujourd'hui. V13 détournement de l'argent de l'entreprise pour le distribuer auprès des populations lésées mais en faisant cela, ils mettent en danger l'entreprise et Esteban ne peut plus payer les gens qui travaillent pour lui. Esteban, de son côté, est un escroc mais en même temps il traite correctement les gens qui travaillent pour lui. Hugo le dit à plusieurs reprises qu'il se sent bien dans l'entreprise d'Esteban. La société s'est mutée en système et il n'est plus possible de se présenter comme un individu isolé. Tout est lié. Quoi qu'on fasse, on fait partie d'un grand tout. En réalité, le plus grand ennemi de Hugo c'est lui-même.

L'ennemi réel de don Quichotte est aussi, peut-être, lui-même car c'est sa mentalité ingénieuse qui provoque sa chute. On peut le constater lorsqu'il est finalement vaincu dans un duel par Sanson Carrasco sous l'apparence de Le Chevalier de la Blanche Lune, et, en retournant chez lui, il souffre le terrible *desengaño*. Est-ce que l'excès de sincérité du père Calvet joue le même rôle dans la désillusion finale d'Hugo ?

C'est plutôt le dilemme de faire le bien qui lui pose un problème. Qui a réellement besoin d'aide ? Comment les reconnaître ? Le père Calvet, le modèle du bien en principe, ne lui apporte aucune aide et bien entendu cela déçoit Hugo qui ne sait plus vers quel modèle se tourner. Vers qui se tourner pour les réponses ? Hugo ne comprend plus rien puisque le bien n'est pas si visible ni si tranché que ça, de même le mal est une idée plutôt obscure qui s'adapte selon la circonstance, l'intention qui est en jeu.

Dans un contexte inquiétant et complexe, la lecture d'un livre énigmatique (dont on ne connaît pas le titre jusqu'à la fin) mène Hugo à faire le bien en imitation de son protagoniste. Dès ce moment-là il tente de changer le monde qui l'entoure mais ses échecs le poussent à se faire des questions très profondes sur la nature de l'héroïsme. Quel est le rôle que vous attribuez aux livres ? Est-ce que c'est nécessaire de continuer à lire pour mieux comprendre le monde ?

Il y a aujourd'hui un retour enthousiaste à l'oralité qui me semble absurde. Le livre éphémère, le livre qui s'autodétruit au bout d'un mois ou deux, en est un

exemple. L'écriture, le livre, c'est avant tout une trace faite pour durer. L'écriture fixe la pensée à un moment précis et cela nous permet de nous repérer dans le temps et dans les pensées. L'oralité ne laisse pas de trace, je peux dire n'importe quoi, cela ne se fixe pas, par conséquent je peux en toute impunité continuer à dire n'importe quoi. On voit bien aujourd'hui que nous sommes revenus à une oralité puisqu'on ne se soucie plus de la cohérence de nos propos qui sont voués à disparaître immédiatement. Qui va se rappeler de quoi ? Notre société est profondément construite sur l'écriture. D'ailleurs, quand on peignait dans les cavernes, c'était aussi pour fixer une pensée, une idée, une situation. L'écriture nous assure d'une durée dans le temps qui est nécessaire pour notre construction. L'éliminer est extrêmement dangereux puisqu'on élimine en même temps la possibilité d'une trace qui devient objective du fait d'être fixée. Avec la trace écrite, on peut revenir en arrière, reprendre et voir ce qui a posé problème, on peut comprendre, ou tenter de comprendre.

En creusant un peu plus sur cette idée, est-ce que l'idéalisme livresque d'Hugo lui vaudrait aussi l'appellatif de fou, en émulant son héros préféré ? Considérez-vous que son héroïsme est condamné dans l'univers représenté ? En relation avec le monde réel, devrait-on prendre le roman pour une dystopie ?

Il faut être fou aujourd'hui pour croire au bien à la manière de Hugo qui, quoique tueur, n'est ni blasé, ni véritablement morose. Ne sachant pas qu'on ne croit plus en rien, il croit à la manière d'un idéaliste d'autrefois, avec candeur et une certaine naïveté. Son héroïsme est forcément condamné puisqu'il passe pour ridicule, vieillot et très inutile. D'ailleurs Boris et Esteban pensent tous les deux qu'il est devenu fou, ils ne comprennent pas bien où Hugo veut en venir. Hugo a lui-même du mal puisque son désir de faire le bien ne se reflète pas dans d'autres qui auraient les mêmes idées. Il est isolé avec son idée de faire le bien, non mais quelle idée... Je suppose qu'on peut dire que c'est une dystopie, quoi que je n'aime pas trop les cases. Je vois cela comme une fable sur le bien, sur la disparition du bien parce qu'on n'y croit plus.

Cependant, Hugo n'est pas le seul personnage qui souhaite devenir un héros. Petit, il voulait se consacrer à l'écriture, mais sa famille s'y est opposée. Puis il est entré dans une bande de voyous qui se considéraient des Robin des Bois. Les motivations des « Vendredi 13 » sont pareilles. Est-ce que le concept d'héroïsme s'est agrandi ou dévalué de nos jours pour y inclure même certains groupes terroristes ou des criminels virtuels ?

J'étais passée il y a quelque temps devant une affiche du dernier film sorti sur Robin des Bois et j'étais contente à l'idée d'en voir encore un. J'adore Robin des Bois

et Superman. Je m'étais arrêtée devant l'affiche et je me suis dit qu'on manquait cruellement de héros aujourd'hui. L'anti-héros est devenu un héros qui n'est plus qu'un lieu commun. Je me suis demandée de quoi aurait l'air Robin des Bois aujourd'hui, comment est-ce qu'il se débrouillerait pour devenir un héros ? Comment pourrait-il redistribuer les richesses ? Il n'y a qu'une réponse et c'est par Internet. Les bourses d'autrefois sont des comptes en banques virtuels. Depuis longtemps je voulais redonner vie à cette idée du héros, sous une forme contemporaine. Mais il fallait aussi prendre en compte l'anti-héros qui est monté sacrément en grade. Pas question de me retrouver avec un héros à l'ancienne et pas question de me retrouver avec un anti-héros paumé qui ne croit en rien et qui devient héros à son corps défendant. Il fallait ressusciter Don Quichotte, le père de l'anti-héros mais qui avait un désir d'héroïsme, un désir de se battre pour les autres, de faire le bien, sans jamais penser en termes d'intérêt. J'y crois à l'héroïsme mais cela n'est pas possible si l'on dit que ce n'est pas possible. Alors, bien sûr que le terrorisme est ambigu puisque les terroristes risquent leur vie pour le bien de l'humanité (d'après eux). Ce qui est vital pour la société, c'est que l'acte soit encore possible, qu'il est encore possible pour quelqu'un de donner sa vie pour les autres. Parfois cela tombe bien (Robin des Bois), parfois cela tombe mal (le terrorisme pour certains est un mal, pour d'autres non. Les hackers balancent d'un côté comme de l'autre), cela dépend toujours de l'appréciation de chacun mais si personne, plus personne n'est capable de cet acte-là, je crois qu'il n'y a plus de monde possible. Le lien social est fondé sur l'idée de l'importance de l'autre. Sans cela, il n'y a pas de société.

Ma dernière question porte encore sur ce lien entre votre héros quichottesque et le monde actuel. Cervantès a écrit *Don Quichotte* dans sa vieillesse, et le triste parcours de son héros peut répondre au spleen vital de l'auteur, qui a combattu courageusement pour des valeurs qui sont tombées en crise à la fin de ses jours. D'une manière semblable votre roman est enraciné dans l'actualité la plus immédiate (on y parle de la globalisation, d'Obama, de *Wilileaks*, de *Facebook*, de *Twitter*, d'*Anonymous*, d'*Ikea*, etc.). Devrait-on le prendre donc pour une annonce de la catharsis des valeurs essentielles dans notre société ? Quel est votre avis sur la situation actuelle et les années à venir ? Y-a-t-il encore d'espoir pour des nouveaux Quichottes ?

Les valeurs ont muté. C'est bien le problème de Hugo qui est resté ancré aux valeurs de Don Quichotte, valeurs qui étaient plus simplement énoncées et qui étaient définies d'après des lois morales. Il ne retrouve pas autour de lui la définition du bien ou du courage correspondant à celle qu'il avait découvert chez Don Quichotte. Il ne voit pas d'après quels critères choisir ceux qui auraient besoin d'être sauvés. Les critères sont flous.

Beaucoup de nos définitions des valeurs dites essentielles sont antédattées et nécessitent une remise à jour. Il y a des redéfinitions à faire, des ajouts à y apporter. Le bien n'est plus le bien tel qu'on le concevait à l'époque de la Bible. Le mal de même a muté. Il n'est pas mal de tromper sa femme ou son mari, par contre ce peut être considéré comme mal d'ignorer quelqu'un qui meurt de faim dans la rue. La justice, par exemple, connaît une crise de définitions. Qui est réellement responsable de ses actions ? Que veut dire le travail aujourd'hui ?

On réclame toujours de nouveaux Quichottes et tant que ce désir reste vivant il existe la possibilité d'en voir apparaître d'autres, ils devront juste trouver leur chemin, leur manière de faire, tout comme notre manière de définir le héros doit être remise à jour.

2. Conclusions

Le témoignage que Pia Petersen a offert tout au long de cet entretien comporte des estimables données sur la présence intertextuelle de don Quichotte dans son dernier roman. Le parcours du héros, Hugo, et le reste de personnages, réactualise les valeurs universelles attribuées au protagoniste cervantin. Petersen a assimilé l'exégèse mythique des écrivains romantiques et, en conséquence, l'ingénieur *hidalgo* représente pour elle l'aspiration éternelle vers l'idéalisme livresque et péri-



mé en conflit avec un monde qui reste clos et intolérant. L'écrivain se sert de cette figure mythique pour analyser, à travers ses personnages, le rôle de la lecture dans la prise de conscience sur la réalité du monde contemporain, ainsi que pour stimuler un débat sur la nature de l'héroïsme dans notre contexte actuel, des circonstances dans lesquelles, en citant pour en finir le propre écrivain, «il fallait ressusciter Don Quichotte».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AYALA, Francisco (1995): "El mito de don Quijote", in *Obras Completas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, vol. 3, 1508-1521.

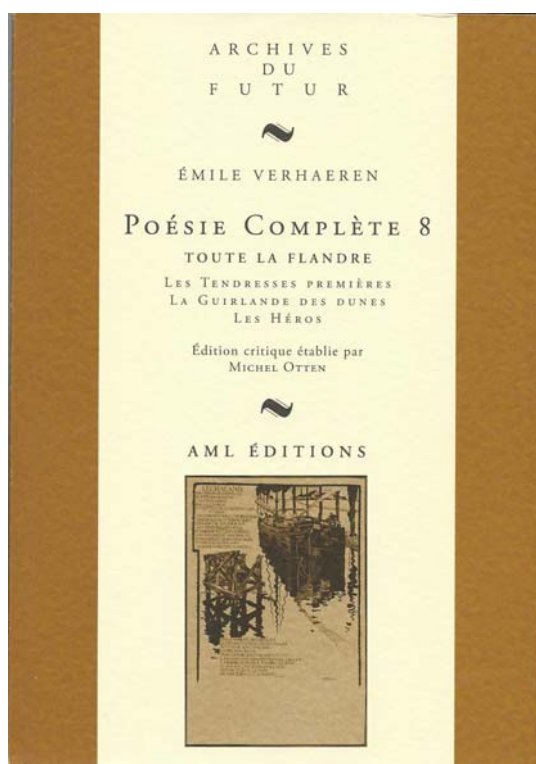
- CANAVAGGIO, Jean (2005): *Don Quichotte, du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*. Paris, Fayard.
- PETERSEN, Pia (2000): *Le Jeu de la facilité*. Marseille, Autres Temps (Temps romanesque: Marseille).
- PETERSEN, Pia (2004): *Parfois il discutait avec Dieu*. Arlès, Actes Sud (Un endroit où aller).
- PETERSEN, Pia (2005): *Une fenêtre au hasard*. Arlès, Actes Sud (Un endroit où aller).
- PETERSEN, Pia (2007): *Passer le pont*. Arlès, Actes Sud (Un endroit où aller).
- PETERSEN, Pia (2009): *Iouri*. Arlès, Actes Sud (Un endroit où aller).
- PETERSEN, Pia (2010): *Une livre de chair*. Arlès, Actes Sud (Un endroit où aller).
- PETERSEN, Pia (2012): *Le Chien de don Quichotte*. Paris, Éditions La Branche (Vendredi 13).
- PETERSEN, Pia (2013): *Le site personnel de Pia Petersen*. [consulté en ligne sur <http://piapetersen.net/>; 02/04/2013]
- PETERSEN, Pia (2013): *Un écrivain, un vrai*. Arlès, Actes Sud.
- WATT, Ian (1997): *Myths of Modern Individualism*. Cambridge, Cambridge University Press.

Toute la Flandre...
tendresses, guirlandes, héros, villes et plaines*

Lídia Anoll

Universitat de Barcelona

anoll@ub.edu



« *Toute la Flandre* ? Oui, toute la Flandre, la Flandre toute. Mais aussi, rien que la Flandre : c'est-à-dire, pour Verhaeren, tout » (Robaey, *apud* Verhaeren 2012: I, 7)¹. C'est par ces mots qui résument le sentiment d'appartenance de Verhaeren à son pays –bien qu'il ne l'exprime pas dans la langue de ce pays– que débute la magnifique introduction de Jean Robaey accompagnant l'édition de *Toute la Flandre*, huitième tome de la *Poésie Complète* du poète flamand Émile Verhaeren, que AML Éditions vient de publier dans la collection « Archives du Futur ».

Cette belle édition critique, présentée en deux volumes, est l'œuvre de Michel Otten, grand connaisseur de l'œuvre verhaerenienne, qui a repris les

* Au sujet de Émile Verhaeren, *Poésie Complète 8* "Toute la Flandre" (Édition critique établie par Michel Otten, Bruxelles, AML Éditions, collection « Archives de Futur », 2 volumes, 2012. ISBN: 978-2-87168-063-9).

¹ Toutes les citations de ce travail reproduisent des mots de Jean Robaey contenus dans les deux introductions à l'édition de *Toute la Flandre*, ici présentée. C'est pourquoi, dorénavant, seuls le volume et numéro de pages seront consignés.

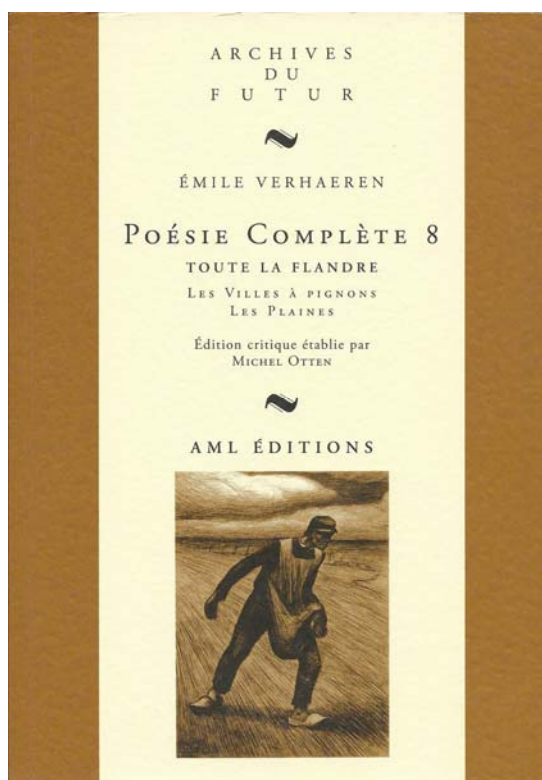
trois premiers cahiers de *Toute la Flandre* que Verhaeren avait retravaillés lors de l'édition définitive de ses *Œuvres* au Mercure de France et dont l'éditeur, pour une raison ou l'autre, n'a pas tenu compte dans ses rééditions de 1920 et 1932. C'est de ces volumes retravaillés, conservés à la Bibliothèque royale de Belgique, que Michel Otten s'est servi pour l'établissement de ce texte définitif qui nous permet d'accéder à cette version partiellement inconnue de *Toute la Flandre*.

Si le travail de Michel Otten est louable parce que sérieux et minutieux –il y consigne les démarches concernant son itinéraire, les caractéristiques des textes travaillés, les sigles qui nous permettent d'accéder aux sources des changements relevés, etc.– le travail de Jean Robaey ne l'est pas moins. On pourrait parler, à son sujet, d'un vrai éclaircur car c'est de toutes ses lumières qu'il éclaire ce chemin, par trop complexe, de la poésie verhaerenienne. De ce fait, le lecteur accède à cet univers muni d'une série d'éléments qui lui permettent de mieux le savourer. En prenant des exemples bien concrets, Robaey fait observer et la richesse rythmique et la richesse rimique de ces vers, le choix des mots, la filiation de certains vers : tantôt c'est Mallarmé, tantôt c'est Baudelaire, tantôt c'est Hugo qui résonnent dans les vers de Verhaeren de façon consciente, voulue, comme se plaisant à montrer ses maîtres.

Le premier de ces volumes qui composent le huitième tome de la Poésie Complète de Verhaeren contient trois recueils : *Les Tendresses premières*, *La Guirlande des dunes* et *Les Héros*. Le deuxième, *Les Villes à pignons et les Plaines*. Robaey situe chacun de ces recueils et en fait l'étude : caractéristiques des vers, rapports entre les vers et les poèmes, évolution d'un poème à l'autre, etc. Il y tient compte, aussi, des appréciations de ceux qui, à l'époque, ont réagi contre certaines affirmations de Verhaeren, comme c'est le cas d'Albert Mockel, et il nous fournit une série de références bibliographiques qui remettent aux travaux de ceux qui, de nos jours, ont approché l'œuvre de Verhaeren : Christian Angelet, Marc Quaghebeur, Lucien Christophe, Marc Dominicy et Michel Otten lui-même entre autres.

Le premier recueil, *Les Tendresses premières*, constitue ce qu'il y a de plus profond chez le poète. Cette sorte d'introspection commence par un « Liminaire » qui annonce, en quelque sorte, l'œuvre entière et en indique les étapes. *La Guirlande des dunes* « constitue un remarquable tableau de la Flandre, toute en subtiles évocations » (I, 28). Ce deuxième recueil, tout ouverture, contraste avec le repli du premier ; c'est le passage de l'intérieur à l'extérieur. Quant aux *Héros*, Robaey n'hésite pas à lui accorder une place d'honneur. C'est par ce recueil « que *Toute la Flandre* a été comparée à *La Légende des Siècles* et est parente de *Rythmes souverains* » (I, 37). Mais, lui-même d'ajouter : « Si le chantre du progrès réussit à être tel dans ses livres lyriques et proprement exaltés [...], la veine épique ne le sert et ne le suit pas » (I, 45). C'est du dernier poème de ce recueil, « L'Escaut », qu'ont été tirés les vers inscrits sur le tombeau de Verhaeren :

Aussi,
 Le jour que m'abattra le sort,
 C'est dans ton sol, c'est sur tes bords,
 Qu'on cachera mon corps,
 Pour te sentir, même à travers la mort, encor !



Le titre choisi pour l'introduction au deuxième volume, *La Flandre toute dispersée*, est fort significatif. Robaey est de l'avis qu'après « le point d'orgue que constitue dans *Toute la Flandre* le volume des *Héros* » (II, 7) il est bien difficile de maintenir un tel registre dans les recueils successifs. C'est pourquoi le cycle des *Villes à pignons* et *Les Plaisirs* « croît et se ferme dans la dispersion » (II, 7). Si cette seconde introduction suit les mêmes caractéristiques que l'introduction au premier volume, l'analyse nous y semble moins poussée. L'auteur nous fait remarquer que l'ambiguïté, constitutive de la poésie verhaerenienne ; est toujours présente dans ces deux recueils ainsi que la pulsion de mort qui traverse non seule-

ment *Toute la Flandre*, mais toute l'œuvre de Verhaeren. Comme dans la partie précédente, il appuie ses commentaires de quelques vers d'autres poètes, ce qui est tout à fait enrichissant car, pour un lecteur quelconque « ces évidences » sont bien moins évidentes et ses rappels agissent à la façon d'un déclencheur. C'est pour nous une heureuse constatation celle de cet écho maeterlinckien dans la fin des *Villes à pignons* « qui rappelle, dans la distance, le cri qui ferme *Serre chaude* (dans le recueil homonyme) de Maeterlinck : “Mon Dieu ! Mon Dieu ! Quand aurons-nous la pluie, / Et la neige et le vent dans la serre !” » (II, 13). Quant aux *Plaisirs*, ils contribuent, en quelque sorte – nous dit-il –, à faire de *Toute la Flandre* une œuvre épique.

« Le double volume que le lecteur tient entre ses mains est bienvenu » (I, 7) lisons-nous dans « La Flandre toute » écrite à la manière d'introduction. Oui, il est bienvenu, ici, là ou ailleurs. Il est bienvenu, non seulement par cette magnifique édition critique et par ces pages si enrichissantes qui en constituent l'introduction, mais par une série de questions qu'elles suscitent concernant la langue, les identités, le sort

des pays qui n'ont pas de réelle autonomie culturelle, en particulier linguistique... Bienvenu, aussi, par ce qu'il nous rappelle la grande difficulté que l'on éprouve, en général, mais surtout dans ce cas, à vouloir mettre ce recueil sous un volet quelconque. Symboliste ? Ce mouvement avait commencé sa décadence, en France, depuis longtemps. Vitaliste ? Intimiste ? Verhaeren a donné, certes, des cycles qui répondent à ces filiations, mais ces cycles ne sont pas étanches : ils ont été élaborés au long des années, se chevauchant, de ce fait, avec le cycle flamand. D'où cette sorte d'assemblage d'inspirations apparemment contradictoires caractéristique de Verhaeren qu'on constate dans *Toute la Flandre*.

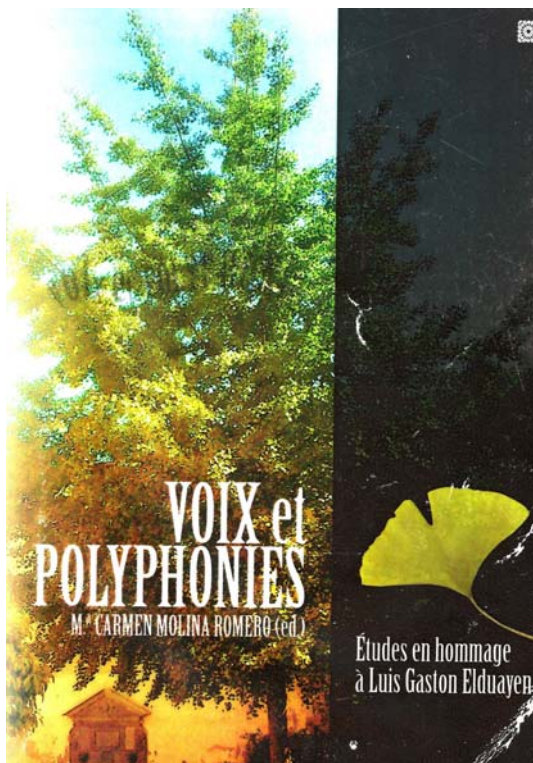
« Le risque est réel que moins de Flamands que dans le passé [...] ne lisent cette œuvre, tant la connaissance du français a diminué en Flandre ; et moins de Francophones, tant ils sont désormais culturellement, sinon biographiquement, coupés de la Flandre », dit Robaey (I, 7). Par cette réalité que tous les enseignants de cette langue et de cette culture savent bien ne pas être l'apanage de la Flandre ; par ces mots qui, transposés à notre situation, seraient tout un témoignage de la place accordée par les Institutions à langue française dans nos enseignements, et par ce travail, magnifiquement bâti malgré ce « risque » qui le destine à une minorité, nous nous devons de faire partie de cette « minorité » capable d'apprécier le travail de Michel Otten et Jean Robaey et de contribuer, par-là, à la diffusion d'une langue et d'une culture qui nous sont chères, tout en savourant les poèmes de cet « authentique poète, Verhaeren, que sa terre exalte » (II, 20).

Diálogos con Luis Gastón: un merecido homenaje*

María Loreto Cantón Rodríguez

Universidad de Almería

lcanton@ual.es



Hay profesores universitarios cuya labor por sí misma –y ella solamente– otorga prestigio a toda un área de conocimiento, más aún cuando se añade un carácter pionero, casi fundacional, a dicha labor.

Este es sin duda el tipo de vínculo existente entre Luis Gastón Elduayen y los estudios de filología francesa en España, cuando a mediados de la década de los 70 del pasado siglo surgen como estudios universitarios propios desprendidos del tronco común de la filología románica, en un principio, en la Universidad de Salamanca en la que Luis Gastón iniciaría su formación, extendiéndose, posteriormente, a otras importantes Universidades españolas.

De esta manera, el profesor Gastón ocupó durante casi tres décadas una cátedra de filología francesa en la Universidad de Granada. Su magisterio ha sido una contribución decisiva para otorgar el prestigio y consideración que gozan estos estudios en el panorama universitario español.

* Sobre la obra editada por M^a Carmen Molina Romero, *Voix et Polyphonies. Études en Hommage à Luis Gastón Elduayen* (Granada, Comares, 2012. 317 pp. ISBN: 978-84-9836-965-6).

Este es también el contexto conmemorativo del volumen *Voix et polyphonies* en homenaje al catedrático recientemente jubilado, un homenaje a un filólogo completo, que en su amplia y reconocida trayectoria cumplió el propósito clásico de servir del estudio del lenguaje, de la literatura y de diferentes variedades textuales para reconstruir el sentido original de cada texto estudiado.

Mijail Batjin importó del campo de la música su concepto de polifonía narrativa a la hora de analizar la obra de Dostoievski. Los personajes de sus novelas expresan una forma original, doblemente creadora, de ver el mundo, de modo que cada perspectiva vital es contada por las propias criaturas narrativas, cuyo entrelazamiento causa una *honda impresión de realidad*.

Con la intención expresa ya en su título, *Voix et polyphonies* se permite la licencia de entender también el discurso crítico como un discurso polifónico y ofrecer, desde la multiplicidad, una panorámica coral de los caminos por donde discurre la filología francesa hecha en España y fuera de ella.

Y es que el editor de una colección miscelánea puede abordar el reto de articular y ordenar, dando sentido las diferentes aportaciones, de manera que surja una obra unitaria y armónica, como si se tratara de un tipo de textura musical en la que suenan al mismo tiempo distintas voces melódicas.

Así creemos que ha obrado la responsable editorial de *Voix et polyphonies*, la profesora Molina Romera, aspirando a ofrecer una visión ordenada y puesta al día de las líneas de investigación de la Filología Francesa trazadas desde los departamentos universitarios de nuestro país.

Y creemos también que el propósito se ha logrado, en el sentido de *honda impresión de realidad* que causa la lectura del volumen crítico, en cuanto que ofrece una amplia visión del carácter dinámico y competente de los trabajos incluidos en el volumen, con algunas contribuciones incluidas en el libro, cabe mencionar, tan sobresalientes como, por ejemplo, la del profesor Pierre Brunel.

Es también polifónica la voz del profesor Gastón como bien señala la editora. «Que sa voix était douce, modulée et polyphonique quand il parlait et nous parle encore de la langue française».

El volumen agrupa textos de quienes, como manifiesta la editora, tuvimos el privilegio de compartir, como alumnos, compañeros y siempre amigos, parte de la vida académica de Luis Gastón. Está dividido en siete capítulos. El primero de ellos incluye sendos textos de homenaje a la figura de docente y maestro del profesor Gastón, mientras que los restantes incorporan trabajos críticos agrupados en torno a, respectivamente, literatura femenina, espacialidad literaria, poesía, narrativa, nouveau roman y un último capítulo de contribuciones dedicadas al estudio de otras variedades textuales o figuras importantes de las letras francesas.

El primer capítulo, relativo a *Écriture Féminine*, se abre con el discurso de algunas escritoras femeninas elegidas por la profesora Claude Benoît. Nos asoma a la

escritura de Louise Labbé o Guillegares y, en la actualidad, a la de Madeleine Chapsal o Annie Ernaux para señalar el deseo de estas escritoras por alcanzar su plenitud personal y su realización en las letras. En el mismo capítulo nos encontramos otras contribuciones sobre mujeres escritoras de todos los tiempos, ya sean del S. XVII (reflexión de Manuela Merino) o mujeres actuales que reclaman a través de sus textos la igualdad social, la libertad (la profesora Oktapoda) o el desarraigo de su tierra de origen (Virginia Iglesias).

En *Espaces littéraires et Voyages* recorrerá el lector de la miscelánea múltiples paisajes de todo el mundo en boca de varios escritores, desde el París de Philippe Soupault (M^a Loreto Cantón), pasando por la obra de Le Clézio (M^a Luisa Bernabé), voces franco-valonas recogidas por la profesora Nathalie Bléser o la imagen de Tahití en la literatura francesa, contribución de Manuela Ledesma. Desde el otro lado, la imagen española recorrida por escritores franceses: la Andalucía del XIX en algunos relatos de viajes, siguiendo el artículo de Monserrat Serrano o la visita a Almería de Casimir Delamarre contada por la profesora Elena Suárez.

En una obra dedicada al continuum de Luis Gastón no podía faltar un capítulo dedicado a la poesía. Desde París, Joëlle Gardes nos ofrece una visión de los sonetos de Mallarmé. Desde Lleida, Marta Giné presenta un estudio sobre la recepción de Bonnefoy en España. Se trata de un estudio pormenorizado y actualizado del escritor. Mucho más cercana geográficamente es la contribución ofrecida por la profesora Françoise Paulet sobre la poesía de Andrée Chédid, un estudio, en este caso, sobre el léxico y la musicalidad de su obra.

En un capítulo sobre *Récit et Narration* se engloban propuestas de muy diversa índole desde el punto de vista literario. Se abre este capítulo con la contribución del prestigioso profesor Brunel quien se pasea con Don Quijote para ofrecernos el combate de Alonso Quijano, su metamorfosis y *contre-métamorphose*, en sus andanzas, en sus luchas externas e internas por ser un caballero errante en contra del declive de los libros de caballería.

La contribución de la profesora Alicia Yllera sobre Rabelais nos acerca a la intertextualidad literaria a partir de Panurge et la Sybille del tercer libro de *Pantagruel*. Textos en los que las epopeyas clásicas están muy presentes, desde la Eneida a viejas leyendas y mitos que volverán a aparecer en el cuarto libro.

Àngels Santa, ofrece la lectura de la novela sentimental a partir de las ilustraciones que la acompañan. La relación de la ilustración con el texto es especialmente significativa en este tipo de narrativa en donde ensoñación y evasión son conceptos muy importantes. La autora nos presenta un recorrido en este sentido dedicando especial atención a la edición de la obra de Delly de Tallandier.

Naturaleza y mar es el marco incomparable de la obra de Henri Bosco, estudio realizado en estas líneas por la profesora Grijalba, experta en la trayectoria literaria de este autor. El análisis se centra en el mar Mediterráneo tan querido del autor y

sobre todo a partir de *Le Récif*. Viaje iniciático y gran riqueza paisajística acompañados de técnicas narrativas como *la mise en abîme*, que recorre varias obras del autor referidas en estas líneas.

Un punto de vista muy diferente, sobre novela policiaca contemporánea, se recoge en la contribución de Brigitte Leguen, un análisis de la obra de Fred Vargas y Jean-Claude Izzo. Doble homenaje a la mujer, escritora de novelas policiacas en un mundo eminentemente masculino como declara Leguen y al escritor fallecido prematuramente en el año 2000.

Voces de escritores españoles que se expresan en lengua francesa es la particular aportación de la editora de esta miscelánea y profesora de la Universidad de Granada, M^a Carmen Molina. Un recorrido polifónico entre ocho grandes de esta literatura en las que la profesora es reconocida experta.

No podían faltar en el capítulo sexto las voces sobre *le nouveau roman*. Michel Butor, Nathalie Sarraute ou Marguerite Duras se ofrecen al lector a partir de las contribuciones de Anne Marie Arnal, de Lina Avendaño o de Rafael Guijarro respectivamente. Distintas contribuciones que van desde el análisis del mito clásico en *L'Emploi du Temps*, al otro percibido por Sarraute o a un análisis de la enunciación narrativa en *L'Amante anglaise*.

Cierra el volumen un capítulo bajo el nombre de *Varia*. Variaciones polifónicas de nuevos compañeros que rinden también homenaje al *maestro*. M^a Dolores Rincón nos ofrece el anhelo surgido a lo largo de los siglos por alcanzar el sueño del continente americano, descubierto, conquistado y colonizado, y que hoy sigue siendo referencia para los europeos. M^a Clara Romero nos acerca al teatro de Ionesco a partir de la obra *Maximilien Colbe*. Por su parte, la profesora M^a Jesús Salinero ofrece un interesante análisis del *château* en las etiquetas de los vinos bordeleses. La última contribución al volumen es la que dedica Carmen Valdivia al fundador de *l'Académie Française*, François Le Metel de Boisrobert.

El volumen aparece acompañado de unas páginas con un glosario de las principales contribuciones del profesor Luis Gastón a los estudios franceses desde sus inicios hasta las más recientes.

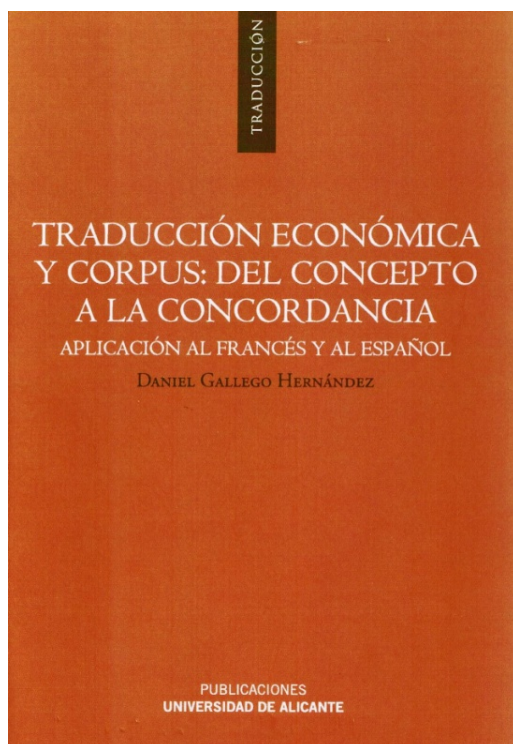
Afortunadamente, tendremos todavía el gusto de encontrarnos muchas de ellas entre nuestras lecturas, agradeciendo una vez más el haber sido partícipes de su enseñanza y de su sabiduría.

Traduction économique en français et en espagnol ou comment rentabiliser le réseau Internet par le biais de corpus (méthodes et applications)*

Danielle Dubroca Galin

Universidad de Salamanca

danielle@usal.es



Dans les années 80, à l'époque du boom des langues étrangères à usage spécifique, des professeurs de Lettres eurent le courage de se plonger –accusés par certains spécialistes d'inconscience, de hardiesse, voire d'outrecuidance– dans les questions économiques et entrepreneuriales afin d'en tirer ce qui les intéressait pour l'enseignement des langues spécialisées. Et bien souvent avec bonheur, il faut le reconnaître.

Pour en faire un livre de français dit « des affaires », il faut jouer sur deux claviers, le français et le monde des affaires, un ensemble qui embrasse d'un seul regard la macroéconomie, la microéconomie, les finances, les aspects juridiques qui leur sont liés, et toute une ribambelle d'anecdotes qui pimentent

l'ensemble (correspondance d'entreprise, C.V., petits contrats, etc.).

* Au sujet de Daniel Gallego Hernández, *Traducción económica y corpus: del concepto a la concordancia. Aplicación al francés y al español* (Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2012. 372 pp. ISBN: 978-84-9717-215-8).

De nos jours, avec le boom de la traduction, on assiste au même phénomène, sauf que là, il faut jouer sur quatre claviers : la langue source, la langue cible, les savoir économiques dans une langue et leurs homologues dans l'autre. Les grandes orgues... Autant dire que lorsque l'on découvre un titre comme *Traducción económica y corpus: del concepto a la concordancia. Aplicación al francés y al español* on est d'abord tenu en respect. Puis, on se sent bien aise d'avoir entre les mains un ouvrage sur la traduction spécialisée car les publications de ce type sont rares et on pense que l'auteur, Daniel Gallego Hernandez, enseignant à l'Université d'Alicante, a eu bien du courage de se lancer dans pareille entreprise. Du courage mais aussi un sens aigu de la responsabilité, un professeur de Lettres ne s'improvisant pas économiste d'un coup de baguette magique. On en a la preuve dans la bibliographie : il a dû commencer par s'atteler à une tâche très ardue mais indispensable pour qui n'a pas été rompu en première instance à l'économie, à savoir assimiler le fameux manuel de Gregory Mankiw, *Principles of Economics* (dans sa version espagnole, *Principios de economía*), un « pavé » de quelque 700 pages qui met les idées en place pour toute une vie en matière d'économie et d'entreprise.

À première vue, *Traducción económica y corpus...* est un ouvrage résolument actuel qui utilise pour l'étude du fait traductologique et de la pratique de la traduction un chemin dérivé de la linguistique de corpus, c'est-à-dire cette linguistique qui prend son assise dans l'immensité de l'information planétaire. Foin de menus bricolages.

C'est aussi un ouvrage qui s'inscrit dans la ligne des anciens, autour de la notion de « concordance » (*cf.* : les concordances des grands textes sacrés, la concordance des *Essais* de Montaigne, de l'œuvre de Pascal, etc.), mais revisitée à la lumière des moteurs de recherche.

Et enfin un ouvrage qui fait chaud au cœur puisqu'il met en regard le français et l'espagnol dans le grand remue-méninge de la Traduction.

Mais voyons de plus près comment est organisé ce livre afin d'en faire ressortir les qualités, l'originalité et le poids.

Vu les approximations qui circulent sur « traduction économique », le début du livre est consacré à définir cette notion qui englobe tous ces aspects qui se chevauchent : l'économie, mais aussi les aspects entrepreneuriaux, financiers, commerciaux en général, le tout sous l'œil vigilant du Droit. Et par voie de conséquence, les langages y afférents. L'auteur le dit lui-même dans une de ces conclusions partielles et éclairantes qui ferment chaque chapitre et ouvrent sur le suivant : « on croit ouvrir une boîte à trésors et c'est une boîte de Pandore qui vous saute au nez » (p. 46, traduction libre car le livre est écrit en espagnol)... Et comment la traduction économique ne se situerait-elle pas dans la même ligne (chapitre 2) ? Le chapitre suivant est consacré aux diverses approches théoriques de cette traduction spécialisée depuis Le-

rat (1997), sans perdre de vue la pratique de la traduction car il ne faut pas oublier que les études de traduction débouchent sur un métier. Un métier qui ne consiste pas à se faire valoir sur telle ou telle trouvaille, à se délecter de grands montages théoriques (il en faut, certes) mais une activité professionnelle rémunérée dont dépendent les affaires, la bonne santé des entreprises, la communication de données souvent confidentielles et, par là-même, le gagne-pain de nombreux professionnels.

Et là, il faut faire vite et bien : le traducteur professionnel doit savoir, une fois son texte compris et déverbalisé, comment et où se documenter pour le recodifier ou le réécrire correctement. Ce que propose Daniel Gallego Hernández, c'est de tirer profit des ressources offertes par les moteurs de recherche.

Quoi d'original là-dedans, se demandera-t-on, puisque tout un chacun de nos jours, utilise le réseau Internet pour ses cours et ses publications ?

En fait, le recours à la Toile concerne la phase de documentation relative au texte à traduire, l'accès à l'information sur le texte et son contexte, à la terminologie et à la phraséologie du domaine considéré dans les deux langues. Fondamental dans l'exercice professionnel de la traduction. La seconde moitié du livre présente donc la recherche d'un modèle applicable à la traduction économique qui permette au traducteur de « dialoguer » avec les moteurs de recherche les plus courants.

La proposition part de l'expérience de l'auteur : quel processus nous permet de parvenir à la solution qu'il appelle prudemment et à juste titre « acceptable » ? Ce processus est schématisé à la page 153 sous forme de séquences qui s'enchaînent lorsque le doute s'installe chez le traducteur et qu'il a besoin d'une aide extérieure.

Il serait trop long ici de présenter dans le détail ce processus de sélection de textes parallèles, –pour ma part, je dirais de « textes convergents »–, leur exploitation puis la synthèse mais on retiendra deux manières de procéder : « the web as corpus » et « the Web for corpus », ce qui donnerait peut-être en français « La Toile-corpus » et « la Toile fonds de corpus » (l'APFA nous donnera peut-être un jour son verdict). L'auteur guide son lecteur et lui fait visiter les pages de dizaines de sites qui l'aideront dans sa tâche pour traduire des textes qu'il a choisis, soit en prenant la Toile directement comme corpus, soit en lui faisant confectionner son propre corpus à partir de la Toile.

Ce travail est un exemple magnifique de ce qui peut être fait dans une faculté de Lettres par de jeunes chercheurs qui ont enfilé la voie de la Traduction. Un exercice simple –encore fallait-il y penser !– qui ouvre la porte à de multiples ressources pour parvenir à une traduction de qualité professionnelle. Et même si l'auteur ne parle pas du rendement selon la directionnalité (il est à supposer qu'il se réserve pour d'autres publications sur ce sujet), la proposition est à retenir, surtout lorsqu'on aborde la traduction spécialisée car le procédé est évidemment applicable à d'autres domaines tout aussi épineux que l'économie.

Des félicitations donc pour cette publication de poids, fruit d'années de recherches, de tâtonnements, d'expérimentations et en fin de parcours, de résultats palpables et réutilisables.

Turismo e Internet: análisis de géneros discursivos*

Mercedes Eurrutia Cavero

Universidad de Murcia

mercedes.eurrutia@um.es



La difusión de las nuevas tecnologías digitales en los más variados ámbitos de la vida cotidiana constituye un auténtico fenómeno social. Progresivamente sonidos e imágenes han pasado del mundo analógico al mundo binario. Internet forma parte de nuestras vidas y aunque su repercusión varía de unos ámbitos especializados a otros, su impacto en el desarrollo turístico ha sido determinante tanto para los profesionales del sector como para los consumidores. La promoción y gestión de dichos servicios y las interacciones comunicativas que le son propias no podrían concebirse en la actualidad sin su presencia en la Red; de ahí que el léxico turístico y los discursos en los que se inserta, instrumentos mediadores de esta nueva conversión digital, den buena cuenta de ello.

Aunque en los últimos años se han realizado numerosos estudios que profundizan en esta nueva herramienta comunicativa desde enfoques diferentes, no existe en

* A propósito de la obra de Julia Sanmartín Sáez (ed.): *Discurso turístico e Internet* (Madrid y Frankfurt, Iberoamericana Vervuert (colección «Lingüística Iberoamericana», 48), 2012. 288 pp. ISBN: 9788484896142.

español ningún trabajo de investigación sobre las tipologías discursivas utilizadas en la red, referidas al sector turístico, en el que con independencia de la lengua vehicular del documento o elemento lingüístico estudiado, se analicen tanto los aspectos discursivos y lingüísticos como las implicaciones sociales, económicas y culturales implícitas.

El *Discurso turístico e Internet* publicado por Lingüística Iberoamericana en su volumen 48 de 2012 satisface dicha expectativa. Esta primera obra colectiva realizada por un grupo de investigadoras pertenecientes al Instituto Interuniversitario de Lenguas Modernas Aplicadas recoge el fruto del trabajo llevado a cabo durante dos años (2010-2012) dentro del marco del proyecto precompetitivo «Implementación y explotación léxica del corpus turístico multilingüe de la Comunidad Valenciana», financiado por la Universitat de València en 2010. En este sólido e impecable estudio, las doctoras González, Edo, Sanmartín, Suau, Dolón, Estornell, Baynat, López-Santiago y Sánchez-Lafuente ponen de manifiesto su profesionalidad docente e investigadora.

Basado en el Corpus Multilingüe de Turismo de Valencia (COMET.VAL), el amplio y rico trabajo de investigación realizado responde a la necesidad, demandada por la sociedad actual, de conjugar la caracterización del ámbito turístico con las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación. Aspectos nocionales, referidos a ambos sectores específicos, y lingüísticos se entrelazan por primera vez rellenando así el vacío existente.

La hipótesis enunciada reside en la idea según la cual la profusión y expansión de los cibergéneros en los últimos cinco años y el desarrollo de múltiples funcionalidades a través de la Red colaborativa (web 2.0) en el ámbito turístico han modificado el concepto de género. Resulta, por tanto, indispensable realizar una revisión detallada del mismo que valore el grado de adaptación de los géneros tradicionales en este nuevo medio. Para llevar a cabo dicho estudio las autoras se han apoyado en una base de datos diseñada para tal fin, basada en la recopilación y categorización de un corpus multilingüe (francés, español e inglés) constituido por una extensa variedad de documentos actuales, representativos de este sector. Su carácter abierto ha permitido la incorporación de neologismos de última hora y la acuñación de nuevos conceptos. En su elaboración se han tenido en cuenta dos modalidades esenciales dentro de la comunicación turística: la comunicación profesional entre expertos del sector; la comunicación directa basada en interacciones orales (conversaciones con agencias de viaje, hoteles...) así como la indirecta, centrada en interacciones escritas (guías, folletos, prensa especializada, anuncios publicitarios, páginas web). En cualquier caso el análisis del género parte de un agente indispensable, en torno al cual y por el cual nace el turismo: el turista que, de modo muy acertado, es considerado por las autoras como eje central de su estudio taxonómico. Tras distinguir entre los géneros en los que el

turista actúa como receptor del discurso (páginas privadas e institucionales de promoción, revistas de viajes...) y aquellos emitidos por el propio turista (blogs, e-libros de visitas...), se procede a la clasificación de los discursos turísticos en función de los diferentes géneros, considerados a modo de moldes textuales con unas características concretas. En una segunda etapa las autoras reflexionan sobre las tipologías discursivas de mayor frecuencia de uso así como sobre las estrategias retóricas que las caracterizan insistiendo en su aproximación o distanciamiento con respecto al concepto tradicional del género evocado.

La redacción de los diferentes capítulos sigue un esquema analítico similar lo cual aporta homogeneidad estructural y conceptual a dicho estudio.

Páginas webs electrónicas de turismo (tanto institucionales como comerciales), weblogs, redes sociales, foros de viajeros, wikis de viajes son, entre otras, algunas de las tipologías discursivas analizadas que permiten valorar las posibilidades que ofrece un desarrollo futuro de mundos virtuales en este ámbito.

La ilustración práctica de los argumentos eximidos se centra en la evocación de numerosas páginas webs así como en la explotación de recursos electrónicos y de fragmentos extraídos del corpus terminológico establecido.

Cada autora aborda el tema desde un enfoque novedoso, diferente aunque complementario, aportando nuevos datos sobre los que pasamos a reflexionar.

Así pues, la descripción teórica sobre el concepto de género realizada en el primer capítulo por la Dra. González se convierte en referente de aplicación a discursos turísticos concretos que se desarrollan en entornos dispersos, complejos y novedosos. Apoyándose en las teorías de autores de reconocido prestigio, entre otros, Bajtin (1979), Bathia (2002), Caballero (2008), Crowston y Williams (2000), Shephen y Watters (1998), Postiguillo (2002) o Calvi (2006), la autora delimita con objetividad el grado de fidelidad del concepto de cibergénero respecto a géneros ya existentes, la participación de nuevos géneros propios del medio y el carácter híbrido de la Red ya que permite la transmisión de gran variedad de géneros en un mismo espacio.

Para ilustrar y reforzar dichas conclusiones, la Dra. González analiza las páginas electrónicas (institucionales y no institucionales) y los weblogs (de turismo corporativo, viajes personales... realizados tanto por profesionales como por aficionados y expertos) de promoción turística estableciendo un vínculo entre estos y los géneros tradicionales. La revisión del discurso en Twitter y en Facebook le lleva a distinguir entre las redes sociales profesionales del turismo (Turismo 2.0, Turismo Rural) y las no profesionales, específicas para viajeros (Tripwolf, Tripadvisor o Viajeros.com), destacando el carácter participativo de estas últimas. Muchas de estas redes o comunidades de viajeros constan de un foro cuyas características la autora aborda de modo independiente por su peculiaridad; estudio hasta el momento inédito.

La principal aportación de la Dra. Edo es sin duda el análisis de las páginas webs privadas e institucionales a partir del uso de la adjetivación atendiendo al corpus inglés-español de promoción de destinos turísticos diseñado por la propia autora. Con este objetivo analiza el uso de las páginas electrónicas promocionales destacando la importancia del lenguaje y, en particular, del uso adjetival como recurso de persuasión. Atendiendo a la frecuencia de uso de la categoría adjetival en las dos lenguas puestas en contraste la autora realiza una propuesta de tipología adjetival novedosa que permite sistematizar los datos arrojados por su análisis. Concluye pues cómo en el conglomerado de situaciones, tipologías y aspectos diversos que se conjugan para dar forma y sentido a la industria turística, encontramos un género o más bien un macrogénero que destaca por encima del resto: las páginas webs en las que los adjetivos contribuyen, en gran manera, al carácter enfático y evaluativo de la mayoría de ellas.

Consciente de que el discurso turístico se inserta en el marco de una legislación concreta, la Dra. Sanmartín realiza un recorrido de las normativas turísticas a las páginas electrónicas de promoción de hoteles clasificando la oferta hotelera desde la perspectiva lingüística. Su aportación principal reside en un estudio textual comparativo sobre las colocaciones y compuestos que figuran en la normativa turística de aplicación a tres comunidades autónomas (Andalucía, Galicia y Comunidad Valenciana) en función del cual concluye cómo los discursos especializados no siempre cumplen la propiedad de univocidad que se les asignaba tradicionalmente. Ilustra sus teorías a partir de ejemplos concretos que muestran cómo determinadas unidades léxicas presentan un significado diferente según el contexto de la comunidad autónoma en el que se actualizan; hecho que plantea serios problemas desde un enfoque lexicográfico. Ante esta situación, la autora aboga por la necesaria intervención de estandarización terminológica que permita resolver situaciones que inducen a equívoco.

Desde un enfoque muy personal, la Dra. Suau insiste en la idea según la cual en la esencia del discurso turístico está implícita la figura del receptor, a menudo equiparable al cliente y de ahí, la importancia en los textos turísticos de la función persuasiva. Por primera vez encontramos un estudio centrado en el metadiscurso interpersonal como paradigma de análisis de los géneros turísticos de promoción pasando, en una segunda etapa, a abordar la persuasión y el metadiscurso interpersonal según la especialidad, la lengua y el género, apoyándose para ello en las teorías de Hyland y Tse (2004) para géneros académicos. El análisis de las páginas web institucionales de promoción turística a partir del uso metadiscursivo interpersonal en inglés y español le llevan a la siguiente conclusión: el género, la lengua y la especialidad conforman un patrón con una idiosincrasia propia, imprescindible para describir y prescribir el uso de las correspondientes marcas metadiscursivas.

Si hasta el momento se había considerado al turista tipo, sin distinción de franja de edad, la Dra. Dolón nos ofrece una visión distinta, complementaria de la

anterior, que nos aproxima a la realidad cotidiana marcada por nuestras estancias vacacionales en familia en las que los niños se convierten en centro de atención. La autora realiza un análisis crítico novedoso de la construcción discursiva de la identidad como consumidor del niño, actor social en el discurso turístico. Se basa para ello en la lingüística de corpus y ejemplifica sus teorías mediante pasajes extraídos de webs oficiales destinadas a la información turística. Concluye pues cómo el niño, actor social, se ve a menudo relegado a un rol pasivo. Existe una clara tendencia de intromisión por parte del autor, que se alinea a las funciones paternas. Tratar de la construcción de la identidad del niño nos conduce inevitablemente a la construcción de la identidad de los padres a los que realmente se dirige el creativo. Aunque las lecturas podrían ser múltiples, dos tendencias se desprenden de su análisis sobre la creación de la identidad discursiva del niño en la sociedad actual: una, propia de una clase media-alta interesada por una oferta culta de carácter cultural; otra, asociada a una clase media-baja que, preocupada por las cuestiones económicas, se ve obligada a ajustarse al presupuesto disponible.

Desde una perspectiva especialmente lingüística, la Dra. Estornell profundiza en determinadas particularidades léxicas que se observan en los textos de revistas electrónicas dedicadas al turismo y a los viajes, en las que se informa sobre novedades en el sector. Parte para ello de un corpus constituido por cuatro publicaciones representativas, de gran difusión entre los usuarios de este sector específico (*Tusdestinos.net*, *Turismo & Ocio*, *TravellersBook online magazine*, *Viajar*) con el fin de comprobar la aparición de ciertas voces dentro de estas publicaciones periódicas sobre el turismo abordando el tema desde un enfoque contrastivo. Tras analizar casos concretos de palabras utilizadas para designar novedades así como de voces que aparecen en los textos de viajes como innovaciones denominativas de realidades que no son esencialmente nuevas, la autora concluye cómo los neologismos léxicos detectados se presentan marcados metadiscursivamente de modo heterogéneo, poco cooperativo con el lector.

En el ámbito de la interactividad discursiva y del turista como emisor, la Dra. Baynat aporta, desde un enfoque sincrónico y diacrónico, una reflexión sobre la imagen del turista francófono en España. Aunque utiliza como soporte las conclusiones extraídas del análisis pormenorizado de testimonios y relatos de viajeros en blogs y foros de Internet actuales, la originalidad de su estudio reside en la comparación realizada de dichos documentos con los aportados por viajeros anteriores a la era digital. Remontando al siglo XIX, referente por excelencia de los relatos de viaje clásicos, establece conexiones entre estos y los relatos actuales publicados en Internet centrándose para ello en la imagen exportada de España a turistas francófonos a través de la Red. Posteriormente, procede a la caracterización, formal y temática, de una selección de documentos, relatos o comentarios (blogs y foros) observando las particularidades

de estos cibergéneros y recopilando diferentes opiniones, sensaciones e interpretaciones de viajeros actuales, siempre en relación con el género de relato de viajes clásico tomado como referente.

Por su parte, la Dra. López-Santiago insiste en la interactividad de los recursos electrónicos que permiten al turista realizar críticas y expresar libremente su grado de satisfacción o insatisfacción sobre el alojamiento u otros servicios contratados. La autora aporta un estudio novedoso centrado de modo exclusivo en los comentarios y opiniones emitidos por los clientes en las webs oficiales de hoteles, franceses y españoles de varias categorías, realizando un análisis léxico y semántico de los mismos. Subraya cómo ambas modalidades comparten el mismo formato además de una serie de características (textos escritos, misma función comunicativa, idéntico esquema organizativo, nivel léxico-semántico y contexto sociocultural similar) que encajan en la descripción del concepto de género digital o cibergénero. El estudio de los e-libros de visitas permite establecer puntos de conexión y de divergencia entre ambas lenguas, identificar diferentes formatos adoptados (texto libre o cuestionario) e incluso distinguir entre registros lingüísticos, coloquiales o formales según el grado de espontaneidad del autor. En su opinión el estudio de este cibergénero debería potenciarse dadas sus múltiples finalidades y su proyección en campos temáticos diversos de interés tanto para el cliente como para el gerente de un determinado hotel. Su carácter estimativo aporta sin duda mayor visibilidad a los establecimientos hoteleros lo cual repercute positivamente en su actividad económica.

En esta línea y como broche de cierre la Dra. Almela procede a la evaluación de la calidad del discurso turístico traducido en Internet mediante la comparación de diferentes corpus generales y especializados. Este análisis le permite valorar el grado de «especialización» del corpus formado por el discurso turístico. La metodología mixta utilizada en su estudio es altamente novedosa. Tras reflexionar sobre la naturaleza del discurso turístico, realiza un estudio estilométrico del mismo considerando diferentes parámetros que corroboran la no catalogación del discurso turístico como un lenguaje propiamente especializado. Procede, posteriormente a la revisión de algunos *corpora* representativos en español y en inglés, realizando un análisis cualitativo de corte traductológico del subcorpus COMET.VAL en inglés. Los errores constatados y las fluctuaciones en la traducción enturbian el producto final que llega al receptor. Si tenemos en cuenta que los lectores que se aproximan al discurso turístico traducido en Internet son turistas potenciales, comprenderemos la responsabilidad del traductor para que la función de cortesía preformativa implícita surta en el TO su efecto en el TM y la repercusión económica que ello conlleva.

Concluiremos pues cómo una frontera incierta separa el mundo virtual del mundo real. Desde perspectivas diferentes, complementarias, basadas en la lexicología, la traducción o el análisis del discurso, las autoras del *Discurso turístico e Internet*

nos hacen partícipes, a través de esta «visita guiada», de su complejidad (especialización y generalidad, novedad e innovación, subjetividad y objetividad...) dotándonos de los medios necesarios para hacer frente a entornos hipertextuales en los que como usuarios y/o turistas potenciales nos sentimos involucrados.

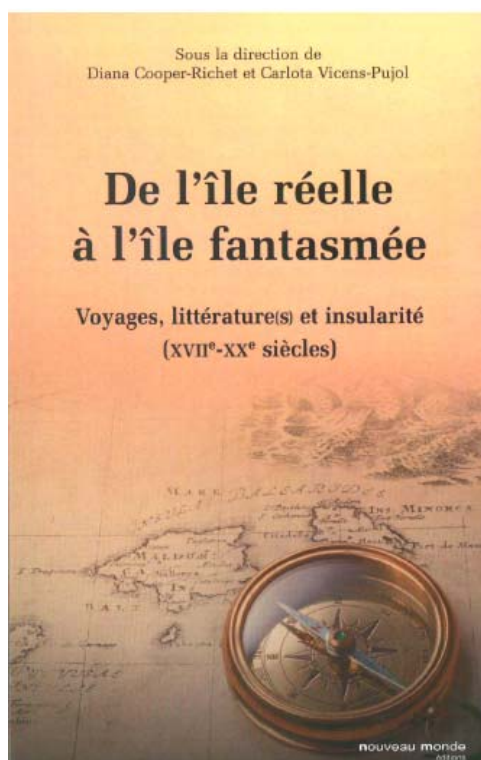
El carácter novedoso, el rigor de su desarrollo y la riqueza de las diferentes aproximaciones desde las que se ha llevado a cabo el presente estudio, hacen que la obra que presentamos se convierta en referente para estudiantes y especialistas del turismo, lingüistas, docentes, representantes de instituciones, establecimientos u otras entidades que se ocupan de la gestión turística y evidentemente, para todos aquellos que, como usuarios y/o turistas, seducidos por la Red, participamos activamente en la construcción, reconstrucción y constante renovación de estos cibergéneros.

La isla: espacio onírico, espacio imaginario. Una aproximación pluridisciplinar*

Jaume Garau

Universitat de les illes Balears

jgarau@uib.es



Las islas son espacios a la vez geográficos y oníricos, representaciones mentales que han guiado con frecuencia la percepción y la pluma de los escritores continentales que un día las visitaron. A la par los isleños han ido tejiendo con la «tierra firme» unos vínculos peculiares y complejos, hechos de deseo y de repulsión, de frustraciones y anhelos, que han ahormado sus vidas individuales y perfilado a lo largo de los siglos su mentalidad colectiva.

La dialéctica isla/continente nutre la reflexión pluridisciplinar (literaria, geográfica e histórico-social) que guía las páginas de *De l'île réelle à l'île fantasmée: voyages, littérature(s) et insularité*, coordinado por las profesoras Diana Cooper-Richet y Carlota Vicens Pujol¹.

El libro consta de catorce capítulos,

* A propósito de la obra de Diana Cooper-Richet y Carlota Vicens Pujol (dir.), *De l'île réelle à l'île fantasmée: voyages, littérature(s) et insularité* (París, Nouveau Monde éditions, 2012. 281 pp. ISBN: 978-2-84736-542-9).

¹ Diana Cooper-Richet es profesora e investigadora asociada del Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines de la Universidad de Versailles Saint-Quentin en Yvelines. Carlota Vicens Pujol es profesora de lengua y literatura francesas en la Universidad de las Islas Baleares donde, desde 2008, dirige el grupo de investigación «Relato de viajes y mito insular. El viaje a las Baleares».

firmados por profesores de diferentes universidades francesas y españolas, estructurados a su vez en tres grandes bloques: «Le voyage: désir d'île, désir de continent», «De la Manche à la mer tyrrhénienne: îles refuges ou terre d'aventure» y «La Méditerranée: de l'île galante du XVII^e siècle à la recherche identitaire du XX^e siècle».

Desde múltiples ángulos los autores abordan la rica ambivalencia de la isla en los imaginarios de la cultura occidental. El lector viaja así de la Ischia de Lamartine en *Graziella* (Àngels Santa) a las islas de Ohio evocadas por Chateaubriand (Sébastien Baudoin) o a diferentes islas del Mediterráneo, tan presentes en las páginas de George Sand (Pascale Auraix-Jonchière), Albert Cohen (Carlota Vicens) o Eugène Dabit (Carme Figuerola) entre otros. Son todas ellas islas que se cierran sobre lo íntimo o se abren al infinito y que, de un modo u otro, se convierten en espacio de una búsqueda identitaria o de un ideal tan ansiado como de difícil definición. Por otro lado, el género teatral nos acerca a las islas galantes del siglo XVII y XVIII, con títulos como *L'île des esclaves*, de Marivaux, o *Les femmes corsaires*, de Desgranges (François Mureau), tomando como punto de partida el tema isla/naufragio tan de moda a principios del Siglo de las Luces. Es interesante destacar que el espacio insular representa, en alguna de las obras teatrales de principios del siglo XVIII, un espacio de abstracciones políticas y de cambio social.

Cuando domina la dimensión poética, se ve y se siente la isla como un lugar irreal y misterioso, una incitación al sueño y la aventura; este espacio se convierte entonces en el escenario de un proceso de iniciación y superación, que puede apreciarse tanto en el (sub)género de la literatura juvenil o de aprendizaje, demasiadas veces descalificada (Françoise Hache-Bissette) como en los relatos de viajeros de todo tipo –escritores, periodistas, pintores, simples diletantes– que a lo largo del siglo XIX llegaron a las Baleares (Isabelle Bes).

Pero las islas ofrecen al visitante una panoplia de equívocos y de espejismos, que son abordados desde puntos de vista más próximos a la historia cultural que a la literatura en los capítulos de la primera parte del libro, que se abre con el perpetuo viaje del telespectador, sentado frente a esta «ventana abierta sobre el mundo» (Hélène Heck) y con una aproximación cultural a la guías de viaje que, no hay que olvidarlo, nacen hacia el siglo IX con las primeras peregrinaciones a Tierra Santa (Jean-Yves Mollier). Tras una definición del concepto de «isla» en tanto que mito y unas consideraciones sobre su presencia en el imaginario colectivo (Miquel Seguí Llinàs), se aborda el peculiar carácter de los isleños, que les hace trazar un círculo mágico alrededor de su isla, donde el resto de la Tierra queda relegado a la condición de periferia, y a catalogar a los *otros* entre los que son y no son autóctonos (Françoise Péron). Todo es distinto en los espacios aislados en medio del mar, muy especialmente las mentalidades, y los viajeros no avezados en las sutilezas y los dobles sentidos de las relaciones sociales de los isleños pueden identificar maquinalmente esta peculiaridad de su idiosincrasia con el tópico del arcaísmo y el cerrilismo insular.

La relevancia de la isla de origen marca, junto a su estatus social, la actitud del isleño al viajar al continente (Diana Cooper-Richet): si los jóvenes británicos de la buena sociedad que durante el siglo XIX emprenden el Grand Tour europeo no experimentan ningún sentimiento de marginación insular, convencidos de provenir de la primera nación del mundo, los habitantes de las Azores sufren la *saudade* con sólo embarcar rumbo a Lisboa. A otros, exiliados interiores, el continente les evoca ensueños de modernidad y civilización opuestos al atavismo y la esclerosis insulares. Es el caso de Llorenç Villalonga, escritor de ambigüedades calculadas, que desde su juventud buscó refugio intelectual en la cultura y literatura francesas (Marie-France Borot).

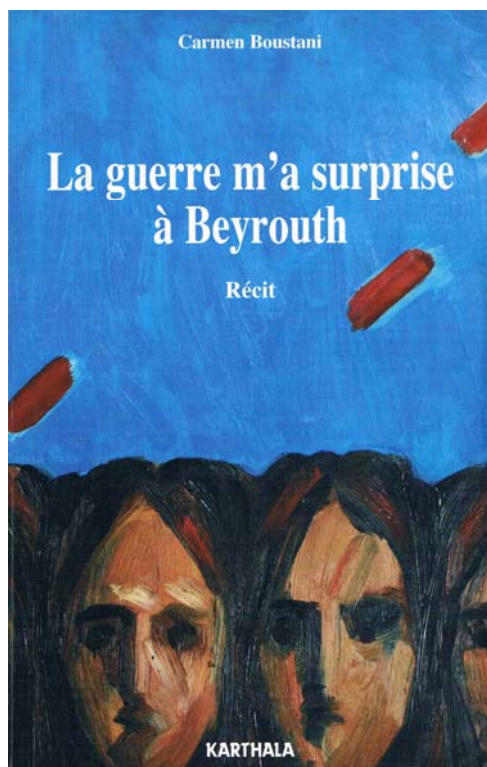
En los continentales el deseo insular es fuente antigua y copiosa de creatividad. Los siglos han urdido el «mito de la isla», tierra de fantasmagoría y de refugio. Asociada al espacio preservado donde la Naturaleza conserva los aromas del Edén y sus habitantes la simplicidad cándida de los salvajes, la isla, símbolo maternal y nutricio, evocadora de la infancia feliz y perdida, se impone al imaginario del viajero como un espejismo, como un lugar utópico (¿no es acaso una isla Utopía?) y protector donde la felicidad aguarda.

Femmes, gestualité et écriture aux temps de guerre*

Maribel Peñalver Vicea

Universidad de Alicante

mi.penalver@ua.es



Dans *La guerre m'a surprise à Beyrouth*, premier roman de Carmen Boustani, la venue à l'écriture surprend Yasmina, la narratrice, en juillet de 2006, lorsque la guerre éclate à Beyrouth. À partir de ce moment, son seul refuge, qui n'aura « rien d'un refuge » (39), sera l'écriture, « un espace de création, un lieu de mémoire et une archéologie de petits objets [...] laissés à présent à la solitude de leur exhibitiom » (39). Son monde « se réduit à un ordinateur, seule fenêtre qui [la] lie aux autres » (7), les mails devenant, par corollaire, la matrice de son écriture. Cet isolement provoqué par la guerre donnera à la narratrice, de manière paradoxale, un désir incessant d'arriver à l'autre, d'entrer en contact avec l'autre. Par corollaire, un défilé de personnages

peupleura la solitude de Yasmina dont leur « présence à distance accompagne [sa] solitude sans [la] déranger » (89).

Mais si la guerre à Beyrouth sert de toile de fond, et peut-être d'excuse à Boustani pour écrire son roman, on découvre que le livre met en évidence des sujets d'une brûlante actualité :

* À propos du récit de Carmen Boustani, *La guerre m'a surprise à Beyrouth* (Paris, Karthala, 2010, 252 pp., ISBN : 978-2-8111-0464-1).

La question des identités plurielles. Yasmina, la narratrice, qui détient la double nationalité, écrit que «l'identité est toujours métissée ; de nos jours, elle est éclatée, résultat d'un arrachement aux origines» (47). Sans nier que l'identité la relie à son pays d'origine, elle reconnaît que cette identité *première* «risque pourtant de s'émietter» (12). Une recherche identitaire par le recours à la langue maternelle, l'arabe, pour écrire un article demandé sur Beyrouth.

Elle rend compte également de la recherche identitaire des chrétiens qui émigrent vers des cieux plus cléments, identité chrétienne qui s'effrite de plus en plus au Moyen-Orient. Cet émiettement identitaire mène Carmen Boustani au choix de l'identité « littéraire ».

La guerre m'a surprise à Beyrouth dévoile que le corps est largement métissé d'imaginaire, la façon dont il s'inscrit dans le corps textuel-littéraire déclenche généreusement la gestualité. Le travail des gestes vient inonder poétiquement le récit, faisant parler tant le corps de la narratrice, au travers de ses gestes, que le corps des autres, notamment des femmes. La dimension de l'altérité et de la gestualité se veut ainsi un sujet à exploiter magistralement.

Mais *La guerre m'a surprise à Beyrouth* est aussi un récit notamment pour les femmes et sur les femmes. C'est dans la solitude provoquée par la guerre que la narratrice, à l'écoute de son corps, écrit du plus profond de ses entrailles, se laissant pénétrer par la douleur de l'autre, son autre, la femme en souffrance, la femme libanaise, «la douleur d'être une Libanaise», écrit-elle, la femme arabe, mais aussi la femme mère, la femme fille. Pour Yasmina

le mot corps bat tous les autres. La vie s'impose quotidiennement, puisque c'est en lui et par lui que nous sentons, désirons, aimons et souffrons. Il faut davantage éprouver sa corporéité pour mieux épouser le monde qui nous entoure. Je pense à la relation du corps de l'enfant avec celui de sa mère, à la relation du corps des amants, à notre propre relation avec notre corps. Que dire lorsqu'il s'agit d'une attaque massive, sur le corps des autres, les réduisant en cendres ? (33).

Mais d'autres voix de femmes parcourent, par intertextualité, les pages de *La guerre*: Colette, Gertrude Stein, Assia Djebar, par exemple. Ce n'est pas la première fois que l'auteure montre son intérêt pour la question de la femme. Carmen Boustani est écrivaine, critique littéraire et professeure à l'Université de Beyrouth. Engagée dans plusieurs causes, elle se bat notamment pour l'émancipation féminine, à travers l'égalité entre les sexes. D'après Boustani, la guerre a bénéficié la libération sexuelle des femmes ; elle le souligne dans son écriture: « la guerre a été un facteur bénéfique pour la libération sexuelle[...]. Même mariée, la seule définition que je revendique, par moments, est celle de femme libre » (55).

Un autre sujet à souligner dans *La guerre m'a surprise à Beyrouth* est celui des «transfrontières», cristallisé dans le lien de l'Orient à l'Occident à travers l'imaginaire

littéraire. Pour Carmen Boustani, l'interpénétration des cultures –et la multiculturalité– est la base de la tolérance et de la solidarité entre les peuples. Dans sa langue, cette porosité transfrontalière se manifeste métaphoriquement à travers le couple « nourriture/écriture », un couple qui, inexorablement privilégié chez les femmes, émerge de l'amour pour les langues, de l'amour pour la mère, l'origine maternelle, mais aussi de l'amour pour la terre d'origine ou la mater-re originelle. Ce rapport de la cuisine qu'elle imbrique, avec une candeur singulière, à celui de la littérature donne comme résultat la « cuisine de l'amour » (29) pour la langue : « Depuis ma réussite universitaire, je ne rêve que de cuisiner ces plats succulents à l'aubergine. Je voudrais réaliser, à l'âge adulte, ce qu'enfant je regardais ma mère cuisiner[...]. Le rapport amour/nourriture, je l'ai gardé dans la vie adulte. On passe de l'un à l'autre, dans une sorte de ballet toujours scandé, pour ne pas s'enliser dans l'excès culinaire ou amoureux –avec toutes les subtilités sensuelles de l'alternance des plaisirs de la table ou du lit » (27-28).

La guerre au Liban demeure encore de nos jours un sujet d'actualité dans un pays qui ne cesse de se battre pour la paix. Pourtant, Boustani fait de Beyrouth « en guerre », « Beyrouth, mon amour », en reprenant ainsi, par intertextualité, « Hiroshima, Mon amour ». Yasmina, la narratrice, qui est invitée à faire un article sur Beyrouth en temps de guerre, écrit: « je me suis brouillée avec cette langue lors de la dernière guerre. Depuis, j'éprouve une certaine gêne à écrire en arabe ou à me considérer en tant que femme arabe. J'avais honte de cette guerre civile, de mes compatriotes qui s'entredéchiraient et s'entretuaient, tirillés par des causes qui ne sont pas les leurs » (167). En revanche, Carmen Boustani fait de la guerre un allié pulsionnel qui la pousse à l'écriture.

On ne peut clore ce compte rendu sans parler de la technique narrative choisie par Boustani qui attire fortement l'attention du lecteur par ses mouvements polyphoniques. L'énonciateur ou « sujet modal », au sens d'Alain Rabatel (2009), a permis au locuteur (en l'occurrence, l'auteure) de déployer magistralement les différents « points de vue » (Rabatel) des énonciateurs. On repère, tout d'abord, notamment la voix de Yasmina, énonciateur 1 qui raconte, crie et « écrit » le récit. Ensuite, la voix des e-mails, énonciateur 2 qui contribue au déroulement narratif, et une autre voix, énonciateur 3 (omniprésent), qui généreusement italicisée, laisse transparaître, puisque déguisée sous la voix du personnage de Yasmina, la voix du locuteur, l'auteure. Le roman s'offre comme une polyphonie faisant écho aux grognements des obus dans le ciel de Beyrouth en guerre en ce juillet 2006, « Beyrouth, mon amour ».

Carmen Boustani vient de recevoir (2012) la médaille d'or et le prix d'excellence du CNRS, notamment pour ses écrits sur la femme et la littérature francophone, et pour son rayonnement international. En 2004, elle reçoit le prix France/Liban ADELFF pour son ouvrage *Effets du féminin: variations narratives*

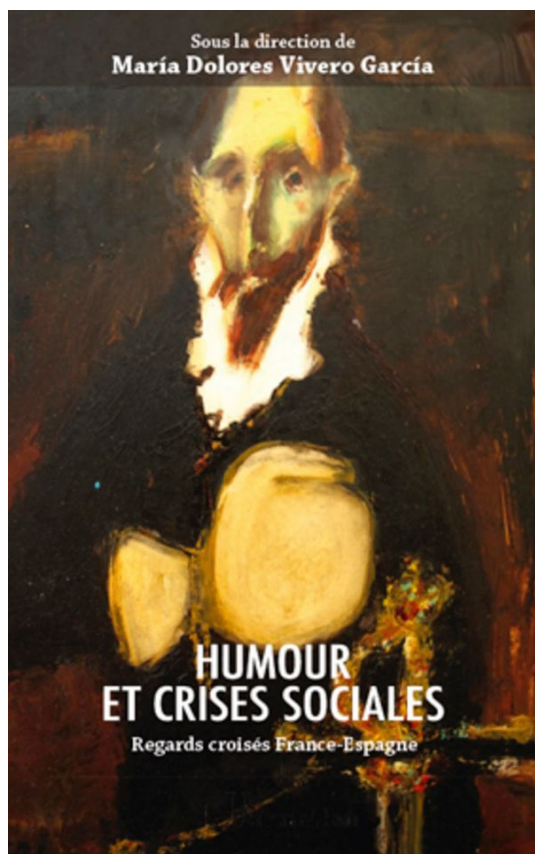
francophones (Paris, Karthala, 2003, collection « Lettres du Sud », dirigée par Henry Tourneux). D'autres publications de l'auteure ont connu également un succès considérable, comme *Aux frontières des deux genres*, en hommage à Andrée Chedid (Paris, Karthala, 2003, collection «Lettres du Sud», dirigée par Henry Tourneux) ou *Oralité et Gestualité. La différence hommefemme dans le roman francophone* (Paris, Karthala, 2009).

El humor en tiempos de crisis*

Carlos Vadillo Santaolalla

Universidad de Burgos

cvadillo@ubu.es



El interés por el estudio del humor ha dado ya lugar a numerosas reflexiones desde diferentes ámbitos. Como fenómeno socio-discursivo, el humor dibuja los contornos de una comunidad cultural. A través de sus manifestaciones trasluce la visión del mundo que comparten los miembros de un grupo y la identidad cultural que los caracteriza. Puede constituir por consiguiente un campo de investigación de interés para estudiar las representaciones sociales, la interculturalidad en el ámbito europeo y las resistencias que ofrece el humor a las operaciones de interpretación y de traducción.

La obra que dirige María Dolores Vivero García, *Humour et crises sociales : regards croisés France-Espagne*, se inscribe en el marco del proyecto de investigación «Humor e interrogación de la *doxa* en tiempos de conflicto o de

crisis. Estudio comparativo (francés-español) del humor en la prensa y en la literatura contemporánea», cuyo primer objetivo es estudiar si, en los contextos de crisis como el que conocen actualmente las sociedades francesa y española, el humor refuerza o,

* A propósito de la obra de María Dolores Vivero García (dir.), *Humour et crises sociales : regards croisés France-Espagne* (París, L'Harmattan, 2011. 216 pp. ISBN: 978-2-296-56557-9).

por el contrario, desestabiliza las opiniones y los valores dominantes. El libro intenta responder a esta cuestión y plantea el marco metodológico necesario para ello.

La importancia acordada al marco teórico constituye, en efecto, una de las cualidades más destacables de este libro, que confronta la teoría con el análisis de corpus literarios y periodísticos. Porque, a pesar de la abundante literatura existente sobre el humor, la descripción de la palabra humorística sigue planteando dificultades, en gran parte por la ausencia de categorías generalmente admitidas para referirse a los hechos humorísticos. Muchos de los términos habitualmente empleados en la mayoría de estos estudios anteriores no presentan definiciones estables, mientras que otros proliferan sin ser objeto de ninguna definición, cuando no son simplemente empleados en su sentido corriente, a menudo, impreciso. La obra que dirige Vivero García se propone sobrepasar estas limitaciones observadas insistiendo en la necesidad de definir categorías conceptuales capaces de describir los diferentes procedimientos humorísticos. Muestra, además, que la perspectiva contrastiva favorece no sólo la identificación de diferencias entre dos culturas como la francesa y la española, sino también el establecimiento de categorías rigurosamente definidas capaces de sustentar un estudio contrastivo del humor.

La primera parte del libro está pues centrada en la reflexión teórica sobre la forma de conceptualizar el humor. Patrick Charaudeau y María Dolores Vivero García centran su trabajo en las categorías necesarias para describir el humor, precisando seis categorías de procedimientos (tres enunciativos y tres semántico-referenciales) que pueden combinarse entre sí en el discurso. Los tres procedimientos enunciativos juegan con la distancia enunciativa entre lo que asume el locutor y lo que realmente da a entender: son la parodia, el sarcasmo y la ironía. Con la parodia, el locutor finge asumir como propio un discurso que es sin embargo reconocible como ya enunciado por otro en un contexto diferente, produciendo un efecto de eco imitativo. Con el sarcasmo, el locutor finge adoptar una apreciación exageradamente negativa. Por el contrario, con la ironía, la posición no asumida por el locutor corresponde a una apreciación positiva. Los procedimientos semántico-referenciales juegan con la manera en que el texto nos lleva a representarnos el mundo; corresponden a tres formas de incoherencia: la insólita, la paradójica y la absurda. La primera de ellas nace del contraste entre nociones o universos diferentes de cuya conexión se desprende al menos un elemento común (en general implícito). A menudo, se trata de una comparación, aunque también ciertos contextos sintácticos, como las series de términos yuxtapuestos o las construcciones de coordinación, favorecen la asimilación. La paradoja se basa en una relación de contradicción. Por último, la incoherencia absurda nace de la conexión de universos que, desde la lógica de la experiencia humana, no tienen relación ninguna entre sí. En el plano pragmático, se distinguen cuatro tipos de efectos de connivencia: la lúdica sólo busca divertir, la crítica intenta convencer, la cínica es

destructora y la connivencia de irrisión tiene como meta ridiculizar al blanco del humor.

La validez de estas categorías descriptivas queda mostrada mediante el análisis de numerosos ejemplos. Charaudeau termina su estudio presentando una definición de la *doxa* y una reflexión sobre las relaciones entre humor y *doxa*. Vivero García prolonga esta reflexión planteando la diferente aptitud de los procedimientos de humor para cuestionar la *doxa* y se apoya para ello en el análisis de textos literarios y periodísticos.

El trabajo de Marion Carel, sobre las relaciones entre ironía, paradoja y humor, muestra lo que diferencia, desde un punto de vista enunciativo y argumentativo, la lectura irónica de la lectura paradójica de un mismo encadenamiento de enunciados. A partir de esta reflexión, Carel propone una redefinición de la ironía y de la paradoja.

La segunda parte del libro articula la teoría al estudio de corpus periodísticos y presenta importantes aportaciones sobre funcionamientos discursivos concretos del humor en Francia y en España. Los juegos de palabras, por ejemplo, aunque existen en la prensa española, parecen ser más bien una particularidad francesa y son, especialmente, característicos de los titulares de *Libération* que son estudiados a lo largo de dos capítulos. En uno de ellos, Catherine Kerbrat-Orecchioni propone un análisis semántico y retórico de estos juegos de lenguaje en relación con las formas de connivencia lúdica y crítica, planteando la distinción entre humor e ironía en base a estos diferentes efectos de connivencia. En el capítulo siguiente, Sara Huertas, apoyándose también en un corpus de titulares de *Libération*, muestra cómo los juegos de palabras están en general al servicio de procedimientos como la parodia, la ironía, el sarcasmo, el insólito o la paradoja.

Otros dos capítulos de esta segunda parte tratan de las viñetas en la prensa española y francesa. Anne-Marie Houdebine analiza las representaciones relativas al mundo de las mujeres en las caricaturas de *Le Monde*, *Libération* y *Sud-Ouest*, poniendo de manifiesto los estereotipos subyacentes, a menudo denunciados a través de un humor que los exagera caricaturalmente. Por su parte, Mae Pozas estudia el chiste gráfico en *ABC*, *El Mundo* y *El País*, centrándose en la manera en que son representadas mujeres como Margaret Thatcher, Angela Merkel o Esperanza Aguirre; analiza también las representaciones sociales y los imaginarios relativos a la religión, la laicidad, el velo islámico y la educación. Estos dos estudios permiten avanzar conclusiones de interés sobre las diferencias entre el humor francés y el español tal y como aparece en las viñetas de los diarios más importantes.

La tercera y última parte del libro está dedicada al estudio del humor en la literatura francesa y española. Son analizados y contrastados los rasgos específicos del humor de Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Paloma Díaz-Mas, Rosa Montero

Antonio Mingote y, de los franceses Amélie Nothomb, Michel Houellebecq, Anne Garréta y Fred Vargas. Montserrat Cots Vicente pone el acento en la dimensión social del humor corrosivo de Mendoza y de Millás, que compara con la ironía más lúdica, aunque igualmente impregnada de una preocupación por lo social, de Nothomb y Houellebecq. María Luisa Burguera Nadal se centra en Mingote (prensa satírica y producción literaria a partir de 1980) y pone de manifiesto la importancia en la prosa de este autor de dos procedimientos, la parodia y la exageración de las incoherencias insólitas, que tejen correspondencias entre el humor de Mingote y el de Cervantes. La obra termina con un estudio a cargo de Anne-Marie Houdebine-Gravaud y María Dolores Vivero García en el que se comparan los procedimientos, las formas de connivencia y los blancos del humor en dos autoras españolas (Rosa Montero y Paloma Díaz-Mas) y dos francesas (Anne Garréta y Fred Vargas). Si las cuatro desestabilizan y cuestionan los estereotipos ligados a la imagen de la mujer, la forma de hacerlo es diferente, según concluyen las autoras, para quienes se dibuja nítidamente una tendencia en las escritoras españolas hacia la crítica mediante la exageración sarcástica de los aspectos negativos de la manera en que los hombres se representan a las mujeres o sus relaciones con ellas, a través de un discurso machista que, a menudo aparece también parodiado. En la producción de Garréta (sobre todo en su libro *Pour en finir avec le genre humain*) el humor adopta, según las autoras, caminos más diversificados que, aunque pasa también en ocasiones por el sarcasmo, tiende más a combinar las incoherencias insólitas con una enunciación irónica, que sirve para criticar un sistema de valores esencialmente masculino. Por último el humor que impregna toda la producción policiaca de la francesa Fred Vargas es, según las autoras, menos directamente crítico, aunque el carácter insólito de los personajes tanto masculinos como femeninos, contribuye igualmente a romper esquemas y a cuestionar la *doxa*.

Uno de los aspectos más interesantes del libro, a nuestro entender, es el gran número de ejemplos analizados desde perspectivas diferentes como el análisis del discurso, la pragmática, la retórica, la semiología, la argumentación, así como desde el ámbito de los estudios literarios. Sin duda es necesaria una aproximación multidisciplinar, con enfoques complementarios, para aportar respuestas al estudio de problemas complejos como los que plantea la descripción del discurso humorístico. El hecho de reunir aportes de figuras destacadas en estos diferentes ámbitos, así como la manera en que la teoría se articula a la práctica del análisis, hacen de este libro una obra de referencia en el estudio del humor y en el análisis de sus manifestaciones en los contextos culturales de dos sociedades próximas aunque diferentes como la francesa y la española.

Si alguien podía aún dudar de la existencia de tendencias distintas en el humor según las culturas, la lectura de esta obra aporta una respuesta clara. A través de los diferentes estudios, aprendemos que la exageración caricatural de lo negativo (a

menudo asociada a las comparaciones insólitas) y la parodia son más frecuentes en el humor español. Aprendemos también o confirmamos la sospecha de que la ironía (como expresión de una apreciación positiva que da a entender una apreciación negativa) y los juegos verbales, que muestran una cierta irreverencia con respecto a la lengua, aparecen como procedimientos característicos del humor francés.

Noticias de la APFUE

§ Nuevas publicaciones de miembros de la APFUE (mayo 2012 - abril 2013)*

ARRÁEZ, José Luis y Amelia PERAL (coords.): *Del instante a la eternidad. Exégesis sobre "la espera" en la escritura de mujeres*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2012. ISBN: 978-84-9717-221-9.

ARRÁEZ, José Luis y Amelia PERAL (coords.): *Memoria de la Shoá: literatura y testimonio*. Collado-Villalba, Sefarad ediciones. 336 pp. ISBN: 978-84-87765-30-8.

BAJOMÉE, Danielle y Martine RENOUPREZ: *Claire Lejeune. Une voix pourpre*. Bruxelles, Renaissance du Livre, 2012, 96 pp. ISBN: 978-2507-05082-5.

BÁRDOSI, Vilmos y María Isabel GONZÁLEZ REY: *Dictionnaire phraséologique thématique français-espagnol*. Lugo, Editorial Axac, 2012. 72 pp. ISBN 978-84-92628-19-0.

BENOIT MORINIÈRE, Claude (coord.): *El jardín mediterráneo: realidad e imaginario. Le jardin méditerranéen: réalité et imaginaire*. Valencia, Departament de Filologia Francesa i Italiana de la Universitat de València, 2012. ISBN: 978-84-370-8935-5, 262 pp.

BERMEJO Larrea, Esperanza (coord.): *Regards sur le locus horribilis. Manifestations littéraires des espaces hostiles*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza (col. Humanidades nº 99), 2012. 274 pp. ISBN: 978-84-15538-40-0.

BERMEJO LARREA, Esperanza, J. Fidel CORCUERA MANSO & Julián MUELA EZQUERRA (eds.): *Comunicación y escrituras: en torno a la lingüística y la literatura francesas / Communication et écritures: autour de la linguistique et de la littérature françaises*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012. 593 pp. ISBN: 9788415538745.

BERNABÉ Gil, M^a Luisa (coord.): *Vocabulaire du français du tourisme, de l'hôtellerie et de la restauration (Français-Espagnol)*. Granada, Comares, 2013. 50 pp. ISBN: 978-84-9045-014-7.

* Únicamente se relacionan aquí los libros y números monográficos de revistas cuya publicación nos han dado a conocer sus autores o las editoriales.

- COCTEAU, Jean: *El cordón umbilical*. Prólogo de Alfredo Taján. Traducción de Antonio Álvarez de la Rosa. Almería, Confluencias, 2013. 138 pp. ISBN: 978-84-938446-9-1.
- COOPER-RICHET, Diana et Carlota VICENS PUJOL (dirs.): *De l'île réelle à l'île fantasmée. Voyages, littérature(s) et insularité (XVII^e-XX^e siècles)*. París, Nouveau Monde éditions, 2012. 281 pp. ISBN: 978-2-84736-542-9.
- CURELL, Clara, Cristina G. DE URIARTE y José M. OLIVER (coords.): *Estudios franceses en homenaje a Berta Pico*. La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (col. Publicaciones institucionales, serie Homenajes, 5), 2012. 355 pp. ISBN: 978-84-15287-80-3.
- DUMAS, Alexandre: *La dama de las camelias*. Traducció de Lídia Anoll. Barcelona, Adesiara editorial (col. "D'ací i d'allà", 23), 2012. 272 pp. ISBN: 978-84-92405-46-6.
- EURRUTIA CAVERO, M^a Mercedes: *Enseñanza-aprendizaje del léxico de los negocios. Enfoque contrastivo francés-español*. Berna, Peter Lang, 2013. 251 pp. ISBN: 978-3-0343-1289-9.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francisco: *Esperando a Gödel: literatura y matemáticas*. Madrid, Nívola, 2012. 512 pp. ISBN: 978-84-92493-84-5.
- ILLANES, Inmaculada y Mercedes TRAVIESO (eds.): *El mar. Imágenes y escrituras*. Berna, Peter Lang, 2013. 256 pp. ISBN: 978-3-0343-1377-3.
- LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE (eds.): *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*. Vigo, Academia del Hispanismo («Biblioteca Giambattista Vico», 27) 2012. 342 pp. ISBN: 978-8-41517-539-1.
- LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE (eds.): *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*. Vigo, Academia del Hispanismo («Biblioteca Giambattista Vico», 28), 2012. 300 pp. ISBN: 978-8-41517-543-8.
- LOSADA GOYA, José Manuel & Marta GUIRAO OCHOA (eds.): *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012. 510 pp. ISBN: 1-4438-3746-6.
- LUENGO ALBURQUERQUE, Elisa: *«Sol» de Michel Seuphor. Un secreto muy bien guardado de la literatura francófona*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2012. 240 pp. ISBN: 978-84-7723-950-5.
- MATA BARREIRO, Carmen (dir.): *Espagnes imaginaires du Québec*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, 326 pp. ISBN: 978-2-7637-1593-3.

- MATA BARREIRO, Carmen y Rodrigo FIDALGO VILLAPALOS: *Penser la civilisation*. Madrid, Ediciones SM, 2012, 64 pp. ISBN: 978-84-675-5579-0.
- MOLINA ROMERO, M^a Carmen (ed.): *Voix et polyphonies. Études en hommage à Luis Gaston Elduayen*. Granada, Comares, 2012. 317 pp. ISBN: 978-84-9836-965-6.
- SANTA, Àngels y Marta SEGARRA: *Simone de Beauvoir, filosofía, literatura y vida*. Berna, Peter Lang, 2012. 301 pp. ISBN: 978-3-0351-0386-1.
- SUÁREZ SÁNCHEZ, Elena (coord., ed.), Montserrat SERRANO MAÑES, Luis GASTÓN ELDUAYEN, Olivier PIVETEAU y Antonio FERNÁNDEZ NAVARRO (ed.): *Viajeros francófonos en la Andalucía del siglo XIX*. Prólogo de Bartolomé Bennassar. Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla y Unión de Editoriales Universitarias Españolas, 2012, 2 tomos, 460 y 483 pp. ISBN: 978-84-7798-320-0.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (ed.): *Del Razonamiento a la Argumentación. Teoría y práctica de las destrezas discursivas en la nueva sociedad del conocimiento*. Berna. Peter Lang, 2012. ISBN: 978-3-0343-1207-3, 333 pp.

§ Tesis doctorales relacionadas con los estudios franceses*

- Eva ROBUSTILLO BAYÓN: *La literatura policíaca de autoras francófonas (Francia y Bélgica): la escritura del enigma a partir de 1990*. Directoras: Ana González Salvador y María Jesús Pacheco Caballero. Universidad de Sevilla, 17 de mayo de 2012.
- Enrique GARCÍA REVILLA: *La estética musical de Berlioz a través de sus textos*. Director: Teófilo Sanz Hernández. Universidad de Burgos, 21 de Junio de 2012.
- Vicente Enrique MONTES NOGALES: *La influencia de la épica de África occidental en L'étrange destin de Wangrin de Amadou Hampâté Bâ*. Directora: María del Carmen Fernández Sánchez. Universidad de Oviedo, 27 de julio de 2012.
- Anne AUBRY: *La venue à l'écriture de George Sand et Laure Conan*. Directora: Adelaida Porras Medrano. Universidad de Sevilla, 23 de noviembre de 2012.

* 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.

Beatriz CALVO MARTÍN: *La recuperación de la memoria en la obra de Dulce Chacón y de Marie-Célie Agnant: guerra, migración, esclavitud y represión*. Directora: Carmen Mata Barreiro. Université Libre de Bruxelles, 23 de noviembre de 2012.

Ana CARRANZA TORREJÓN: *El vocabulario de la indumentaria de los siglos XVI a XIX. Estudio contrastivo a partir de las nomenclaturas con el francés y el español*. Director: Manuel Bruña Cuevas. Universidad de Sevilla, 30 de noviembre de 2012.

Beatriz MARTÍNEZ OJEDA: *Las traducciones al español de la obra de François Villon: análisis traductológico*. Directores: Miguel Ángel García Peinado y Ángeles García Calderón. Universidad de Córdoba, 15 de diciembre de 2012.

Noticias de *Çédille*

Como ya hicimos en el anterior número, queremos incluir en esta sección aquellas noticias y datos que permitan conocer mejor el funcionamiento y progreso de la revista.

Límite de contribuciones

Dado el cada vez mayor número de originales que son propuestos a *Çédille* y teniendo en cuenta la capacidad de gestión de los órganos de la revista, a partir del nº 10 limitaremos a 25 el número máximo de artículos de investigación que se publicará en cada volumen. La selección de estos trabajos se hará por estricto orden de recepción y aceptación de las propuestas. Los trabajos que, por esa limitación, no puedan ser incluidos en el volumen anual pasarán automáticamente al siguiente.

Se recuerda que en la primera página de todas las contribuciones de *Çédille* se especifican las fechas de recepción, evaluación y aceptación de los trabajos.

Plazo de entrega de originales

Desde su creación, *Çédille* se ha caracterizado por no tener un plazo cerrado de admisión de originales. Es decir, la revista siempre está abierta para recibir propuestas de publicación. Sin embargo, las mismas razones expuestas en el apartado anterior y el deseo de que tanto los autores como la propia revista puedan planificar adecuadamente sus distintos cometidos nos llevan a establecer una fecha límite para la recepción de originales con el fin de garantizar, en la medida de lo posible, la culminación del proceso de evaluación y, en su caso, aprobación.

Esta fecha se fija en el 15 de diciembre de cada año y debe entenderse como un compromiso de *Çédille* para que todo artículo de investigación presentado hasta ese día tenga la posibilidad de ser evaluado, informado y, en su caso, adaptado o corregido con vistas a su publicación –si el límite lo permite– en el número correspondiente a abril del año siguiente. Esto no implica que los trabajos recibidos con posterioridad a esa fecha vean paralizada su tramitación.

Se detallan a continuación esquemáticamente las fases que conlleva la publicación de los trabajos, así como el tiempo medio estimado de algunas de ellas:

Recepción del original	
Revisión formal de la propuesta	hasta 1 mes
Comunicación al Consejo Editorial y solicitud de evaluadores	
Propuesta y selección de evaluadores y solicitud de informes	
Evaluación	hasta 3 meses
Comunicación al autor	
Revisión y adaptación del original	
Relectura del original	hasta 1 mes
Dictamen final	
Maquetación	hasta 1 mes
Corrección de pruebas	
Publicación	

Nota sobre la evaluación de los trabajos

El proceso de selección y aceptación de trabajos se rige por las normas propias de la revista de acuerdo con el sistema conocido como «double-blind peer-review». Así, cada artículo es evaluado por dos especialistas en el tema del trabajo a propuesta del Consejo Editorial, recurriéndose a un tercer experto en el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos.

Entre los aspectos que se valoran en el proceso de evaluación cabe señalar, entre otros, los siguientes: adecuación del tema al ámbito de la revista, originalidad e interés, metodología, estructura, redacción, pertinencia del título, resumen y palabras clave, bibliografía, respeto de las normas de edición, etc.

Una vez recibidos los informes de los evaluadores, se comunica a los autores el contenido de los mismos, previo compromiso de que solo emplearán las observaciones, comentarios y recomendaciones ahí contenidos para dar a conocer su trabajo en *Çédille* y no en otra publicación.

El Consejo Editorial se valdrá de los mecanismos de control que considere oportunos para valorar la adecuación y pertinencia de las adaptaciones que los autores hayan podido llevar a cabo a raíz de los informes de los evaluadores.

Nota sobre las *Monografías*

La serie «Monografías de *Çédille*» está abierta a todos los investigadores en estudios franceses interesados en publicar el resultado de sus investigaciones en torno a un tema concreto.

Las propuestas de Monografía serán presentadas por su coordinador, que hará al mismo tiempo de editor científico. Dichas propuestas contendrán:

- Título de la Monografía
- Memoria
 - Presentación (resumen, objetivos, antecedentes, estado actual del tema, originalidad, estructura, etc.).
 - Participantes (destacando su vinculación con el tema).
 - Fecha aproximada de envío de originales.

En el caso de que el Consejo Editorial de la revista acepte la propuesta inicial, se establecerá un plazo de entrega de los originales y, en su caso, de publicación.

Todos los trabajos que compongan la Monografía –que, lógicamente, han de ser originales e inéditos– serán sometidos al proceso de selección habitual en *Çédille*, esto es, serán evaluados por al menos dos especialistas en la materia designados por el Consejo de Redacción de la revista una vez oído el Comité Científico Asesor; en el caso de que se produzca diferencia de pareceres, se recurrirá a un tercer revisor. La aceptación o no de los artículos se comunicará oportunamente y de manera razonada tanto a los autores como al coordinador de la Monografía.

Los autores de los originales serán los únicos responsables de los contenidos de sus artículos, así como de solicitar los permisos pertinentes para reproducir obras, textos, ilustraciones, clips de sonido o vídeo, cuya inclusión requiera autorización previa de otro autor o institución.

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

En primer lugar, y como novedad, debemos señalar que en el reciente estudio «Índice H de las revistas científicas españolas según *Google Scholar Metrics* (2007-2011)», elaborado por miembros del grupo de investigación EC3 de la Universidad de Granada (responsable de CIRC, IN-RECH y otros sistemas de medición de la calidad científica), se consigna la repercusión que tiene *Çédille* como revista española de ámbito internacional. En la siguiente tabla se aprecia la destacada posición de *Çédille*


respecto a las 13 revistas españolas del área de Filologías Modernas que han logrado formar parte de este estudio¹.

FILOLOGÍAS MODERNAS

	REVISTAS	H Index	Mediana H
1	IJES, International Journal of English Studies	6	11
2	Revista canaria de estudios ingleses	3	19
3	Çédille: revista de estudios franceses	3	6
4	Estudis Romànics	2	4
5	Cuadernos de Filología Italiana	2	3
6	Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana	2	2
6	Revista de Filología Alemana	2	2
6	Revista de filología románica	2	2
6	Thélème: Revista complutense de estudios franceses	2	2
7	Anales de filología francesa	1	2
7	Francofonía	1	2
7	Quaderns d'Italià	1	2
8	Estudios Románicos	1	1

Por otra parte, en la actualidad Çédille figura en los catálogos de las más importantes bibliotecas universitarias europeas, americanas, asiáticas y australianas. Asimismo, recordamos los sistemas y repertorios en que la revista se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada²:


 *Academic Journals Database*

 *Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur*

 *Clasificación Integrada de Revistas Científicas*

 *Dialnet*

 *DICE (CSIC)*

 *Directory of Open Access Journal*

 *Dulcinea*

¹ Delgado López-Cózar, E.; J.M. Ayllón y R. Ruiz Pérez (2013): «Índice H de las revistas científicas españolas según Google Scholar Metrics (2007-2011)». *EC3 Informes*, 3 (18 de marzo de 2013). Disponible en <http://hdl.handle.net/10481/24141>.

² Desde la portada del sitio web de la revista se puede acceder a los correspondientes sitios webs. En algunos casos se requiere estar suscrito.

	EBSCO
	<i>e-revist@s (CSIC)</i>
	<i>European Reference Index for the Humanities</i>
	<i>Google Académico</i>
	<i>IEDCYT-CSIC</i>
	<i>In-Rech</i>
	<i>Journal Base</i>
	<i>Journal Table of Contents</i>
	<i>Latindex</i>
	<i>MIAR</i>
	<i>Mir@bel</i>
	<i>MLA Directory of Periodicals</i>
	<i>Open Science Directory</i>
	<i>Ranking of Excellence in Research for Australia</i>
	<i>REDALYC</i>
	<i>Regesta Imperii</i>
	<i>RESH</i>
	<i>Scientific Commons</i>
	<i>SCImago Journal & Country Rank</i>
	<i>Scopus</i>
	<i>Ulrich's Periodicals Directory</i>



WorldCat

Zeitschriftendatenbank

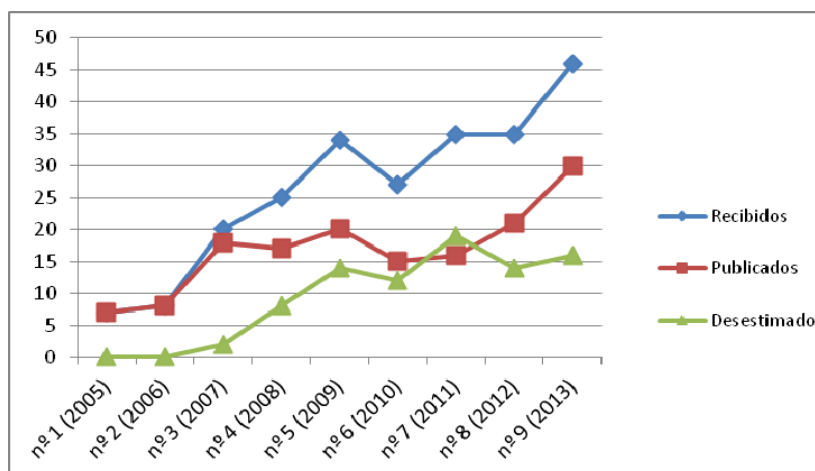
Estadísticas

Seguidamente ofrecemos una tabla en la que se consignan los trabajos de investigación recibidos a lo largo de los nueve años de vida de Çédille y el resultado de su evaluación³.

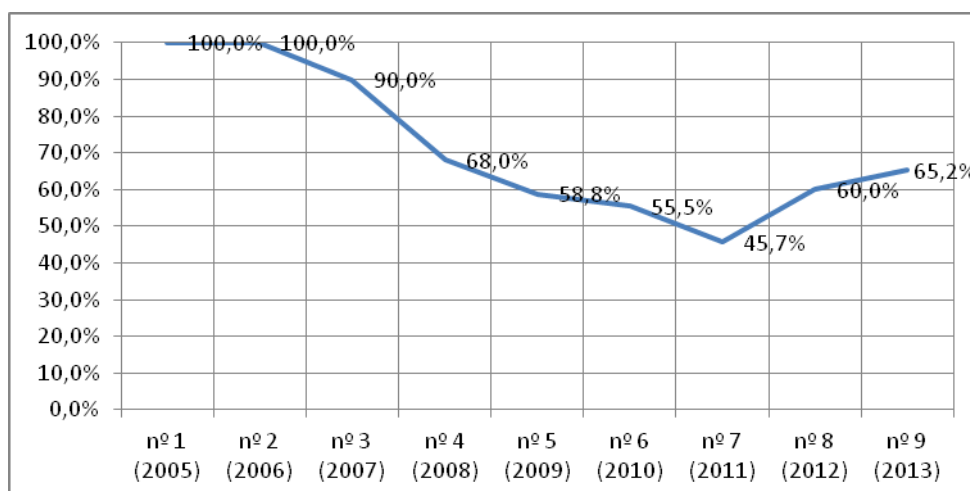
	TRABAJOS RECIBIDOS	TRABAJOS PUBLICADOS	TRABAJOS DESESTIMADOS
nº 1 (2005)	7	7	0
nº 2 (2006)	8	8	0
nº 3 (2007)	20	18	2
nº 4 (2008)	25	17	8
nº 5 (2009)	34	20	14
nº 6 (2010)	27	15	12
nº 7 (2011)	35	16	19
nº 8 (2012)	35	21	14
nº 9 (2013)	46	30	16
TOTAL	237	152	85

La principal conclusión que se puede extraer de estas cifras es que la consolidación de la revista va aparejada al incremento del número de propuestas y a una evaluación cada vez más rigurosa, que garantiza una mayor calidad de los trabajos publicados. Así puede apreciarse en la siguiente gráfica:

³ Solo se han contabilizado los artículos, entrevistas y notas digitales. No se han tenido en cuenta, por tanto, las notas de lectura o las aportaciones extraordinarias (como la de Ernest Pépin en el nº 7), por no estar sometidas al sistema de evaluación por pares. Tampoco se han considerado aquí los artículos incluidos en las *Monografías*, pues siguen un proceso de selección específico.



En esta otra gráfica se puede advertir el porcentaje de artículos publicados respecto a los recibidos, resultando una media para el periodo 2005-2013 del 64,1 %.



Panel de evaluadores

Con el fin de preservar, en la medida de lo posible, la relación entre evaluadores y propuestas presentadas, *Çédille* solo hace público cada dos años el panel de expertos (ajenos al Consejo de Redacción) que ha participado en el último trienio en el proceso de evaluación de los trabajos.

El último listado, correspondiente al periodo 2010-2012, se dio a conocer en el n° 8 de la revista y puede consultarse en el siguiente enlace:

<http://cedille.webs.ull.es/8/29oliver.pdf>

Relación de autores que han participado en el nº 9 de *Cédille*:

- ❖ **Jesús ALACID GARCÍA** es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y doctor en Literatura Intercultural Europa por la misma universidad. Su tesis, *La narrativa francófona de Agustín Gómez-Arcos a través de cuatro novelas representativas: L'agneau carnivore, Bestiaire, L'ange de chair y Feu grand-père. Propuesta de análisis intercultural*, profundiza en la narrativa gomezarquiana desde una perspectiva intercultural. Su investigación gira en torno a autores que cambian de nación y lengua, de modo que trabaja sobre los elementos estéticos que provienen de la convivencia de dos o más lenguas, memorias y tradiciones culturales en el momento creativo. Es profesor de Lengua y Literatura Castellanas de Secundaria y Bachillerato y es miembro del grupo de la investigación de la UAM «Seminario Permanente para el Estudio de las Literaturas Desterritorializadas en Europa» (SELIDE).
- ❖ **Lidia ANOLL** ha sido profesora titular de la Universidad de Barcelona, en el Departamento de Filología Románica (Sección francés), donde continúa como profesora emérita. Ha impartido, durante largos años, clases de Literatura francesa y Literatura de Quebec. Cuenta en su haber más de un centenar de trabajos relacionados con las literaturas a las que consagró su docencia (particularmente, literatura francesa del siglo XIX i Literatura de Quebec), así como estudios de traducción y recepción literaria, prólogos y reseñas. Ha traducido al catalán: Lacordaire, Lamennais, Yourcenar, Singer y Marie de Gournay, Jacques Bonnet, Alexandre Dumas (hijo), Maeterlinck, Jean-Paul Filion, Anne Hébert y Marc Laberge. Es miembro del grupo de investigación Creación y traducción en la España del siglo XIX, dirigido por Francisco Lafarga. Es corresponsal en España de *L'Année balzacienne*.
- ❖ **José Luis ARRÁEZ LLOBREGAT** es profesor titular de la Universidad de Alicante. Ha realizado su tesis doctoral sobre J.M.G. Le Clézio, autor sobre el que ha publicado el ensayo *Filosofía y vanguardia en la obra literaria de J.M.G. Le Clézio* (2001). Centrado en literatura de expresión francesa, ha desarrollado principalmente su actividad investigadora en torno a la escritura de mujeres. Como especialista en literatura testimonial, ha participado en distintos proyectos de investigación. Actualmente es miembro de los siguientes proyectos: *RUTILho: Red Universitaria de Traducción e Investigación sobre Literatura del Holocausto* (Universidad de Granada) y *MIDEL: Memoria e Identidades literarias y culturales* (Universidad de Alicante). Ha coordinado los ensayos: *No te di mis ojos, me los arrebataste. Ensayo sobre la discriminación, misoginia y violencia contra las mujeres desde la literatura* (2010); *Del instante a la eternidad. Exégesis sobre «la espera» en la escritura de mujeres* (2012); *Memoria de la Shoá: Literatura y Testimonio* (2012).

- ❖ **Esther BAUTISTA NARANJO** es licenciada en Filología Inglesa y en Filología Francesa por la Universidad de Castilla-La Mancha, donde se graduó con premio extraordinario en 2007. Becaria de investigación predoctoral de la JCCM, ha realizado una tesis con mención internacional sobre *La recepción y reescritura del mito de don Quijote en la novela de lengua inglesa y de lengua francesa: estudio de literatura comparada y de mitocrítica* que va a defenderse en junio de 2013. Ha publicado el libro *Un americano en La Mancha tras las huellas de don Quijote* (2010), que comprende la traducción y el estudio de la obra de August Jaccaci *On the Trail of don Quixote* (1987) en comparación con otras crónicas de viajes por La Mancha. Ha realizado estancias investigadoras en la Université Paris-Sorbonne, en el University College London, en University of Oxford y en University of Cambridge. Ha ejercido prácticas docentes en asignaturas de lengua Francesa, análisis literario de textos franceses y pragmática y análisis del discurso, además de colaborar en un seminario sobre *La estética de la poesía simbolista*. Es autora de numerosos artículos publicados en libros y revistas especializadas sobre mitocrítica y literatura comparada inglesa y francesa de los siglos XIX y XX.
- ❖ **Isabelle BES HOGHTON** es profesora asociada de Filología Francesa en la Universidad de las Islas Baleares. Miembro del grupo de investigación RELATMIT (Relato de viajes y mito insular. El viaje a las Baleares) de esa universidad, su investigación se centra en la literatura de viajes francesa del siglo XIX, y particularmente en el viaje a las islas, tema en el que se inscribe su tesis doctoral *Les voyageurs français à Majorque au XIX^e siècle* (Universidad de Barcelona, 2011). Fruto de su experiencia docente en los estudios de grado de turismo, ha empezado también a publicar artículos sobre el francés para fines específicos (turismo).
- ❖ **María Loreto CANTÓN RODRÍGUEZ** es profesora titular de la Universidad de Almería. Doctora en Filología Francesa por la Universidad de Granada (2000) con una tesis de análisis narrativo sobre la obra de J.M.G. Le Clézio. Su campo de trabajo se centra en la literatura de los siglos XX y XXI en autores como Le Clézio, Modiano, Annie Ernaux, etc. Fruto de su práctica y reflexión docente en francés para fines específicos (turismo, economía, agricultura, etc.) ha publicado diversos trabajos a partir del análisis de discursos profesionales, especialmente turísticos. Ha transferido resultados de investigación a varias empresas del sector turístico y agrario de la provincia de Almería para la formación lingüística de profesionales y directivos.
- ❖ **Alejandro CARMONA SANDOVAL** es traductor autónomo, licenciado en Traducción e Interpretación por la Universidad de Granada (2003) y titular de un *Bachelor in*

Business Administration por la University of the West of England, Bristol (2006). En su tesis doctoral con mención «internacional» (2012) se enfrenta a la traducción del balance de situación, del español al francés, como parte de la traducción de las cuentas anuales en un proceso de internacionalización empresarial de España a Francia. Sus líneas de investigación se centran en la traducción jurada y la figura del traductor jurado, la calidad en la traducción y aquellos aspectos epistemológicos de la traducción.

- ❖ **J. Fidel CORCUERA MANSO** es catedrático de Filología Francesa de la Universidad de Zaragoza. Doctor en Filología Románica en 1981, con premios extraordinarios de licenciatura y doctorado. Su actividad investigadora se centra fundamentalmente en el ámbito de la lingüística histórica del francés, la historia de la gramática francesa y la historia del francés como lengua extranjera. Ha coordinado y participado en proyectos de investigación conseguidos en convocatorias regionales, nacionales y europeas. Actualmente coordina el proyecto del Plan Nacional de I+D+i *Lenguas, contextos y fronteras: el francés como lengua de comunicación en España* (ref. FFI2012-38309). Ha publicado cuatro libros, de entre los cuales destaca *La lengua francesa en España en el siglo XVI. Estudio y edición del Vocabulario de Jacques de Liaño*, realizado en colaboración con A. Gaspar Galán; ha redactado asimismo, entre otras publicaciones, más de treinta artículos sobre cuestiones de lingüística francesa sincrónica, de gramática histórica francesa (francés antiguo y francés medio) y sobre historia de la gramática francesa, con incidencia particular en la presencia de la gramática francesa en la España del Siglo de Oro. Fue organizador del I Coloquio Internacional de Lingüística Francesa en España sobre el tema *La lingüística francesa. Situación y perspectivas a finales del siglo XX* (Zaragoza 1994).
- ❖ **Montserrat COTS VICENTE** es catedrática de Filología Francesa en la Universitat Pompeu Fabra, donde enseña literatura francesa. Sus principales líneas de investigación giran alrededor de las relaciones literarias hispano-francesas, los procesos de imitación y de reescritura, las relaciones entre la pintura y la literatura y las expresiones lingüísticas del humor. Ha publicado numerosos trabajos de literatura francesa, que estudia desde una perspectiva contrastiva, así como sobre la traducción literaria y cuestiones de contacto entre literaturas. Desde el año 2008 preside la Sociedad Española de Literatura General y Comparada.
- ❖ **Clara CURELL** es licenciada en Derecho por la Universidad de Barcelona y licenciada y doctora en Filología Francesa por la Universidad de La Laguna, donde es profesora titular del departamento de Filología Francesa y Románica. Forma parte,

asimismo, del Instituto Universitario de Lingüística «André Bello» y del Taller de Traducción Literaria de dicha universidad. Sus principales líneas de investigación son la lexicología y la lingüística contrastiva, la literatura de viajes francesa y la traducción literaria, disciplinas en las que ha publicado numerosos trabajos en el marco de distintos proyectos de investigación del Plan Nacional de I+D+i. Entre sus publicaciones recientes destacan *Contribución al estudio de la interferencia lingüística. Los galicismos en el español contemporáneo* (2005); *Escrituras y reescrituras del viaje. Miradas plurales a través del tiempo y de las culturas* (2007, en colaboración) y *Diccionario de galicismos del español peninsular contemporáneo* (2009).

- ❖ **Javier DE AGUSTÍN**, doctor en Lingüística Francesa, ha impartido clases en las universidades de Haute-Bretagne Rennes II, La Laguna, Castilla-La Mancha, Autónoma de Madrid, UNED y Rey Juan Carlos. Actualmente es profesor titular en la Universidad de Vigo. Sus investigaciones se centran en el ámbito de la lingüística, principalmente, en la aplicada a la didáctica del FLE. Desde hace algún tiempo se interesa también por los estudios interdisciplinarios sobre las sociedades africanas.
- ❖ **Catherine DESPRÈS CAUBRIÈRE** es profesora titular del departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid, donde imparte docencia en gramática francesa y traducción. En este ámbito, ha publicado varios artículos sobre fenómenos discursivos y gramaticales representativos de la lengua francesa actual (hablada y escrita). Por otro lado, su línea de investigación, derivada de su tesis doctoral sobre la novela francesa en el siglo XII, y de su docencia en cursos de doctorado, sigue centrándose en el estudio textual, estructuras formales y semánticas, de dicho género, que se plasma en numerosas publicaciones en revistas especializadas.
- ❖ **Danielle DUBROCA GALIN** cursó sus estudios universitarios en la Sorbona (Paris-III y Paris-IV), donde se doctoró en Estudios Románicos. Obtuvo el IPES en 1968 y el CAPES en 1973. Desde 1976 su actividad docente e investigadora se ha desarrollado en la Universidad de Salamanca como profesora de lengua, lingüística y cultura francesas, primero en la Facultad de Filología y posteriormente en la Escuela Universitaria de Estudios Empresariales. Actualmente es profesora titular de Filología Francesa en la Facultad de Traducción e Interpretación. Su actividad investigadora se ha centrado, fundamentalmente, en los estudios de lengua francesa para usos específicos: francés empresarial, económico y jurídico (civil y mercantil), con especial atención, desde 1995, a los aspectos contrastivos entre lo francófono y lo hispánico.
- ❖ **Nadia DUCHÊNE**, doctora por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, es profesora titular de Filología Francesa en la Universidad Pablo de Olavide. Desarrolla su do-

cencia en el departamento de Filología y Traducción, donde imparte asignaturas de lengua y civilización francesas y traducción. Entre sus líneas de investigación se incluyen la sociolingüística, las relaciones entre traducción e interculturalidad, el análisis de traducciones; en la esfera literaria francófona contemporánea, sus principales intereses investigadores se han centrado fundamentalmente en torno a las cuestiones de identidad, representación y alteridad.

- ❖ **M^a Mercedes EURREUTIA CAVERO** es profesora titular del departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe de la Universidad de Murcia y, actualmente, directora del mismo. Sus líneas de investigación se centran en la lingüística aplicada, la lengua francesa especializada, la lexicología y la lexicografía. Entre sus libros cabe citar *Estudio lingüístico del francés jurídico* (1998), *Aproximación al lenguaje médico desde la pragmática de la traducción fr.- esp.* (2001) o *Enseñanza-aprendizaje del léxico de los negocios: estudio contrastivo fr-esp.* (2013); es coautora del *Diccionario de términos del turismo* (2009), premio de Fomento a la Cultura y Desarrollo turístico (2010) por el Grupo Editorial ZU de la Comunidad Valenciana. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas de ámbito nacional e internacional (*Meta, Ibérica, Synergies, RyLA, LIVIUSL...*) y ha participado en congresos de reconocido prestigio como el *Congrès Mondial de Linguistique Française CMLF 2012* (CNRS). En la actualidad es responsable del proyecto de investigación *Lenguaje de la Administración Pública en el ámbito de la extranjería: estudio multilingüe e implicaciones culturales* concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación.
- ❖ **José María FERNÁNDEZ CARDO** es catedrático de Filología Francesa de la Universidad de Oviedo en el departamento de Filología Anglogermánica y Francesa, donde imparte docencia de asignaturas relacionadas con la literatura francesa contemporánea. Ha publicado artículos, capítulos de libro, intervenciones en congresos y algunos libros relacionados con la literatura francesa de los siglos XIX y XX, la recepción de la literatura francesa en España (cuestiones de intertextualidad) y estudios particulares sobre el *nouveau roman* (Robbe-Grillet), Albert Camus y André Malraux.
- ❖ **Áurea FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ** es actualmente profesora titular en la facultad de Filología y Traducción de la Universidad de Vigo. Además de sus investigaciones en el ámbito de la traducción, la terminología y la literatura comparada, cuenta con diferentes publicaciones relacionadas con la literatura francófona y particularmente la literatura quebequense. Ha participado en grupos de investigación relacionados con la traducción literaria en España, financiados por el Ministerio de Ciencia y Tecnología en colaboración con el FEDER. En la actualidad forma parte de los grupos de

investigación BITRAGA (Biblioteca da Tradución Galega) en la Universidad de Vigo y CRET (Grup de recerca consolidat sobre estudis de traducció i multiculturalitat) de la Universidad de Barcelona.

- ❖ **M. Carme FIGUEROLA**, en la actualidad, es profesora titular en la facultad de Letras de la Universidad de Lleida, donde se doctoró en Filología Francesa con la tesis titulada *Jean-Richard Bloch: pensamiento y creación*. Su actividad investigadora se orienta hacia el análisis de intelectuales pertenecientes al período de entreguerras como Martin du Gard, Duhamel, Dabit o el mismo J.-R. Bloch. Un segundo foco de interés le ha permitido dedicarse a aspectos de recepción literaria y cultural en el ámbito franco-catalano-español abordando sobre todo la influencia que algunos escritores franceses han ejercido sobre sus homólogos españoles (Oller, Pérez Galdós, Pardo Bazán). Otro campo de su investigación lo constituye el fenómeno de la literatura popular, donde se ha dedicado al estudio de Jules Verne o Michel Zévaco. Actualmente consagra particular atención a la literatura femenina, centrandó su mirada en la producción de escritoras como Delly, George Sand, Malika Mokeddem, Irène Némirovsky o Maïssa Bey. También es autora de versiones al castellano y al catalán de obras de Bloch, Mokeddem, Dumas y Michèle Desbordes.
- ❖ **Daniel GALLEGRO HERNÁNDEZ** es doctor en Traducción e Interpretación. Enseña traducción económica, financiera y comercial y terminología en los estudios de Traducción e Interpretación de la Universidad de Alicante. Su investigación gira en torno a la terminología, la traducción especializada y la lingüística de corpus. Ha publicado recientemente la obra *Traducción económica y corpus: del concepto a la concordancia*, y ha participado activamente en diferentes congresos nacionales e internacionales. Coordina el proyecto COMENEGO (Corpus Multilingüe de Economía y Negocios), que, en esencia, tiene por objetivo estabilizar un corpus especializado en economía, finanzas y comercio.
- ❖ **Jaume GARAU** es profesor titular en la Universidad de las Islas Baleares, donde enseña literatura española del Siglo de Oro. Sus intereses investigadores se han dirigido fundamentalmente hacia la edición crítica de textos, el estudio del Humanismo y la predicación sagrada, con aportaciones acerca de la obra de Cervantes, Jiménez Patón –de quien con un equipo de investigadores se ha ocupado de ir estudiando y editando su obra inédita–, Torres Villarroel y Gabriel Álvarez de Toledo, entre otros. Ha sido profesor visitante en distintas universidades de Europa y de América. En la actualidad es miembro asociado del grupo GRISO, de la Universidad de Navarra, y miembro del grupo CELES de la Universidad de Poitiers.

- ❖ **Antonio GASPAR GALÁN** es profesor titular de Filología Francesa de la Universidad de Zaragoza, donde imparte docencia en el Grado en Lenguas Modernas y en el Grado en Periodismo. Su actividad investigadora se centra fundamentalmente en el ámbito de la lingüística, la gramática del francés y la historia del francés como lengua extranjera. Ha participado en más de una decena de proyectos de innovación docente y en abundantes proyectos de investigación en convocatorias regionales o nacionales como investigador principal o como participante. Actualmente forma parte del grupo investigador del proyecto del Plan Nacional de I+D *Lenguas, contextos y fronteras: el francés como lengua de comunicación en España* (ref. FFI2012-38309). Ha publicado traducciones al español y al francés, artículos de investigación y libros en el ámbito de la lingüística y la lengua francesas, de entre los cuales destaca *La lengua francesa en España en el siglo XVI. Estudio y edición del Vocabulario de Jacques de Liaño*, realizado en colaboración con J. Fidel Corcuera Manso. Fue organizador del I Coloquio Internacional de Lingüística Francesa sobre el tema *La lingüística francesa. Situación y perspectivas a finales del siglo XX* (Zaragoza 1994).
- ❖ **Ana María IGLESIAS BOTRÁN** es doctora en Lenguas Modernas (premio extraordinario), Licenciada en Filología Francesa y Diplomada en Maestro especialista en lengua extranjera-francés (premio extraordinario). En la actualidad es profesora del departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid. Su principal línea de investigación se orienta en el estudio de la transmisión de la ideología a través de la canción desde disciplinas variadas, como la lingüística, la historia, la sociología o el urbanismo. En este sentido, ha formado parte de proyectos de investigación regionales y nacionales en torno a este tema y ha publicado numerosos artículos relacionados en revistas de reconocido prestigio.
- ❖ **Lluna LLECHA LLOP GARCIA** es doctora en Filología Francesa por la Universitat de Barcelona (2011) con la tesis *La littérature du Québec en Catalogne: traduction et réception*. Su investigación se centra en la literatura del Quebec, la literatura francesa del siglo XIX y los estudios de traducción y recepción de las literaturas. Forma parte del grupo de investigación *Creación y traducción en la España del siglo XIX*, dirigido por el Dr. Francisco Lafarga, de la Universitat de Barcelona. Actualmente es maître de langue en la Université de Franche-Comté.
- ❖ **Julia LOBATO PATRICIO** es profesora contratada doctora del departamento de Filología y Traducción de la Universidad Pablo de Olavide. En 2004 se licenció en Traducción e Interpretación por la Universidad de Granada. Y en 2008 se doctoró en Traducción e Interpretación por la Universidad de Málaga mediante la defensa

de la tesis *Aspectos deontológicos y profesionales de la traducción jurídica, jurada y judicial* por la que obtuvo el premio extraordinario de doctorado por esta Universidad. Desde 2005 ejerce como traductora-intérprete jurada de inglés nombrada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Desde 2004 ha participado en diversos proyectos de investigación relacionados con la traducción jurídica y jurada y con la práctica profesional y la dimensión ética de la traducción y la interpretación como miembro del grupo interuniversitario HUM 767 de investigación en traducción, comunicación y lingüística aplicada.

- ❖ **Beatriz MANGADA CAÑAS** es licenciada y doctora en Filología Francesa por la Universidad Autónoma de Madrid, donde ejerce como profesora desde 2008 en el departamento de Filologías y su Didáctica. Su trayectoria docente está orientada a la lengua francesa y su didáctica. Es miembro del grupo de investigación ELITE (Estudio de las Literaturas Transnacionales en Europa) y forma parte de distintos proyectos de investigación financiados en convocatorias públicas. Cuenta con numerosas publicaciones en libros y revistas especializadas españolas y extranjeras sobre temas relacionados con las literaturas francófonas, en especial la literatura franco-canadiense y la literatura intercultural en Europa. Es autora, coordinadora y coeditora de varios volúmenes vinculados a su investigación: *Hélène Brodeur* (2003), *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa* (2007), *Interculturalidad y creación artística. Espacios poéticos para una nueva Europa* (2009), *Paseos literarios por la Europa intercultural* (2012). Recientemente (2012), ha redactado varias entradas sobre escritores originarios de Oriente Medio en el volumen colectivo titulado *Passages et ancrages. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*.
- ❖ **Isabelle MARC** es profesora en el departamento de Francés de la Universidad Complutense de Madrid. Compagina su labor docente e investigadora con la traducción editorial, con más de veinte libros traducidos del francés y del inglés al castellano. Su investigación se centra en la cultura francesa contemporánea, con especial hincapié en la música y la canción. Es autora de un libro y de varios artículos sobre el rap francés en su dimensión preformativa, poética e identitaria. Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros sobre cuestiones como la intertextualidad, la intermedialidad o la nostalgia en las músicas populares contemporáneas. En la actualidad es codirectora del European Popular Musics Research Cluster de la Universidad de Leeds (Reino Unido). Sus líneas de investigación actual se centran en la transculturalidad en las culturas populares contemporáneas y en las relaciones entre la música y la cultura española y francesa.

- ❖ **Patricia MARTÍNEZ GARCÍA** es profesora titular del departamento de Filología Francesa de la Universidad Autónoma de Madrid, donde imparte docencia de literatura francesa moderna y contemporánea. Su investigación se ha centrado en la obra poética y crítica de Yves Bonnefoy y en las poéticas de la modernidad que enfoca desde una perspectiva comparatista e interdisciplinar, considerando las relaciones entre las distintas artes, la teoría del arte y de la literatura, la historia de las ideas y la filosofía. Como consecuencia de ello, se ha interesado por el concepto de modernidad tal y como ha sido formulado por la teoría moderna de la literatura y el discurso metaliterario de los creadores. También ha trabajado sobre la recepción de la obra de Cervantes en la literatura francesa como colaboradora de la *Gran Enciclopedia Cervantina* (2005-2013) y, de manera más particular, en la influencia del modelo cervantino en la conformación de la novela moderna. Los resultados de su investigación han dado lugar a numerosos artículos y capítulos de libro publicados en revistas y editoriales españolas y extranjeras que abarcan un amplio abanico de autores: Cervantes, Diderot, Mme de Charrière, Flaubert, Proust, Mauriac, Giraudoux, Claude Simon, Juan Benet, Augusto Roa Bastos, Marguerite Duras, Maurice Blanchot, Louis-René des Forêts e Yves Bonnefoy.
- ❖ **María del Pilar MENDOZA-RAMOS** es profesora titular en el departamento de Filología Francesa y Románica de la Universidad de La Laguna. Sus principales líneas de investigación se inscriben en la literatura medieval francesa, donde, en particular, estudia el análisis del discurso y la comunicación no verbal en la literatura narrativa y en las farsas. Como miembro del equipo de investigación ICOROSE ha trabajado en el proyecto titulado *La recepción europea del Roman de la Rose en el siglo XV a través de los manuscritos iluminados* (HUM2007-60299/FILO) y es coeditora del libro titulado *Nouvelles de la Rose. Actualité et perspectives du Roman de la Rose* (2011).
- ❖ **Lucía MONTANER SÁNCHEZ** es doctora europea en Filología Francesa por la Universidad de Valencia, donde, tras obtener una beca FPI concedida por la Conselleria d'Educació i Formació de la Comunitat Valenciana, permaneció cuatro años como becaria de investigación en el departamento de Filología Francesa e Italiana. Durante ese tiempo elaboró su tesis doctoral, *Las relaciones tormentosas: un estudio sobre las relaciones humanas a través de la obra de Hélène Lenoir*, mediante una co-dirección con la Universidad de Castilla la Mancha. Es autora de varios artículos y ha realizado diversas estancias de investigación en la Université Picardie Jules Verne y en la Université Bordeaux 3 Michel de Montaigne.

- ❖ **Vicente Enrique MONTES NOGALES** es doctor en Filología Francesa por la Universidad de Oviedo. Actualmente, ejerce como profesor de francés en la Escuela Universitaria de Turismo de Asturias aunque también ha impartido clase de literaturas francófonas en la licenciatura de Filología Francesa de la universidad ovetense. Sus investigaciones se centran, principalmente, en la literatura oral de África occidental y su influencia sobre la novela. El análisis de la función de los griots en la sociedad tradicional y en la moderna así como su producción épica han sido origen de diversas publicaciones. Su interés por la obra del escritor maliense Amadou Hampâté Bâ, objeto de su tesis doctoral, ha dado como fruto diversos artículos y comunicaciones en congresos.
- ❖ **Maribel PEÑALVER VICEA** es profesora titular de la Universidad de Alicante, donde enseña materias de lingüística y traducción francesas. Miembro asociada a DYNALANG-SEM (Paris V, Sorbonne), a SYLED-CLESTHIA (Sorbonne Nouvelle-Paris 3) y a GENRE ET LANGAGE (Sorbonne Nouvelle-Paris 3), ha sido profesora invitada en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (2005, 2006, 2007, 2013). Su investigación actual se centra en la relación de la lingüística con la literatura, el psicoanálisis, el cine/semiótica y otras disciplinas. Ha publicado numerosos trabajos sobre literatura francófona y lingüística, tanto en revistas como en editoriales nacionales y extranjeras de reconocido prestigio (*Le Magazine littéraire*, *Expressions maghrébines*, *Neologica*, *Classiques Garnier*, *Larousse*, etc.). Asimismo ha participado en más de veinte congresos internacionales y nacionales, tanto en Europa como en Estados Unidos.
- ❖ **Carlos RUIZ GARCÍA** es licenciado en Traducción e Interpretación (2011) por la Universidad Pablo de Olavide y ha realizado prácticas de colaboración con el departamento de lengua española de la Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. En su corta experiencia profesional, ha podido también experimentar satisfactoriamente la docencia como auxiliar de conversación de lengua española en el Lycée Galilée (Academia de Versalles). Actualmente se encuentra ampliando su formación académica en la Universidad de Alcalá, mediante la realización del Máster Universitario en Comunicación Intercultural, Interpretación y Traducción en los Servicios Públicos. Está interesado en el ámbito de la traducción culinaria, la traducción audiovisual y la interpretación de enlace, por lo que en el futuro pretende continuar con estudios que conduzcan al título de doctor.
- ❖ **Marta SAIZ SÁNCHEZ** es licenciada en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid (2011), donde fue becaria de colaboración en el departamento

de Filología Francesa (2010-2011). Posteriormente ha cursado el Máster Français Langue Étrangère de la Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense (2012). En la actualidad realiza un Post Graduate Certificate in Education de lenguas modernas en la Universidad de Cumbria (Londres) en el que compagina la actividad académica con la enseñanza de francés y de español en escuelas secundarias inglesas. Comienza además su actividad investigadora en el ámbito de la lingüística diacrónica, trabajando en su tesis doctoral sobre los encadenamientos discursivos que marcan el acuerdo y el desacuerdo en francés.

- ❖ **Ma Jesús SALÓ GALÁN** ha sido profesora titular de Filología Francesa en la Universidad Complutense de Madrid hasta octubre de 2012, fecha de su jubilación. Ha desarrollado su docencia en el ámbito de la enseñanza de la lengua francesa, la fraseología y la traducción. Sus líneas de investigación se han visto marcadas en los últimos años por su participación en tres proyectos sucesivos del Plan Nacional de I+D. Algunas colaboraciones para estos programas han sido: *El estudio argumentativo de las expresiones mais enfin en francés preclásico y clásico* (2006). *Estudio del conector au fort en textos de los siglos XVI y XVII* (2007). *Les marqueurs reformulateurs en somme, somme toute et somme en français préclassique et classique* (2008). *Indices et attitudes énonciatives : le cas de apparemment* (2009).
- ❖ **Ángeles SÁNCHEZ HERNÁNDEZ** es profesora titular del departamento de Filología Moderna de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Su experiencia docente abarca la enseñanza/aprendizaje de la lengua francesa y la formación de profesorado como catedrática de Enseñanza Secundaria. En el ámbito universitario, ha impartido clases de lengua y literatura francesas en la licenciatura de Filología Inglesa y, en la actualidad, en el Grado de Lenguas Modernas (inglés/francés) de la ULPGC. Sus líneas de investigación se centran en la literatura contemporánea en lengua francesa y los estudios de mujer, asuntos sobre los que ha realizado diversas publicaciones en revistas nacionales e internacionales.
- ❖ **Carlos VADILLO SANTAOLALLA** es doctor en Filología Francesa por la Universidad de Valladolid e imparte docencia en la Universidad de Burgos. Aunque en un principio se especializó en francés para objetivos específicos (terreno en el que publicó varios artículos en revistas nacionales e internacionales), muy pronto sus investigaciones se centraron en el campo de la *bande dessinée*. De esta especialización nació su tesis doctoral *Jacques Tardi: la conciencia crítica de la historieta francesa contemporánea*, así como diversas publicaciones en las que se abordan las

particularidades narrativas de este medio de expresión y la obra de algunos de sus autores más representativos.

- ❖ **Joan VERDEGAL** es profesor titular de Traducción e Interpretación de la Universitat Jaume I, donde viene impartiendo docencia relacionada con la traducción francés-español y francés-catalán desde 1992. Es licenciado y doctor por la Universidad de Valencia, y magíster de Traducción por la Universidad de Cantabria. Ha dirigido tres proyectos de investigación y participado en otros doce. Sus intereses investigadores se han centrado en los premios franceses Femina de novela (su tesis doctoral), en la historia y recepción de las traducciones y en la explotación de recursos procedentes de corpus para la traducción. Entre sus últimas publicaciones cabe destacar: *Minorized Languages in Europe: State and Survival* (2009, en colaboración con J. R. Guzmán), *Me gusta traducir del francés: curso de traducción general* (2010), *La pràctica de la traducció francès-català* (2011), *Com traduir del francès* (2011) y *El Premio "Fray Luis de León" de Traducción: historia, sociología y crítica* (en prensa). Sus traducciones más importantes: *La espuma de los días* de Boris Vian (2000), *Teoria de l'ambició* de Marie-Jean Héroult de Séchelles (2006), *La tulipa negra* de Alexandre Dumas (2006), *Jean Sbogor* de Charles Nodier (2008), *Lleures i sentències* de Cristina de Suecia (2008).
- ❖ **Marc VIÉMON** es licenciado en Lengua, Literatura y Civilización Españolas por la Universidad de Toulouse II-Le Mirail, así como en Filología Francesa por la Universidad de Sevilla. Cursó un máster en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera y de otras Lenguas Modernas y, en la actualidad, realiza su tesis doctoral sobre *El aprendizaje de la pronunciación francesa por los españoles en los siglos XVII y XVIII*. En el departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla ha impartido asignaturas de fonética histórica, fonética correctiva, francés medieval y lengua francesa. Forma parte del proyecto de investigación *Elaboración de un diccionario de historia de la presencia y enseñanza del francés en España, siglos XVI-XX. Continuación y conclusión* subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad en el marco del Plan Nacional de I+D+i.
- ❖ **María Dolores VIVERO GARCÍA** es profesora titular del departamento de Filología Francesa de la Universidad Autónoma de Madrid. Su investigación se sitúa en el campo de la lingüística textual y del análisis de discursos literarios y periodísticos, interesándose en particular por la enunciación, la polifonía y el humor. Además de su tesis sobre André Gide y de su libro *El texto: teoría y análisis lingüístico* (2001), ha publicado diversos estudios sobre la enunciación en el discurso literario, en particular en la autobiografía, así como estudios semánticos de textos literarios, en revis-

tas como *Études françaises*, *Les Lettres romanes*, *Poétique*, *Questions de Communication*, *Revue Romane*, *Protée*, etc.; ha dirigido las obras *Humour et crises sociales: regards croisés France-Espagne* (2011) y *Frontières de l'humour* (2013, en prensa). En la actualidad dirige el proyecto de investigación «Humor y sociedad. Artes, prensa, internet. Estudio contrastivo Francia-España», en el marco del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad.