



n° 10

abril de 2014

ISSN: 1699-4949

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

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

ARTÍCULOS

Ioana Alexandrescu

Volo ergo sum : le désir de noblesse chez Alfred Jarry et Mateiu I. Caragiale

Carlos Alvarado-Larroucau

Eduarda Mansilla y Víctor Hugo: un breve intercambio epistolar marcando los inicios de la literatura francófona de Argentina

Mercedes Banegas Saorín

¿Qué perspectivas para las lenguas regionales de Francia?

Dominique Bonnet

Guillaume Saluste Du Bartas et *The Arcadian Rhetorique* d'Abraham Fraunce

Jesús Camarero

Resiliencia y narratividad de la Shoah: los testimonios resilientes y la práctica neuropsiquiátrica

Ana M^a Carranza Torrejón

La «Recopilación de las voces mas usuales para empezar á hablar en francés» (1781) de Pierre-Nicolas Chantreau

Francisco Deco

Edmond Jabès y Luigi Nono: *Découvrir la subversion*

Henri Delangue

Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb ?

Florence Detry

Image, image, quelle motivation renfermes-tu ? Iconicité et apprentissage cognitif des expressions idiomatiques en FLE

María Jesús García Garrosa

La lectura moral de Rousseau por un clérigo liberal español: *La Nueva Heloísa* en versión de Antero Benito y Núñez (1814 y 1820)

Lidia González Menéndez

Lengua, escritura y arraigo en la obra de Kim Thúy

Alicja Kacprzak

La nomenclature médicale de François Boissier de Sauvages en tant que pré-terminologie du XVIIIe siècle : point de vue linguistique

Beatriz Mangada Cañas

Analyse de la contribution de trois voix littéraires à la dimension féminine de la

francophonie maghrébine

Pedro Méndez y Concepción Palacios

Paysage en ruine et voyage au service du fantastique : à propos d'*Inès de las Sierras*

Laura Menéndez-Pidal Sendrail

La délimitation du champ littéraire dans les romans d'Ahmadou Kourouma

Evelio Miñano Martínez

Matei Visniec: aproximación a un universo dramático a través de sus animales

Vicente Enrique Montes Nogales

La epopeya de África occidental y la epopeya castellana: un análisis de literatura comparada

Montserrat Planelles Iváñez

La metáfora como fuente de creación léxica en el lenguaje publicitario del turismo en francés y en español

Eva Pich Ponce

Les paradoxes de l'héritage: la mémoire et sa transmission dans *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis

María Inmaculada Rius Dalmau

Enseigner et apprendre les unités parémiologiques d'une langue étrangère: du XIX^e siècle à nos jours

Daniela Ventura

La représentation du gérondif espagnol en français: une approche contrastive pour éviter les erreurs d'apprentissage en FLE

Carlota Vicens Pujol

Recepción de la obra de Madame d'Aulnoy en España: traducciones y prólogos

Teodor-Florin Zanoaga

Créations néologiques dans les romans d'Ernest Pépin, auteur antillais

NOTAS DE LECTURA

Jonathan Allen

Sentiment, religion et idées reçues. La littérature romanesque de Mme de Genlis

Claude Benoit

Ver, imaginar, escribir el Mar

M^a Luisa Bernabé

Un nuevo viaje con Jean-Marie Gustave Le Clézio

Manuel Bruña

Lexicografía hispanofrancesa de los siglos XVI y XVII

Marta Giné

Relatos cortos escritos por mujeres en el siglo XIX

Maryse Larivière et Ania Wroblewski

Les dimensions d'une ombre : résonances intermédiales et collaborations artistiques entre femmes

Àngels Santa

Prolífica George Sand

Àngels Santa

Últimas novelas, últimos ensueños...

María Dolores Vivero García

Teoría y práctica del texto académico

Volo ergo sum:
Le désir de noblesse chez Alfred Jarry et Mateiu I. Caragiale

Ioana Alexandrescu

Universidad de Oradea

Misiva11@gmail.com

Resumen

El trabajo analiza la postura, similar en varios aspectos, de dos escritores—Alfred Jarry (1873-1907) y Mateiu I. Caragiale (1885-1936)—relativa a la nobleza, tal como aparece en su biografía, correspondencia y obra literaria.

El deseo de ser nobles que comparten los dos autores, llevando a la mistificación de los orígenes, viene situado en un contexto decadente, con la general tendencia a remplazar la cara por una máscara más adecuada a lo que uno se siente ser, de inventarse una existencia más interesante y representativa que las circunstancias dadas.

Palabras clave: Jarry; Mateiu Caragiale; nobleza; mistificación; orígenes.

Abstract

Our paper analyzes the position, similar in several points, of two writers —Alfred Jarry (1873-1907) and Mateiu I. Caragiale (1885-1936)— regarding nobility, as it can be retrieved in their biography, correspondence and literary work.

Their desire to be noble, leading to the mystification of origins, is placed in a decadent context, within the general urge to replace the face by a mask believed to be more adequate, to invent for oneself an existence that is more interesting and representative than the given circumstances.

Key words: Jarry, Mateiu Caragiale, nobility, mystification, origins.

0. Introduction

« Quelle différence y a-t-il entre être libre et se croire libre » se demandait Cioran dans ses *Carnets* (1997 : 39), en équivalant la perception subjective de la liberté à sa réalité objective, dans un geste qui rend la confirmation du sentiment par les faits un acte superflu. Quelle différence y a-t-il entre être noble et se sentir noble au-

* Artículo recibido el 13/01/2014, evaluado el 12/03/2014, aceptado el 18/04/2014.

raient pu se demander Alfred Jarry (1873-1907) et Mateiu I. Caragiale (1885-1936), deux écrivains dont le désir de noblesse l'a emporté sur les données sociales et biologiques contraires au rêve, en partant à la recherche d'une généalogie imaginaire, mais adéquate à ce qu'ils voulaient et se sentaient être. Ni l'un ni l'autre n'était noble, mais leur désir de l'être fut tel qu'ils ont mystifié leurs origines, se sont proclamés nobles, ont agi comme s'ils l'étaient, en ayant recours à des démarches tenant à la logique et à l'imagination, à la vérité et au mensonge, pour se faire nobles. Dans les deux cas, la noblesse a été l'élément d'appui d'une fiction de soi à la fissure duquel l'identité qu'ils s'acceptaient se serait écroulée.

1. Données et prétentions

Auteur plutôt *de iure* que *de facto* d'*Ubu roi*, Alfred Jarry est né le 8 septembre 1873 à Laval. Son père, Anselme Jarry, était un négociant issu d'une famille alignant des artisans, des maçons et des menuisiers à travers le temps. C'est du côté de sa mère, Caroline Quernest, qu'Alfred Jarry assure d'avoir trouvé sa noble ascendance. La dédicace de son dernier roman, *La Dragonne* (1943, posthume), inscrit ainsi le souvenir de sa mère :

In memoriam
Matris meae
Karolinae Jarry natae
Kernec'h De Coutouly de Dorset.

La formulation en latin de la dédicace se fonde à la touche bretonne que Jarry se plaît à appliquer au nom de sa mère et englobe la double particule. C'est par un nom similaire (avec une particule de moins et la seule initiale au lieu de « Jarry ») qu'il présente sa sœur, Charlotte, lorsqu'il écrit à Filippo Tommaso Marinetti, en 1906, pour lui proposer de publier des poèmes de celle-ci dans sa revue, *Poesia* :

À vous qui avez su découvrir un grand poète italien il serait tout réservé, je pense, de révéler au public une poétesse de valeur. Il n'en surgit plus depuis la comtesse de Noailles et Mme Delarue-Mardrus, Charlotte J. Kernec'h de Coutouly Dorset est une jeune encore, mais mon aînée pourtant et très proche parente à moi en Bretagne (son nom est le même que celui de ma mère) (Jarry, 1988 : 636).

Dans cette présentation, le nom de sa sœur efface celui qu'elle porte dans la vie jusqu'à la trace du simple J, qui n'en garde plus que le souvenir. L'effacement du nom du père pourrait se rattacher au désir de se débarrasser de celui-ci, « ce bougre dénué d'importance » (Rachilde, 2007 : 38) comme l'appelait Alfred, tout en s'approchant de la mère aimée, ou bien au soin de marquer une distance entre Charlotte et le propre Alfred, par souci d'éviter ainsi une possible accusation de népotisme. Ceci ne tient quand même pas dans le contexte de cette lettre, qui comprend la men-

tion explicite et itérée de la parenté. Une parenté formulée comme un jeu au cache-cache, avec l'occultation du mot simple –sœur– par des informations qui indiquent la même chose (« très proche parente », « son nom est le même que celui de ma mère »). Il pourrait s'agir d'un effort de forger pour sa sœur une identité littéraire non contaminée par l'ombre de l'auteur d'*Ubu roi*. Toujours est-il que, dans ce fragment, c'est Alfred Jarry qui met en relief ses nobles origines. Car l'abondance des possessifs et le détail que le nom à sonorité si noble de sa sœur est le même que celui de sa mère (ni pseudonyme, ni obtenu par le mariage) ne font que souligner que l'auteur a une noble ascendance. Comme on peut le voir, Alfred Jarry profite même de la petite occasion offerte par cette lettre pour s'affirmer noble, l'air de rien.

Charlotte Jarry aussi aimait étaler des noms à particule et de petites références nobiliaires. Lorsqu'elle mentionne sa grand-mère maternelle dans ses souvenirs, elle le fait ainsi : « Mme Quernest était une demoiselle de Coutouly famille Morel de Vire de Dorset –couronne ducale– 8 perles (j'ai l'écusson dans la mémoire) » (Jarry, 1988 : 703). Et toutefois, malgré ces témoignages répétés et à deux voix, l'ascendance nobiliaire des frères Jarry est fort improbable et la possibilité qu'ils appartiennent à la lignée de Thomas Sackville, premier comte de Dorset, parent de la reine Elisabeth Ière d'Angleterre, inexistante.

Mateiu I. Caragiale est né le 25 mars 1885 à Bucarest. Son père, Ion Luca Caragiale, est communément accepté comme membre de la triade des meilleurs écrivains roumains, avec Mihai Eminescu et Ion Creanga à ses côtés. Sa mère, Maria Constantinescu, était ouvrière et ne deviendrait jamais l'épouse de Ion Luca, qui s'impliquait néanmoins dans l'éducation de son fils et le prendrait chez soi, dans la famille qu'il avait formée, quand celui-ci rentra à l'école, en septembre 1892. Adolescent, Mateiu est fasciné par l'histoire, notamment par l'héraldique, et commence à se chercher des origines nobiliaires : en apprenant que la femme de son grand-père paternel était la fille du négociant grec Luca Kiriak Karaboas, Mateiu l'intègre promptement dans la famille nobiliaire Karabetz de Nagy-Buny, mentionnée par les chroniques médiévales. Il ne faut pas davantage pour que Mateiu dessine sa couronne comtale et adopte la signature de Matthieu Jean Caragiale, comte de Karabey.

Son désir d'appartenir à la noblesse était si fort qu'il en arrivait même à lui faire varier son illustre ascendance. Cella Delavrancea, pianiste et écrivaine, retrace dans son souvenir l'image de l'adolescent farouche et plein de morgue, criant à tout vent sa noble généalogie, cette fois, italienne : « Je descends de l'illustre famille des comtes italiens Cavacioni (il ne pouvait prononcer la lettre *r* et disait *v*)[...] j'ai étudiée cette lignée et je possède des preuves évidentes pour mon affirmation » (Delavrancea, 1982 : 359). Tandis que, dans une lettre à son ami, N. A. Boicescu, il se désigne comme le dernier des Bassarabes, « die letze Bassaraba, les derniers grands, les derniers bas seigneurs de la Valaquie » (Caragiale, 1996 : 388). Et se relie même aux Bourbons, avec la confiance toute tendre et souriante de la grande familiarité :

J'ai reçu les belles cartes postales et j'ai pleuré [...] en voyant les portraits de nos ancêtres en costumes historiques. As-tu remarqué quels grands pieds ont tous les Bourbons, et quel air effronté et *goguenard* (Caragiale, 1996 : 395 [en français dans le texte, notre trad.]).

Cette variation des origines, au plaisir du nom et au gré des circonstances, enseigne une avidité d'appartenance nobiliaire, tout comme une fragilité marquée de l'identité personnelle, aux racines mutantes.

Il a 38 ans quand il épouse Marica Sion, de 63 ans, et devient par ce moyen le propriétaire d'un petit domaine. Peu importe que sa femme fût plus âgée que sa mère: grande, mince, avec des brillants aux doigts, elle n'était pas loin de son idéal aristocratique. Adolescent, il affirmait déjà qu'il n'allait épouser qu'une représentante de l'aristocratie. Le 22 août 1928, il hisse son drapeau sur son domaine, coupé vert sur jaune, couleurs qui composaient le drapeau des Karabetz. Cella Delavrancea le revoit et trouve que le mariage a fait de lui un homme heureux, qui n'affichait plus la mine amère de jadis : « affable comme je ne l'avais jamais vu auparavant [...], les plis d'amertume et mépris avaient disparu de son visage [...] il ne mentionnait plus son origine italienne, il se contentait d'être le seigneur d'une petite propriété de sa femme » (Delavrancea, 1982 : 341 [notre trad.]). La proclamation des origines imaginaires, l'incrustation du rêve à la vie devient superflue pour qui est en train de vivre son rêve, pour qui s'exerce dans le quotidien au rôle imaginé et désiré tout au long des années. Le passé est dé-passé par l'offre généreuse du présent, qui lui permet de s'installer confortablement dans son projet seigneurial « Je constate avec satisfaction que de mes principaux vœux quelques-uns se sont réalisés, le plus ardent surtout: celui d'avoir une terre » (Caragiale, 1994 : 269), écrivait-il, en français, dans son journal, aujourd'hui disparu.

2. La fascination de la noblesse

Sans doute faudrait-il s'interroger sur les raisons des fictions nobiliaires qu'Alfred Jarry et Mateiu Caragiale ont fabriquées pour leur biographie, par l'insertion de nobles particules au nom et l'élargissement de celui-ci vers des horizons mythiques. Pourquoi tout ce déploiement de traits factices, faisant la roue nobiliaire devant les semblables ? En toute évidence, parce qu'ils étaient fascinés par la noblesse, qui exerçait sur eux une sorte de magie, une incantation à laquelle leurs esprits résonnaient particulièrement. Dans ce sens, une anecdote de la vie de Mateiu Caragiale, qui voit, un jour, par la vitrine d'un magasin de luxe, le Prince de Gaullès essayant des chapeaux. L'écrivain entre dans le magasin et achète l'un des chapeaux essayés par le futur roi d'Angleterre. L'objet est donc investi des attributs supérieurs de la tête royale qui vient de le porter, dont la trace transfère à jamais sa force au nouveau porteur. Mateiu Caragiale ne quittera plus son chapeau melon.

Cette fascination pour la noblesse, évidente tout au long de sa vie, l'est aussi dans ses écrits, garnis de figures nobiliaires en déclin, sombres, déchues.

Auteur d'une œuvre réduite en pages, mais abondante en substance et force du style, de ses quatre productions littéraires, dont une inachevée, deux exhibent la trace royale dès le titre : *Aigles Royaux* (en roumain, *Pajere*, 1936) pour son recueil de poèmes, portraiturant une cour médiévale au moment de sa décadence, et *Les Seigneurs du Vieux Castel* (*Craii de Curtea Veche*, 1929) pour son roman le plus connu, souvent comparé au *Guépard* de Lampedusa, composant l'album en couleurs crépusculaires des exploits trop peu nobles de plusieurs Seigneurs déchus allant de fête en fête. Pachadia et Pantazi, personnages de ce roman, descendent de familles illustres : « Le Seigneur ne permettait pas que le blason de notre maison qui, depuis 1812, resplendissait sous la couronne comtale sur le poitrail de l'aigle russe à deux têtes, soit profané » (Caragiale, 1969 : 113) affirme Pantazi. Aubrey de Vere, l'énigmatique personnage de *Remember* (1921), représente pour le narrateur l'accomplissement même du noble, son incarnation parfaite : « il ait fallu des siècles pour qu'à son crépuscule une race altière fleurisse si merveilleusement, dans l'arrogance d'un élan éperdu du sang bleu vers le type idéal » (Caragiale, 1969 : 21). Le sceau de cire bleue qui orne une lettre d'Aubrey enseigne « un sphinx couché au centre d'une jarretière semblable à celle qui ceint le bouclier de l'emblème de la Grande-Bretagne » (Caragiale, 1969 : 25).

Les fragments cités sont illustratifs du fait que la mention nobiliaire dans l'œuvre de Mateiu Caragiale apparaît souvent marquée par l'héraldique, discipline et figuration de l'histoire que l'auteur connaît très bien, ayant même publié une étude à ce sujet : « Une contribution héraldique à l'histoire de Brancoveni » (1936). La fascination pour l'héraldique remonte à son adolescence, quand il commença à l'étudier avec soin, à se délecter avec l'Almanach de Gotha et à remplir ses cahiers de dessins de blasons et décorations. Une fascination qu'il partage avec Jarry qui, lui « aussi avait la tête pleine d'écussons, et en plaça dans certains de ses livres, avec l'insatiable désir d'oublier de trop humbles réalités » (Besnier, 2005 : 25). Tout au long de l'œuvre de Jarry on trouve des éléments qui en portent le témoignage : le nom des personnages (Bordure, Pile, Cotice, Giron, Orles, Pairle, Fasce), les décors « héraldiques » qu'il proposait pour la première d'*Ubu roi*, « c'est-à-dire désignant d'une teinte unie et uniforme toute une scène ou un acte, les personnages passant harmoniques sur ce champ de blason » (Jarry, 1985 : 407), la couverture de l'édition originale de *Minutes de sable mémorial*, qui, en absence de tout mot, enseigne un blason d'or sur fond noir, tandis que le titre même du livre comprend un terme du vocabulaire héraldique, *sable*, etc. C'est notamment *César Antéchrist*, pièce construite selon les principes héraldiques, qui exhibe à tout pas cette fascination :

–couché d'argent et de sable : d'argent à une fasce de carnation
et une sphère de sable,– et de sable à trois sphères d'argent

chargées : en premier d'un giron de gueules, en second d'une pile de sinople, en tiers de six cotices ensemble d'azur (Jarry, 1972 : 13).

La plupart des critiques mentionnent la présence de l'héraldique dans l'œuvre de Jarry, alors il n'est lieu ici que pour un détail pas encore relevé, à notre connaissance. Dans son portrait le plus fameux, son « Véritable portrait », de la main de Jarry, Ubu exhibe fièrement son immense Gidouille, ornée d'une spirale renvoyant clairement à l'escargot et qui s'enroule vers la gauche, tandis que la grande majorité des escargots que l'on peut trouver dans les pays occidentaux portent une spirale enroulée vers la droite. L'explication offerte par Christine Van Schoonbeek (1997 : 36) au mouvement de la spirale est la suivante :

En tant que motif archaïque et universel, la spirale vise donc à exprimer la nature première du personnage. Sa polarisation vers la gauche lui donne une connotation négative qui ne doit pas nous surprendre. On peut toutefois se demander si, dans le Véritable portrait, version canonisée, le sens de rotation de la spirale n'est pas la conséquence d'une inversion tenant à la technique de la gravure. Sur un portrait dessiné par Jarry à la main, elle s'enroule en effet vers la droite.

Aussi est-il possible de trouver deux raisons complémentaires à ce mouvement: d'abord, celle d'illustrer une intention d'éluder ce qui est banal, vérifiable à volonté dans la vie et l'œuvre de Jarry, une intention d'opposer l'art à la nature en soulignant toujours la supériorité de la première, la seconde raison concrétise la précédente à travers une forme particulière de représentation, d'écriture et de lecture de la réalité: l'héraldique. Car, dans le blason, les escargots sont toujours sinistroytes.

Passionnés de l'héraldique, tant l'un comme l'autre écrivain se sont forgés une devise, en formulant ce qu'ils considéraient comme essentiel d'eux-mêmes et de leur projet de vie. La devise de Jarry était « N'essaye rien ou va jusqu'au bout ». Nous avons trouvé, dans un répertoire de devises (Lartigue et Pontbriand, 2001), qu'il la partage, dans sa version latine, avec quatre familles nobles d'Angleterre : Bennet, Creswell, Germain et Sackville. La présence de Sackville dans cette série ne laisse pas de place au doute quant à la raison pour laquelle il l'a choisie, étant la même que celle de ses ancêtres imaginaires, les Dorset. Dans une lettre à son amie, l'écrivaine Rachilde, il en fait mention dans les termes suivants :

Et maintenant, Madame, vous qui descendez des grands inquiéteurs d'Espagne, celui qui par sa mère est le dernier des Dorset (pas folie des grandeurs, j'ai ici mes parchemins) se permet de vous rappeler sa double devise: AUT NUNQUAM TENTES, AUT PERFICE (n'essaye rien ou va jusqu'au bout, j'y vais, Madame Rachilde).-TOUJOURS ROYAL (Jarry, 1988 : 617).

En employant la modalité de la devise pour formuler ce qu'il trouve de plus représentatif chez soi-même, l'auteur en élève le contenu au niveau de l'essence. Et ce contenu est tout simplement l'énonciation de la perfection comme finalité de tout projet et comme condition sine qua non pour que celui-ci puisse commencer. Dans son versant le plus destructif, l'obstination de l'auteur à prendre entre petit déjeuner et déjeuner deux litres de vin blanc et trois Pernod a mis cette devise en quotidienne pratique, tout comme la dépendance de l'absinthe et l'ingestion occasionnelle d'encre de Chine. Aussi, le fait que l'auteur n'a jamais cessé d'explorer les potentialités d'Ubu, d'ajouter des variantes à l'œuvre, de la continuer toujours, constitue une autre preuve de son adéquation. *Ubu sur la Butte* est la variante réduite d'*Ubu Roi*, *César Antéchrist* en est une autre variante, cette fois développée bien au-delà de sa portée initiale, *Ubu enchaîné* en est la variante inverse, tandis qu'*Ubu cocu* comporte plusieurs versions. Ces variantes pulvérisent la stabilité du signe-Ubu et en rendent l'interprétation plutôt difficile, par la modification constante des contours du monstre, qui est, par exemple, représenté par Jarry dans deux portraits qui ont peu à voir l'un avec l'autre (*Le Véritable portrait* et *L'Autre portrait de Monsieur Ubu*), qui est doté de fils dans *Ubu cocu*, mais pas ailleurs, ou qui est censé incarner le diable dans *César-Antéchrist*, en acquérant un poids exagéré dans la comédie qui l'entoure dans les autres textes et assez inquiétant puisque nous sommes informés qu'Ubu, c'est nous : « Une lecture attentive de toutes les interprétations du personnage me permet d'affirmer qu'il est bien ce que Jarry avait vu en lui dès l'abord: la bête immonde qui dort en chacun de nous » (Béhar, 1973 : 9).

Pour sa part, Mateiu I. Caragiale a choisi la devise CAVE, AGE, TACE, trois verbes dissyllabiques dont le premier et le troisième prêchent le manque de confiance en l'autre, le désir de ne pas se donner, en marquant le repli du soi dans ses recoins, avec la conscience toujours à l'affût du danger. Aussi, le mystère qui enveloppe de toutes parts son œuvre, que la critique n'a cessé de relever et qui frappe d'évidence l'un de ses titres, *Sous le sceau du mystère*. Et la poétique même de l'auteur, car « toute histoire garde sa beauté dans sa seule partie de mystère, si tu le dévoiles, je trouve que tout le charme est rompu » (Caragiale, 1969 : 38-39). Inscrite au milieu de la séquence, *Age* la traduit comme une incitation à l'action protégée des intrus.

La devise frappe la feuille comme un ciseau taillant la pierre et s'enfile dans un mode d'écriture qui semble inspirer particulièrement Mateiu, celui des lexèmes singuliers, sans déterminant, enfermant des concentrations de sens à manière d'esquisse :

CAVE AGE, TACE
 Les affaires sont les affaires
 Évasion, émancipation
 Eclipse
 Exclutivisme

Morgue, snobisme
 Énergie, fermeté
 Avarice
 Calme, froideur glaciale
 Réflexion, délibération
 Correction, élégance
 Style (Caragiale, 1994 : 365).

Dans la page d'un de ses agendas, toute cette série de mots destinés à parfaire la sculpture de soi, pour employer le syntagme d'un titre de Michel Onfray (1993). Dûment protégé par l'attention et le silence, l'acteur se sculpte : « Suis le point de me réaliser touchant à la perfection. N'ai jamais été si lucide » affirme-t-il dans son journal (Caragiale, 1994 : 365). Dans cette recherche de la perfection de soi pour soi, il rejoint la devise de Jarry, avec la perfection placée au début et à la fin de l'acte, avorté si incapable d'être poussé à ses dernières conséquences : « aut nunquam tentes, aut perforce ». Toujours associée à la perfection, l'affirmation des deux écrivains d'être chacun le dernier de sa lignée, le dernier des Dorset, Jarry, le dernier des Karabetz, Mateiu Caragiale, tout comme Pachadia, Pantazi, ou Des Esseintes étaient les derniers de leur lignée. C'est souligner la condition d'un être rarissime, *nec plus ultra*, irréproductible, aussi, c'est faire fi de la biologie, qui ne peut plus rien apporter lorsque l'art a déjà généré la perfection. Avec ceci d'avantageux qu'en absence de descendants, la femme n'est plus si nécessaire que ça: la misogynie des deux auteurs, en braves décadents, était notoire. Et encore, c'est aussi un clin d'œil à la réalité apparemment oubliée dans le délire généalogique, puisque cette hérédité inventée de toutes pièces n'est évidemment pas transmissible, mais terminera à la fin du rêve qui l'a fait vivre : « a été virtuellement décrétée l'extinction de ma race, ainsi que je l'avais décidé auparavant moi-même », écrivait Mateiu, en français (Caragiale, 1994: 285).

3. Légitimité et imposture

Pour Alfred Jarry et Mateiu Caragiale, la noblesse a été comme un objet précieux qu'ils ont admiré sur son piédestal, en ont décrit les merveilleux attributs, l'ont décliné en personnages d'illustre parentage, en se posant leur couronne imaginaire le temps de l'écriture, l'ont désiré et, finalement, ont tendu la main vers lui, l'ont pris et s'en ont déclarés les propriétaires. En se proclamant nobles en dépit des circonstances de leur origine, en exhibant leur généalogie factice, ils ont pris part au vol, à la mystification et à l'imposture. Mais ce « faux en mots », « faux en agissant » et « faux en écritures », toujours faut-il l'intégrer, afin de mieux voir ses paramètres particuliers, dans le contexte décadent de leur temps, de leur sensibilité et de leur élection. Car le vol, l'imposture et la mystification ne sont évidemment pas les pires péchés pour des esprits taillés sur un modèle décadent.

Les prétentions nobiliaires illégitimes posent au moins trois problèmes: 1) elles s'attaquent à la vérité biologique en tissant des parentés là où il n'y en a pas, 2) elles visent à changer la position sociale, *dignitas*, de qui n'en a pas les mérites, 3) elles portent préjudice aux vrais membres de la famille parasitée. Le premier point s'articule dans une attitude antinaturelle, le deuxième relève de l'imposture sociale, tandis que le troisième s'attache au vol et au parasitisme. Que des niaiseries pour un esprit décadent ! Qu'est ce que la nature sinon une somme d'accidents, qu'il ne faut surtout pas légiférer, mais condamner et rectifier ? « La Nature a fait son temps » déclamaient des Esseintes, « elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés » (Huysmans, 1989 : 103). À son tour, Oscar Wilde (1996 : 773) écrivait : « Ce que l'Art nous révèle de la Nature, c'est qu'elle n'a pas de plan, manque étonnamment de fini, présente une extraordinaire monotonie et un complet inachèvement ».

La nature a donc besoin d'être corrigée et l'artiste est là pour en offrir une version perfectionnée, plus intelligente et plus belle. C'est la supériorité des maniéristes, c'est la supériorité des décadents : « s'il était pareil à la nature, ce serait un duplicata superflu », affirmait Jarry (1985 : 140). Il faut lui préférer le monstre : « J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté » (Jarry, 1972 : 972). Il faut remplacer le visage nu par le maquillage et la mort naturelle par l'acte beau.

Si ma famille de sang ne me représente pas, mais, au contraire, trahit ce qui me définit, il faut la remplacer, il faut la modifier, en effaçant les membres qui m'importunent et en y incluant ceux avec lesquels je désire tisser une parenté. Ce geste de modifier les contours des êtres, des faits et des choses est précisément le processus de création et, pour un esprit décadent, la limite entre la fiction et la réalité est un détail fort négligeable et la vie même peut être, et doit être, une œuvre d'art. Dans les mots d'André Breton (1966: 272-273), « à partir de Jarry, bien plus que de Wilde, la différenciation tenue longtemps pour nécessaire entre l'art et la vie se trouve contestée, pour finir anéantie dans son principe ».

Quand l'échiquier sur lequel on se déploie comporte ces coordonnées, se sculpter un autre visage, se donner une autre ascendance, se proclamer comme on ne l'est pas dans les papiers n'est qu'une simple attitude de plus, cohérente avec le reste.

Qu'importe le vol pour le décadent ? « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert des expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste » écrivait Lautréamont (1990 : 351), qui a lui-même copié des morceaux de Buffon, le grand naturaliste du XVIII^e siècle. Quand un Palotin tue l'Ours, dans *Ubu Roi*, Ubu affirme de l'avoir tué lui-même, malgré le fait qu'on l'a tous vu passer son temps monté sur un rocher « fort haut pour que nos prières aient moins loin à arriver au ciel » (Jarry, 1985 : 107), pendant que l'autre luttait contre la bête. Quoiqu'ils aient déjà été inventés, Ubu se déclare l'inventeur du parapluie, des pantoufles –« Nous avons baptisé cette paire d'appareils portatifs et

même porteurs *isolateurs universels* ou plus euphoniement *pantoufles* » (Jarry, 1985: 415)– et des gants, ceux-ci, pour que «ni mère Ubu ni personne ne sache que nous ne nous lavons pas les mains». Qu’importe qu’*Ubu Roi* ait été, sous le nom de *Les Polonais*, une pièce écrite par Charles et Henri Morin, élèves au Lycée de Rennes, si Jarry a été le seul à savoir « effacer une idée fausse... », « la remplacer par l’idée juste », tandis que les Morin ne faisaient pas honneur à leur création : Henri Morin n’affirmait-il pas qu’ils n’ont pas revendiqué la paternité d’*Ubu roi* parce que, « quand on fait une c... pareille, on ne s’en vante pas » (Chassé, 1942 : 204). Alors, ne faut-il pas enlever le fils au père indigne, incapable de le comprendre, mais très capable de le détruire ? En fait, chez Jarry et Mateiu Caragiale, l’invention des origines ne pourrait être envisagée sans leur commun désir de se défaire de leur père naturel, le « bougre dénué d’importance » d’Alfred, qui aurait préféré être d’autrui : « notre père [...] a fait certainement notre sœur aînée [...], mais il ne doit pas être pour grand’chose dans la confection de notre précieuse personne » disait-il à Rachilde (2007 : 38). Dans la réécriture des origines, Anselme Jarry n’existe plus, et Mateiu Caragiale peut lui aussi éliminer son père détesté et former des liens de parenté ailleurs.

La réécriture des origines équivaut donc à un acte nécessaire pour corriger les circonstances d’un moi qui ne peut les accepter, soit parce qu’elles s’éloignent de la figure de sa vision, soit parce qu’elles le font souffrir. Il est très facile de voir dans le mensonge des origines une tentative de s’afficher supérieur, de se détacher des communs des mortels, de se mettre au-dessus des semblables. Mateiu Caragiale assure même d’avoir « la révélation de ma supériorité intellectuelle, mon intuition et ma puissance de réflexion, ainsi que les forces latente que je sens au fond de mon être » (Caragiale, 1994 : 367). Mais aussi pourrait-on percevoir le possible complexe d’infériorité et la souffrance gisant derrière la folie des grandeurs. La petite taille de Jarry derrière le gigantesque Ubu, la situation d’enfant illégitime de Mateiu, pas particulièrement agréé par son père, qui lui préférait son frère cadet et légitime, Luca. L’enfance bénie qu’il invente alors pour Pantazi, dans *Les Seigneurs du Vieux-Castel*, est peut-être là pour compenser la sienne.

Surtout, il faut considérer le fait que, bien que de toute évidence ils ne le fussent pas, les deux écrivains *se sentaient* nobles. Tandis que les circonstances, les parents, les proches ne faisaient que souligner en eux le sentiment de différence, de solitude et d’incompréhension, la découverte des chevaliers, des comtes, dans les pages, dans les tableaux, leur a peut-être donné la sensation qu’ils n’étaient pas seuls. Qu’il existe des ressemblances de l’âme, un mot qu’aimaient les deux, qu’après des siècles revivent en eux des pulsions ancestrales, le cri du héraut réverbère dans leur intérieur et les couleurs de l’emblème s’y déploient. Le miroir enseigne des parentés plus vraies que nature, car adéquates à ce que l’on se sent être :

Il arrive aussi parfois que, là où cette pensée paraît la plus saugrenue, croissent des êtres dont le véritable modèle doit être re-

cherché ailleurs, en d'autres lieux, parmi d'autres lignées, dans d'autres siècles, sans même soupçonner que—rejetons d'une parenté immémoriale, ils sont les répliques d'êtres dont les séparent des abîmes de temps et d'espaces (Caragiale, 1969 : 19).

L'hypothèse de Maurice Saillet relie l'élection des Dorset pour la lignée de Jarry à la découverte que celui-ci fait de Lautréamont, à la Bibliothèque Nationale, en lisant le premier des *Chants de Maldoror* dans son édition rarissime, avec la variante de la neuvième strophe parlant du « plus grand ami de jeunesse de Byron », le duc de Dorset. S'il en est ainsi, l'aspect le plus notable de son geste inconforme avec la réalité n'est déjà plus la folie des grandeurs, mais la double allusion livresque et le désir d'appartenir à la même famille d'esprits que Byron, via Lautréamont. Un désir fondé sur la ressemblance, l'émotion et la correspondance.

L'invention des origines permet ainsi de jeter un pont entre le présent et le passé, entre le moi et l'autre qui me ressemble, dans les affinités secrètes que l'on se découvre et le baudelairien miracle des correspondances. Peu importent les vérités d'ici, le temps, l'espace, la biologie, le social, si elles ne me représentent pas, et si ce qui me représente n'est pas une vérité d'ici ? « Je est un autre » disait Rimbaud. Ce sentiment d'être un autre a donné lieu à d'innombrables textes littéraires et d'autres créations artistiques, précisément parce qu'il y avait besoin d'un espace dans lequel cette autre vérité puisse vivre. C'est une façon de faire de la littérature à partir d'une vérité ressentie comme telle, mais différente de la réalité d'ici et donc appelée fiction. Inversement, Jarry et Mateiu Caragiale ont fait de la fiction substance de la vie, sans doute parce qu'ils la trouvaient plus adéquate à ce qu'ils se sentaient être. La vision, le sentiment et la révélation l'emportent sur l'entité réelle, car l'observateur artiste croit être le seul à savoir capter l'âme des êtres et des choses, tandis que la nature et la société n'y arrivent pas : « Sir Aubrey de Vere comme j'ai aimé le voir, uniquement comme cela—que m'importe ce qu'il était en réalité ? » (Caragiale, 1969 : 39).

Cette supériorité proclamée devra toujours s'imposer sur les banales versions des faits, en greffant, par exemple, des particules au nom, des ancêtres illustres à l'histoire et des brillants à la poussière. Ainsi, on devrait intégrer l'envie de noblesse des deux écrivains aussi dans leur fréquente attitude de fronde et le plaisir de déranger, de « faire du tapage », dans les mots d'Ubu. Toujours prêts à faire la guerre, à attaquer l'autre qui osait leur dire comment il fallait regarder et faire, dans un geste assimilable au baudelairien plaisir aristocratique de déplaire, tant Jarry comme Mateiu Caragiale auraient pu se déclarer nobles simplement parce qu'ils savaient que ça allait provoquer une forte irritation à l'ennemi. Ecaterina Caragiale, la sœur de Mateiu raconte qu'un jour, leur père arriva à la maison par un très grand froid et demanda qu'on lui ouvre la porte. Mateiu fit cela avec la lenteur d'une tortue, et seulement après avoir enfilé ses gants de Suède. Avec un sourire sardonique, se souvient sa sœur.

Chevaliers du tracas et du sarcasme, leur drapeau portait les couleurs du moi et la lance était aiguë et pleine de venin. Ubu, expert en nombrilisme, installait, lui, sa Gidouille sur tous et exécutait de facto ses adversaires : « Il sera empalé d'abord, décapité ensuite, et finalement moulu. Ensuite, Monsieur sera, de par notre mansuétude, libre de se faire pendre ailleurs » (Jarry, 1985 : 258). Emmanuel Dieu, personnage de *L'Amour absolu*, montrait le poids insurmontable du moi dans la reconfiguration du réel malgré toute résistance du matériel :

La Vérité humaine, c'est ce que l'homme veut: un désir.
 La Vérité de Dieu, c'est ce qu'il crée.
 Quand on n'est ni l'un ni l'autre –Emmanuel–, sa Vérité, c'est
 la création de son désir (Jarry, 1972 : 950).

Dans cette vision de la vérité, le plagiat, le vol et l'imposture, pâlisent devant une instance supérieure qui crible le vrai et le faux, par delà les facteurs qui régulent la séparation des deux termes dans l'expérience de la réalité et de la logique.

Avant de terminer, une mention à la pataphysique, « la plus haute tentation de l'esprit » selon Baudrillard (2002: 15), science qui, selon le docteur Faustroll,

[...] étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci, ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité (Jarry, 1972 : 668).

Pour la pataphysique, les choses sont ce qu'elles sont et surtout leur contraire. Comme on a déjà montré (Alexandrescu, 2007), la pataphysique part d'une expérience particulière qu'elle généralise, en faisant cas omis du contexte qui en atteste la possibilité. Par exemple, le contexte d'un vaisseau spatial qui rend possible tant la relative immobilité de l'équipage comme la vitesse la plus grande. Cela suffit largement pour que la pataphysique proclame la synonymie entre vitesse et immobilité : « La vitesse consiste à être immobile » (Jarry, 1985 : 60). S'il existe un seul point en commun entre deux entités (et il en existera toujours, et probablement plus d'un), ces deux entités peuvent devenir des synonymes.

Réécrivons alors données et prétentions: Octavie-Sophonie Coutouly, qui aimait déjà A ajouter une noble particule à son nom, était la grand-mère maternelle d'Alfred Jarry. Sa mère s'appelait Louise Morel et son père, Auguste-Samson Coutouly. Celui-ci était le fils du deuxième lit d'Alfonse-Henry Coutouly, dont l'un des fils du premier lit était Pierre Charles Coutouly. Le nom d'un parent de ce dernier, l'abbé d'Hercé, a évolué d'Hercé à Ercé, puis à Orset et finalement à Dorset, à l'instar du nom d'Ubu –Ebouille, Ebance, Heb, Ebé, avant que Jarry ne lui trouve la fameuse

formule. Cette transformation linguistique ne devrait pas, en principe, remettre aux Sackville, mais là où le moteur pataphysique commence à carburer, tout est possible. Sur un échiquier pataphysique, le lignage se forme à vue d'œil et, « dans l'univers supplémentaire à celui-ci [...] que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel », la noblesse d'Alfred Jarry de Dorset et de Matthieu Jean Caragiale comte de Karabey se trouve attestée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALEXANDRESCU, Ioana (2008) : « Ubu, les binômes et la pataphysique », in M. Kunesova (dir.), *Alfred Jarry et la culture tchèque*. Ostrava, Vydala Ostravska univerzita, 257-260.
- BAUDRILLARD, Jean (2002) : *Pataphysique*. Paris, Sens & Tonka.
- BÉHAR, Henri (1973) : *Jarry, le monstre et la marionette*. Paris, Librairie Larousse.
- BESNIER, Patrick (2005) : *Alfred Jarry*. Paris, Fayard.
- BRETON, André (1966) : *Anthologie de l'humour noir*. Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- CARAGIALE, Mateiu I. (1969) : *Les Seigneurs du Vieux Castel*. Lausanne, L'Âge de l'Homme.
- CARAGIALE, Mateiu I. (1994) : *Opere*. Bucarest, Editura Fundatiei Culturale Romane.
- CHASSÉ, Charles (1942) : *Dans les coulisses de la gloire: d'Ubu roi au Docteur Faustroll*. Paris, La Table ronde.
- CIORAN, Emil (1997) : *Carnets 1957-1972*. Paris, Gallimard.
- DELAVRANCEA, Cella (1982) : *Scieri*. Bucarest, Eminescu.
- DUCASSE, Isidore [Comte de Lautréamont] (1990) : *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II, Correspondance*. Paris, Flammarion.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1989) : *À Rebours*, Paris, Gallimard.
- JARRY, Alfred (1972) : *Œuvres complètes I*. Paris, Gallimard.
- JARRY, Alfred (1985) : *Tout Ubu*. Paris, Librairie Générale Française.
- JARRY, Alfred (1988) : *Œuvres complètes III*. Paris, Gallimard.
- LARTIGUE, Jean-Jacques Lartigue & Olivier de PONTBRIAND (2000) : *Dictionnaire des devises héraldiques et historiques de l'Europe*. Perros-Guirec, Jean-Jacques Lartigue.
- ONFRAY, Michel (1993) : *La sculpture de soi*. Paris, Grasset.
- RACHILDE (2007) : *Alfred Jarry, ou le Surmâle des lettres*. Paris, Arléa.
- SAILLET, Maurice (1992) : *Les Inventeurs de Maldoror*. Cognac, Le temps qu'il fait.
- SCHOONBEEK, Christine van (1997) : *Les Portraits d'Ubu*. Biarritz, Séguier.
- WILDE, Oscar (1996) : « Le Déclin du mensonge », in *Œuvres*. Paris, Gallimard.

Eduarda Mansilla y Victor Hugo: un breve intercambio epistolar marcando los inicios de la literatura francófona de Argentina

Carlos Alvarado-Larroucau

Université Paris 8

carlos.alvarado@etud.univ-paris8.fr

Résumé

La littérature francophone d'Argentine trouve ses origines dans le roman d'Eduarda Mansilla: *Pablo ou la vie dans les Pampas*, publié en 1869 ; la romancière fait parvenir un exemplaire à Victor Hugo et génère ainsi un très bref échange épistolaire. Au cours de cet article on présente et analyse une lettre inédite d'Eduarda Mansilla adressée à Victor Hugo. On la confronte à la réponse de Victor Hugo. L'importance de cette correspondance réside dans le fait que Mansilla et Victor Hugo sont les deux figures littéraires centrales autour desquelles gravite la littérature francophone argentine. Une littérature toujours inexplorée dans son ensemble.

Mots-clé : Eduarda Mansilla; Victor Hugo ; Littérature francophone argentine ; correspondance ; *Pablo ou la vie dans les Pampas*.

Abstract

Argentine francophone literature originates with Eduarda Mansilla's novel *Pablo ou la vie dans les Pampas*, published in 1869; the author forwards a copy to Victor Hugo, generating a brief correspondence. In this article, we both present and analyze an unpublished letter by Eduarda Mansilla, addressed to Victor Hugo. Furthermore, we compare it to Victor Hugo's answer to confirm the existence of a letter exchange between the authors. The relevance of this entwine lies in the fact that Mansilla and Victor Hugo are two central literary figures around which revolve the Argentine francophone literature; a literature yet to be explored.

Key words: Eduarda Mansilla; Victor Hugo; Argentina francophone literature; correspondence; *Pablo ou la vie dans les Pampas*.

* Artículo recibido el 21/08/2012, evaluado el 12/01/2013, aceptado el 12/05/2013.

0. Precisiones, objetivos y límites

El presente artículo tiene como objetivo dar a conocer el original de la carta de la escritora argentina Eduarda Mansilla dirigida a Victor Hugo presentando su novela *Pablo ou la vie dans les pampas*. Dicha carta se mantuvo inédita hasta el presente y es el antecedente a la respuesta de Victor Hugo conocida desde hace más de medio siglo. Esta carta, sencilla en apariencias e inclusive, tal vez, poco trascendente para algunos, pudiera representar una pieza fundamental en el marco inicial, contextualizador, de una literatura francófona existente en Argentina desde 1869 hasta nuestros días. Esta literatura argentina de expresión francesa todavía no ha sido estudiada metódica y globalmente. Para realizar un estudio de esta índole es necesario entablar una etapa inicial e ineludible: la del análisis documental. Por ello se puede afirmar que, acompañando la publicación de la primera novela francófona argentina, esta carta marcaría un hito en la historia literaria de la corriente francófona argentina, de allí su importancia. Excedería los objetivos establecidos para este trabajo realizar un análisis de la novela *Pablo* o de los tópicos usualmente estudiados en la literatura argentina del siglo XIX. Un análisis de la novela *Pablo*, a la luz de los estudios francófonos, en el contexto literario específicamente argentino, pudiera generar interesantes ejes transversales de interpretación y estos sin lugar a dudas merecerían un trabajo específico y puntual, pero necesariamente consecuente al presente artículo. Establecidos así los objetivos y límites de la presente contribución, el trabajo se mantendrá enfocado, exclusivamente, en el texto, contexto y en la posible interpretación de la carta enviada por Mansilla a Hugo desde Washington el 14 de noviembre de 1869.

1. Eduarda Mansilla y Victor Hugo

Louis Napoléon Bonaparte, presidente de la República Francesa desde 1848, dio un golpe de estado el 2 de diciembre de 1851 a fines de establecer el «Segundo imperio», proclamándose Napoléon III, emperador de Francia.

Dados estos sucesos y tras haber contestado la legitimidad del emperador, Victor Hugo decidió exiliarse. En 1851, dejó Francia, pasó por Bélgica, luego por la isla de Jersey, para instalarse finalmente en 1856 en la residencia *Hauteville House*, en la «severa y calma» isla anglonormanda de Guernesey,

[...] rocher d'hospitalité et de liberté [...] ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer, [...] île de Guernesey, sévère et douce (Hugo, 1866: dédicace).

En ese lugar, Victor Hugo adquirió la gran casona señorial de tres pisos gracias a las ganancias obtenidas por el éxito de su libro de poemas *Les Contemplations* (1856). El poeta residió allí hasta 1870. Es sabido que Hugo no fue suscriptor de la pequeña biblioteca pública de Guernesey, que prefirió, en cambio, recurrir a algunos amigos letrados que le prestaban libros, y que habitualmente sólo acudía a la única biblioteca a su disposición, aquella que él mismo había constituido en *Hauteville*

House. Dicha biblioteca se veía incrementada regularmente con los envíos realizados por algunos familiares y numerosos admiradores¹.

En 1879, Hugo solicitó a su cuñada, Julie Chenay², realizar, entre otras cosas, un inventario de las obras presentes en Hauteville House. Dicho inventario³ da testimonio de la existencia de la novela de la escritora argentina Eduarda Mansilla de García: *Pablo ou La vie dans les Pampas* (1869) entre aquellos libros selectos que acompañaron a Hugo durante años. Lamentablemente, el ejemplar se ha extraviado, siguiendo el mismo destino de otros libros de esa biblioteca⁴.

El *Pablo* de Eduarda Mansilla es un texto triplemente trascendental de la literatura argentina. Primeramente, se trata de uno de los textos fundadores de la novelística nacional; en segundo término, se destaca por ser un hito en las letras femeninas del país, y finalmente hay que resaltar que se trata de la publicación inaugural de la francofonía argentina (Alvarado-Larroucau, 2009: 197).

Debe tenerse en cuenta que Mansilla forma parte de un amplio grupo de mujeres que escribían en Argentina a mediados del siglo XIX. Durante la década de 1860, más de 230 autoras escribieron y publicaron, según lo afirmado por la escritora Mariana Docampo, directora de la colección *Las Antiguas*, especializada en la narrativa de autoras argentinas del siglo XIX (Jiménez, 2011). De esta época, la historia literaria argentina retendrá, principalmente, los nombres de Eduarda Mansilla, Juana Manso y Manuela Gorriti.

Eduarda Mansilla fue sin lugar a dudas la primera escritora argentina francófona publicada, luego vinieron los sucesores, inclusive sus hijos: Daniel y Eduardo García-Mansilla. Formando parte de esta corriente no se puede dejar de mencionar a numerosas escritoras, tales como Gloria Alcorta, Delfina Bunge, Susana Calandrelli, Emma de Cartosio, Adela García-Salaberry, Magdalen Liddle, Silvina Ocampo, entre otras. Existen también algunos textos en francés de escritores argentinos de talla, como Ricardo Güiraldes, Enrique Larreta, Victoria Ocampo, Domingo Faustino Sarmiento e, inclusive, Jorge Luis Borges. Esa tradición francófona argentina se perpetuará hasta nuestros días en el trabajo literario de Laura Alcoba, Santiago Amigorena, Odile y Silvia Baron Supervielle, y del recientemente fallecido Héctor Bianciotti, quien fuera miembro de la Academia francesa (Alvarado-Larroucau, 2009: 198-199).

¹ Para más detalles, <http://www.hautevillehouse.com/deuxiemeetage.html>.

² Hermana de Adèle Foucher, esposa de Victor Hugo.

³ «Inventaire Méthodique» de Julie Chenay. Transcripción del inventario de las obras de Hauteville House depositado en el Museo de Victor Hugo en París bajo la referencia «a8839», transcripción realizada y anotada por Jacques Cassier. Registro del inventario en línea: <http://groupugo.div-jussieu.fr/Biblioth%8que_Hugo/Les_livres_de_Hauteville-House/GA-GE.htm>.

⁴ Así nos lo ha hecho saber su directora, Mme Marie-Laurence Marco (correspondencia personal, 9 de septiembre de 2011).

Esta lista de escritores francófonos argentinos tan sólo menciona a algunos, su número rondaría más de la cincuentena.

Toda esta corriente literaria francófona otorga relevancia a la breve correspondencia que existió entre Hugo y Mansilla. Por otro lado, la novela *Pablo*, al ser la piedra fundamental de la francofonía argentina, brinda un respaldo histórico literario contextualizador al trabajo de todos aquellos autores que siguieron la ruta francófona señalada por la autora. Aunque la francofonía argentina no responda a una voluntad de grupo, es imposible considerar todos esos escritos en francés como hechos aislados y fortuitos. Los escritores se inscriben en esa corriente sin saberlo, aunque son conscientes de su especificidad, tal como lo demuestran las palabras de Victoria Ocampo (1944: 13-14) a ese respecto:

Ce que j'écris en français n'est pas français quant à l'esprit. Et pourtant –voilà le drame– je sens que jamais les mots espagnols ne viendront spontanément à mon aide quand je serai émue, précisément quand j'en aurai besoin. Je resterai toujours prisonnière d'une autre langue, que je le veuille ou non, parce qu'elle est le lieu où mon âme s'est acclimatée.

Los francófonos saben que su escritura no es francesa, a pesar de que el uso del otro idioma les resulte natural. El mismo Victor Hugo verá en la novela *Pablo* la traducción al francés, no de una lengua sino la de otra forma de pensar, americana.

1.1. A la búsqueda de la correspondencia entre Mansilla y Hugo

En Argentina una supuesta correspondencia entre Mansilla y Hugo era presumida aunque no confirmada. Uno de los primeros indicios de la existencia de este intercambio entre los escritores fue consignado ya en 1875 en el *Diccionario biográfico americano* de José Domingo Cortés (295). Hubo que esperar hasta mediados del siglo XX para acceder al texto de Victor Hugo. En efecto, la carta que Victor Hugo escribiera a Eduarda, luego de leer *Pablo*, fue fotorreproducida y transcrita recién en 1950 por Daniel García-Mansilla en su libro *Visto, oído y recordado. Apuntes de un diplomático argentino* (87)⁵.

Transcripción :

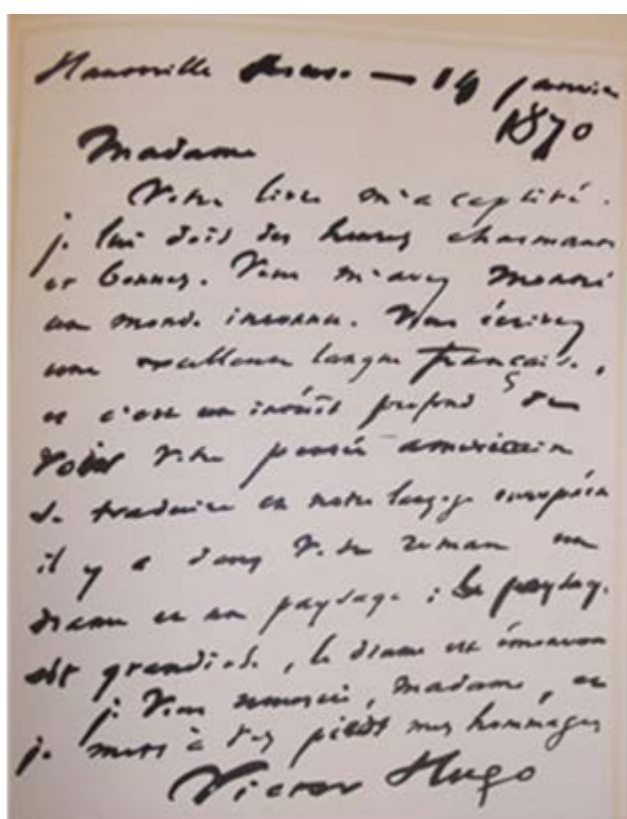
Hauteville House, 14 janvier 1870.

Madame: Votre livre m'a captivé. Je lui dois des heures charmantes et bonnes. Vous m'avez montré un monde inconnu. Vous écrivez une excellente langue française, et c'est un intérêt profond de voir votre pensée américaine se traduire en notre langage européen. Il y a dans votre roman un drame et un paysage: le paysage est grandiose, le drame est émouvant. Je vous

⁵ En el libro, ver transcripción en p. 87 y reproducción (facsimil) en p. 273.

remercie, madame, et je mets à vos pieds mes hommages. Victor Hugo.

Se presenta también aquí la reproducción fotográfica digital de este documento (v. *infra*). Cabe mencionar que el grupo de especialistas⁶ del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, aplicado al estudio de la obra de Eduarda Mansilla, hasta el momento no ha podido identificar el destino del original de esta carta. Se estima que corrió la misma suerte que parte importante de las obras y la correspondencia personal de la autora, extraviadas en alguno de los viajes familiares (Vallejos, 2007; Manuel R. García-Mansilla, correspondencia personal, 8 de febrero de 2013).



Reproducción facsímil de la respuesta de Victor Hugo a la carta de Eduarda Mansilla

Leyendo la carta de Hugo y tomando en consideración el inventario de Chenay, en donde se precisa que el libro de Mansilla se encontraba parcialmente intonso, se pudiera pensar que la lectura de *Pablo* por parte de Hugo fue fragmentaria; pero,

⁶ Grupo dirigido por la doctora María Rosa Lojo Calatrava. Uno de sus integrantes es Manuel Rafael García-Mansilla, pariente de la autora de *Pablo ou la vie dans les Pampas*.

puesto que el libro dedicado por Mansilla sigue extraviado, es imposible asegurarlo categóricamente. Tampoco es posible precisar qué porcentaje del libro estaba intonso.

García-Mansilla sostiene, además, que su madre y Victor Hugo habrían intercambiado retratos⁷ y que el poeta habría elogiado los encantos de Eduarda, diciendo: «Vous êtes belle comme votre âme, votre sourire est un éblouissement. V.H.», (García-Mansilla, 1950: 87; Pombo, *apud* Mansilla de García, 1879: 7). De lo expuesto sobre tal intercambio de fotografías, se infiere la existencia de alguna otra correspondencia no identificada hasta el día de hoy.

La necesidad de corroborar estos testimonios del hijo de Mansilla generó la búsqueda de la correspondencia entre la argentina y el francés.

La existencia probada del *Pablo* en la biblioteca de Hauteville House otorgó legitimidad a las transcripciones y copias presentadas por García-Mansilla y alentó la búsqueda de los originales de esta correspondencia; era de esperarse al menos una carta de Mansilla presentando su novela y en consecuencia la respuesta de Hugo agradeciendo el envío.

Dado que el original de la carta de Victor Hugo, hasta el momento, sigue inhallable, tan sólo es posible consultar el documento original que Eduarda Mansilla le dirige a Victor Hugo, el cual, como ha sido antedicho, aunque breve, es muy significativo.

Se trata de una sucinta misiva enviada por la autora desde Washington, fechada el 14 de noviembre de 1869, año de inicio del mandato de Ulysses S. Grant en los Estados Unidos. En aquel momento Eduarda se encontraba en Norteamérica, acompañando a su marido, Manuel Rafael García Aguirre, embajador de Argentina⁸.

La carta de Eduarda se conserva en la Casa de Victor Hugo en París, en la aristocrática Place des Vosges, en el corazón del céntrico barrio del Marais. La oficina de manuscritos y correspondencia la registra como carta de *Garcia à Victor Hugo*, inv MVHP-ms- a 5495; 2.5496.J.H, remitida por Edouarda [sic] M. de Garcia.

1.2. París, casa de Victor Hugo

En el número 6 de la Place des Vosges, en el segundo piso del Hotel de Rohan-Guémené, se encuentra el departamento de 280 m² que habitó Victor Hugo entre 1832 y 1848. Allí está hoy el museo que reúne el mobiliario y los fondos documentales del escritor.

Para consultar la carta de Eduarda hubo que acudir a la encargada de los manuscritos y correspondencia de la Casa de Victor Hugo en París, Michèle Bertaux,

⁷ Victor Hugo conservó una interesante serie de retratos de admiradoras y escritoras entre los que no figura el de Eduarda Mansilla (*apud* Mme M. Bertaux, correspondencia personal, 13 de agosto de 2012).

⁸ Es importante tener en cuenta que Eduarda escribió *Recuerdos de Viaje* (1882), en donde analizó la sociedad democrática norteamericana, evocando la vida pública y privada que conoció durante su estancia en Washington, Filadelfia y Nueva York.

quien permitió acceder a los escritos íntimos del escritor; para examinarlos se deben cumplir ciertas normas: guantes blancos para manipular las páginas; lápiz de grafito para tomar notas y evitar errores irremisibles; y cámara de fotos sin *flash*.

Con todos esos recaudos se puede ver la carta de Eduarda en la que dedicó un ejemplar de su *Pablo* a Victor Hugo.

1.3. Transcripción y reproducción de la carta de Eduarda a Victor Hugo

El documento es inédito. Hasta el momento no ha sido antes reproducido o transcrito. Se trata de una hoja pequeña, tamaño esquila, encabezada con el monograma de los García: «G» gótica, en azul rey o azul de Francia. Tanto el color elegido como las dos barras principales que forman esa «G», pudieran evocar, sutilmente, la bandera argentina.

La caligrafía de Mansilla es segura y sin adornos, por momentos de difícil lectura. El francés que emplea es preciso aunque se aprecian mínimos errores ortográficos: confunde el pretérito indefinido (*passé simple*) y el pretérito perfecto (*passé composé*): «[...] *a sut*», «[...] *a remplit*», también falta apenas un acento, «*Republique*»; en vez de: «*a su*», «*a rempli*», «*République*».

Se presenta a continuación su transcripción⁹ y la reproducción fotográfica¹⁰:

Washington le 14 novembre 1869

Légation argentine

Monsieur,

Après un séjour de 6 ans à Paris, je me suis permis d'écrire un roman dans la langue de Victor Hugo: cette langue française qu'il enrichit tous les jours d'un nouveau joyau. Je fais plus aujourd'hui; j'écris au grand Hugo lui-même

Génie oblige.....

L'homme qui a rempli [*sic*] le monde de son nom, celui qui a sut [*sic*] ouvrir d'aussi vastes horizons à l'esprit humain se doit aux grands comme aux petits. Veuillez accepter Monsieur mon Pablo étude sur les mœurs des gauchos dans les pampas de la République [*sic*] Argentine, ce pays si peu connu qui m'a vu naître.

Je ne doute pas que le maître avec son coup d'œil d'aigle, ne manque de voir [;?] à travers les omissions, à travers les doutes [;?] les fautes même de mon ouvrage, l'intention qui m'a guidée l'idéal auquel j'ai aspiré.

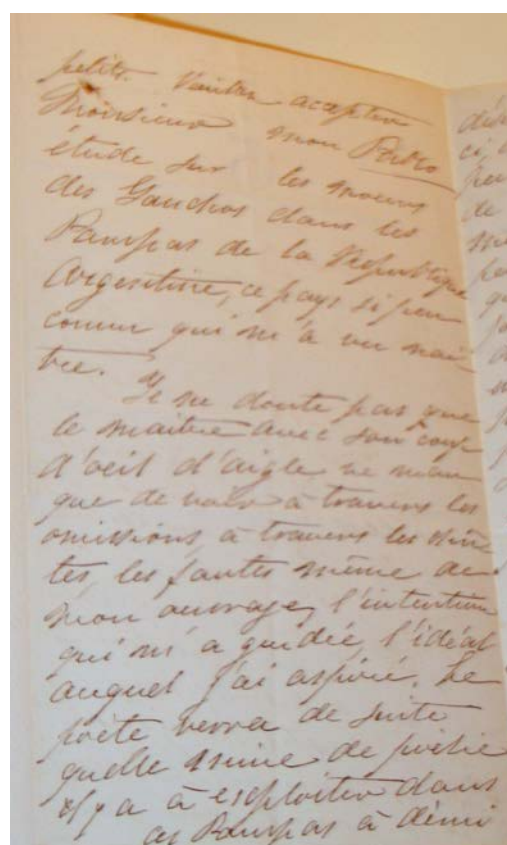
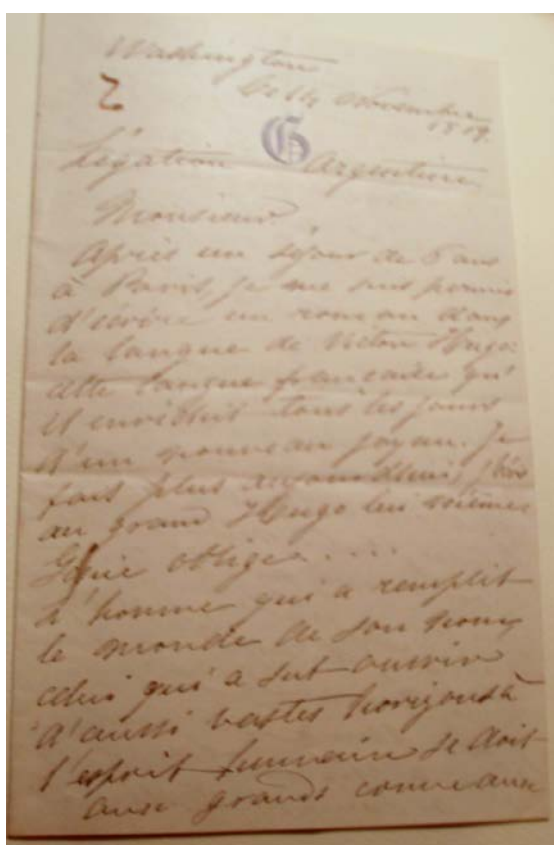
⁹ Entre corchetes: términos poco legibles o casi incomprensibles en el original. Los subrayados son de su autora.

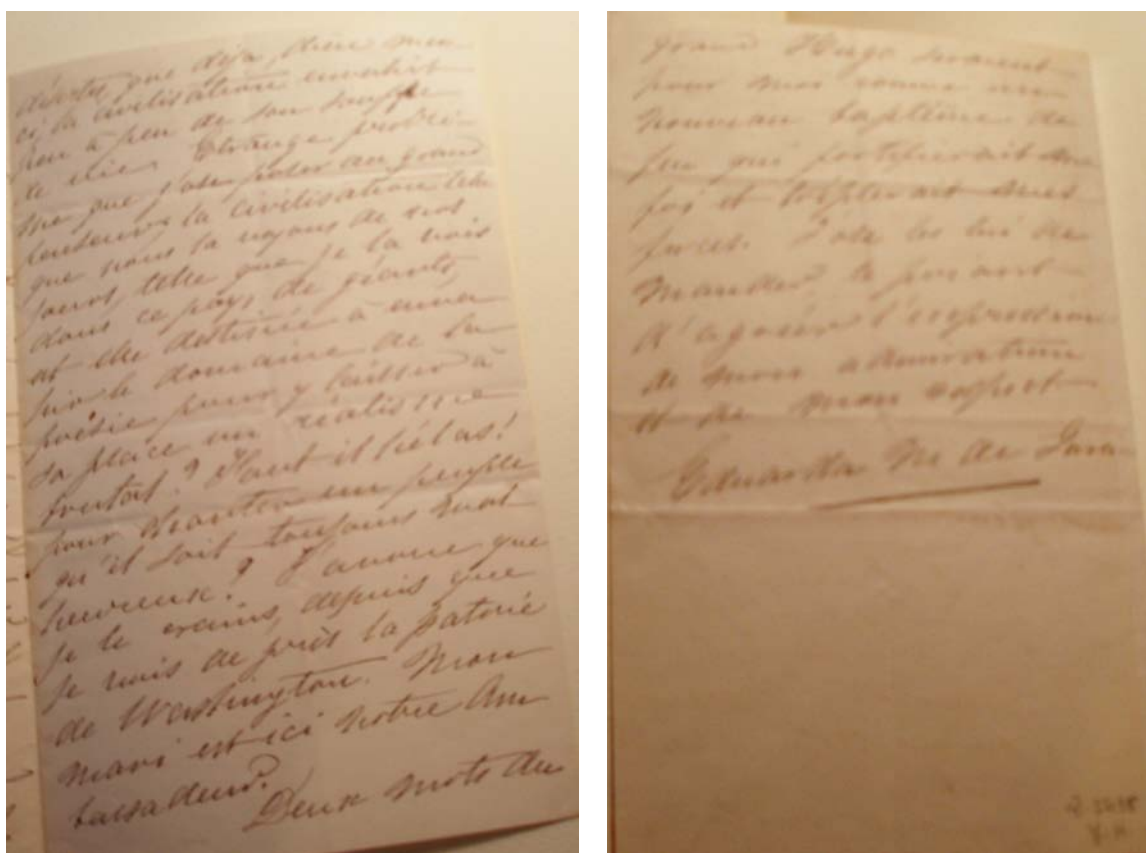
¹⁰ La imprecisión de las fotografías se debe principalmente a que están vedadas las tomas utilizando flash y también es imposible aplanar las páginas del tomo de archivo.

Le poète verra de suite quelle mine [;?] de poésie il y a à exploiter dans ces Pampas à demi désertes que déjà, Dieu merci, la civilisation envahit peu à peu de son souffle de vie. Etrange problème que j'ose poser au grand penseur la civilisation telle que nous la voyons de nos jours, telle que je la vois dans ce pays de géants, est-elle destinée à invertir [;?] le domaine de la poésie pour y laisser à sa place un réalisme brutal ? Faut-il hélas ! pour dompter [;?] un peuple qu'il sait toujours malheureux ? J'avoue que je le crains [;?], depuis que je suis auprès la patrie de Washington. Mon mari est ici notre ambassadeur

Deux mots du grand Hugo seraient pour moi comme un nouveau baptême de feu qui fortifierait ma foi et triplerait mes forces. J'ose les lui demander le priant d'agrèer l'expression de mon admiration et de mon respect

Eduarda M. de Garcia





Reproducción fotográfica de la carta que Eduarda Mansilla envió a Victor Hugo

2. La Carta de Mansilla, entrelíneas

En la carta, Eduarda Mansilla hace mención a los seis años en que vivió en París. En efecto, allí residió junto a su marido Manuel García Aguirre, embajador de la República Argentina entre 1863 y 1869. Esos seis años vividos en francés, justificarían haber escrito una novela en ese idioma y, en cierta medida, prestarían aval al grado de su dominio de esa lengua. Al respecto, es necesario considerar que dominaba el idioma desde su infancia. Eduarda había probado su bilingüismo desde muy tierna edad; a los once años su francés fue encomiado por el conde Colonna Walewski, hijo de Napoleón I, embajador de Francia en Argentina en momentos en que Eduarda hizo de intérprete para su tío Juan Manuel de Rosas, tal como lo refiere Pombo (*apud* Mansilla de García, 1879: 8). El francés no parece guardarle secretos; en la carta que nos ocupa, al referirse al idioma francés como «la lengua de Victor Hugo», Eduarda reactualiza el manido cliché francés: «la langue de Molière».

Por otro lado, analizando detalles de esta carta es posible observar que la escritora establece una gran distancia al elegir la tercera persona para dirigirse a Victor Hugo. Con ese pronombre, marca su respeto y le rinde homenaje al escritor, pero también protege su condición de mujer casada. Si se tiene en cuenta que la primera y

la segunda personas son los dos únicos y verdaderos sujetos del diálogo, pudiérase pensar que Eduarda, prácticamente, excluye de la plática a Victor Hugo; sin embargo, su objetivo es, sobre todo, recalcar su cortesía, como lo demuestra su elogio al genio del escritor.

Un aspecto importante a tener en cuenta es que, al explicar su novela como «estudio de costumbres», es la misma Eduarda quien ubica su obra en el Realismo del siglo XIX. Aunque su lugar en la literatura suele ser impreciso «a caballo entre el Romanticismo y el Realismo» (Sales Salvador, 2006: 23), no se debe olvidar que parte de la *Comédie humaine* de Balzac había sido clasificada, por el mismo autor, como «étude de mœurs»; por lo tanto, es posible pensar que la escritora trata de inscribirse bajo esa misma corriente literaria por la que también transitaron otros escritores renombrados, como Flaubert, Maupassant Stendhal y también Victor Hugo, quien tras la batalla de *Hernani* se muestra como uno de sus heraldos en dramaturgia.

Los relatos de viajes del siglo XIX y el exotismo que tanto entusiasmó a los escritores del romanticismo y del realismo, recubrían con un renovado interés las pampas y los gauchos de Mansilla; el momento de *Pablo* era efectivamente propicio.

También en su carta, Mansilla resalta su modestia apelando a la indulgencia de Victor Hugo. De esta forma pondera nuevamente a su destinatario y lo instiga a generar una respuesta. El planteo que Mansilla hace a Hugo es notable, pues se aprecia su razonamiento romántico, amplio y a la vez ambiguo, sobre la oposición civilización-barbarie. Para ella, esa civilización, que lleva aliento de vida a los parajes desérticos y progreso a los pueblos infelices, es también un suceso «invasor», devastador, que despoja y reduce todo a un «realismo brutal». Mientras que el dominio de la barbarie es en cambio el de la vasta extensión de la poesía, una «mina de poesía».

La mirada de Eduarda está impregnada de los amaneceres de la Pampa, para ella la poesía de la llanura se encuentra en una zona de penumbra, en ese punto en que el sol, aun débil, avienta sombras esbozando el inaccesible horizonte. Para Eduarda la Pampa es un lugar poético marcado por la soledad, «la solitude du désert, silence, abandon» (Mansilla de García, 1869: 233). Y es en esa soledad en donde se mide la poesía del lugar que emerge como una chispa del punto de convergencia entre la civilización y el desierto; del punto de choque entre dos fuerzas, entre el hombre y la naturaleza, entre lo inmenso y lo nimio. Para Mansilla lo opuesto a la civilización no es la barbarie sino aquello que le opone resistencia, la fuerza de la inercia del desierto, por ejemplo:

D'un côté, on vit la civilisation avec tous ses raffinements, toutes ses aspirations, toutes ses exigences, accroître sa puissance créatrice et élargir ses horizons nouveaux, tandis que, de l'autre, le désert muet et implacable opposait au courant civilisateur sa terrible force d'inertie (Mansilla de García, 1869: 190).

Al respecto, como indica María Rosa Lojo, una de las principales investigadoras de la obra de Eduarda Mansilla, es preciso tener en cuenta que tanto la escritora como su hermano Lucio prefieren retratar la sociedad de una manera más bien integral, alejándose del pensamiento dicotómico de su tiempo. En una parte significativa de sus obras, ellos desarticulan y resignifican los viejos opuestos: ciudad/campaña, Buenos Aires/interior, unitarios/federales, usualmente presentes en el paradigma que contraponen civilización y barbarie. Los Mansilla expondrán más bien como real antinomia, la de opresores y oprimidos, y la que surge de las diferencias de clase y género. (Lojo, 2005: 38).

En relación con su enfoque y también como consecuencia del choque entre el hombre y la fuerza inerte de la naturaleza, aparece la figura romántica del «Gaucha Malo»; se puede también apreciar en ello una tendencia de Mansilla a congeniar con los autores de las teorías del determinismo geográfico y ambiental (Buffon, Montesquieu, Ratzel):

Le Gaucha Malo est, selon moi, une des productions les plus significatives de cette nature grandiose et sauvage des pampas. Il est l'expression de ce combat incessant et progressif qui s'établit entre une société naissante, dispersée sur une grande étendue de terrain, et le désert avec ses terribles lois. C'est le choc, la lutte corps à corps entre l'homme et la terre ; c'est infiniment petit en opposition avec l'infiniment grand ; c'est la force contre la force (Mansilla de García, 1869: 161).

Teniendo en cuenta estos aspectos de la novela *Pablo* y relacionándolos con la carta, es dable pensar que Eduarda Mansilla intenta despertar en Victor Hugo una reflexión poética sobre aquello que le preocupa. En síntesis, su cuestionamiento es el siguiente: el avance de la civilización, aunque benéfico, tiene efectos devastadores sobre un territorio semidesértico y salvaje que se ve despojado de su poesía. Un realismo brutal toma entonces lugar tan sólo para imponer un cierto orden a una población desdichada. Es notorio que esta reflexión devela, salvando todas las distancias lógicas, una visión ecologista social y solidaria. Según la autora, el progreso desintegra los paisajes naturales sin tener en cuenta a una población que es intrínsecamente desafortunada y que probablemente no dejará de serlo. Curioso también saber que esta reflexión surge como consecuencia de las observaciones de la autora en América del Norte¹¹.

Lamentablemente, el pensador-poeta no dedicará a Mansilla ninguna mención en este sentido. Lo cierto es que Hugo tenía una posición tomada sobre este

¹¹ Sobre su estadía en la América del Norte ver: María Sáenz de Quesada, «Entonces la mujer: Eduarda Mansilla de García» (*Todo es Historia*, año XXIX, 344, 1996, 6-8) y Eduarda Mansilla, *Recuerdos de Viaje* (prólogo de María Rosa Lojo, Córdoba [Argentina], Buena Vista editores, col. Las Antiguas, 2011).

tema; para Hugo la historia era un combate que constantemente se reactualizaba entre la civilización y la barbarie; y el progreso, idea central del siglo XIX, consistía en hacerlo reinar en todo ámbito.

Ante el impacto del choque brutal de fuerzas el poeta respondió según el punto de vista de su siglo. Se le adjudican ciertas palabras, las que supuestamente usó justificando la colonia en Argelia:

Je crois que notre nouvelle conquête est chose heureuse et grande. C'est la civilisation qui marche sur la barbarie. C'est un peuple éclairé qui va trouver un peuple dans la nuit. Nous sommes les grecs du monde, c'est à nous d'illuminer le monde¹² (Hugo, 1888: 52).

A pesar de este comentario, no exento de un cierto etnocentrismo imperante en su época, la civilización para Hugo tiene una relación directa con la propagación de los ideales republicanos. Pero también preconiza, en uno de sus poemas, que ese progreso, ante todo, debe llevar el sello de un pacifismo promisorio.

Le Progrès calme et fort, et toujours innocent,
Ne sait pas ce que c'est que de verser le sang.
Il règne, conquérant désarmé ; quoi qu'on fasse,
De la hache et du glaive il détourne sa face,
Car le doigt éternel écrit dans le ciel bleu
Que la terre est à l'homme et que l'homme est à Dieu (Hugo, 1872: 39).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO-LARROUCAU, Carlos (2009): «Les Précieuses argentines; littérature francophone d'Argentine». *Francofonía*, 18, 194-215.
- CORTÉS, José Domingo (1875): «Mansilla de García (Eduarda)», in *Diccionario biográfico americano*. París, Tipografía Lahure.
- GARCÍA-MANSILLA, Daniel (1950): *Visto, oído, recordado. Apuntes de un diplomático argentino*. Buenos Aires, Editorial Kraft.
- HUGO, Victor (1866): *Les Travailleurs de la mer*. París, A. Lacroix, Verboeckhoven.
- HUGO, Victor (1872): *Les Châtiments*. París, J. Hetzel et Cie. éditeurs.
- HUGO, Victor (1888): *Œuvres inédites de Victor Hugo. Choses vues*. París, G. Charpentier et Cie. éditeurs.

¹² Dichos atribuidos póstumamente a Hugo por su esposa, según anotaciones realizadas por el autor. Se trata de un fragmento de una conversación entre Hugo y el general Bugeaud, gobernador de Argelia, durante una cena que tuvo lugar en 1841, en presencia de Mme de Girardin, su anfitriona.

- JIMÉNEZ, Paula (2011): «Juana Manso no es solamente una calle de Puerto Madero». *Clarín*, Suplemento «Sociedad». 18 de noviembre. [Consulta en línea: http://www.revistaenlinea.clarin.com/literatura/Juana-Manso-mujeres-literatura-argentina_0_593-340856.html; 10/01/2012].
- LOJO, María Rosa (2005): «Los hermanos Mansilla: más allá del pensamiento dicotómico, o cómo se escribe una Argentina completa». *En tiempos de Eduarda y Lucio V. Mansilla*. Córdoba: Junta Provincial de Historia de Córdoba. [Consulta en línea: <http://www.carlospage.com.ar/wp-content/2008/06/Carlos-Page-Coord-En-tiempos-de-Eduarda-y-Lucio-V-Mansilla2.pdf>; 31/01/2013].
- MANSILLA DE GARCIA, Eduarda (1869): *Pablo ou la vie dans les Pampas*, París, E. Lachaud Editeur, 1869. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58417-297.r>; 10/01/2012].
- MANSILLA DE GARCÍA, Eduarda (1879), *El Médico de San Luis*, Buenos Aires, La Biblioteca Popular de Buenos Aires, Librería Editora de Enrique Navarro Viola. Prólogo de Rafael Pombo. [Consulta en línea: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/M/Mansilla,%20Eduarda%20-%20Medico%20de%20San%20Luis.pdf; 14/04/2013].
- OCAMPO, Victoria (1944): *Le Vert Paradis*. Buenos Aires, Éditions Sur (La Porte Étroite 9, col. Lettres Françaises).
- SALES SALVADOR, Dora (2006): «Introducción», in Clorinda Matto de Turner, *Ave sin nido*. Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I (col. Sendes), 15-88.
- VALLEJOS, Soledad, (2007): «La Última Gran Excéntrica». *Página 12* (Suplemento *las 12*), 29 de junio [Consulta en línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3442-2007-06-29.html>; 10/01/2012].

¿Qué perspectivas para las lenguas regionales de Francia?

Mercedes Banegas Saorín

Université de Valenciennes

mercedes.banegassaorin@univ-valenciennes.fr

Résumé

Nous étudions, dans ce travail, la situation de langues en contact en France et les politiques linguistiques qui ont été menées depuis que le français a été institué langue officielle du pays, afin de déterminer les perspectives de reconnaissance nationale qui existent pour les autres langues, encore sans statut officiel. Le traitement exclusivement national qu'elles ont reçu jusqu'à la fin du XX^e siècle se heurte aujourd'hui à la position de défense et de protection des langues régionales de l'Union Européenne. Nous analyserons les deux approches, nationale et européenne, avant de conclure en termes d'attentes pour ces langues minoritaires.

Mots-clé : plurilinguisme; défense et protection des langues régionales; statut officiel.

Abstract

We study in this work the situation of the languages which are in contact in France and the language politics applied since French was established as the official language of the country, in order to determinate the perspectives of national recognition that exist for the other languages which still without official statute. The exclusive national treatment they have received until the end of the twentieth century faces nowadays the defense and protection position of the regional languages in the European Union. We are going to analyze both, national and European ones, before concluding in terms of expectations for these minority languages.

Key words: multilingualism; defense and protection of regional languages; legal status.

0. Introducción

La trayectoria de las lenguas habladas en Francia es paralela a la historia de la lengua francesa, única lengua oficial del Estado-nación. Si hoy día se puede hablar de francofonía es porque, desde su primera huella escrita como lengua en el siglo IX en los *Serments de Strasburg*¹, la lengua francesa ha conocido una expansión por Europa y

* Artículo recibido el 25/07/2013, evaluado el 11/11/2013, aceptado el 17/04/2014.

¹ Los *Serments de Strasburg* (*Sacramenta Argentariae*) fueron prestados el 14 de febrero de 842 por Carlos el Calvo y Luis el Germánico, nietos del emperador Carlomagno, prestándose ayuda mutua. Ambos estaban en guerra contra su hermano mayor, Lotario. Cada monarca pronunció su juramento

fuera de Europa que se remonta a las Cruzadas. Entre los siglos XII y XIX el francés adquiere una importancia internacional que aumenta en proporción al retroceso del latín: de todos es sabido que a mediados del siglo XVIII se habla francés en todas las cortes europeas, se utiliza para las relaciones diplomáticas y es estudiado en todas las familias burguesas. En el interior de las fronteras políticas del Estado, su progreso ininterrumpido ha ido en detrimento de las otras lenguas habladas en el territorio.

Francia es uno de los países europeos que ofrecen una mayor diversidad lingüística: están representadas tres ramas de la familia indoeuropea (celta, germánica y románica) con, al menos cinco grupos dentro de la familia románica (idiomas y dialectos de oïl, lenguas de oc, corso, catalán, provenzal) y también una lengua no indoeuropea: el vasco). A estas hay que añadir las lenguas habladas en las comunidades de ultramar (Martinica, Guyana, La Reunión, Polinesia Francesa, Nueva Caledonia, Mayotte, San Pedro y Miquelón, Wallis y Futuna).

Según el informe de 1999 del lingüista Bernard Cerquiglini, en Francia metropolitana serían 24 las lenguas regionales habladas. Pero estas lenguas no gozan de estatuto oficial en su totalidad. Son reconocidas actualmente por la administración francesa: el tahitiano, algunas lenguas kanak² y el criollo en los territorios de ultramar, así como el corso, el catalán, el occitano, el bretón, el galó³, el vasco y el alsaciano⁴ en Francia metropolitana. Otras lenguas carecen de estatuto y de reconocimientos oficiales como el luxemburgués, las lenguas norteñas («langues d'oïl»: picardo, champañés, loreno, borgoñón, etc.), el fránico meridional, el romaní. Entre estos idiomas y dialectos, varios están en vía muy avanzada de extinción, como la mayoría de las lenguas

en la lengua del otro: en una lengua romance hablada, antepasado del francés, y en *teudisca lingua*, antepasado del alemán; así se hacían comprender por el pueblo, para quien el latín ya no era inteligible.

² El tahitiano es hablado en la Polinesia francesa; las lenguas kanak son, con el francés, lenguas de enseñanza y de cultura en Nueva Caledonia. La lengua yéniche (en alemán Jenische Sprache) es el sociolecto de algunos grupos marginados que lleva una vida seminómada en Alemania y los países vecinos; su origen aún no ha sido determinado en términos sociales y étnicos; solo han sido reconocidos en Suiza como minoría nacional.

³ El galó, como todas lenguas regionales de Francia, no tiene ningún carácter oficial. Sin embargo, desde la modificación de la Constitución en 2008, el galó es reconocido como perteneciente al patrimonio de Francia, ya que el artículo 75-1 dispone que «las lenguas regionales pertenecen al patrimonio de Francia». Por otro lado, el galó es la única lengua de oïl reconocida como «lengua regional» por el Ministerio de Educación nacional, al no ser enseñadas las otras en la escuela (cf. *Légifrance*, 24 juillet 2008).

⁴ No hay unanimidad sobre la apelación de las lenguas habladas en Alsacia y en Moselle. Su denominación es delicada: Jean Sibille (2000: 25-26) enumera: el alemán de Alsacia y de Moselle, dialectos alemanes de Alsacia y de Mosela, fránico, alemánico, alsaciano de Moselle, alsaciano, lengua de Moselle; la nomenclatura «lenguas regionales de Alsacia y de Moselle» permite englobar en una única denominación, los dialectos y el alemán estándar.

norteñas, hablas de transición occitano-ligures, una veintena de lenguas kanak y las lenguas amerindias de Guyana.

Un enfoque cronológico de la cuestión mostrará las políticas lingüísticas que se han sucedido desde que el francés fue instaurado como lengua oficial de la nación, con el fin de determinar las perspectivas de reconocimiento nacional que existen para las lenguas aún no reconocidas y el peso actual ejercido por la Unión Europea.

1. Enfoque nacional

1.1. Lenguas y culturas sin reconocimiento oficial

Para las lenguas de la metrópoli, con una antigüedad comparable a la del francés, es el siglo XVI el que marca su devenir actual, ya que durante el Renacimiento las lenguas europeas en general adquieren un estatuto de lengua de cultura y de lengua oficial, pudiendo igualar al latín, al griego y al hebreo, lenguas de cultura por excelencia hasta entonces.

El punto de partida legal para las lenguas de Francia será la Ordonnance de Villers-Cotterêts, promulgada en 1539 por Francisco I. Dicha ley conferirá al francés el estatuto de lengua oficial del derecho y de la administración. En un momento en que el 99 % de los franceses no hablaba francés, sino su lengua regional (el francés era hablado solo en París y entre las clases aristocráticas), cabe afirmar que esta medida no fue dirigida contra las hablas locales, sino contra el latín de la Iglesia para reforzar el poder de la Monarquía⁵.

En el siglo siguiente, el prestigio del francés se solidificó gracias al trabajo normativo y de depuración de la lengua, apoyado por el poder, con la creación de la Académie française por el cardenal Richelieu en 1635 y su primer diccionario en 1694 (Brunot, 1922: t. V, 84-88). Fue también esencial el mecenazgo real bajo el reino de Luis XIV, quien protegió a las figuras artísticas que contribuyeron al apogeo histórico del clasicismo francés, tales como Molière, Racine, Boileau, junto con otros

⁵ L'Assemblée Nationale conserva en sus archivos las *Ordonnances Royales Nouvelles* de agosto de 1539. La n° 111 dice así: «CXI. Et pource que telles choses sont souventeffois ad-venues sur l'intelligence des motz latins contenez esdictz arrestz, nous voulons que doresnavant tous arrestz ensemble toutes autres procédeures, soyent de noz cours souveraines ou autres subalternes et inférieures, soyent de registres, enquestes, contractz, commissions, sentences, testamens et autres quelzconques actes et exploitz de justice, ou qui en dépendent, soyent prononcez, enregistrez et délivrez aux parties en langage maternel françois, et non autrement.» (consultable en <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/villers-cotterets.asp> y en el portal *Légifrance* («Service public de la diffusion du droit»): <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?dateTexte=20110726&cidTexte=LEGITEXT000006070939>). Por su parte, P. Cohen (2003: 19-69) explica las dos interpretaciones divergentes que fueron dadas a dicha Ordonnance, por el lector real Petrus Ramus y por el jurista Pardoux Du Prat. Según el primero, Francisco I impuso la ley de aprender la lengua del monarca como símbolo del poder real. Para el jurista, en cambio, la medida fue un acto de equidad, pues pretendía ante todo que los documentos legales fueran entendidos por el vulgo.

escritores más independientes como La Fontaine, Blaise Pascal, La Bruyère, Saint-Simon.

El estado monárquico ha desempeñado un papel en la destrucción de las culturas periféricas, con la imposición sistemática del francés en los actos públicos. Los edictos que siguen a la anexión de las nuevas provincias conquistadas exigen todos, a partir de mediados del siglo XVII, el empleo exclusivo de la lengua francesa⁶. El rey Luis XIV prohíbe la lengua catalana en su edicto del 2 de abril de 1700 en los territorios que nombró «la provincia extranjera de Rosellón» (departamento francés de los Pirineos Orientales): «L'usage du catalan répugne et [...] est contraire à l'honneur de la nation française».

Paradójicamente, como el estado real legisló tardíamente sobre la lengua, el uso del francés en los actos públicos (bautismos, matrimonios, defunciones, juicios) admitía el empleo de las hablas locales, ya que iba dirigido contra el latín. Así, en 1672, el intendente de Languedoc, (trece años después de la anexión del Rosellón), alentó la creación de «pequeñas escuelas» en Perpiñán, donde los niños de ambos sexos pudieran ser instruidos tanto en lengua francesa como con la del país con el fin de que insensiblemente las lenguas fueran hechas comunes y recíprocas⁷. Según Ferdinand Brunot (1922: t. V, 32-49) esta instrucción propia del Antiguo Régimen servía ante todo para aprender el catolicismo; de hecho, el personal docente era contratado a menudo con un simple permiso de la autoridad eclesiástica, con lo que no poseía una verdadera instrucción básica de la escritura y la lectura.

De manera que la lengua francesa hablada por la élite todavía era prácticamente ignorada por el pueblo. De hecho, lo que contaba para la realeza no era tanto que sus súbditos hablaran francés como hacerse entender: las masas no tenían acceso a la cultura escrita, por falta de una política escolar que erradicara el elevado índice de analfabetismo de la población, igualable al resto de Europa; por consiguiente, tenía puesta la mirada en las élites, eliminando cualquier particularismo cultural que pudiera generar un autonomismo contraproducente para la centralización (*cf.* De Certeau, Julia y Revel, 2002).

⁶ «Depuis des grandes ordonnances du XVI^e siècle, le français était la langue judiciaire du royaume. Théoriquement, les officiers de judicature, du plus petit au plus grand, ne devaient point en employer d'autres. D'après une ordonnance de Louis XIII de janvier 1629 (Code Michaud, art. 27) la prescription avait été étendue aux tribunaux ecclésiastiques» (Brunot, 1922: T. V, 89). *Cf.* también De Certeau, Julia y Revel (2002: 11).

⁷ En *La diffusion du français à Perpignan*, Philippe Torreilles (1914: 5) cita una carta del intendente Carlier, que muestra el esfuerzo realizado en el Rosellón respecto a la elección de la lengua de enseñanza: «Comme il n'y a rien qui entretienne l'union et l'amitié entre les peuples des différentes nations que la conformité du langage, [...] Sa Majesté a ordonné l'établissement de petites écoles dans la ville de Perpignan où les enfants de l'un et l'autre sexe puissent être instruits [...] tant en langue française qu'en celle du pays et même en l'écriture desdites deux langues» (*apud* De Certeau, Julia y Revel, 2002: 357). Ver también Brunot (1922, t. V: 32-sq.), Laguet (1971) y Chanet (1996).

La política de unidad de la nación francesa, iniciada bajo el Antiguo Régimen, se refuerza con la Revolución francesa: a partir de este evento, y hasta la primera mitad del siglo XX, el intervencionismo del Estado en materia lingüística será dirigido deliberadamente contra las lenguas regionales, como lo indica el decreto del *30 Vendémiaire an II* (17 de noviembre de 1794) que preconiza la enseñanza en francés y no en lengua vernácula, salvo en caso de necesidad: «Dans toutes les parties de la République, l'instruction ne se fait qu'en langue française; l'idiome du pays ne pourra être employé que comme un moyen auxiliaire».

En efecto, la Revolución se vio enfrentada al problema lingüístico, ya que, al fundar un orden social y político nuevo, pretendía suscitar la adhesión nacional.

La lengua nacional tiene, desde su primera huella escrita, un poder unitario. Ahora bien, en el siglo IX la *persona real* de derecho divino tiene una lengua distintiva; no, en cambio, sus súbditos, analfabetos en su mayoría, mientras que la Revolución instaura la soberanía lingüística de los ciudadanos, los representantes de la *persona moral* de la nación⁸.

¿Qué hacer, entonces, con las lenguas de los ciudadanos no francófonos durante la Revolución? El artículo XI de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789 prevé la libre comunicación de los ciudadanos con el Estado y de los ciudadanos entre sí⁹. En este sentido, las lenguas regionales, «idiomas» o «patois» considerados como secuelas del Antiguo Régimen, constituyen un obstáculo a este principio, que es garantizado solo con la lengua republicana, «universal» en la Convención jacobina. Las lenguas regionales contribuirán a la puesta en práctica de dicho principio solo como lenguas «auxiliares» en la enseñanza del francés y de la gramática.

Al principio se estableció una diferencia entre las regiones que hablaban lenguas («des idiomes»: bretón, alemán –del alto y bajo Rin–, italiano –de Córcega– y vasco), y aquellas que hablaban dialectos («des patois»). Las primeras, ajenas al francés, eran consideradas más contrarias a la propagación del nuevo orden que las segundas, percibidas como una degeneración del francés. Pero Henri Grégoire (l'abbé Grégoire), obispo constitucional de Blois y líder revolucionario, realizó más tarde un

⁸ Renée Balibar (1987) separa estos dos momentos claves en la institucionalización del francés: el siglo IX y la Revolución. El primero va ligado a su alejamiento y a su diferenciación del latín, plasmado en los *Juramentos de Estrasburgo*. El segundo se efectúa durante la Revolución francesa. Lo que cambia entre los dos momentos es la fuente de la autoridad, como hemos dicho. La historiadora hace hincapié en la idea de que las Naciones-Estado fueron legitimadas gracias a este colingüismo inicial.

⁹ Los representantes del pueblo francés, reunidos en Asamblea nacional, declaran en el artículo X: «La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme: tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté, dans les cas déterminés par la Loi» (accesible en <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/dudh/1789.asp> y en <http://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>).

cuestionario de observación de los «patois»¹⁰ y las costumbres de la gente del campo que envió a los notables y a los curas de provincia en 1790. Las preguntas muestran claramente una política de erradicación de las hablas locales; como la n° 29: «Quelle serait l'importance religieuse et politique de détruire entièrement ce patois?».

Para el abbé Grégoire, la lengua está subordinada a la Nación y constituye no solo un símbolo de patriotismo en el nuevo sistema político, sino también un caso de civismo, de civismo lingüístico:

[...] La langue française étant la langue universelle de la République, ce serait rendre un mauvais service aux citoyens que de les entretenir dans l'usage d'un baragouin barbare et de ne pas les encourager par tous les moyens à se servir du langage national [...] (*apud* De Certeau, Julia y Revel, 2002: 171).

Desconocer la lengua es una infracción. Además, Grégoire plantea la problemática en términos de defensa nacional, que quedaría debilitada por una realidad opuesta: la pluralidad de idiomas dentro de las fronteras y el mejor conocimiento del francés fuera de ellas:

Mais cet idiome, admis dans les transactions politiques, usité dans plusieurs villes d'Allemagne, d'Italie, des Pays-Bas, dans une partie du pays de Liège, du Luxembourg, de la Suisse, même dans le Canada et sur les bords du Mississipi, par quelle fatalité est-il encore ignoré d'une très grande partie des Français?

Las respuestas a esta encuesta no fueron elaboradas por sociólogos ni lingüistas, sino por una red de sociedades revolucionarias que estaba construyendo un saber

¹⁰ Aunque actualmente *langue e idiome* son términos sinónimos (sistema lingüístico con fronteras naturales), no era así hace tres siglos. El término *idiome* hacía alusión tanto a la lengua de una comunidad, nación o pueblo como a un uso lingüístico, regional o social desligado de las divisiones políticas de una nación. Es esta la acepción tomada por el abbé Grégoire. El *Trésor de la langue française* reza: «Idiome: A- Langue propre à une communauté, généralement une nation, un peuple. *L'idiome anglais, français, maternel, national; les idiomes indo-européens* [...] B- Usage propre à une région, à une province, à un groupe social, indépendamment d'une structure politique, administrative ou nationale. *L'idiome provençal, toscan. Un poète qui crée une langue d'un idiome comme Pétrarque a créé l'italien* (Lamart., *Cours litt.*, 1859: 234)».

El término *patois*, siempre peyorativo, hace referencia, sea cual sea la definición, a un habla propia de un grupo reducido que tiende a desaparecer con el desarrollo de la civilización y de la conciencia social. Es muy significativo el ejemplo aportado en el *Trésor de la langue française* de Ch. Bally: «Cette disparition [des particularités individuelles et dialectales] est d'autant plus rapide que la civilisation se développe et que la conscience sociale grandit. Alors les dialectes s'abaissent au rang de patois; les patois eux-mêmes s'éteignent» (Bally, *Lang. et vie*, 1952: 46).

El término *dialecto* (concebido hoy como una variedad de una lengua a condición de estar ambas emparentadas), es rara vez utilizado en el informe del Abbé Grégoire: aparece, como equivalente de *patois*, en las preguntas n° 26 «Avez-vous beaucoup de proverbes patois particuliers à votre dialecte et à votre contrée?» y n° 27: «Quelle est l'influence respective du patois sur les mœurs, et de celles-ci sur votre dialecte?»).

sobre las lenguas regionales. Este material desembocó en un *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*¹¹ que fue presentado el 4 de junio de 1794 a la Convención Nacional. Tras contabilizar treinta variedades lingüísticas («patois») y descubrir que se hablaba exclusivamente francés en unas quince de las 83 regiones («départements»), el abbé Grégoire deploró el reducido número de ciudadanos que dominaba la lengua nacional:

On peut assurer, sans exagération, qu'au moins dix millions de Français, surtout dans les campagnes, ignorent la langue nationale; qu'un nombre égal est à peu près incapable de soutenir une conversation suivie; qu'en dernier résultat, le nombre de ceux qui la parlent n'excède pas trois millions, et probablement le nombre de ceux qui l'écrivent correctement est encore moindre.

Resultaba, pues, necesaria, una nueva política pedagógica que explicara a los habitantes del campo los decretos en una lengua conocida, es decir, traduciéndolos; y elaborando una política de instrucción pública, con el nombramiento de un maestro de lengua francesa en cada municipio¹². Sin embargo, el decreto de Joseph Lacanal del 17 de noviembre de 1794 (*cf. supra*) no llegará a ser aplicado por falta de maestros, ya que estos no podían formar parte del clero.

Los antiguos dialectos decayeron poco a poco al rango de *patois*, perdiendo su rango de lengua literaria. En el siglo XVIII, varios eruditos se interesaron por ellos; fruto de esta actividad son el *Dictionnaire languedocien-français* del abad de Sauvages de la Croix, impreso en 1756 y en 1785, o el anónimo *Dictionnaire de la Provence et du Comtat Venaissin* en Marsella. A pesar de lo cual, la tendencia común era considerar los dialectos como variedades degeneradas de lenguaje. El hecho de convertirse en el siglo XVIII en objetos de estudio les hizo ganar nobleza, pero no bastante fuerza frente al peso adquirido por el francés en todos los ámbitos, incluido en la prensa (*cf. Brunot, 1922: t. VII, 19-37*).

El mayor daño cultural a las regiones francesas les fue infligido a finales del siglo XIX, durante la Tercera República (1871), tras la caída del Segundo Imperio

¹¹ También ha sido señalado como motivación del abbé Grégoire el deseo de igualdad social; hasta la Revolución, el dominio de la lengua de la Corte solo permitía el acceso a los altos cargos (*des places*) a la aristocracia. Esta era la oportunidad de ampliar el igualitarismo a todos los ámbitos sociales (*cf. Pierre Achard, 1987*).

¹² En cifras, serían tan solo tres millones de habitantes, de veintiocho, los que hablarían un francés correcto. Según estadísticas recogidas por Hervé Luxardo (2000) la desproporción, 70 años más tarde, en 1863, sería aún mayor: 7,5 de 38 millones de habitantes. En 1926, el gramático Ferdinand Brunot escribe en su *Histoire de la langue française*: «Au XVIIIème siècle, comme de nos jours, le patois était chez lui partout où l'on causait au village [...]. A l'heure actuelle, le français est la langue des villes, le patois la langue des campagnes».

(Napoleón III: 1852-1870)¹³, particularmente en Bretaña. El gobierno impone una instrucción primaria obligatoria, laica y gratuita para todos con las leyes Ferry (ministro de la instrucción pública) que permiten democratizar e imponer el francés por todo el territorio, incluido el imperio colonial francés de los siglos XIX y XX. Jules Ferry elabora también algunas leyes sobre la educación de las mujeres. Dichas leyes, votadas entre 1881 y 1882, rechazan la enseñanza de las lenguas locales, incluso como vehiculares de la enseñanza en las zonas exclusivamente alófonas.

Es preciso recordar que, entre el periodo del abbé Grégoire y el de Jules Ferry, habían germinado una serie de medidas discriminatorias hacia las lenguas autóctonas ya que, desde 1831, varios subprefectos dan órdenes explícitas a los maestros para acabar con ellas en las escuelas, en particular en Bretaña¹⁴. Varias medidas coercitivas, como el castigo corporal, tenían como finalidad obligar a los niños escolarizados a expresarse no en su lengua materna, sino en francés¹⁵.

A principios del siglo XIX, el gobierno de Émile Combes, senador radical de la República, legisló entre 1901 y 1904 sobre el derecho de las asociaciones y la libertad de enseñanza de las congregaciones religiosas, con lo que fueron cerrados más de 2.500 establecimientos particulares y 127 eclesiásticos se vieron privados de sueldo. El decreto, para luchar contra «el uso abusivo del bretón para la predicación y el catecismo», provocó una avalancha de reacciones por parte de las autoridades electas, de maestros, de la prensa. Este gobierno proseguía la unificación nacional iniciada en los años 1880 con las leyes adoptadas sobre la política escolar, extendidas ahora al ámbito social de las iglesias¹⁶. Esta medida del Estado fue ante todo una medida anticlerical,

¹³ Permítasenos recordar: Primer Imperio: 1804-1815 (Napoleón Bonaparte), Restauración monárquica entre 1815 y 1848; Segunda República: 1848-1851; Segundo Imperio: 1852-1870 (Napoleón III); Tercera República: 1871-1946).

¹⁴ Los prefectos de Côtes du Nord y de Finistère escribían al ministro de Instrucción pública, M. de Montalivet, en 1831: «[Il faut] par tous les moyens possibles, favoriser l'appauvrissement, la corruption du breton, jusqu'au point où, d'une commune à l'autre, on ne puisse pas s'entendre [...], car alors la nécessité de communication obligera le paysan d'apprendre le français. Il faut absolument détruire le langage breton». Cabe citar esta otra orden de Auguste Romieu, subprefecto de Quimper en 1831: «Multiplions les écoles, créons pour l'amélioration morale de la race humaine quelques unes de ces primes que nous réservons aux chevaux; faisons que le clergé nous seconde en n'accordant la première communion qu'aux seuls enfants qui parleront le français [...] (apud Leclercq, sd, a).

¹⁵ Existen testimonios recurrentes de la vigilancia recíproca de los alumnos entre sí en el recinto escolar, con la entrega de un objeto simbólico a aquellos que fueran sorprendidos hablando la lengua local. Fañch Broudic (2013: 354) explica: «Cette pratique est connue sous diverses appellations: «le symbole» ou «la vache» en Basse Bretagne, «le signe», «le signal» ou encore «le témoin» dans les régions occitanes, «la bûchette» au Pays basque, «le marron» en Alsace...».

¹⁶ Esta intensa crisis entre la Iglesia y el Estado, con implicaciones lingüísticas, se inserta en el debate sobre la laicidad y durará tres años, hasta la separación de la Iglesia y el Estado, plasmada en la ley del 9 de diciembre de 1905, promulgada por la *Commune de Paris* (cf. Broudic, 1997). Hasta 1950 conti-

ya que la posición de la Iglesia siempre fue pragmática: emplear las lenguas vernáculas para darse a entender por sus fieles.

Las dos consecuencias directas de esta política de imposición del francés y prohibición de las lenguas minoritarias de la III República fueron el surgimiento de reivindicaciones para la protección de las lenguas regionales de Francia¹⁷ y el retroceso del monolingüismo alófono paralelo a un bilingüismo con el francés. Además, el buen uso del francés se convirtió en una marca de distinción social y una ventaja para el acceso a todos los puestos públicos; también favorecieron el afrancesamiento de la población la revolución industrial, el ferrocarril, el éxodo rural y el servicio militar¹⁸.

1.2. ¿Lenguas fomentadas y protegidas?

Las culturas y las lenguas regionales son riquezas que hay que preservar. Esta idea se extiende en Francia solo desde la segunda mitad del siglo XX. Los gobiernos sucesivos han adoptado desde entonces diversas políticas destinadas a impedir la desaparición de las hablas locales.

Durante la Ocupación, la ideología de Vichy consistió en vivificar el nacionalismo en los niños gracias a la Orden ministerial del 12 de diciembre de 1941 que autorizaba la enseñanza facultativa de las hablas locales en la enseñanza primaria. Pero dichas leyes de 1941 y 1942 son abolidas con la Liberación.

Este inicio de la preservación intencionada de las culturas y de las lenguas regionales es seguido de dos importantes acontecimientos: por un lado la promulgación de nuevas leyes lingüísticas relativas conjuntamente al francés y a las lenguas minoritarias; por otro, asistimos al desarrollo de escuelas asociativas que imparten clases de lengua regional.

Desde la segunda mitad del siglo XX, se han sucedido una serie de leyes que conceden un lugar en la esfera social a las lenguas de las regiones: la ley Deixonne de 1951, la ley Haby de 1975, la ley Bas-Lauriol de 1975, la ley Toubon de 1994. Estas leyes son sustituidas por decretos ulteriores. En 2000 se estableció el Código de la Educación que modificó algunos artículos de la ley Haby¹⁹.

nuaron las humillaciones infligidas por los maestros de escuela de la III República, yendo del castigo corporal a la exclusión, con el fin de hacer vergonzoso el uso del habla regional.

¹⁷ En cuanto a los movimientos regionalistas, tan solo completaremos este aspecto, por razones prácticas, con la mención del neo-regionalismo de los años 1940-44, años en que existía una tradición regionalista en Francia, en particular occitana y bretona. En general eran marginalizados, pues se sospechaba que habían colaborado con el ocupante; en los años 60 este regionalismo es renovado con prudencia y con ruptura frente a la fase anterior (cf. Martel, 1987: 125-sq.).

¹⁸ Desde el motín de los soldados del 17º Regimiento en Béziers, donde se negaron a disparar contra los viticultores (crisis vitícola de 1907) los quintos ya no tenían derecho a cumplir el servicio militar en su región de origen.

¹⁹ Cf. *Document cadre pour l'organisation des enseignements dans les établissements bilingues du 1^{er} degré* (<http://www.ac-bordeaux.fr/ia64/index.php?id=1479>) y Leclercq (sd, b).

La enseñanza de lengua y cultura regionales ha sido introducida en los establecimientos escolares situados en la zona de influencia de estas lenguas por la ley nº 51-46 del 11 de enero de 1951, llamada ley Deixonne²⁰. Esta ley constituye un reconocimiento a la existencia de lenguas regionales. El texto constitutivo de la enseñanza facultativa de las lenguas regionales definió su organización a todos los niveles de los estudios universitarios escolares (escuela, colegio, instituto, enseñanza superior) y precisó las lenguas regionales concernidas, con arreglo a las cátedras existentes de enseñanza: el bretón, el vasco, el catalán y la lengua occitana.

Entre 1974 y 1992 esta enseñanza fue extendida al corso (1974), al tahitiano (1981), a las lenguas regionales de Alsacia (1988), a las lenguas regionales de Mosela (1991), a las lenguas melanesias (1992) y al criollo (2002). El decreto nº 70-650 del 10 de julio 1970 ya había incluido las lenguas regionales para la obtención del bachillerato como segunda o tercera lengua extranjera, o bien como asignatura opcional.

En los años 1982-1984²¹ las lenguas minoritarias pasaron de ser una asignatura optativa a una asignatura específica que disponía, desde la primaria a la universidad, de un marco horario, de programas, de pruebas de examen, de docentes formados y de programas de investigación pedagógicos y científicos.

En 1995, recibió un nuevo impulso la enseñanza, en el que cabe resaltar la posibilidad de una enseñanza bilingüe en lengua regional en la escuela primaria y en el colegio. Además, la ley Haby será reemplazada por varios artículos del Código de la Educación de 2000, en el que se precisa que los profesores están autorizados a impartir las clases de francés en lengua regional. En el fondo, el Código de la Educación se parece bastante a las dos leyes precedentes. En 2007, la Orden del 25 de julio enunciaba los programas de la enseñanza primaria para el vasco, el bretón, el catalán, el corso y el occitano²².

Cabe citar otra ley lingüística promulgada en 1975, la 75-1349, también llamada ley Bas-Lauriol, que se refiere a la protección de la lengua francesa. La protección de las lenguas minoritarias será efectuada diecinueve años más tarde gracias a una modificación. La ley de 1975 pretendía ante todo proteger al consumidor contra los abusos del monolingüismo (inglés) en los productos de consumo, pero también servía para proteger la lengua nacional. Esta medida impuso el uso de francés en los carteles públicos y en la publicidad comercial y prohibió la utilización de todo término o expresión extranjera²³.

²⁰ En ella se puede leer: «Le Conseil supérieur de l'Éducation nationale sera chargé dans le cadre et dès la promulgation de la présente loi, de chercher les meilleurs moyens de *favoriser l'étude des langues et dialectes locaux* dans les régions où ils sont en usage» [la cursiva es nuestra].

²¹ A través de las circulares del 21 de junio de 1982 (BO nº 26 del 1 de julio de 1982) y del 30 de diciembre de 1983 (BO nº 3 del 19 de enero de 1984).

²² Orden del 25 julio de 2007. *Journal officiel* del 21 agosto de 2007.

²³ En el *Journal officiel* del 4 enero de 1976 queda impresa la ley nº 75-1349 del 31 diciembre de 1975

Esta reacción está ciertamente vinculada a la ascensión de la anglofonía en todos los continentes desde principios del siglo XX, a partir de la Primera Guerra mundial²⁴, así como la entrada en la Unión Europea del Reino Unido y de Irlanda en 1973. En efecto, desde que se establecieron las lenguas oficiales y de trabajo en 1958, con el Tratado de Roma (alemán, francés, italiano y neerlandés), el francés se mantuvo en posición predominante durante más de cuarenta años en las instituciones europeas. En cambio, desde la llegada de estos dos países anglófonos, el inglés ocupó el primer puesto en la comunicación externa semi-oficial, antes de hacerlo en la comunicación interna, empezando por los sectores de la economía, de las tecnologías, de la investigación y del desarrollo²⁵.

La ley Bas-Lauriol fue revocada, pues, con la entrada en vigor de la ley Toubon, el 4 de agosto de 1994, que amplía las disposiciones de la ley Bas-Lauriol al ámbito de la radiotelevisión, a los trabajos de investigación en las universidades, a los coloquios, las revistas y las publicaciones. Dicha ley trata de las lenguas regionales solo en su artículo 21 para precisar que no se opone a la legislación vigente sobre las lenguas regionales: «Les dispositions de la présente loi s'appliquent sans préjudice de la législation et de la réglementation relatives aux langues régionales de France et ne s'opposent pas à leur usage»²⁶.

1.2.1. Avances cuantitativos y cualitativos

El resultado del conjunto de estas disposiciones se traduce con un discreto aumento en cuanto a la escolarización de alumnos en lengua regional. Desde la ley

relativa al empleo de la lengua francesa. En su artículo 1 leemos: «Dans la désignation, l'offre, la présentation, la publicité écrite ou parlée, le mode d'emploi ou d'utilisation, l'étendue et les conditions de garantie d'un bien ou d'un service, ainsi que dans les factures et quittances, l'emploi de la langue française est obligatoire. Le recours à tout terme étranger ou à toute expression étrangère est prohibé lorsqu'il existe une expression ou un terme approuvés dans les conditions prévues par le décret n° 72-19 du 7 janvier 1972 relatif à l'enrichissement de la langue française. Le texte français peut se compléter d'une ou plusieurs traductions en langue étrangère» (extracto de la *Délégation générale à la langue française et aux langues de France*, accesible en <http://www.dgllf.culture.gouv.fr/droit/loi75.htm>).

²⁴ Daniel Baggioni (1997: 327) resume la situación pasada –y presente– así: «L'anglais puisait son rayonnement dans la force économique, commerciale et militaire de la Grande Bretagne et de l'empire britannique. Avec l'entrée en lice des Etats Unis dans l'arène politique et économique en Europe et dans le monde, la langue nationale du Royaume Uni devient par excellence des relations commerciales pratiquement sur les cinq continents.

²⁵ Claude Truchot (2006) afirma, a este respecto, que la Unión Europea tiende actualmente a funcionar en una sola lengua, con el consiguiente riesgo de provocar una fractura lingüística en la construcción europea. Podemos citar como instituciones europeas que han ido suplantando el francés por el inglés: COREPER [Comité de representantes permanentes], CECA [Comunidad europea del carbón y del acero], Tribunal de Justicia, Oficina de publicaciones, etc.

²⁶ En *Légifrance*, <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000005616341>.

del 4 de agosto de 1994 relativa al empleo de la lengua francesa²⁷, el Ministerio de Cultura comunica anualmente al Parlamento un informe sobre las disposiciones y los tratados internacionales relativos al estatuto del francés en las instituciones internacionales²⁸. Dichos informes son elaborados por la *Délégation générale à la langue française et aux langues de France* (DGLFLF). Los temas abordados son los siguientes: comprobación de la información a los consumidores, acciones contra el analfabetismo para la inserción social y la explotación de la diversidad lingüística a través de las lenguas regionales.

Según el *Rapport au Parlement sur l'emploi de la langue française* de 2003, unos 250.258 alumnos habrían recibido una enseñanza en lengua regional en 2002 (ultramar y metrópoli). Un cuadro comparativo señala un aumento con relación a 2001 (152.257 escolarizados) y a 2000 (131.280)²⁹. Son tenidas en cuenta las diferentes modalidades (1:30 h. semanal, enseñanza reforzada, enseñanza bilingüe e inmersión³⁰); el sector público cuenta con más alumnos matriculados que la enseñanza privada homologada.

Según las cifras aportadas por la DGLFLF en 2007, unos 404.000 alumnos habrían recibido en el curso escolar 2005-2006 una enseñanza en lengua regional, lo

²⁷ *Loi n° 94-665 du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française. Article 1:* «Langue de la République en vertu de la Constitution, la langue française est un élément fondamental de la personnalité et du patrimoine de la France. Elle est la langue de l'enseignement, du travail, des échanges et des services publics. Elle est le lien privilégié des Etats constituant la communauté de la francophonie», en *Legifrance*: <http://legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000349929>.

²⁸ Además, a escala internacional, cada informe evalúa la importancia concedida al francés en la Unión Europea, en el Tribunal Europeo de Derechos Humanos, en la Corte Internacional de Justicia, en la Corte Penal Internacional. También propone planes para la difusión del francés en el extranjero.

²⁹ La distribución es la siguiente: vasco: 9.351, corso: 30.784, bretón: 16.576, occitano: 67.549, catalán: 11.175, alsaciano: 83.159, lenguas de Moselle: 445, criollo: 16.028, galó: 1761, lenguas melanesias: 493, tahitiano 8.928.

³⁰ El Consejo de Estado suspendió en octubre 2001 la ejecución de una Orden relativa a la enseñanza bilingüe por inmersión en lenguas regionales en los establecimientos públicos, pero en abril de 2002 adoptó el sistema de enseñanza de las lenguas regionales por inmersión. En el texto se reconocía la falta de una ley acorde con la del 4 de agosto de 1994, que estipula que el francés es la lengua de la enseñanza: «Le juge des référés a estimé d'autre part qu'un doute sérieux sur la légalité de ces actes pouvait exister en ce qui concerne la compétence du ministre de l'éducation nationale pour mettre en place un enseignement en langues régionales par immersion dans des conditions qui paraissent méconnaître les dispositions de la loi du 4 août 1994, aujourd'hui reprises dans le code de l'éducation, selon lesquelles «le français est la langue de l'enseignement» et vont au-delà des exceptions à cette règle qu'autorise la loi. Par cette décision, le Conseil d'État qui n'entend nullement contester la nécessité de sauvegarder le patrimoine que constituent les langues régionales ni encore moins s'ériger en juge des méthodes pédagogiques, rappelle simplement l'obligation qu'ont les autorités administratives de respecter la «hiérarchie des normes». Là où il faudrait sans doute une loi, un arrêté et une circulaire ne suffisent pas» (cf. <http://www.conseil-etat.fr/fr/communiqués-de-presse/suspension-enseignement-bilingue-par-immersion.html>).

que significaría que los efectivos habrían aumentado de modo considerable, con una subida de cerca del 60 % con relación a los años anteriores. Esta progresión parece venir sobre todo de las escuelas primarias.

Una comparación establecida entre los cursos 2009-2010 y 2007-2008 indica un aumento de alumnos escolarizados en catalán (+208), en corso (+1.029), en las lenguas regionales de Alsacia (+5.185), en menor medida en las lenguas regionales de Moselle (+193) solo en la enseñanza secundaria, y también de las lenguas melanesias (+1.179). Este examen confirma que se desarrolla la línea bilingüe en sus dos modalidades: enseñanza bilingüe con igualdad de horas lectivas (+1.489 alumnos) y enseñanza bilingüe por inmersión (+142)³¹.

Según el *Rapport au Parlement sur l'emploi de la langue française* de 2010, en Guadalupe, Guyana, Martinica y la Reunión, las cifras³² también indican un aumento sensible con relación a principios de la década.

A propósito del número de locutores de lenguas regionales, la *Fédération des langues régionales pour l'enseignement public* contabilizaba, en octubre de 2005, 975.000 para el alsaciano, 100.000 para el flamenco, 450.000 para el bretón, 3.600.000 para las lenguas occitanas, 180.000 para el catalán, 100.000 para el vasco y 220.000 para el corso; es decir, 5.625.000 alófonos en total.

El portal *Langues régionales*³³ establece en 2010-2013 una comparación entre el número de hablantes y la población, con el fin de determinar la densidad de los locutores regionales. El corso, con un 60% de hablantes, y el alsaciano, con un 53%, son las lenguas más habladas. Otras tres lenguas se sitúan entre el tercio y el cuarto de la población: el catalán (34%), el vasco (29%) y el occitano (23%).

Lo que es curioso es que el gobierno francés publicara en 2004 la Orden del 13 de enero relativa a la lista de los distritos franceses y de los territorios de ultramar en los que los alumnos se pueden examinar de otras lenguas en el bachiller general y en el tecnológico, ya que fue utilizada la apelación «lenguas vivantes» que, en el uso, hace alusión a las lenguas extranjeras. Y, en esta lista ¡no se distingue entre lenguas extranjeras y lenguas regionales!³⁴

³¹ La progresión bilingüe con igualdad de horas lectivas se distribuye de la siguiente manera: vasco +246, bretón +203, catalán +143, corso +121, lenguas regionales de Alsacia +709, occitano + 67. (cf. http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/rapport/2008/Rapport_Parlement08.pdf).

³² El número de alumnos de criollo en 2007-2008 se estimaba en 2.902 en la enseñanza primaria y 987 en la enseñanza secundaria (cf. <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/104000568/0000.pdf>).

³³ En <http://www.languesregionales.org/Nombre-de-locuteurs-dans-les?lang=fr>.

³⁴ «Article 1: Les épreuves portant sur les langues énumérées ci-après : arabe littéral, arménien, cambodgien, chinois, danois, finnois, grec moderne, hébreu, japonais, néerlandais, norvégien, persan, polonais, portugais, russe, suédois, turc, vietnamien, basque, breton, catalan, corse, tahitien, langues mélanésiennes, langue d'oc auvergnat, langue d'oc gascon, langue d'oc languedocien, langue d'oc limousin, langue d'oc nissart, langue d'oc provençal, langue d'oc vivaro-alpin, pourront être subies à la

En términos de calidad y de vitalidad, Gilbert Dalgalian (2012) observa cómo en Bretaña, los jóvenes padres, francófonos monolingües en un 80%, delegan en sus hijos el deber de reapropiación lingüística, lo que se traduce en un eficaz progreso de las líneas bilingües en todas las lenguas regionales. Este avance no es suficiente, según el lingüista, para garantizar su pleno desarrollo en la sociedad. Considera importante que la lengua local sea iniciada en las guarderías, después sea solidificada con actividades extraescolares (como clubes de deporte, de teatro, de baile en lengua local) y, por fin, en los medios de comunicación, ya que estos pueden ofrecer acontecimientos colectivos susceptibles de ser compartidos y discutidos y permiten practicar todos los niveles de lengua, además de ser explotables pedagógicamente en las clases.

En resumen, los avances otorgados a las lenguas regionales desde la segunda mitad del siglo XX, se reducen a la enseñanza: su representación social, en la administración y en los medios de comunicación, como expondremos más adelante, no se corresponden con este aumento.

1.2.2. Las escuelas asociativas

Las escuelas asociativas existen desde los años 70 del siglo XX e imparten clases en lenguas regionales. Se llaman *Diwan* en bretón, *ikastola* en vasco, *calandreta* en occitano, *bressola* en catalán y *ABC M Zweisprachigkeit* en alsaciano³⁵.

Estas escuelas escolarizan desde la educación preescolar hasta, a veces, el bachillerato. Practican la técnica de la inmersión, es decir, una enseñanza bilingüe en la que la mayoría de asignaturas se imparten en lengua regional. En ABCM, por ejemplo, se practica la paridad horaria, con trece horas para el francés y trece para el alemán.

Pero los medios de que disponen son limitados. Hoy, la mayoría tiene un estatuto de establecimiento privado concertado, con lo que pueden ser parcialmente financiadas por el Estado y por las autoridades locales. El presupuesto global es de diversa índole: un tercio proviene de las colectividades territoriales (consejos regionales, departamentos, municipios); otro tercio, de donaciones y la otra tercera parte procede de actividades organizadas por los padres de alumnos. Aunque no forman parte del servicio público francés de educación, mantienen, pues, un contrato de co-

session 2004 du baccalauréat général et du baccalauréat technologique dans les académies ou territoires d'outre-mer suivants: [...]» (cf. <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT-000000600203&dateTexte=&categorieLien=id>).

³⁵ Las escuelas *Diwan* existen desde 1970. La primera *ikastola* de Francia fue fundada en 1969 (mientras que en España la primera lo fue en 1914 y se cerró durante el franquismo). La primera *calandreta* apareció en Pau (Pirineos-Atlánticos) en 1979. Las escuelas de la *bressola* catalana, nacida en 1976, están implantadas en el departamento de los Pirineos Orientales. Las primeras clases bilingües asociativas de Alsacia fueron creadas en 1991 por la asociación ABCM *Zweisprachigkeit*. La federación de las *calandretas* dispone incluso de un organismo de formación de los maestros, APRENE (con sede en Béziers), reconocido por el Ministerio de Educación Nacional.

laboración con el Ministerio de Educación y respetan los programas oficiales del mismo. La ley actual, en cambio, impone a cada escuela reciente que funcione durante cinco años sin ningún apoyo económico antes de poder adquirir el estatuto de establecimiento concertado. Así sucede con la escuela *Diwan* de París, creada en 2004.

Desde su creación, el número de escuelas asociativas va en aumento, como las *Diwan*, que se han multiplicado no solo por toda Bretaña, sino también en París. Los efectivos también van en alza.

1.2.3. Las lenguas en la administración y en los medios

En la administración y en los medios de comunicación, las lenguas regionales de Francia están muy poco representadas.

En los servicios públicos, el francés es obligatorio para todos los documentos escritos, pero los funcionarios pueden utilizar oralmente la lengua regional si la conocen. En cuanto a la señalización vial, el monolingüismo es en principio la regla, pero el gobierno suavizó su reglamentación: en Quimper, encontramos carteles bilingües francés-bretón, del tipo *Prefectura / Prefeti*, etc. Esto no es todavía muy frecuente y a menudo se trata de barrios históricos. A este respecto la secretaria general del Front National, Marine Le Pen, reaccionó de forma alarmista a la señalización bilingüe de Bretaña en 2007, en el periódico *Jeune Alsace*, insistiendo en el peligro de desintegración y de «libanización» de la nación francesa.

En cuanto a los medios audiovisuales, antes de 1982, solo la lengua francesa tenía derecho de transmisión, con la excepción de algunas horas en lengua regional. Desde la ley del 29 de julio de 1982 relativa a la comunicación audiovisual, este modo de expresión se liberalizó³⁶. El objetivo, fomentar la expresión de las lenguas y de las culturas regionales, se plasmó en la ley de 1 de agosto de 2000 relativa a la libertad de comunicación. Ahora bien, no todas las cadenas distribuyen las emisiones en lengua francesa y regional del mismo modo: *Radio France* y *France 3* (televisión) difunden emisiones en lengua regional, en las respectivas regiones bilingües, varias horas a la semana. Hay una emisora bilingüe, *France Bleu Radio*, en Córcega y en Alsacia, que separa completamente las antenas francófonas y las de lengua regional. *France Bleu Béarn*, Rosellón, Costa Azul, Norte y Gascuña, Hérault y Provenza difunden una o dos rúbricas diarias breves.

³⁶ Artículo 1: «La communication audiovisuelle est libre. Au sens de la présente loi, la communication audiovisuelle est la mise à la disposition du public, par voie hertzienne ou par câble, de sons, d'images, de documents, de données ou de messages de toute nature». Esta norma fue abolida por la Ley 86-1067 de 30 de septiembre de 1986, art. 110 JORF del 1 de octubre 1986, que en su artículo 1 dice: «L'établissement et l'emploi des installations de télécommunication, l'exploitation et l'utilisation des services de télécommunication sont libres. [...]». (cf. <http://www.legifrance.gouv.fr>).

1.2.4. Instituciones para la defensa de las lenguas de Francia

La idea de una única lengua como lengua de la nación data del Antiguo Régimen y arraigó con la Revolución, que declaró la guerra a las lenguas regionales por constituir un obstáculo a la soberanía nacional. Francia, como las demás naciones del mundo, ha seguido siendo plurilingüe y ha contado con una tradición regionalista que ha tomado fuerza después de la Segunda Guerra Mundial y ha intensificado sus reivindicaciones desde hace varias décadas.

La población francesa es favorable a que se tomen medidas de protección para las lenguas de Francia³⁷; en cambio, las personalidades políticas son en su mayoría hostiles a las lenguas regionales en nombre del ideal republicano «igualdad de los ciudadanos ante la ley», al tiempo que afianzan un nacionalismo unitarista y centralizador. Defensores de las lenguas regionales opinan que el hipercentralismo del Estado constituye un obstáculo reconocido hoy por casi toda la clase política, salvo por una franja soberanista y jacobina: influidos por el centralismo de los medios y de las élites intelectuales, los altos cargos políticos toman decisiones sin tener en cuenta el valor cultural de las lenguas³⁸.

Desde 1966 se han creado instituciones destinadas a la protección de la lengua francesa. Georges Pompidou, consciente de la necesidad de una política con respecto a la lengua francesa, creó en marzo de 1966, el *Haut Comité pour la défense et l'expansion de la langue française*, primer organismo encargado de la lengua francesa. En 1973 se convirtió en *Haut Comité de la langue française*; su misión era estudiar las medidas que aseguraran la defensa y la expansión del francés, establecer los enlaces necesarios con los organismos privados competentes, particularmente en materia de cooperación cultural y técnica. En 1984, el *Haut Comité* fue reemplazado por el *Comité consultif y le Commissariat*.

Ahora bien, desde 1984 aparece en estas instituciones la mención explícita a las lenguas regionales. En efecto, el decreto n° 84-91 del 9 de febrero de 1984 instituyó un *Commissariat général* y un *Comité consultatif de la langue française*. Ambos se encargaban de las cuestiones relativas al uso y a la difusión de la lengua francesa, a la francofonía, a las lenguas de Francia y a la política de Francia frente a las lenguas extranjeras. El gobierno francés creó por decreto el 2 de junio de 1989 la *Délégation générale à la langue française*, que se convirtió en 2001 en la *Délégation générale à la langue française et aux langues de France* con el fin de tomar en consideración las lenguas regionales. Está adscrita al Ministerio de Cultura y lleva las riendas en las políticas lingüísticas de Francia. Sus delegados generales han sido: en 1989, Bernard Cer-

³⁷ Así lo muestran los sondeos realizados por el *Institut Français d'Opinion Publique* en 1994 y 2000 (cf. <http://www.ifop.com>).

³⁸ Cf. Jean Sibille (2003), lingüista y profesor de occitano en la Universidad de Toulouse, y Anna Vari Chapalain (2003), presidenta del antiguo *Comité français du Bureau européen des langues moins répandues*, hoy *European Language Equality Network*, y actual directora de las escuelas *Diwan*.

quiglioni; en 1993, Anne Magnant; en 2001, Bernard Cerquiglioni; desde 2004, Xavier North³⁹.

Por otra parte, se está constituyendo progresivamente una red de instituciones y organismos de valorización de las lenguas de Francia, en la cual el Estado y las colectividades territoriales desempeñan un papel importante. *L'Office Public de la langue basque, l'Office de la langue bretonne, l'Académie des Langues Kanak (ALK), la Collectivité territoriale de Corse (CTC), le Félibrige* (primer organismo histórico, fundado en 1854, para la promoción de la cultura occitana) se comprometen, con acciones culturales diversas, al desarrollo de las lenguas y de la cultura regionales.

Cabe añadir otros esfuerzos realizados por el Ministerio de Cultura francés, como la ampliación de la antigua *Délégation générale à la langue française*, que añade la expresión «et aux langues de France», así como una legislación de más de medio siglo que permite diversas modalidades en la enseñanza de las lenguas.

Hemos podido constatar desde la segunda mitad del siglo XX esfuerzos considerables para el fomento de la cultura y las lenguas alófonas, tanto por parte del Estado francés como por las escuelas asociativas privadas. Este esfuerzo ha obtenido resultados positivos en la enseñanza. En cambio, la representación de las lenguas en la sociedad (en los medios, en la administración) es casi inexistente. Sin esta dimensión, las competencias lingüísticas de los locutores no son explotadas plenamente.

Ahora bien, a pesar de los avances realizados en materia de protección y fomento de sus lenguas regionales, Francia sigue siendo uno de los países europeos que menos derechos concede a las lenguas y a las culturas minoritarias. De manera que los defensores de las minorías dentro y fuera de sus fronteras considera los dispositivos lingüísticos aplicados como el fruto de una tradición política centralista. Tradición que se ha visto enfrentada con las disposiciones lingüísticas que emanan, desde los años 1990, de la Unión Europea.

2. Las lenguas regionales y la Unión Europea

Desde 1992, la Unión Europea ha tomado partido por la defensa y la promoción de las lenguas minoritarias de toda Europa, elaborando la *Carta Europea de lenguas regionales o minoritarias* en 1992, que se trazó como objetivo proteger y promover todos los idiomas europeos que no disfrutaban del estatus de lengua oficial.

Los representantes de Francia se oponen a esta carta, que sin embargo es adoptada por una mayoría de los miembros del Consejo de Europa. El mismo año del desarrollo de la *Carta*, el artículo 2 de la Constitución de la Quinta República francesa de

³⁹ La DGLGLF se define así: «Organe de réflexion, d'évaluation et d'action, elle anime et coordonne l'action des pouvoirs publics pour la promotion et l'emploi du français et veille à favoriser son utilisation comme langue de communication internationale. Elle s'efforce de valoriser les langues de France et de développer le plurilinguisme» (cf. http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/lois/archives/09_-02_84.htm y <http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/lois/archives/histoire1.htm>).

1958 fue modificado en una sesión del Congreso donde fue agregada la declaración «la langue de la République est le français»⁴⁰. Esta coincidencia temporal indica que se pretendía proteger el francés como única lengua oficial en Francia.

A principios de 1999, el entonces primer ministro, Lionel Jospin, solicitó de Bernard Cerquiglini, de la DGLFLF, un informe en el que estableciera las lenguas a las que se podría aplicar la *Carta*; el lingüista elaboró una lista de 75. Además, el 23 de junio de 1999 propuso al presidente de la República, Jacques Chirac, que modificara la Constitución con vistas a permitir la adopción de la *Carta europea de las lenguas regionales o minoritarias*. El jefe del Estado francés respondió que no deseaba «tomar la iniciativa de una reforma constitucional que atentaría contra los principios fundamentales de la República».

En 1999, Francia finalmente firma la *Carta*, después de muchos otros países de la Unión Europea, pero se niega luego a ratificarla⁴¹, porque su constitución se opondría a ello. El proceso de ratificación se interrumpió en junio de 1999 cuando el Consejo Constitucional consideró que esta carta contenía cláusulas inconstitucionales e incompatibles en particular con su artículo 2. De entre los 98 artículos que contiene el texto, Francia firmó 39. En este dominio, Francia parece, pues, hacer menos que otros Estados signatarios que, por término medio, retuvieron unas cincuenta propuestas.

Haría falta, pues, una modificación de la Constitución para permitir esta ratificación que «atenta contra los principios constitucionales de indivisibilidad de la República, de igualdad ante la ley y de unicidad del pueblo francés»⁴². La ratificación

⁴⁰ Nos hemos limitado a citar los momentos políticos clave que han tenido lugar desde la creación de la Carta. Es de suponer que el debate ha conocido muchas fases. Así, el diputado Daniel Mach propuso el 9 de septiembre de 2005, durante su XIIª legislatura una propuesta de ley constitucional con el fin de instaurar un nuevo artículo 53-3 a la Constitución que habría dispuesto que «La République française peut adhérer à la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires, signée le 7 mai 1999, complétée par sa déclaration interprétative» (Proposition de loi constitutionnelle, article unique, <http://www.assemblee-nationale.fr/13/propositions/pion0075.asp>). Sin embargo, no se designó a ningún ponente, por lo que la propuesta no fue sometida a consideración. Asimismo, la Asamblea Nacional francesa rechazó el 13 diciembre de 2006 una enmienda al proyecto de revisión del artículo 77 de la Constitución que pretendía añadir a dicho párrafo el texto «dans le respect des langues régionales qui font partie de notre patrimoine» (<http://www.senat.fr/leg/pp107-379.html>). La enmienda fue denegada por 13 en lugar de los 25 votos anteriores.

⁴¹ La ratificación vincula jurídicamente al Estado firmante, mientras que la *firma* es un simple reconocimiento de los objetivos generales de la Carta. Por consiguiente, no hay evolución alguna de la situación de las lenguas minoritarias en Francia.

⁴² Cf. Décision n° 99-412 DC du 15 juin 1999: <http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/les-decisions/1999/99-412-dc/decision-n-99-412-dc-du-15-juin-1999.11825.html> y *Les Cahiers du Conseil constitutionnel, Cahier n° 7, Commentaire de la décision n° 99-412 DC du 15 juin 1999*: http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/root/bank/download/99412DCccc_412dc.pdf.

sería, por tanto, contraria a la Constitución francesa, ya que «la lengua de la República es el francés». Hubo, sin embargo, una reforma constitucional el 23 de julio de 2008, que añadió el artículo 75-1: «Les langues régionales appartiennent au patrimoine de la France».

Pero a pesar de esta revisión, y de los gobiernos que se han sucedido desde entonces, la *Carta de las lenguas europeas* permanece en el mismo estadio. Nicolas Sarkozy y François Hollande se comprometieron a ratificar la *Carta*, antes de retroceder una vez en el poder: la ministra de Cultura, Christine Albanel, había declarado en mayo de 2008 que el gobierno iba a presentar un proyecto de ley –un «marco de referencia»–, pero que no ratificaría la *Carta europea de las lenguas regionales y minoritarias*. En mayo y junio de 2008, las lenguas regionales fueron objeto de violentos debates a causa del voto de la Asamblea que preveía incluirlas en la Constitución y tras el rechazo del Senado a dicha modificación.

En su campaña presidencial, François Hollande aborda dos veces la cuestión de las lenguas. Se compromete, por una parte, a hacer ratificar la *Carta* europea (compromiso 56) y anuncia, por otra, que reactivará la francofonía (compromiso 58). Pero a mediados de marzo de 2013, el presidente anunció que renunciaba a ratificar la *Carta*, contrariamente al compromiso de su programa. En abril de 2013 el Consejo de Estado emitió una opinión desfavorable al proyecto de ley que modifica la Constitución, presentado por el gobierno, por el que permitía la ratificación de la *Carta*. El Consejo de Estado continúa invocando la no conformidad de la *Carta* con la Constitución para oponerse a todo reconocimiento de la diversidad lingüística y cultural.

Desde el 1999, fecha en que la *Carta* fue firmada, este debate divide no solo a la clase política francesa, sino también a los juristas especialistas de la Constitución. La problemática surge frecuentemente en el debate público, de forma apasionada, en metrópoli y en las colectividades de Ultramar.

2.1. Problemática jurídica

Dos ideas aparecen enfrentadas: ¿la Constitución francesa es compatible o no con el objetivo de la *Carta europea de las lenguas regionales o minoritarias*?

Entre los partidarios de la viabilidad de la ratificación se ha manifestado el gran constitucionalista Guy Carcassonne (1998), para quien el objeto de la *Carta* es, por una parte, proteger las lenguas y no, necesariamente, conferirles derechos imprescriptibles a sus emisores, y, por otra parte, que estas lenguas pertenezcan al patrimonio cultural indiviso de Francia. Carcassonne considera que la Constitución francesa actual es bastante flexible para permitir toda evolución del sistema político, se trata de interpretarlo solamente de otro modo. Por su parte, Jean Sibille (2003) considera que el Consejo Constitucional hace de la *Carta* una errónea lectura comunitarista y que sobrepasa su rol de control para erigirse en censor político.

En cambio, para muchos juristas franceses, como Jean-Marie Woehrling, no es posible elaborar una política de protección de la diversidad lingüística en Francia

sin modificación de la Constitución.

En conclusión, la protección de las lenguas regionales o minoritarias por vía legislativa no está exenta de dificultades constitucionales. Los jueces franceses interpretan la Constitución de un punto de vista muy rígido sin apertura posible.

2.2. División de la clase política: partidarios y detractores

2.2.1. Argumentos de los defensores

Los entes regionales, los autonomistas asociados con los militantes de *Europe-Écologie-les-Verts* y partidos regionalistas, tales como la *Fédération de partis politiques régionalistes et autonomistes progressistes* o Gustave Alirol, consejero regional de Auvergne, siguen reclamando, una revisión de la Constitución, indispensable si se quiere dar un estatuto verdadero a las lenguas regionales, independientemente de la ratificación de la *Carta*, y que se les permita estar presentes en la vida pública y en la vida oficial.

De hecho, el 24 de abril de 2013, un diputado europeo, miembro del Partido Nacional de Córcega, François Alfonsi, presentó un proyecto en el Parlamento de la Unión Europea que se pronunciaba a favor de la diversidad lingüística en Europa (*cf.* Mari, 2013a y Monti, 2013). Para él, la Unión Europea parece ser el único recurso para las lenguas y las culturas en peligro, apoyándose en la idea del Parlamento europeo según la cual, lejos de ser un vector de propagación de aspiraciones políticas, étnicas o territoriales, la diversidad lingüística forma parte del patrimonio de la Unión Europea; por lo tanto es un bien que hay que preservar. Este informe ha sido aceptado en junio 2013 por el Parlamento europeo con 30 votos contra cero; el informe final ha sido votado por el Parlamento al completo el 11 de septiembre de 2013, con una mayoría absoluta a favor. El voto masivo al informe Alfonsi se traducirá en programas culturales de todo tipo abiertos a posibilidades lingüísticas; en ellos serán incluidas las lenguas minoritarias.

La aceptación del informe presentado por François Alfonsi muestra, una vez más, que la Unión Europea lucha por la diversidad cultural a escala internacional. A pesar de que desde el año 2000 suprimiera líneas presupuestarias dedicadas específicamente a la preservación de las lenguas minoritarias, según Nicole Mari (2013b), la Comisión europea se ha mostrado esta vez disponible a utilizar fondos FSE y FEDER.

Lo cierto es que los franceses partidarios de la *Carta*, entre los cuales hay socialistas franceses, del partido de los Verdes, representantes del Consejo de Europa y expertos de la ONU, colocan a Francia en el banquillo de los acusados porque, según ellos, no reconocer a las minorías en Francia constituye una ofensa a los derechos humanos. Por ello presentan a Francia como una aberrante excepción y piden insistentemente a los gobiernos franceses que reconozcan la existencia de minorías nacionales o étnicas, religiosas y lingüísticas sobre el territorio francés, que firme el Conve-

nio marco para la protección de las minorías nacionales y, por supuesto, que ratifique la *Carta*, que solo Grecia y Francia no han ratificado.

La complejidad del asunto proviene también de la realidad europea: la UE es una unión de países cuya construcción conlleva la aceptación de la diversidad. Al mismo tiempo, la UE parece ser el único recurso para las lenguas y las culturas en peligro, a pesar del hecho de que la Carta no tiene mucha fuerza jurídica.

2.2.2. Detractores de la *Carta*

Varias son las razones que animan a los opositores a la ratificación de la *Carta*. En primer lugar se esgrime el argumento de incompatibilidad constitucional: un marco jurídico de reconocimiento de las lenguas regionales toparía, como hemos visto, con los principios de indivisibilidad de la República y de igualdad ante la ley. El Consejo Constitucional adoptó la *Décision* n° 99-412 DC du 15 juin 1999, cuyo artículo 1 reza: «La Charte européenne des langues régionales ou minoritaires comporte des clauses contraires à la Constitution». El delegado general de la lengua francesa y las lenguas de Francia, Xavier North, respalda, en virtud de este principio, la no aplicación de la *Carta* por el Consejo Constitucional⁴³.

En segundo lugar, para los soberanistas, tanto de izquierdas como de derechas, la ratificación de la *Carta* es un riesgo de desunión cultural y territorial. Es más, ello conllevaría un estallido de los separatismos y la reivindicación de la preferencia regional. Así, el profesor de Derecho público Louis Favoreu (2003) funda su inquietud en su experiencia en el Tribunal constitucional de Bosnia como miembro designado por el Tribunal Europeo de Derechos humanos, donde pudo observar el proceso de etnización, así como en Bélgica, donde, en su opinión, las reivindicaciones lingüísticas han conducido al surgimiento de partidos extremistas.

Este temor a la *balkanización* es abiertamente suscrito por otras personalidades políticas, como la ya citada Marine Le Pen, que considera el modelo institucional de España «desgarrado por los separatismos».

Se arguye también que en la gestación de la *Carta* habría habido un *lobby* «etnista» europeo. La FUEV (Föderalistische Union Europäischer Volksgruppen), también llamada UFCE (Union Fédéraliste des Communautés Ethniques Européennes)

⁴³ Cf. su entrevista en *L'Express* (Feltin, 2010): «L'arsenal juridique français sur ce sujet étant déjà très riche, une nouvelle loi sur les langues régionales n'est pas forcément nécessaire. Il suffirait que l'on utilise de manière plus volontariste celles qui existent. [...] On ne peut pas comparer une nation unitaire comme la nôtre et des pays fortement décentralisés, voire fédéraux, comme l'Espagne, le Royaume-Uni ou l'Allemagne. Le territoire métropolitain compte au moins une dizaine de langues régionales, voire vingt si l'on reconnaît la diversité des langues d'oc et des langues d'oïl. Accorder des droits opposables à une langue supposerait évidemment de les étendre à toutes, ce qui porterait atteinte à l'indivisibilité de la République et à l'unicité du peuple français, selon les termes du Conseil constitutionnel, qui s'est opposé pour cette raison en 1999 à la ratification par la France de la *Charte européenne des langues régionales ou minoritaires*».

nes)⁴⁴, fundada en 1949, es el grupo que redactó la *Carta europea de las lenguas regionales y minoritarias*, el Consejo de Europa se encargó de promoverla. La FUEV-UFCE no defendería lenguas minoritarias sino lenguas de minorías étnicas vinculables al suelo del país signatario. De manera que el bretón, la lengua de una etnia celta, o supuesta, considerado por los oponentes como un dialecto francés hablado en la Alta Bretaña. Lingüísticamente, como ya hemos señalado, el galó es, desde 2008, la única lengua de oïl (y no un dialecto francés) reconocida como «lengua regional» por el Ministerio de Educación nacional.

La traductora e investigadora Françoise Morvan, así como Robert Badinter⁴⁵ son de esta opinión: la inmensa mayoría de los Estados procuraron reconocer el menor número posible de lenguas minoritarias (como Alemania, que se niega a reconocer oficialmente todo problema de «minorías nacionales» dentro de sus fronteras⁴⁶. Se apoyan, además, en que, en el día de hoy, todavía catorce países se niegan a firmar la *Carta* y siete a ratificarla.

Por fin, ratificar la *Carta* no solo resultaría muy costoso, sino que, además, ello implicaría financiar a militantes separatistas, a los regionalistas más radicales que exigirían, por ejemplo, la traducción de los textos oficiales en su idioma. Los opositores consideran que las lenguas regionales son ya ampliamente enseñadas y subvencionadas con fondos públicos y predicán que tan solo sean preservadas como enseñanza facultativa en la escuela o en el marco estrictamente familiar.

Conclusiones

Toda política lingüística echa raíces en un trasfondo histórico que se extiende a veces sobre varios siglos. La expansión experimentada por el francés desde su origen como lengua en el siglo IX no conoce retroceso hasta finales del siglo XVIII, cuando Francia cede Canadá a la corona británica en 1763.

Si consideramos el mapa lingüístico de Francia, son muy pocas las lenguas que gozan de un derecho de enseñanza y de difusión, ya que la mayoría está conside-

⁴⁴ Cf. *Mediapart*, «Contre la Charte des langues régionales», editorial, 24/04/2013.

⁴⁵ Los comentarios de Robert Badinter, jurista, universitario y ensayista francés nacido en 1928, son recogidos en el artículo «Langues régionales inscrites dans la Constitution: Appel à vigilance» de *Rennes Info*. Se expresa así: «Une constitution est un instrument qui sert à gouverner un pays, en définissant les pouvoirs, leurs rapports, et, dans son préambule, figurent les valeurs fondamentales sur lesquelles reposent cet équilibre constitutionnel. Il ne s'agit donc pas d'un catalogue des richesses nationales ou des différents aspects de la communauté nationale. [...] S'agissant des langues régionales, nous constatons qu'elles trouvent parfaitement leur place dans les universités, dans l'enseignement [...] et que dans le domaine des associations, à plus forte raison dans le domaine privé, elles ont plein et entier exercice» [Consultable en <http://rennes-info.org/Langues-regionales-inscrites-dans.html>].

⁴⁶ Así, no ha reconocido el yiddish, ni el turco, que, sin embargo, es hablado por dos millones de personas. No obstante, esta postura es conforme a las disposiciones de la *Carta*, que no reconoce las lenguas de los emigrantes.

rada, no por los lingüistas, pero sí por la masa ciudadana y por la clase política, como variantes lingüísticas y no como verdaderas lenguas. Además, en Francia existe una larga tradición de intervencionismo lingüístico, durante la que, sencillamente, no se han protegido las lenguas autóctonas, y que no se modifica antes de mediados del siglo XX.

El retroceso de la expansión del francés, que acabamos de mencionar, al que podemos llamar «crisis del francés», queda plasmado en la creación de instituciones para su promoción, desde finales del siglo XIX, como la *Alliance française pour la propagation de la langue française dans les colonies et à l'étranger*, en 1883 o el *Organisme International de la Francophonie*, que funda su acción en la vitalidad de una red importante de institutos culturales, de «alianzas francesas» y de liceos franceses a través del mundo. Los medios de comunicación francófonos como *France 24*, *TV5 Monde* y *RFI* favorecen el plurilingüismo en el mundo y dan un sentido a la defensa de francés. Esta crisis de la lengua oficial a escala europea e internacional ha provocado una protección ardua de la misma frente a dos peligros considerados reales: el inglés y las lenguas regionales.

Sin embargo, Francia se pronunció de manera muy favorable al plurilingüismo no dentro de sus fronteras, sino en la Unión Europea. La Asamblea nacional adoptó, el 6 de enero de 2004, una resolución sobre la diversidad lingüística en la Unión Europea en la que afirmaba «son attachement à la diversité linguistique et culturelle que consacre l'élargissement à dix nouveaux pays» (artículo 1) y «le droit de tout représentant du peuple de s'exprimer, en toutes circonstances, dans sa langue maternelle [...]» (artículo 2). Estas medidas en favor del plurilingüismo pretenden asegurarse el sitio del francés en las instancias internacionales. El 25 de abril de 2013 el primer ministro, Jean-Marc Ayrault, redactaba una circular sobre la necesidad de emplear la lengua francesa en los actos administrativos, de promoverla fuera de sus fronteras y de utilizarla en situación de comunicación internacional, ya que la lengua nacional compartida es un símbolo de cohesión del país. Como vemos, en 2013, la DGLF está tan preocupada por la promoción del francés como en 1975 dejaba ver la ley Toubon. ¿Qué lugar ha sido reservado a las otras lenguas de Francia?

Varios son los momentos clave que hacen mención explícita a la protección de las lenguas regionales: la ley Deixonne de 1951, en la enseñanza, los años 1970, que corresponden al inicio de las escuelas asociativas y la extensión y la DGLFLF que desde 2001 amplió su denominación a las lenguas de Francia, tras haber sustituido, como DGLF al *Commissariat général* y al *Comité consultatif de la langue française*. No hay que olvidar que la DGLF se convirtió en DGLFLF después de iniciado el proceso de la *Carta europea*, sin el cual este cambio, probablemente, no se hubiera producido.

El ámbito donde mayores medidas ha implementado la clase política es el de la enseñanza, que, por otra parte, es el medio más eficaz para la preservación de las lenguas. La escuela elemental ha constituido, además, desde 1930, la única institu-

ción de escolarización para la casi totalidad de franceses y es un paso obligatorio para todos los niños, a partir de los 6 años, residentes en el suelo francés. El poder político la considera como fundamental para la unidad nacional y para el igualitarismo social, cultural y político. Las lenguas de Francia continúan desarrollándose en la enseñanza, gracias a las colectividades y a las asociaciones, pero también gracias a las medidas legales tomadas por los ministerios de Educación y de Cultura.

En cambio, las lenguas locales están casi ausentes en la vida pública y en la vida oficial. Además, son cada vez menos transmitidas a los niños, salvo de modo ocasional, en acompañamiento del francés, y a menudo por uno solo de los padres. Como vimos, el francés sigue siendo la única lengua vehicular del Parlamento, de la administración, de la justicia, de la enseñanza, de los carteles públicos. Su uso no es suficientemente incentivado fuera de la esfera escolar y familiar.

Los hablantes de las lenguas regionales están descontentos porque los derechos de los que gozan son insuficientes. Varias comunidades, esencialmente bretonas, corsas y vascas, multiplicaron los actos de disidencia, incluso los actos violentos, con el fin de reivindicar el estatuto de minoría; así *Iparretarrak* en el País vasco francés, *l'Armée révolutionnaire bretonne* o el *Front national de libération de la Corse*. Por otra parte, millares de personas se siguen movilizandando en todas las regiones alófonas para defender sus lenguas y ejercer una presión para el desarrollo de una verdadera política lingüística a favor de las mismas en las regiones bilingües. El 15 de mayo de 2013, las asociaciones de defensa de las lenguas regionales pedían asilo cultural a la Unesco. Con esta acción simbólica pretendían denunciar el incumplimiento, por parte de Francia, de sus compromisos internacionales en materia de diversidad cultural.

La *Carta europea de las lenguas regionales* parte de la constatación de la lamentable realidad lingüística: las lenguas no oficiales carentes de estatuto. En verdad, no ha sido concebida por los hablantes de dichas lenguas minoritarias, quienes han debido someterse al uso de la lengua impuesta por el poder. El Consejo europeo no puede obligar a los Estados miembros a trasponer en su legislación nacional lo que ha sido decidido en el Parlamento cuando se trata de cuestiones culturales. La *Carta* es, ante todo, un símbolo del reconocimiento y la legitimidad de lenguas amenazadas de extinción. No nos cabe duda, con todo, de que el marco jurídico de la *Carta* podría dar un impulso revitalizador a las lenguas regionales de Francia. Este documento constituye, además, un reflejo de la riqueza del viejo continente y, al defender la diversidad lingüística, es esencial para la construcción europea.

La cuestión del plurilingüismo o, mejor dicho, del monolingüismo en Francia está fundamentalmente determinada por la ideología soberanista, centralista y unitarista de los poderes políticos. A pesar de los avances evocados, en el ámbito escolar fundamentalmente, las lenguas minoritarias no pueden esperar gozar un día del reconocimiento esperado sin cuestionamientos sobre las instituciones nacionales, sobre las competencias del Consejo Constitucional en particular.

Por el momento, las instituciones internacionales, como la Unión Europea y la Unesco son las que mejor amparan estas lenguas, aunque su poder sea eminentemente simbólico, ya que no existe ningún convenio internacional específico sobre la salvaguarda de la diversidad lingüística: las luchas por el reconocimiento de las lenguas siguen estando a expensas de las decisiones de cada país. Las decisiones de la alta jurisdicción administrativa y del Consejo constitucional reducen la libertad lingüística a la esfera privada e imponen el francés en la esfera pública. Las políticas, los medios de comunicación y los líderes de opinión franceses no asimilan suficientemente la diversidad a la riqueza, lo que sí atenta contra el patrimonio cultural de la humanidad.

Ahora bien, según la teoría de los sistemas de Ludwig von Bertalanffy (1973), todo sistema (objetos inanimados, organismos, procesos mentales, grupos sociales) tienden a mantener su *status quo*. Si trasponemos esta teoría a la Unión Europea, los Estados miembros serían sistemas autónomos en lo que a políticas culturales se refiere antes de su constitución. Una vez constituida, la política comunitaria convierte a los antiguos sistemas en subsistemas de la Unión Europea. Francia ha tendido a mantener la estabilidad del sistema instaurado en la Revolución francesa: una única lengua para la nación. La *Carta* establece unas líneas hacia las que dirigir las políticas culturales. Es impensable que los logros obtenidos en materia lingüística, aunque inferiores en Francia al resto de estados, vuelvan atrás; al contrario, las lenguas siguen consolidándose. Por lo tanto, cabe esperar que, a un ritmo más tardío, se produzca una modificación semejante en el subsistema francés en cuanto al fomento de la diversidad lingüística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHARD, Pierre (1987): «Un idéal monolingue», in G. Vermes y J. Boutet (dir.), *France, pays multilingue. Les langues en France, un enjeu historique et social*, París, L'Harmattan, 38-57.
- BALIBAR, René (1987) «La langue de la France exercée au pluriel», in G. Vermes y J. Boutet (dir.), *France, pays multilingue. Les langues en France, un enjeu historique et social*, París, L'Harmattan, t. 1, préface.
- BAGGIONI, Daniel (1997): *Langues et nations en Europe*, París, Editions Payot & Rivages.
- BERTALANFFY, Ludwig von (2002): *Théorie générale des systèmes*, París, Dunod [1^a ed. 1973].
- BROUDIC, Fañch (1997): *L'interdiction du breton en 1902 : la III^e République contre les langues régionales*. Spézet, Coop Breizh.
- BROUDIC, Fañch (2013): «L'interdit de la langue première à l'école», in Georg Kremnitz (dir.), *Histoire sociale des langues de France*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 353-373.

- BRUNOT, Ferdinand (1922): *Histoire de la langue française des origines à 1900*, T. 5 y T. 7, Paris, Armand Colin.
- CARCASSONNE, Guy (1998): «Étude sur la compatibilité entre la *Charte européenne des langues régionales ou minoritaires* et la Constitution», *Rapport au Premier ministre* [Consulta en línea: <http://www.admifrance.gouv.fr; 1/08/2011>].
- CERQUIGLINI Bernard (1999): «Les langues de la France», *Rapport au Ministre de l'Education Nationale, de la Recherche et de la Technologie et à la Ministre de la Culture et de la Communication* [Consulta en línea: http://www.dglf.culture.gouv.fr/lang-reg/-rapport_cerquiglini/langues-france.html; 1/09/2011].
- COHEN Paul (2003): «L'imaginaire d'une langue nationale», *Histoire Épistémologie Langage*, n° 25/1, 19-69.
- DE CERTEAU, Michel, Dominique JULIA & Jacques REVEL (2002): *La Révolution française et les patois: l'enquête de Grégoire*. Paris, Gallimard [1ª ed. 1975].
- CHANET, Jean-François (1996): *L'école républicaine et les petites patries*. Paris, Aubier.
- CHAPALAIN, Anna Vari (2003): «Etat des lieux: identification des principaux obstacles à l'application de la *Charte européenne des langues régionales ou minoritaires en France*», in *La Charte européenne des langues régionales ou minoritaires en France. Quelle(s) langue(s) pour la République? Le dilemme 'diversité/unicité'*, n° 4, Éditions du Conseil de l'Europe, 109-114.
- DALGALIAN, Gilbert (2012): «Quelles perspectives pour les langues de France?», *Langues regionales.org*. [Consulta en línea: <http://www.languesregionales.org/Quelles-perspectives-pour-les?lang=fr. 1/05/2013>].
- FAVOREU, Louis (2003): «La position du Conseil d'Etat et du Conseil constitutionnel», *Langues régionales ou minoritaires* 4, 49-55.
- FELTIN, Michel (2010): «Une nouvelle loi sur les langues régionales n'est pas forcément nécessaire», *L'Express*, 5/2/2010 [Consulta en línea: http://www.lexpress.fr/region/une-nouvelle-loi-sur-les-langues-regionales-n-est-pas-forcement-necessaire_847006-.html; 2/08/2013].
- LAGUET, Mireille (1971): «Petites écoles en Languedoc au XVIII^e siècle», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 26/6, 1398-1418 [Consulta en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1971_num_26_6_422420; 1/04/2013].
- LECLERC, Jacques (sd, a): «La politique des langues régionales et minoritaires», in *L'aménagement linguistique dans le monde* [Consulta en línea: http://www.axl.cefanelaval.ca/europe/france-3politik_minorites.htm; 2/08/2013].
- LECLERC, Jacques (sd, b), «La politique linguistique du français», in *L'aménagement linguistique dans le monde*. [Consulta en línea: http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/europe/france-2politik_francais.htm; 12/09/2013].
- LECLERC, Jacques (sd, c), «France: Situation géopolitique et démolinguistique», in *L'aménagement linguistique dans le monde*. [Consulta en línea: <http://www.axl.cefanelaval.ca/europe/france-1demo.htm; 3/08/2013>].

- LUXARDO, Hervé (2000): «L'Abbé Grégoire en guerre contre les *Patois* (1790-1794)», in *Ar Brezhoneg en istor ha bremañ / La langue bretonne dans l'histoire* [Consulta en línea: <http://brezhoneg.gwalarn.org/istor/gregoire.html>; 1/07/2011].
- MARI Nicole, (2013a): «François Alfonsi plaide pour la diversité linguistique au sein de l'Europe». *Corse Net Infos* [Consulta en línea: http://www.corsenetinfos.fr/Francois-Alfonsi-plaide-pour-la-diversite-linguistique-au-sein-de-l-Europe_a2888.html; 24/04/2013].
- MARI Nicole, (2013): «Langues menacées: Plébiscite pour François Alfonsi à Strasbourg». *Corse Net Infos* [Consulta en línea: http://www.corsenetinfos.fr/Langues-menacees-Plébiscite-pour-Francois-Alfonsi-a-Strasbourg_a5019.html; 24/04/2013].
- MARTEL, Philippe (1987): «Les langues de France, un enjeu de luttes», in *France, pays multilingue. Les langues en France, un enjeu historique et social*. París, L'Harmattan, 125-142.
- MONTI, Charles (2013): «Langues en danger: le rapport de François Alfonsi adopté». *Corse Net Infos*. [Consulta en línea: http://www.corsenetinfos.fr/Langues-en-danger-Le-rapport-de-Francois-Alfonsi-adopté_a3808.html; 24/04/2013].
- SIBILLE, Jean (2000): *Les langues régionales*. París, Flammarion.
- SIBILLE, Jean (2003): «La reconnaissance de la valeur culturelle des langues», in *La Charte européenne des langues régionales ou minoritaires en France. Quelle(s) langue(s) pour la République? Le dilemme "diversité/unicité"*. Estrasburgo, Éditions du Conseil de l'Europe, 13-22.
- TRUCHOT, Claude (2006): «Statut et usage des langues dans les institutions de l'Union Européenne». *Éducation et Sociétés Plurilingues*, 21, 61-72.

Guillaume Saluste Du Bartas et *The Arcadian Rhetorike* d'Abraham Fraunce

Dominique Bonnet

Universidad de Huelva

domi@uhu.es

Resumen

En 1588 Abraham Fraunce publica en Londres su *Arcadian Rhetorike*. En su interior los versos de siete poetas ilustran la teoría de Abraham Fraunce. Entre estos poetas se encuentra Guillaume Saluste Du Bartas poeta hugonote francés, muy admirado en su tiempo, que llegó incluso a rivalizar en algunos momentos con el propio Ronsard. Frecuentó la corte del Rey de Navarra y su carrera poética así como la diplomática le llevaron a viajar por Europa donde sus numerosas traducciones le dieron fama internacional, especialmente en los países anglosajones. En este artículo intentaremos mostrar cómo esta difusión europea así como su tolerancia religiosa, su amor por la ciencia y su arte poético fueron características decisivas para Abraham Fraunce a la hora de incorporar versos de Du Bartas en su *Arcadian Rhetorike*.

Palabras clave: Guillaume Saluste Du Bartas; Abraham Fraunce; Calvin; *La Semaine*; poesía del siglo XVI.

Abstract

In 1588 Abraham Fraunce published in London his *Arcadian Rhetorike*, with illustrative examples from seven European poets. Among these is Guillaume Saluste Du Bartas, French Huguenot poet, much admired in his time, who at times came to rival Ronsard himself. He frequented the court of the King of Navarre, and his career as a poet and as a diplomat led him to travel around Europe. Several translations of his works gave him international fame, particularly in England. This article explores the European propagation of his work, as well as other causes of his influence: his religious tolerance, his love of science and his poetic talent were significant reasons for Abraham Fraunce to incorporate instances Du Bartas's poetry in his *Arcadian Rhetorike*.

Key words: Guillaume Saluste Du Bartas; Abraham Fraunce; Calvin; *La Semaine*; XVIth century poetry.

0. Introduction

En 1588 Abraham Fraunce publie à Londres son « petit livre » (Seaton, 1950 : VII) *The Arcadian Rhetorike*, dont deux copies furent retrouvées. Ces deux copies appartiennent sans doute à la même édition datant de 1588, vue la profonde similitude des deux textes (Seaton, 1950 : VII). La *Rhetorike* d'Abraham Fraunce peut être considérée comme « une petite rhétorique internationale avec des exemples pour chaque figure en latin, en grec, en italien, en espagnol, en anglais et en français » (Gordon, 1970 : 21). Les citations françaises sont dans leur grande majorité issues de la poésie de Du Bartas. Le traité de rhétorique de Fraunce doit être replacé dans le contexte de la Renaissance étant fréquemment considéré comme une œuvre « ramiste » (Seaton, 1950 : IX) de par son inspiration quant aux définitions et même quant à certains exemples de la *Rhetorica* d'Audemarus Talaeus, lui-même disciple de Pierre de la Ramée (Seaton, 1950 : X). Ethel Seaton dans sa brève biographie de Pierre de la Ramée, dit *Ramus*, ne manque pas de souligner que celui-ci mourut cruellement pour ses idées académiques et religieuses lors du massacre de la Saint Barthélémy: « In the Massacre of St. Bartholomew, *odium academicum* and *odium theologicum* combined to ensure his death » (Seaton, 1950 : X). De cette réflexion part notre intérêt pour la figure du poète français, Guillaume Saluste Du Bartas dont la poésie est présente dans la *Rhetorike* de Fraunce. Si les exemples de Fraunce s'inspirent en partie des écrits de Talaeus et de Ramus, ils n'en restent pas moins une sélection personnelle dont les critères seront, dans le cas de Du Bartas, le fil conducteur de cet article. Quelles purent être les raisons de poids qui poussèrent Abraham Fraunce à incorporer Du Bartas au sein des sept auteurs principaux cités dans les exemples de son *Arcadian Rhetorike* ? Telle est la question à laquelle nous tenterons de répondre dans cet article¹.

1. Guillaume Saluste Du Bartas. Biographie sélective

Sans entrer dans une biographie détaillée de Du Bartas, nous signalerons ici les éléments de la vie du poète pertinents pour la construction d'une argumentation répondant à la question posée dans l'introduction.

Guillaume Saluste Du Bartas est né en 1544 à Montfort, petit village du sud ouest de la France, comme nous pouvons le lire dans *L'histoire de la Littérature Française* de l'abbé Goujet à son sujet :

Presque tous les Auteurs qui ont parlé de ce Poète, dirent qu'il nâquit au Château de du Bartas, près d'Auch en Gascogne. Pierre de Brach, son ami, né dans la même Province, dit expressément dans le récit du voyage en Gascogne qu'ils firent ensemble, que Salute nâquit à Montfort à quelques lieues de du

¹ Cet article fait partie des recherches développées dans le cadre du projet de recherches «Preceptivas Poéticas y Tratados Retóricos Ingleses: el periodo Tudor» (MINECO, FFI2010-19279).

Bartas [...] De Brach ajoute que dès qu'ils furent prêts d'entrer à Montfort, les amis et les parents de son compagnon de voyage, vinrent à leur rencontre avec les plus notables citoïens, et les accompagnèrent jusque dans la maison de Saluste (Goujet, 1752 : 304-305).

La localisation géographique du village natal de la famille de Guillaume Saluste semble intéressante quant aux conséquences qu'elle aurait pu avoir sur la vie future du poète. Traditionnellement de confession majoritairement protestante, le sud-ouest de la France trouva, à partir de 1598, dans le règne d'Henri de Navarre, devenu Henri IV un soutien et une protection grâce à la publication de l'Édit de Nantes. Cet édit voulait mettre un terme à la guerre civile en instaurant la tolérance.

Il passa son enfance à Du Bartas, propriété que possédait sa famille en Aquitaine (Pellissier, 1969 : 4) et à laquelle il emprunta son nom. C'est dans cette ambiance bucolique qu'il composa ces premiers vers.

Si sa petite enfance nous reste assez peu connue, nous savons cependant qu'il étudia le droit à Toulouse où il se licencia en 1567 (Bellenger, 2011 : 10). À cette même époque Du Bartas reçut sa première commande littéraire venant de Jeanne d'Albret, reine de Navarre et future mère d'Henri IV, dont le thème était « L'histoire de Judit en forme d'un poème épique » (Bellenger, 2011 : 10), une composition épique autour du personnage biblique de Judith, la veuve de Manassés, habitante de Béthulie, exemple de chasteté dans son veuvage dont la portée morale ne peut nous échapper. Dans l'*Avertissement aux Lecteurs* précédant ce poème dans son édition de 1579, Du Bartas spécifia lui-même les termes de cette commande : « Il lui a été commandé, il y a environ quatorze ans, par feu tresillustre et tresvertueuse Princesse Jane, royne de Navarre, de rédiger l'histoire de Judit en forme d'un poème épique » (Bellenger, 2011 : 11).

Cette commande littéraire nous informe sur deux points importants pour notre argumentation :

- le premier sur le cercle littéraire et social dans lequel évolue le poète.
- le deuxième sur la fonction politique que commence à prendre son écriture.

Le cercle littéraire et social était principalement celui du château de Nérac mis en valeur par Marguerite de Valois-Angoulême, sœur de François I^{er} qui épousa en 1527 Henri Premier roi de Navarre, qui déjà parlait de Nérac comme l'un des lieux associés aux moments les plus heureux de son union avec le roi de Navarre : « Félicité qui me dura, dit-elle, l'espace de quatre à cinq ans que je fus en Gascogne avec lui : faisant, la plupart de ce temps-là, notre séjour à Nérac, où notre cour étoit si belle, que nous n'enviions point celle de France » (Villeneuve, 1807 : 42). Avant de s'installer à Nérac, la cour de Navarre se trouvait à Pau, mais les paroles de Marguerite de Valois-Angoulême ne laissent aucun doute quant au futur de Nérac et à sa

prospérité. De grands hommes, comme Clément Marot, y trouvèrent refuge et protection.

D'où le fait que par la suite, la fille de Marguerite de Valois-Angoulême, Jeanne d'Albret, reine de Navarre à son tour, ne cessa d'entretenir cette cour par ses longs séjours au château de Nérac. On dit même que son fils, le futur roi de France Henri IV, y fut conçu :

Jeanne épousa en 1548 Antoine de Bourbon, duc de Vendôme; et de ce mariage naquit Henri de Bourbon, second du nom, comme roi de Navarre, qui régna en France sous le nom d'Henri IV. Ce prince, qui devait être si cher un jour aux français par sa bonté, son courage et mille bonnes qualités dont le souvenir se transmettra d'âge en âge, avoit été conçu dans le château de Nérac. Sa mère, enceinte de lui, en partit en juillet 1553. Henri d'Albret, son père, vint la recevoir à Mont-de-Marsan, le 1^{er} août, pour la conduire à Pau, où elle accoucha le 13 décembre; c'est-à-dire, quatre mois et treize jours après avoir quitté Nérac (Villeneuve, 1807 : 26-27).

La commande de la *Judith* par Jeanne d'Albret à Du Bartas, nous indique que ce dernier fréquentait non seulement ce cercle mais aussi sa petite académie littéraire, créée par le roi de Navarre, en compagnie des plus grands poètes de l'époque comme l'écrit dans une de ses lettres Agrippa d'Aubigné : « Le Roy, mon Maître, avoit dressé une petite Académie à l'imitation de celle de la Cour. Messieurs Duplecis, Dubartas, Constant, le President Ravignan, La Nagerie, Ville Roche et Pelisson en estoient » (Agrippa d'Aubigné, 1969 : 848).

En 1576 Du Bartas devint écuyer du roi de Navarre mais ne cessa pour autant son travail d'écriture. En 1578, il publia sa première *Semaine*, non plus de façon locale comme ses textes précédents mais chez deux libraires parisiens. Son œuvre acquiert alors un grand prestige et il symbolise l'orgueil protestant. Ses poèmes rivalisaient avec les compositions poétiques de Pierre de Ronsard et sa gloire passa les frontières grâce aux nombreuses traductions de ses textes (Bellenger, 2004).

C'est encore à Nérac que l'on fit appel à ses services et à son écriture, en 1578, pour la composition d'un poème de bienvenue afin d'accueillir Marguerite de Valois qui, accompagnée de la reine mère Catherine de Médicis, venait retrouver son époux le roi de Navarre. Du Bartas composa pour l'occasion son *Accueil de la Reine de Navarre*. Ce poème écrit en trois langues met en scène trois muses qui tour à tour accueillent la reine de Navarre chacune dans sa langue: la Muse Française, la Muse Gasconne et la Muse Latine donnent toutes trois la bienvenue à la nouvelle reine de Navarre prônant la réconciliation tant attendue entre les deux camps, catholiques et protestants. Du Bartas ne pouvait que mener à bien cette tâche à en juger ses propos dans son *Avertissement au Triomphe de la foi*, poème publié dans la même édition que

sa *Judith* quatre ans auparavant et donc deux ans après le terrible massacre de la Saint Barthélémy; sa volonté de paix y était déjà flagrante :

Mais je m'assure que tous hommes de bon jugement reconnoissent, que de propos délibéré j'ay obmis plusieurs choses, pour n'aigrir par un stile partial, et envenimé [sic] les esprits des hommes de ce siecle, qui sont assés, et par trop aigris à cause des presentes controverses de la Religion: lesquelles je desire voir non seulement estreintes, ains mesme ensevelies sous un eternel obli (Du Bartas, 1591 : 7).

La gloire ne cessait de croître pour Du Bartas tout comme sa production littéraire. En 1582 il publia l'*Hymne de la paix* ainsi que les *Neuf Muses des Pyrénées*. Sa première *Semaine* avait été plusieurs fois rééditée tandis qu'il travaillait déjà sur la *Seconde Semaine* qui paraîtrait à Paris en 1584. Son succès devint international, particulièrement en Angleterre où dans tous les camps Du Bartas était admiré :

Il y eut des traducteurs mais aussi des émules de qualité, des admirateurs de sa science (Thomas Lodge, le traducteur de Goulart en 1621, comparait Du Bartas à Pic de la Mirandole). Milton avait lu le poète français et s'en souvint. La renommée de l'auteur de *La Semaine* outre-Manche eut ceci de particulier qu'elle reçut le suffrage des Puritains aussi bien que des partisans des Stuarts. Sa popularité ne repose pas seulement sur *La Semaine* ou les *Suites* posthumes: en novembre 1661, on voit par exemple Samuel Pepys noter dans son *Journal* qu'il a passé la soirée avec sa femme à lire «L'Imposture», une des parties de *La Seconde Semaine* (Bellenger, 2011 : 57).

Ou encore

En Angleterre la popularité de Desportes et de Ronsard, celle aussi de Marot, furent considérables mais, sans aucun doute, les traductions en vers les plus populaires furent celles de l'Épopée de Du Bartas. Sa popularité est attestée par le nombre des éditions qu'on fit de ses traductions et les allusions fréquentes au nom de poète qu'on rencontre dans la littérature anglaise de l'époque (Ashton, 1969 : 73).

Ce succès, ses connaissances linguistiques et sa proche relation d'avec le roi de Navarre le firent voyager à Londres pour raisons diplomatiques ainsi qu'à Edimbourg afin de rencontrer l'un de ses plus vifs admirateurs outre-Manche, Jacques VI d'Écosse; c'est au cours de l'été 1587 que se fit ce voyage malgré l'invitation du jeune roi d'Écosse qui le réclamait pour le printemps 1586 : « Au commencement de l'esté prochain, et mesme en May s'il est possible » (Holmes *et al.*, 1935 : 203-204). Il rentra en France, au service de son roi, au mois de septembre de cette même année lais-

sant derrière lui un Jacques VI d'Écosse qui désireux de le garder lui fit des honneurs immenses allant jusqu'à lui décerner le titre de *Chevallier* (Dauphiné, 1997 : 63).

Il mourut en 1590 après avoir connu la fièvre et pire que cela, l'assèchement de son écriture :

J'ay presque tout perdu mon estude passe
 Apart-moy je rougi de ma propre ignorance [...]
 Et c'est *pourquoy*, maugré mon plus soigneux estude,
 Mes vers sont devenus fiévreux par habitude,
 Vers tantost animez d'une divine ardeur,
 Et tantost frissonnans d'une indocte froideur (Du Bartas,
 1584 : 61).

Le cercle dans lequel Du Bartas évolua, les commandes littéraires qui lui furent faites, sa proche relation d'avec le roi de Navarre, sa renommée outre-Manche et sa délicatesse politique, autant d'éléments qui n'ont sans doute pas été sans jouer un rôle important dans la décision d'Abraham Fraunce à l'heure de sélectionner Du Bartas comme l'un des poètes illustrateurs de sa *Rhetorique*; choix qui doit probablement aussi beaucoup à l'équilibre que Du Bartas s'efforça de maintenir entre poésie, science et religion qui n'en fit qu'un écrivain plus complet en accord avec son temps.

2. Entre poésie, science et religion: un difficile équilibre

Malgré notre intérêt à insister sur l'entourage huguenot de Guillaume Saluste, nous ne pouvons ignorer l'époque, les sources et l'influence littéraire de ce dernier: «Du Bartas appartient à l'école de Ronsard [...] Il doit en effet à ses devanciers l'ampleur et la gravité de son style, la magnificence de ses images, et cette langue même qui lui ont transmise *toute illustrée*. A cet égard, il est bien le disciple de la Pléiade» (Pellissier, 1969 : 27). Du Bartas ne s'éloigna donc pas de l'appareil poétique hérité de ses prédécesseurs.

Selon Mario Richter, *Uranie ou Muse Céleste* ne seraient que « compromis entre l'indispensable nécessité d'une poésie *théologique* d'inspiration divine et l'utilisation d'un répertoire d'images, de thèmes et de formules empruntés aux pratiques stylistiques de la Pléiade, dictés par la *fureur* ronsardienne » (Richter, 2011 : 185), compromis qui ne confirmerait que d'avantage ce tiraillement entre idéologie huguenote et lyrisme ronsardien. Dans son avertissement au lecteur de l'édition de 1578 de la *Semaine*, Du Bartas y reconnaît lui-même cette influence poétique :

D'avantage puis qu'il est ainsi que la Poésie est une parlante peinture; et que l'office d'un ingenius escrivain est de marier le plaisir au proffit; qui trouvera estrange si j'ay rendu le paisage de ce tableau aussi divers que la nature mesme? et si, pour faire mieus avaler les salutaires breuvages que la sainte Parole presente aus esprits malades et fastidieus de ce tems, j'ay meslé le

miel et le sucre des lettres humaines? (Du Bartas, 2011 : 456-457).

Une influence qui valut au poète de se faire «rappeler à l'ordre» (Richter, 2011 : 193) par le Synode national de Sainte Foy lors de sa réunion de 1578 :

Ceux qui mettent la main à la plume pour escrire les histoires de l'Escriture Sainte en vers, seront avertis de n'y mêler pas des Fables poétiques, et de n'attribuer pas à Dieu les noms des fausses Divinités, et de n'ajouter ni retrancher aucune chose de l'Escriture, mais de s'en tenir aux propres termes du Texte sacré.

Et pourtant bien qu'opposé à tout fanatisme religieux et venant d'une famille catholique, Du Bartas s'était définitivement rapproché du calvinisme au cours des années 1563-1564 (Rieu, 2006 : 318), c'est-à-dire à la fin du Concile de Trente qui signait définitivement la rupture entre protestants et catholiques, entamée près de cinquante ans auparavant, par la publication, en 1517, des 95 thèses de Martin Luther qui dénonçaient la pratique pontificale des indulgences.

Revenons alors sur son *Brief Advertissement* car même si nous avons insisté auparavant sur l'influence poétique de Du Bartas, nous pouvons tout autant y retrouver la motivation religieuse de notre poète ainsi que son refus de considérer son œuvre comme une composition épique, uniquement poétique :

Mais pour leur oster tout scrupule, qu'ils apprenent de moy, que ma seconde semaine n'est (aussi peu que la première) une œuvre purement Epique, ou Heroïque, ains en partie Heroïque, en partie Panegirique, en partie Prophetique, en partie Didascalique. Que je narre simplement l'histoire; là j'émeu les affections: Ici j'invoque Dieu; là je luy en ren graces: ici je luy chante un Hymne, et là je vomi une Satire contre les vices de mon age: ici j'instrui les hommes en bonnes meurs, là en pieté: ici je discours des choses naturelles, et là je loue les bons esprits (Du Bartas, 2011 : 455-456).

Cette union entre tradition poétique et sentiment religieux amena la critique à parler de *calvinisme estompé* (Schrenck, 2006 : 346) pour qualifier la pensée religieuse de Du Bartas. S'il est vrai, tel que nous l'avons vu dans la première partie de cet article, que Du Bartas semblait faire partie des courants de réconciliation entre catholiques et protestants, il n'en demeurerait pas moins l'un des grands poètes de la Réforme de son temps bien qu'il soit encore aujourd'hui difficile de le définir comme un calviniste pur. Sa conception de la religion emprise de la joie et du plaisir éprouvé par le poète devant le spectacle de la Nature débouche sur une vision poétique du monde et de la Création souvent incompatible avec le calvinisme pur. Du Bartas est alors tiraillé entre la doctrine religieuse et le plaisir de l'écriture par sa volonté « d'ennoblir la poésie et d'élever la poétique calviniste, étroitement didascalique et

excessivement “engagée” à la hauteur d’une grande épopée chrétienne » (Richter, 2011 : 189).

Faut-il affirmer pour autant que Du Bartas fut éternellement l’homme du consensus ou plutôt que sa *Semaine* est un poème encyclopédique tel qu’elle a souvent été définie? Comme nous le rappelle Yvonne Bellenger (2011) dans son introduction aux éditions Garnier du poème de Du Bartas, lorsque Marcel Raymond parle d’encyclopédie au sujet de *La Semaine* il ne le fait qu’en termes généraux et généraux en adéquation avec le siècle de Du Bartas :

Les deux Semaines contiennent la matière d’une encyclopédie véritable [...] N’oublions pas que Du Bartas a l’ambition de décrire toutes les choses du monde, l’homme, son âme et son corps, les animaux, les minéraux, la terre et la mer, les cieux et l’atmosphère, la course des étoiles, toutes les forces et les lois naturelles. Pour magnifier la Création divine, il importe justement de ne rien omettre d’une si prodigieuse nomenclature (Raymond, 1965 : 281).

Il ne s’agit plus de conflit entre écriture poétique et religion mais plutôt d’une observation attentive et passionnée du Monde pour n’en expliquer que mieux sa création (Cameron, 2006 : 228). D’où en découle cette œuvre minutieuse, quasi lyrique qu’est *La Semaine*. Cette vision de *La Semaine* n’était pas nouvelle et elle fut soutenue dès les premiers succès de Du Bartas, notamment en Angleterre où, au XVII^{ème} siècle, Thomas Lodge, traducteur de la première heure des œuvres de Du Bartas, qualifia *La Semaine* de « *a certaine living and speaking Library of all learning*, c’est-à-dire de bibliothèque vivante et parlante de toute science » selon la traduction de Keith Cameron (2006 : 229). Elle fut également défendue par Albert-Marie Schmidt qui parle de la *Semaine* comme d’un « catalogue romancé d’une grande bibliothèque » (Schmidt, 1938 : 263) ou encore Henri Weber (1956 : 549) : « Il reste cependant dans son œuvre un répertoire d’images extrêmement riche et varié [...] L’image joue à cette époque le rôle que jouera l’esprit dans la vulgarisation scientifique du XVIII^{ème} siècle ».

Néanmoins, Du Bartas reste pris entre trois mondes, celui de la poésie et du lyrisme, « les images sont variées, certaines sont magnifiques. Le ton et le regard sont ceux d’un visionnaire qui assiste à ce qu’il décrit : la Création est en train de se faire » (Bellenger, 2006 : 153); celui de la religion : « essayer de percevoir la manière la plus personnelle et la plus incarnée qu’il a eue de vivre sa confession réformée, et précisément, de voir comment il l’a transformée pour en faire le foyer de son univers spirituel » (Rieu, 2006 : 317) mais aussi, nous venons de le voir, celui de la science sans doute étroitement lié au cercle huguenot humaniste qu’il fréquentait. Comme l’affirme Keith Cameron dans son article sur Du Bartas et la science : « nous avons donc affaire non seulement à un écrivain qui compose son poème dans la lignée de

Calvin quant à la nature de l'entreprise, mais aussi à un homme dont la conception scientifique est limitée par les contraintes de sa force imaginative » (Cameron, 2006 : 233).

Cette ambivalence, par ailleurs complémentaire, a pu représenter pour Abraham Fraunce la complétude d'un esprit illustrateur de son temps sur le plan littéraire, religieux et bien entendu, humaniste. Dans cette optique le choix de l'œuvre de Du Bartas pour éclairer son *Arcadian Rhetorike* devenait évident, surtout si nous tenons compte des intentions que James Dauphiné attribue à la *Création* du poète français : « L'originalité du poète gascon résidait dans le vœu téméraire de faire de *La Semaine*, par sa dimension et sa qualité, une œuvre à part, un triomphe *ad majorem Dei gloriam* » (Dauphiné, 1983 : 34 actas). Du Bartas devenait alors incontournable.

3. Conclusion

Tour à tour qualifiée de scientifique (Schmidt, 1938), d'encyclopédique (Dauphiné, 1988), d'épique ou même de lyrique (Bellenger, 2006), *La Semaine* de Guillaume Saluste Du Bartas n'a jamais cessé d'éveiller intérêts et consciences de son temps mais aussi de notre époque. Issu d'un milieu catholique, Du Bartas évolua vers le calvinisme conservant cependant une profonde tolérance religieuse. Sa renommée dans les milieux huguenots tout comme dans le monde poétique et littéraire de l'époque lui valut un succès européen. Ses multiples traductions, parmi lesquelles celles en anglais sont les plus nombreuses, en sont l'illustration. De 1584 à 1588, de *l'Uranie* à la *Judith* en passant par *La Semaine* mais aussi par les *Fragments of Du Bartas's works* les traductions se multiplièrent facilitant ainsi au milieu intellectuel anglophone un accès à la quasi-totalité de l'œuvre de Du Bartas. Dans ce contexte et sachant que Du Bartas représentait par ailleurs la conversion tolérante et tolérée d'un catholique vers le calvinisme, le choix d'Abraham Fraunce de l'incorporer dans les illustrateurs de sa *Rhetorike* nous semble tout à fait cohérent dans le climat de l'époque. Après tout, comme l'affirme Gilbert Schrenk (2006 : 347) dans sa réflexion sur Du Bartas et son sentiment religieux, le poète n'illustre-t-il pas « la volonté de camper sur la ligne moyenne d'une expression théologique qui satisfasse à la fois Protestants et Catholique modérés [...] Du Bartas ne pouvait que rallier et conquérir les esprits des deux bords » ? Comment n'allait-il pas séduire l'esprit d'Abraham Fraunce ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGRIPPA D'AUBIGNÉ (1969) : *Œuvres*. Édition Henri Weber, Jacques Bailbé, Marguerite Soulié. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- ASHTON, Harry (1969) : *Du Bartas en Angleterre*. Genève, Slatkine Reprints.

- BELLENGER, Yvonne (2004) : « Un phénomène éditorial : le succès européen de Du Bartas », in L. Secchi Tarugi (éd.), *L'Europa del libro nell'età dell'umanesimo*. Florence, Franco Cesari Editore, 341-364.
- BELLENGER, Yvonne (2006) : « Du Bartas poète lyrique », in J. Dauphiné (dir.), *Guillaume Saluste Du Bartas 15590-1990*. Paris, Érudit, 145-160.
- BELLENGER, Yvonne (2011) : « Introduction », in *La Semaine ou la Creation du monde*. Paris, Classiques Garnier.
- CAMERON, Keith (2006) : « Du Bartas et la science », in J. Dauphiné (dir.), *Guillaume Saluste Du Bartas 1590-1990*. Paris, Érudit, 227-242.
- DAUPHINÉ, James (1988) : *Du Bartas poète encyclopédique du XVI^e siècle. Actes du Colloque international de Pau, 1986*. Lyon, La Manufacture.
- DAUPHINÉ, James (1997) : « Le Chevallier Du Bartas: lettre inédite de Jacques VI d'Écosse ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 59/1, 63-66.
- DU BARTAS, Guillaume Saluste (1584) : *La Seconde Semaine*. Paris, P. L'Huillier.
- DU BARTAS, Guillaume Saluste (1591) : *La Judith*. La Rochelle, Hierofine Haultin.
- DU BARTAS, Guillaume Saluste (2011) : *La Semaine ou Creation du monde*. Édition critique sous la direction de Jean Céard. Paris, Classiques Garnier.
- FRAUNCE, Abraham (1950) : *The Arcadian rhetorike (1588)*. Introduction of Ethel Seaton. Oxford, B. Blackwell.
- GORDON, Alex. L. (1970) : *Ronsard et la Rhétorique*. Genève, Droz.
- GOUJET, Claude-Pierre (1752) : *Bibliothèque Française ou Histoire de la Littérature Française*. Paris, Hippolyte-Louis Guérin.
- HOLMES, Urban, John LYONS & Robert LINKER (1935) : *The works of Guillaume de Salluste Du Bartas*, tome 1. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- PELLISSIER, Georges (1969) : *La Vie et les œuvres de Du Bartas*. Genève, Droz.
- RAYMOND, Marcel (1965) : *L'influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*. Genève, Droz.
- RICHTER, Mario (2011) : *Jean de Sponde et la langue poétique des protestants*. Paris, Classiques Garnier.
- RIEU, Josiane (2006) : « Le sentiment religieux chez Du Bartas », in J. Dauphiné (dir.), *Guillaume Saluste Du Bartas 15590-1990*. Paris, Érudit, 317-334.
- SCHMIDT, Albert-Marie (1938) : *La poésie scientifique au XVI^e siècle*. Paris, Albin Michel.
- SCHRENK, Gilbert (2006) : « La religion de Du Bartas: L'exemple de *L'Arche* », in J. Dauphiné (dir.), *Guillaume Saluste Du Bartas 15590-1990*. Paris, Érudit, 335-348.

- SEATON, Ethel (1950) : « Introduction », in *The Arcadian rhetorike (1588)*. Oxford, B. Blackwell.
- VILLENEUVE, Christophe de (1807) : *Notice historique sur la ville de Nérac*. Agen, R. Noubel.
- WEBER, Henri (1956) : *La Création Poétique au XVIème siècle en France de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*. Paris, Nizet.

Resiliencia y narratividad de la Shoah: los testimonios resilientes y la práctica neuropsiquiátrica

Jesús Camarero

Universidad del País Vasco

jesus.camarero@ehu.es

Résumé

Ce travail contient, tout d'abord, une recherche sur les témoignages (deux francophones, un autrichien) de l'Holocauste de trois neuropsychiatres devenus écrivains, les récits éclairant ces trois théories sur leur expérience : traumatisme et mémoire (H. Parens), identité et traumatisme (V.E. Frankl), identité et mémoire (B. Cyrulnik). Puis, on construit une théorie de la Résilience, le fait de surmonter le traumatisme, à partir de ces témoignages et en utilisant les principes psycho-thérapeutiques de B. Cyrulnik, que l'on met en rapport interactif de l'écriture de récits et de la fonction narrative, analysées du point de vue de la Narrativité de Paul Ricœur (philosophie herméneutique).

Mots-clé: Narrativité ; Résilience ; Témoignage ; Holocauste

Abstract

In its first phase, this paper contains an investigation about the Holocaust testimonies (two Frenchs, one Austrian) from three neuropsychiatrists turned writers, who enlighten three theories from their experience: trauma and memory (H. Parens), identity and trauma (V.E. Frankl), identity and memory (B. Cyrulnik). In the second phase, a theory of the Resilience or the overcoming of the trauma is developed from these testimonies. This theory is also based in the psycho-therapeutic principles of B. Cyrulnik, which we place in an interactive relationship with the writing of stories and the narrative function, analyzed from the point of view of the Narrativity of Paul Ricœur (Hermeneutic Philosophy).

Key words: Narrativity; Resilience; Testimony; Holocaust.

0. Introducción

El punto de partida de este trabajo es la hipótesis de someter a una relación dialéctica estos tres conceptos complejos: identidad, trauma y memoria. El resultado nos llevaría a plantear unas líneas de investigación en el ámbito de la Shoah, el Holocausto judío, que contendrían las siguientes cuestiones, tan complejas como los conceptos anteriores y en relación con los relatos de testimonio de diferentes autores desde una perspectiva comparatística y epistemocrítica, es decir mediante la puesta en relación de producciones de distintas culturas (dos francófonas y una austríaca) cuyos relatos entran en relación intercultural e intertextual, y con la implicación de distintos saberes (en concreto la terapia de enfermedades mentales postraumáticas a partir del modelo construido con los supervivientes del Holocausto) en un horizonte de conocimiento: trauma y memoria (en Henri Parens, de origen belga, su libro editado en francés), identidad y trauma (en Viktor E. Frankl), identidad y memoria (en Boris Cyrulnik). El interés de integrar en este corpus a los tres autores citados viene del hecho de que hay una coincidencia precisa en su experiencia del Holocausto, en la edición de sus testimonios y, además, sobre todo, en el hecho de practicar la neuropsiquiatría precisamente en el campo de la terapia postraumática, tanto de niños y jóvenes como de adultos, en situación de enfermedad mental asociada a un trauma sufrido en edad temprana. Así se justifica esta selección estricta del corpus (Holocausto, testimonio, neuropsiquiatría), sin perjuicio de otras variantes narrativas, que serán objeto de otra investigación ya en marcha e íntimamente relacionada con esta: la exploración de recursos estilísticos y narrativos en el cómic por parte de Art Spiegelman (1973), la búsqueda de la identidad judía perdida en Georges Perec (1975), un testimonio escrito desde la oralidad en Robert Bober (1993), una escritura del testimonio vivo en Ida Grispan (2002), la premonición del Holocausto en Irène Némirovsky (2004).

Luego voy a tratar de profundizar en la comprensión e interpretación de estos fenómenos por medio de dos herramientas teóricas: la resiliencia (del mismo Boris Cyrulnik, presente ya en el corpus narrativo) y la narratividad (de Paul Ricoeur, en el contexto de la filosofía hermenéutica), que son a su vez dos teorías correlacionadas y autoimplicadas: en mi hipótesis la resiliencia implicaría la narratividad y la narratividad implicaría la resiliencia. Una vez analizados los intertextos del corpus escogido, se puede establecer una metodología de la resiliencia común a todos ellos, con variantes sorprendentes de uno a otro, sobre todo en el caso de Viktor E. Frankl, en cuyo relato la superación del trauma implica un modelo resiliente excepcional y dotado de una dimensión humanística paradigmática. Todas las fases de la resiliencia serán detalladas en los tres textos. Y son precisamente los relatos contenidos en esos textos los que constituyen un objeto de investigación para la teoría de la narratividad «ricœuriana», desde el punto de vista fenomenológico (la descripción de unos hechos a todas luces extraordinarios en los que unos seres humanos se ven enfrentados a un destino histó-

rico), ontológico (el sentido de la existencia humana bajo condiciones excepcionales) y ético (un referente para establecer una moral del sufrimiento).

En concreto, se trataría de considerar la relación entre el trauma y su representación (vía identidad, vía memoria) que, en algunos casos, da lugar incluso a una creación literaria. No es baladí el hecho de que destacados científicos del ámbito de la neuropsiquiatría hayan sido antes víctimas de los campos de exterminio y hayan sobrevivido a su experiencia traumática: Henri Parens, Viktor E. Frankl y Boris Cyrulnik son algunos ejemplos paradigmáticos que serán analizados en las páginas siguientes. Su experiencia de la Shoah les llevó a una vocación profesional dedicada a encontrar una explicación a lo sucedido y a ayudar a los demás. Tampoco es casual el hecho de que esos científicos contaran su experiencia (*témoignage*), a veces en clave más bien científica, en unos relatos excepcionales en cualquier caso.

1. Trauma y memoria en Henri Parens

¿Cómo establecer la dimensión de un trauma para que este pueda ser comprendido? Las cifras de víctimas van de 6 millones de judíos a 50 millones de muertos en total, lo cual dice claramente el desastre humano provocado por la segunda guerra mundial. Además esta tragedia adquiere lógicamente un sentido, extensivo a toda la humanidad, de tintes alarmantes, en cuanto a la capacidad del ser humano para aniquilar a sus semejantes, el poder de destrucción de las guerras y hasta el síndrome del fin de la humanidad. Y luego habría que contar con los supervivientes, en concreto los que sobrevivieron al Holocausto en este caso, que conformarían efectivamente toda una legión de traumatizados. Cuestión nada baladí, como señala Henri Parens, porque ha tenido un alcance de enormes dimensiones patológicas:

Survivre à la Shoah n'en signifiait pas la fin. Ils gardent en eux et le garderont encore –nous le savons maintenant– pour tout le restant de leur vie, la répercussion brutale de ce qui leur est arrivé. Ils ont emporté avec eux ces souvenirs dans leur nouveau monde, leurs nouvelles familles, chez leurs épouses, leurs enfants, leurs petits-enfants et au-delà. La Shoah s'étend loin. Elle est allée jusqu'à s'infiltrer dans les foyers de ceux qui l'ont perpétrée, leur monde, leur famille, leurs enfants. Jusqu'à ce jour, ses répercussions continuent, laissant des courants forts de peine, d'humiliation, de honte, de culpabilité et de misère (Parens, 2010 : 24).

Como el trauma resulta ser algo terrible, la situación en la que se encuentra el superviviente puede afectar a su comportamiento, con un resultado paradójico y difícilmente explicable, que puede llegar a afectar entonces a la dificultad de hablar (y escribir) para dar testimonio, incluso en el caso de un médico terapeuta como Parens: «Avant tout, pourquoi n'ai-je pas cherché à localiser mon père et mon frère avant ces dernières années? Je cherche la réponse. Je sais qu'elle est du même ressort que la rai-

son pour laquelle les survivants mettent tant de temps à parler de leur expérience de la Shoah» (Parens, 2010 : 33).

Además, a este problema se añade otro problema, avanzada ya la vida y encaminada ciertamente la resiliencia, porque las consecuencias postraumáticas siguen afectando a la persona que sufrió la violencia, incluso a pesar de resistir sus efectos con buenos resultados. Y es que el dolor permanece en el interior del sujeto y ha afectado también a su entorno, sobre todo familiar:

J'ai toujours éprouvé un besoin intérieur de témoigner, d'écrire mon histoire, celle de ma mère, de ma famille, de tous ceux qui m'entourent. Je m'y suis mis, encouragé par l'ordre de Primo Levi que tous les rescapés connaissent : témoigner de ce qui nous est arrivé. [...] Aujourd'hui encore, je m'efforce de comprendre au plus profond de moi-même pourquoi j'ai mis si longtemps à écrire ce qui nous est arrivé. [...] Certains de mes amis rescapés me disent qu'ils ont gardé silence parce que les gens de leur entourage refusaient d'en entendre parler. Et aujourd'hui encore, ils ne veulent rien savoir. C'est trop douloureux pour les auditeurs et les lecteurs. C'est bien mon opinion, et je m'y connais. La plupart d'entre nous peuvent tolérer une telle douleur émotionnelle. Mais éprouver de l'empathie pour la douleur d'un autre peut parfois s'avérer intolérable (Parens, 2010 : 274-275).

Y por estas razones, para Parens, contar sus memorias en su libro *Retour à la vie*, y en concreto su supervivencia de la Shoah, implica igualmente explicar qué significa el traumatismo sufrido a causa de la violencia, de las atrocidades del campo de concentración, porque considera que debe ir más allá de dar testimonio y debe explicar también las consecuencias traumáticas (patológicas) de lo que sucedió: «Que vit un enfant lorsqu'il subit un traumatisme? Comment s'en arrange-t-il? Comment cela affecte-t-il sa vie? Comment et jusqu'à quel point est-elle détruite? Que peut faire un enfant pour le surmonter, pour survivre, pour construire sa vie, une vie riche pour lui-même et pour ceux qu'il viendra à aimer et qui l'aimeront?» (Parens, 2010: 13).

Desde el punto de vista de una psicoterapia, el primer paso sería el autoanálisis, capaz de desvelar lo que de modo permanente ha quedado impregnado en el espíritu de la persona: «Le patient qui exprime ce qui lui vient à l'esprit en arrive à retrouver ce qu'il ressent. Ce qui lui revient, ce sont les expériences qui suscitent chez lui une souffrance, une peine intenses» (Parens, 2010 : 14). Después vendrían las sucesivas repeticiones de lo explicitado antes, con un efecto terapéutico: «Chaque répétition conduit à l'assimilation, à la digestion de ce que l'on a enduré. Et chaque répétition diminue l'intensité de la douleur, du stress, de l'anxiété, du désespoir. C'est ainsi que l'on se délivre de ses entraves, que l'on a moins peur de soi-même, que l'on devient capable de vivre sa vie» (Parens, 2010 : 15).

De este modo, el proyecto narrativo de Parens no solo queda en una narración de tipo histórico (el simple testimonio), sino que se transforma en un documento científico (más precisamente terapéutico) en el que se representa su propio proceso de resistencia (*endurance*) y también la culminación profesional de Parens convertido, al fin y al cabo, en médico psiquiatra en Filadelfia: al fin y al cabo la resiliencia de Parens pudo llevarse a cabo con éxito porque su vida en América contó con un entorno adecuado:

Entre la famille Wagner, remarquablement généreuse, aimante et dévouée, et la famille Steinfirsh, chaleureuse, enrichissante et d'une aide précieuse, la réussite de mes études secondaires et de mes premières années universitaires me fut immensément facilitée. Ce que les Wagner et les Steinfirsh m'ont donné a été une aide précieuse pour me lancer dans une vie fructueuse (Parens, 2010 : 171).

En su prefacio al libro de Henri Parens *Retour à la vie*, al referirse a las alteraciones de la personalidad debidas a un trauma mal identificado, Boris Cyrulnik dice lo siguiente sobre el relato de Parens, en el que identifica con precisión el proceso y los componentes de la resiliencia: «Sa représentation de soi est claire. Son identité a pu poursuivre sa construction quand la famille d'accueil l'a accepté tel qu'il était et quand sa nouvelle culture lui a proposé plusieurs tuteurs de résilience : la musique et les études de médecine» (Parens, 2010: 11).

Todo ello implica también no olvidar y reconocer con exactitud el origen de la violencia ejercida sobre él, el motor del trauma, y por supuesto su victimario con todo detalle, hasta llegar a una definición del mismo con una precisión científica, que incluye la noción psiquiátrica de prejuicio pernicioso (*malignant prejudice, préjugé pernicieux*), una teoría del propio Parens:

Les nazis. Quand je dis nazis, je ne parle pas des Allemands ; je ne désigne pas non plus les personnes victimes de la persuasion politique du national-socialisme. Par nazisme, j'entends un certain type d'antisémitisme, [...] ou un genre de racisme, qui assouvissent leurs préjugés pernicieux à coups de crimes et de meurtres. Un nazi est une personne qui agit par préjugé pernicieux et meurtrier, quelles que soient ses motivations. [...] Ma mère et moi sommes du nombre des victimes directes des nazis français et indirectement des nazis allemands –quoique les Français de Vichy refusent de l'admettre. Une fois accompli le travail des nazis français, ma mère fut déportée et rejoignit mon père et mon frère, ainsi que d'autres parents éloignés qui furent –pour ce que j'en sais à ce jour– exterminés en Pologne par les Allemands et les autres nazis (Parens, 2010 : 23-24).

2. Identidad y trauma en Viktor E. Frankl

En sus memorias sobre el Holocausto que él mismo sufrió en varios campos de concentración nazis, tituladas *El hombre en busca de sentido* (originalmente *Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, 1946), Viktor E. Frankl viene a narrar su experiencia, como prisionero y a la vez como psicólogo, intentando dar respuesta a la pregunta siguiente: «¿Cómo afectaba el día a día en un campo de concentración en la mente, en la psicología, del prisionero medio?» (Frankl, 2004: 27).

La conclusión del autor muestra una metodología original y específica de la resistencia (*endurance*), que implicará una resiliencia de gran valor, asociada a una definición humanista –absolutamente trascendental– de las víctimas: «Las experiencias de la vida en un campo demuestran que el hombre mantiene su capacidad de elección. [...] El hombre *puede* conservar un reducto de libertad espiritual, de independencia mental, incluso en aquellos crueles estados de tensión psíquica y de indigencia física» (Frankl, 2004: 90). Y el lema de este nuevo humanismo sería: «La libertad interior jamás se pierde» (Frankl, 2004: 91), o también: «La libertad interior puede elevar al hombre muy por encima de su destino adverso» (Frankl, 2004: 93).

¿Cómo llegar a obtener esa resistencia que luego permitirá la resiliencia? La metodología consiste básicamente en interpretar la situación de un modo positivo y constructivo, invirtiendo la relación egoísta que muchas veces el ser humano mantiene con la vida (esperar algo de la vida) y pasar a una idea más proactiva (que la vida espere algo de nosotros). Pero sin olvidar que la clave de esa interpretación se encuentra en ser capaz de elaborar un sentido trascendente y trascendental de la propia vida humana, que resultará clave para conseguir salir adelante, o sea sobrevivir en ese caso:

El talante con el que un hombre acepta su ineludible destino y todo el sufrimiento que le acompaña, la forma en que carga con su cruz, le ofrece una singular oportunidad –incluso bajo las circunstancias más adversas– para dotar a su vida de un sentido más profundo. Aun en esas situaciones se le permite conservar su valor, su dignidad, su generosidad. En cambio, si se zambulle en la amarga lucha por la supervivencia, es capaz de olvidar su humana dignidad y se comporta poco más allá a como lo haría un animal (Frankl, 2004: 92).

El problema es que el conflicto interior de la identidad asociada al trauma provocaba, en el contexto de la teoría de la Logoterapia y según el propio Frankl, el sentimiento de la falta de sentido (*The Feeling of Meaninglessness*) que la persona no había podido superar tras el trauma provocado por la violencia, y que suele ir asociado a la sensación de vacío existencial, tan frecuente hoy día en nuestra sociedad. Para vencer esa falta de sentido de la vida y la sensación de vacío existencial, y conseguir llegar a esa fase de la resistencia, previa a la resiliencia, en el día a día los prisioneros debían concebir de un cierto modo su existencia (eso sí, basándose en su libre albedrío), para identificar y valorar el sentido preciso de su vida:

El hombre que se dejaba vencer interiormente ante la ausencia de metas futuras ocupaba y llenaba sus pensamientos de recuerdos. [...] Si se dejaba inundar por ese tono de irrealidad, el prisionero se desentendía con facilidad de aprovechar las ocasiones de realizar las acciones positivas que el campo le brindaba, y esas oportunidades existían de verdad, eran reales. Considerar nuestra existencia provisional como algo irreal constituía un factor primordial para que la vida se les fuese entre las manos a los prisioneros, porque todo se revestía como carente de sentido. Tales personas olvidaban que, en multitud de ocasiones, son las circunstancias excepcionalmente adversas o difíciles las que otorgan al hombre la oportunidad de crecer espiritualmente más allá de sí mismo. En vez de aceptar las dificultades del campo como una prueba de su entereza humana, juzgaban su situación como un error o un paréntesis del destino, como algo privado de cualquier consistencia existencial. Preferían cerrar los ojos y refugiarse en el pasado. Para esas personas se oscurece el sentido de la vida, la vida pierde todo su sentido (Frankl, 2004: 96-97).

En ese límite —extremo— en el que estaba situada la vida de los prisioneros y para conseguir resistir y luego sobrevivir (resiliencia), debieron asumir también un desafío terrible, en concreto decidir dar valor al sufrimiento, transformar una tara, un límite, un problema, en una opción, un recurso incluso. Se trata sin duda de la máxima expresión de la resistencia (*endurance*): «Rehusamos minimizar o aliviar las torturas del campo a fuerza de ignorarlas o de abrigar falsas ilusiones, o de alimentar un optimismo artificial. Asumimos el sufrimiento como el reto de nuestra tarea y no quisimos volverle la espalda. Descubrimos las oportunidades de enriquecimiento interior que se ocultaban en él» (Frankl, 2004: 102).

Además, junto a esa transvaloración del sufrimiento y vinculado a él directamente, se encuentra la creación de otro valor capaz de sostener la resistencia, la esperanza: «Los aún supervivientes teníamos razones para sostener la esperanza: la salud, la familia, la felicidad, las capacidades profesionales, la fortuna material, la posición social» (Frankl, 2004: 105). La esperanza, un valor ciertamente voluble en nuestra sociedad actual, venía definido entonces por la valoración de lo ya vivido, lo que permanece, las posibilidades de llenar la vida o la continuidad imparabile de la misma vida. Y así, al añadirle estos elementos de la esperanza, el sufrimiento adquiriría un sentido propio o específico bajo la forma del sacrificio.

3. Identidad y memoria en Boris Cyrulnik

Boris Cyrulnik es conocido sobre todo por sus trabajos sobre la resiliencia en el ámbito de las neurociencias. Pero también es autor de unas memorias, tituladas *Je*

me souviens... (2010), en las que narra su propia experiencia tras la muerte de sus padres en Auschwitz. Así que, tras la desaparición de sus padres, el pequeño Boris es acogido por distintas familias, de las que guarda un recuerdo por lo general impreciso y a veces nulo, como en el caso de la granja de Pondaurat:

Pendant des années, un mot remontait de ma mémoire : Pont Dora. Ça m'étonnait beaucoup, ce mot qui revenait tout le temps. Ça m'intriguait surtout à cause de Dora, qui est le nom de ma mère d'accueil, celle qui m'a accompagné après la guerre et qui m'a, en grande partie, élevé. Pendant très longtemps, j'ai pensé que c'était un pont qui devait lui appartenir, puisqu'il portait son nom (Cyrulnik, 2010 : 17).

Literalmente ha resultado no ser cierta la afirmación de Theodor W. Adorno de que «no es posible escribir poesía después de Auschwitz» (Adorno, 1984: 248), pues todos los relatos de la Shoah (la poesía interpretada como literatura o escritura) están ahí para demostrarlo; ahora bien, cualquier artista o pensador puede plantearse también esa misma cuestión: después de Auschwitz quizá ya no tendría sentido contar nada porque ya se habría consumado el fin del arte y la literatura, para qué serviría la cultura después de la destrucción del hombre. Pero el asunto de la representación vinculada a la memoria va más allá de esta cuestión, por razones muy superiores que afectan a la misma definición de la identidad humana. Es decir, se puede y se debe escribir para *ser memoria*: no solo tener memoria y recordar, no solo seguir existiendo. Ser memoria (somos memoria) significa lo que somos los seres humanos: construir una identidad en la memoria, saber quiénes somos, qué hacemos y, quizá, por qué lo hacemos.

Ahora bien, el problema de la memoria es que los recuerdos son rescatados en fragmentos (eso sí, muy precisos), a veces sin conexión entre ellos, sobre todo cuando hay de por medio un trauma, como es este caso. Además, la memoria no es la verdad de lo sucedido, sino su interpretación en el momento de la experiencia y por tanto también en el momento de su revivificación: «Personne ne se souvient des mêmes détails d'un même événement, car le souvenir est fait comme un patchwork, il est composé de morceaux de vérité» (Cyrulnik, 2010: 48). Luego, encontrar una coherencia a todos esos fragmentos puede no ser nada fácil a causa de la complejidad innata al mecanismo de la mente: «La mémoire, ce n'est pas le simple retour du souvenir, c'est une représentation du passé. La mémoire, c'est l'image que l'on se fait du passé» (Cyrulnik, 2010 : 45-46).

Por otra parte, como en el proceso del recuerdo interviene inexcusablemente la emoción, entonces resulta que es más fácil elaborar reflexiones que rescatar recuerdos, porque en la reflexión la persona no se enfrenta a la realidad como en el caso del recuerdo: «La réflexion n'est pas soumise au passé, alors que, si je devais faire revenir des souvenirs, peut-être me remettrais-je à pleurer, peut-être aurais-je peur, peut-être

me sentirais-je abandonné... ce que j'ai combattu toute ma vie» (Cyrulnik, 2010 : 46). A esto cabría añadir la mayor incidencia del trauma psíquico que del trauma físico, pues aquel queda más arraigado en la memoria y su repercusión es más dolorosa en el momento de efectuar el recuerdo mediante la memoria: «Les coups, ça ne fait mal que sur le moment, alors que l'humiliation, ça fait souffrir en permanence dans la représentation que l'on en a» (Cyrulnik, 2010: 26). La revivificación de la emoción asociada a un trauma (sobre todo psíquico) interviene de manera subrayada en el proceso de la memoria, de modo que no es fácil reconstruir la historia objeto del relato (*témoignage*), necesario por otra parte para efectuar la resiliencia.

No es menor tampoco el problema de la identidad, máxime cuando se trata en este caso de un niño pequeño que, en una edad tan temprana, llega ya a experimentar una inhibición emocional sorprendente debido al trauma provocado por la violencia: «La mort était banale pour moi à cette époque et j'avais clairement conscience d'avoir été condamné à mort parce que j'étais juif. Mais je ne savais pas ce que c'était qu'être juif. J'étais donc condamné à mort pour quelque chose que je ne connaissais pas» (Cyrulnik, 2010 : 24). La causa de este desarreglo emocional (en realidad un mecanismo de autodefensa o autoprotección) viene de la experimentación de otro trauma, la falta de consideración, la marginación brutal de un ser humano indefenso a una edad muy temprana, condenado a realizar duros trabajos, mal nutrido y sin derecho a disfrutar de las más elementales condiciones de vida (higiene, educación, protección familiar): «En ce temps-là, un enfant sans famille était un enfant sans valeur [...] c'est-à-dire qu'on ne vaut quelque chose que si l'on a des ancêtres, que si l'on sait d'où l'on vient» (Cyrulnik, 2010: 27).

No deberá sorprender entonces que Cyrulnik hable de una emoción soterrada o inhibida (*émotion enfouie*), es decir de una ausencia de emoción (¿si eso fuera posible!) en relación con los recuerdos asociados a los terribles acontecimientos de aquella época:

De cette époque, où j'étais dans une stratégie de survie, je n'ai aucun souvenir d'émotion. Or il est possible que je n'en ai pas eu ! Aujourd'hui encore, je me rappelle tous ces détails sans émotion. Dans mon souvenir, je n'ai que des images et des mots sans émoi. J'ai beaucoup de difficultés à rappeler le passé, car cela implique de faire revenir l'émotion enfouie'. C'est pour cela que je n'arrive à parler de moi qu'à la troisième personne. [...] Si j'ai seulement des images comme souvenirs, c'est parce que, dans le même temps, j'ai vécu des émotions et qu'elles ont été déniées, peut-être même refoulées. Il ne me reste alors que les images et les mots sans émotion (Cyrulnik, 2010 : 31-32).

La cuestión es que el pequeño Boris, para poder sobrevivir, tuvo que sobreponerse a las enormes dificultades y a los graves problemas que estuvieron a punto de

condenarle a muerte en varias ocasiones. Y para ello su mente construyó, con un coste terrible para su emocionalidad (amputación de su personalidad), esa estrategia que consiste en ignorar el sufrimiento (la emoción inhibida), tal como lo demuestra él mismo al hablar de sus nombres falsos, que trataban de ocultar su verdadera identidad: «J'étais ainsi obligé de m'amputer d'une partie de moi pour avoir le droit d'exister» (Cyrulnik, 2010: 33). Incluso llegó más lejos en esa estrategia de evitar el recuerdo que hace sufrir, hasta alcanzar la negación (*déni*), cuando por ejemplo no reconocía ya a las personas que se ocuparon de él en aquella época y por supuesto jamás hablaba de su experiencia: «Le déni est ainsi un facteur de protection, c'est-à-dire qu'il permet de moins souffrir et d'aller de l'avant, sinon on reste prisonnier du passé. Mais c'est très injuste, parce que ce Monsieur que je ne connaissais pas m'a raconté ma vie» (Cyrulnik, 2010 : 36).

Sin embargo, a pesar de todas esas dificultades y problemas, Boris Cyrulnik consiguió llevar a cabo su propia resiliencia. Pero ¿de dónde arranca ese proceso, cuál es su origen? Quizá comienza, sorprendentemente, en el mismo instante en que comienza también su trágica experiencia: «C'étaient des Allemands, mais j'ai été arrêté par la police française. [...] des inspecteurs français qui étaient là pour arrêter un enfant de six ans et demi! J'en ai alors conclu que j'étais quelqu'un de très important, ce qui m'a rendu mégalomane pour le restant de ma vie!» (Cyrulnik, 2010 : 56). En el momento en que es detenida, la víctima se recubre de una protección frente a la agresión violenta: se considera importante, no se deja atemorizar, entiende el acontecimiento como algo sorprendente pero no trágico de ningún modo. Igualmente, cuando ese mismo niño es conducido a la sinagoga junto a centenares de detenidos, para luego ser trasladados a los campos de concentración, él está contento: «Il y avait beaucoup de monde, il y avait des couleurs, c'était un bel événement» (Cyrulnik, 2010: 62). La razón de esta sorprendente actitud es que su madre le había transmitido «quelque chose de sécurité» (Cyrulnik, 2010: 62), una especie de temperamento o recurso emocional que le permitió, junto a un obstinado optimismo, no solo sobrellevar con asombrosa gallardía su arresto, sino también llevar a cabo su fuga y su salvación.

El autor resume este inicio del proceso de la resiliencia en el concepto de insumisión, la fuerza de desobedecer, el impulso de no conformarse; y para él la palabra rebelde (*rebelle*) no quiere decir oponerse a todo (*s'opposer à tout*, como descripción psicológica de una actitud o comportamiento) sino, en un sentido más profundo (fenomenológico, hermenéutico, ontológico, ético-moral, *se déterminer par rapport à soi*), tomar una determinación en relación consigo mismo. Aun así, la resiliencia no fue un camino fácil en su proceso, atravesó por algunas dificultades relacionadas con la rememoración del trauma sufrido:

En revivant les circonstances de mon arrestation, j'ai fait revenir la trace du passé sans le maîtriser, sans l'élaborer, sans beau-

coup en parler. J'ai laissé revenir les conditions de l'arrestation et ça m'a fait passer une très vilaine nuit. En fait, dans mon enfance, j'ai certainement fait un travail de transformation de mes blessures et, par la suite, j'ai fait quelque chose de cette enfance fracassée. Ça m'a rendu complètement psychiatre et, très tôt, je me suis interrogé : Quelle est cette manière d'établir des rapports entre les humains ? Il faut que je comprenne ce qui se passe dans la vie (Cyrulnik, 2010 : 58-59).

Aunque la determinación de la persona le permitió avanzar con resolución hasta conseguir culminar su resiliencia (de un modo parecido al caso de Henri Parens) y, en concreto, mediante el sentimiento –posterior a la experiencia misma– de haber vencido, de haber superado el trauma, lo cual resultará clave para el éxito del proceso resiliente:

Ce sentiment de victoire peut nous être procuré par un acte, par une représentation, mais aussi, plus tard, par un engagement politique, philosophique, religieux, intellectuel... Car ce sentiment de victoire peut également être 'construit' après coup. Beaucoup de gens qui, sur le moment, ont été paniqués, désespérés, mais n'ont pas eu cette sensation victorieuse, sont plus tard devenues psychologues, philosophes, romanciers ou cinéastes. *A posteriori*, ils ont maîtrisé l'émotion en comprenant ce qui s'était passé. [...] dans l'après-coup, quand la représentation est possible, quand le milieu familial ou culturel permet de faire ce travail de représentation, on cherche alors des mots, on tente de convaincre, on élabore des stratégies psychologiques pour que le trauma ne revienne plus (Cyrulnik, 2010 : 77-78).

Cuando, pasados ya sesenta y cuatro años, Cyrulnik habla de la posibilidad de encontrar un discurso (*des mots*) para transmitir su experiencia (*témoignage*), incluido su proceso de resiliencia, está haciendo alusión al hecho mismo de narrar, construir un relato para explicar cómo sigue estando vivo, mediante una distancia (el texto, la tercera persona del narrador) consistente básicamente en un desvío (*faire le détour par l'oeuvre*) que, a su vez, permitirá la modificación (*remaniement*) del pasado.

4. El proceso de la resiliencia

En los epígrafes anteriores se ha descrito la experiencia de cada caso (Parens, Frankl, Cyrulnik) atendiendo a las características relacionadas con la identidad, el trauma y la memoria. A continuación se tratará de exponer una teoría de conjunto de la resiliencia (según la teoría del mismo Boris Cyrulnik) y, simultáneamente, el encaje de las tres experiencias en esa teoría.

Conviene iniciar el análisis fijando la noción de trauma, de manera muy general como «l'instant fatal où tout bascule tranche notre histoire en deux morceaux»

(Cyrulnik, 2004: 11). Se trata en principio de la detención y/o la conducción al campo de concentración: Récébédou y Rivesaltes en el caso de Parens, Auschwitz y Dachau para Frankl (el primer shock se produce al entrar en el campo), Auschwitz para los padres de Cyrulnik, que queda solo con cinco años. Y más concretamente, definir el trauma siguiendo la teoría de Anna Freud, la construcción del trauma según un proceso de dos etapas, el primero en la vida real (dolor, o desgarró) y el segundo en el momento posterior de la representación (sufrimiento), todo ello en el contexto de los mecanismos de defensa (involuntarios, inconscientes) que toda persona en principio es capaz de desarrollar para superar el trauma (Chabrol, 2005: 33, que cita a Freud). Por consiguiente, para conseguir superar y curar ese trauma, deberá producirse otro proceso, también de dos etapas, con un lento trabajo de cicatrización del primer desgarró y, para soportar o atenuar el sufrimiento de la representación, una transformación que cambie la idea que uno se hace de lo ocurrido (metamorfosis por medio del recuerdo). Como el fenómeno causante del trauma es sobre todo el campo de concentración, este se convertirá en el leitmotiv del recuerdo: «Dans les camps, c'est le réel qui torturait: le froid, la faim, les coups, la mort visible, imminente, futile» (Cyrulnik, 2004: 18), y seguirá siéndolo mucho después, cuando en su momento se diagnostique y se trate la patología psíquica. En el caso de Cyrulnik, la respuesta inmediata al trauma es sorprendente, es una emoción inhibida (*émotion enfouie*): «il s'est étonné de ne rien ressentir. [...] il s'étonnait de sa propre indifférence» (Cyrulnik, 2004: 13). Luego, en la fase del recuerdo, para Cyrulnik se vuelve muy dolorosa, como en el caso de Parens, no así tanto en el caso de Frankl debido al impulso excepcional de la voluntad de sentido (*Der Wille zum Sinn*).

Posteriormente, en el comienzo del proceso de resiliencia se puede detectar una fase previa o preparatoria, que forma parte inseparable e inexcusable del proceso, al modo de una serie de mecanismos de defensa (Cyrulnik, 2004: 22, 83, 95) que facilitan el necesario alejamiento emocional respecto del trauma. Uno, negación o atenuación del sufrimiento: Parens no deseaba revivir aquellos hechos porque ello le afectaba negativamente a él y a su entorno, no es el caso de Frankl, para Cyrulnik resultaba traumático recordar. Dos, huida hacia adelante para que no se repita la angustia: sobre todo Frankl resulta paradigmático debido al carácter de su *endurance*. Tres, intelectualización de la emoción para comprenderla y dominarla: decisión, a veces muy temprana, por lo general muy firme de los tres –Parens, Frankl y Cyrulnik– de convertirse en médicos psiquiatras, aquellos que se ocupan del dolor psíquico, más fuerte o intenso que el físico. Cuatro, creatividad como recompensa de la obra de arte obtenida: las mismas memorias escritas por Parens, Frankl y Cyrulnik, los libros respectivos ya publicados.

Además, como un niño, según Cyrulnik, no puede emprender el proceso de resiliencia por sí solo, dicho proceso, en su fase previa, parece requerir entonces dos condicionantes necesarios. Uno, un objeto significativo que se adecúe a su tempera-

mento y que representará simbólicamente a sus padres: por ejemplo, la música y el canto para Parens. Dos, una persona que le proporcione afecto a través de ese objeto: las familias Wagner y Steinfirst para Parens, la señora Farges en el caso de Cyrulnik.

A continuación tendría lugar ya el proceso de la resiliencia propiamente dicho (Cyrulnik, 2004: 17), en el que se pueden establecer tres planos de actuación. Uno, la adquisición de recursos internos que se impregnan en el temperamento, desde los primeros años, explicará la forma de reaccionar ante las agresiones, el modo de materializarse del temperamento personal: la férrea voluntad de Frankl (todo un ejemplo de humanismo), el humor y la seguridad de Cyrulnik. Dos, la significación del primer golpe en la historia personal y en contexto familiar y social, lo cual determinará la gravedad del segundo golpe: paradigmático en el caso de Parens y muy subrayado respecto de su esposa e hijos y el antisemitismo americano. Tres, la posibilidad de regresar a los lugares donde se hallan los afectos, las actividades y las palabras, que la sociedad dispone alrededor de la persona y que le ofrece una cierta guía de resiliencia: varios viajes de Parens a Europa acompañado incluso de toda su familia, el regreso de Cyrulnik a Pondaurat y Burdeos con la ayuda de su amigo Philippe Brenot.

El proceso de la resiliencia, tal como se ha descrito, vendría acompañado de algunos elementos perturbadores o complejizadores (Cyrulnik 2004: 148-149), que podrían ser definidos mediante los siguientes parámetros. Uno, en el momento de recuperar el recuerdo de la experiencia sufrida aparece la culpabilidad como un elemento vinculante, ¿qué he hecho yo? ¿Por qué a mí?: el hecho de ser el único de su familia que sobrevivió en el caso de Parens, los mejores nunca regresaron a casa (según Frankl), una cierta suciedad y la negación de lo ocurrido en Cyrulnik. Dos, queda construido entonces un sólido *pasado pensado*: la impecable relación con su madre en el caso de Parens, el valor de los hechos en sí mismos según Frankl, la clara conciencia de lo que ocurría desde que era niño en el caso de Cyrulnik. Tres, pero surge una cierta responsabilidad en relación con lo ocurrido, todo lo cual permite a fin de cuentas a la persona convertirse en sujeto de su destino, ser autor de sus actos y no un objeto zarandeado por las circunstancias: el deseo de dirigir su propia vida para Parens, la libertad interior y dejar que el destino siguiera su curso para Frankl, pensar hacia adelante para Cyrulnik. Cuatro, la empatía como fundamento biológico y psicológico del sentido ético que conduce a la moral: confiar en otras personas para Parens, el sacrificio de los mártires que da sentido a la existencia en Frankl, el niño Cyrulnik que no se deja determinar por el mundo anodino de los adultos. Cinco, el sufrimiento añadido por sentirse responsable de la desgracia y por la culpabilidad permite a las víctimas adquirir una significación ante sí mismos, obtener una guía de conducta: convertirse en médicos psiquiatras para ayudar a los demás en los tres casos de Parens, Frankl y Cyrulnik es el resultado final de la transformación.

Así pues, se podría definir la resiliencia (Cyrulnik, 2004: 225) como un proceso o devenir, no individual sino colectivo (empatía del individuo con otras personas

que serán determinantes en el proceso), en el que se producen una serie de actos y palabras (de gran valor simbólico), que se desarrolla en un medio adecuado o benefactor (de protección, familiar sustitutivo), cuya experiencia es transcrita por medio de la escritura (*témoignage*, memorias, relatos), en el contexto de una determinada cultura (el judaísmo, la Shoah), en el que es determinante el rol de una persona concreta (salvador, conductor), para dar sentido a lo ocurrido. En síntesis, se trata de una transformación de la persona a lo largo del tiempo para conseguir sobrevivir a la violencia sufrida y ser capaz de disfrutar de una vida buena. A pesar de parecer un proceso eminentemente interno, el factor coadyuvante o externo resulta determinante en la resiliencia, tal como se ha señalado antes, y debe ser claramente subrayado:

La mise en place du processus de résilience externe doit être continue autour d'un enfant blessé. Son accueil après l'agression constitue la première maille nécessaire et pas forcément verbale, pour renouer le lien après la déchirure. La deuxième maille, plus tardive, exige que les familles et les institutions offrent à l'enfant des lieux pour y produire ses représentations du traumatisme. La troisième maille, sociale et culturelle, se met en place quand la société propose à ces enfants la possibilité de se socialiser. Il ne reste plus qu'à tricoter sa résilience pendant tout le reste de sa vie (Cyrulnik, 2004: 167).

Dicho esto, conviene ahora fijar nuestra atención en las implicaciones que conlleva el proceso de la resiliencia (Cyrulnik, 2004: 155-156), de modo que podamos iniciar una previa exploración de la vía que conduce al fenómeno de la narratividad. Uno, cuando la persona empieza a hablar para traer al presente sus recuerdos, esto supone ya una elección de las palabras que describirán su experiencia, convirtiéndose estas en imágenes de su relato, con sus correspondientes emociones: por ejemplo la autenticidad y sinceridad del relato de Parens, la expresión *je me souviens* que da título al relato de Cyrulnik. Esta representación será forzosamente una especie de realidad inventada o quimera, fabricada mediante la recomposición de elementos que existen, aunque siempre de un modo parcial y relativo, ya que no se puede representar todo lo vivido y que unos objetos habrán sido memorizados y otros no o lo habrán sido de modo distinto: «le sentiment de victoire est une reconstruction après coup» (Cyrulnik, 2010: 77). Dos, la composición de este relato provoca un giro en las interacciones de la persona, que cambian de estilo, de modo que el sentimiento que experimenta queda transformado: Frankl dice que «lo que de verdad necesitamos es un cambio radical en nuestra actitud frente a la vida» (Frankl, 2004: 101). En este sentido, se podría afirmar que la ficción es la única realidad soportable: «Recomposant l'événement avec des mots qui modifient le monde mental de la personne à qui il se confie, l'enfant non seulement change la représentation de l'événement et le sens qu'on lui attribue mais, en plus, il s'attache les partenaires de la confiance» (Cyrul-

nik, 2004: 156). Tres, la pregunta: ¿qué sentido último o trascendente tendría la resiliencia? Para conseguir dar un sentido a una tragedia o un desastre, mediante la resiliencia (Cyrulnik, 2004: 170), es necesario pensarlo (comprender) y también llevar a cabo una acción directa para afrontarlo, huyendo de él o metamorfoseándolo (actuar): Frankl afirma que «nosotros no inventamos el sentido de nuestra vida, nosotros lo descubrimos» (Frankl, 2004: 123). Así los acontecimientos tendrán una interpretación, que es lo que permitirá que sean asumibles y, de paso, faciliten la continuidad de la existencia con una cierta normalidad: «convertirme otra vez en ser humano» (Frankl, 2004: 113).

5. De la resiliencia a la narratividad, o la narratividad implicada

El paso de la resiliencia a la narratividad, implicando a la misma narratividad en su proceso, es algo que viene dado básicamente por la necesidad de superar el trauma y tener una existencia aceptable e incluso buena, y ello se hace también – como en los procesos históricos, sociales y políticos de países enteros, el caso de Alemania– por medio de la superación del pasado mediante su revisión permanente (*Vergangenheitsbewältigung*). Ahora bien, conviene anticipar dos condicionamientos previos nada banales (Cyrulnik, 2004: 134): uno, el hecho de que se haya producido un trauma revaloriza el acontecimiento narrado, así que los hechos concretos y particulares adquieren una significación extraordinaria a todos los efectos: el proyecto de Frankl es investigar cómo afectaba a los prisioneros todo cuanto ocurría en el campo de concentración; y dos, no se puede explicar un acontecimiento si previamente no ha sido comprendido, por tanto la comprensión es un ejercicio inexcusable y determinante del proceso de la resiliencia sobre todo en la fase de la narración de los hechos: para Parens, por ejemplo, se trata de revelar los hechos y también de explicar su propio autoanálisis como traumatizado y superviviente.

La relación de implicación mutua de la resiliencia y de la narratividad se explicaría porque «il y a une continuité métamorphosée par la parole» (Cyrulnik, 2004: 128). Es decir que la metamorfosis de los acontecimientos narrados en el proceso de la resiliencia viene a ser como el mismo proceso de reconstrucción de la persona, y porque, después del trauma, no hay reversibilidad posible y solo queda una perentoria obligación de cambio, al modo de una pulsión biológica (Cyrulnik, 2004: 127): la experiencia de Frankl es la personificación exacta de este fenómeno. Ya con la sola elección de las palabras, que harán posible la narración, se produce un acto de interpretación, y entonces los hechos se ven modificados por las palabras. Además, esta interpretación afecta a la resiliencia de maneras distintas (Cyrulnik, 2004: 130), como se verá a continuación. Uno, la escenificación del horror otorga un rol protagonista al narrador: la necesidad de Parens de explicar en qué consiste exactamente el hecho de ser víctima de un genocidio. Dos, la imagen de la pesadilla queda modificada por la fascinación generada en el relato: para Cyrulnik supone no ser ya prisionero de su

historia. Tres, se produce una distanciaci3n que implica una cierta sensaci3n de dominio sobre la emoci3n aterradora: en los tres casos, convertirse en m3dicos psiquiatras supone sobreponerse al trauma e incluso ayudar a otros a luchar contra 3l.

Es evidente que en esta descripci3n funcional aparece ya, con toda claridad, la dimensi3n hermen3utica (sentido, interpretaci3n) de la relaci3n entre la resiliencia y la narratividad: «le monde change d3s qu'on parle, et qu'on peut changer le monde en parlant. [...] la m3tamorphose permet de signifier qu'on peut vivre dans des mondes radicalement diff3rents et pourtant en continuit3» (Cyrulnik, 2004: 130). Incluso cabe, a partir de aqu3, considerar la identidad humana esencialmente narrativa –tal como lo afirma tambi3n Paul Ricoeur en su teor3a de la identidad narrativa–, ya que «c'est donc le sujet lui-m3me qui doit dire ce qui lui est arriv3, [...] la m3taphore du choc qui 3branle n'est pratiquement plus organique, elle est de plus en plus narrative» (Cyrulnik, 2004: 135). Considerada entonces desde el punto de vista de su evoluci3n en relaci3n con la identidad de la persona, la narraci3n obtendr3 as3 ampliaciones distintas de su campo estrictamente narrativo (Cyrulnik, 2004: 136), que podr3n afectar a circuitos afectivos, hist3ricos o institucionales de los traumas sufridos. A fin de cuentas, el narrador estar3 obligado a contar su historia para descubrir qui3n es en realidad, a comprenderse, en el dominio de su fuero interno, y referirse entonces «l'immense 3preuve qui gouverne en secret mon projet d'existence, comme un mythe des origines mis en sc3ne devant un seul spectateur, moi-m3me» (Cyrulnik, 2004: 145). As3 es como surge entonces la narraci3n o materializaci3n narrativa del *t3moignage*, como un acto de creaci3n definible por algunas caracter3sticas como las que siguen (Cyrulnik, 2004: 205). Uno, esta creaci3n tan especial surge de una obligaci3n y, parad3jicamente, culmina en placer. Dos, el esfuerzo de recrear una imagen y el dolor de revivir los acontecimientos provocar3n tanto la euforia como la desesperaci3n. Tres, el objeto de sustituci3n nunca ser3 tan hermoso como el objeto desaparecido, por ser 3ste ideal. Cuatro, se trata de un sustituto euforizante y decepcionante al mismo tiempo, ya que el narrador necesita repararse, llenar el vac3o que le atosiga, y para ello deber3 reparar el origen traum3tico de su mal que ahora se hace mediante la escritura (el *pharmakon* plat3nico).

Como la relaci3n mutua de la resiliencia y la narratividad pone en juego el asunto de la memoria, conviene realizar alguna precisi3n de principio relacionada con su funcionalidad: «La trace d3pend des informations qu'il re3oit de son milieu, alors que le r3cit d3pend des relations qu'il 3tablit avec son entourage. La trace est une empreinte biologique, le r3cit est une conscience partag3e» (Cyrulnik, 2004: 216). En cuanto a la identidad, los recuerdos traum3ticos tienen una funci3n constructora muy s3lida: «La repr3sentation est si forte qu'elle capture la conscience et l'hyperclart3 de certains d3tails signifiants met 3 l'ombre toutes les autres perceptions» (Cyrulnik, 2004: 216-217), de modo que, mediante una serie de relaciones afectivas, basadas en

la emocionalidad, quedan simbolizados los objetos más sobresalientes, elevando a un nivel social los argumentos narrados que constituyen el relato:

Quand les traumatisés ne parviennent pas à maîtriser la représentation du trauma en le symbolisant grâce au dessin, à la parole, au roman, au théâtre ou à l'engagement, alors le souvenir s'impose et capture la conscience en faisant revenir sans cesse, non pas le réel, mais la représentation d'un réel qui les domine (Cyrulnik, 2004: 220).

Aún así, la memoria se convierte en depositaria de todos los recursos internos del narrador, de modo que pueda enfrentarse al influjo negativo del trauma, y evitar así su efecto ya que, de lo contrario, esta situación indeseable solo sería compensada «au moment où une main tendue lui offrira une ressource externe, une relation affective, une institution sociale ou culturelle qui lui permettra de s'en sortir» (Cyrulnik, 2004: 223).

6. Elementos de la narratividad resiliente

Tal como ha quedado demostrado más arriba, la resiliencia implica desarrollar procesos narrativos, analizables bajo parámetros de la narratividad, y la narratividad se halla implicada simultáneamente en el propio proceso de la resiliencia. La clave de esta mutua implicación funcional reside en que precisamente el lenguaje, concretamente por medio de la escritura, permite mantener la acción discursiva sobre la que la persona construye su memoria y, en su caso, el proceso de la resiliencia. Incluso se podría ir todavía más lejos en esta definición, al situar el origen de la acción discursiva antes del lenguaje: «Il n'y a donc pas de rupture entre le monde préverbal et celui de nos discours. Il y a une continuité métamorphosée par la parole» (Cyrulnik, 2004: 128). En cualquier caso, se podría decir que hay una continuidad entre el mundo de los hechos y el mundo de los recuerdos, allí donde residiría el proceso de la resiliencia, y que esta continuidad viene asegurada por el discurso materializado en el lenguaje, cualesquiera que sean sus formas (aunque sobre todo la escrita).

Puesto que se trata de una cuestión relacionada directamente con el lenguaje en más de un sentido, resulta pertinente entonces referirse, en primer lugar, a una dimensión filosófica principal de la cualidad de lo narrativo o narratividad: la lingüisticidad, el hecho de que el ser humano sea lenguaje (no solo use el lenguaje), como un medio que va de la comprensión a la explicación, provocando en su proceso, como ya hemos adelantado, una interpretación que aporta sentido a la experiencia vivida y superada, que es representada, reconstruida y revivida en esos *témoignages* de Parens, Frankl y Cyrulnik: «Todo comprender es interpretar, y toda interpretación se desarrolla en el medio de un lenguaje que pretende dejar hablar al objeto y es al mismo tiempo el lenguaje propio de su intérprete» (Gadamer, 1996: 467). La lingüisticidad, la identidad de lo humano y de lo lingüístico, adquiere además un modo ontológico,

puesto que define al ser humano que practica el lenguaje al tiempo que se identifica con él. Cuando los autores de los *témoignages* deciden escribir su experiencia, entonces adviene la construcción de una nueva experiencia de esas personas, en constante proceso de transformación gracias a la resiliencia a lo largo de no pocos años, y esa experiencia tiene que ver con un ser humano, nuevo, rehumanizado. Al tiempo que esto sucede, el objeto representado –el Holocausto– viene a ser, a tener un ser de nuevo, un ser construido en el lenguaje junto al ser humano que lo sufrió y que ahora lo representa en su relato; pero ahora es comprendido, explicado, interpretado y, en vez de sufrimiento, produciría un sentido trascendente: la curación, también y sobre todo de los otros.

Si el lenguaje es una manifestación de la narratividad en tanto que afecta al ser que es ese lenguaje al producir un discurso, conviene también referirse a la materialización o fijación del discurso mediante la escritura o escrituralidad, otra dimensión importante de la narratividad. Ya el trauma –sobre todo psíquico, como bien demuestra Frankl– implicaba una huella permanente en la emocionalidad de la persona. Ahora, también mediante el *témoignage*, se tratará de inscribir otra huella (o metahuella), que se convertirá en otra porción de vida añadida a la vida, porque el acto de leer e interpretar ese texto será un acto de vida sin duda alguna, y más concretamente un acto discursivo: «le discours est l'événement du langage» (Ricœur, 1986: 206). En principio, la escrituralidad supone que se añade al discurso una fijación (síglica, pero también material) mediante la inscripción del texto pero, más allá de esta evidencia básica, hay una dimensión que afecta al discurso: «Qu'est-ce que l'écriture fixe effectivement? Non pas l'événement du dire, mais le *dit* de la parole, [...] ce que nous écrivons, ce que nous inscrivons, c'est le *noëma* du dire. C'est la signification de l'événement de parole, non l'événement en tant qu'événement» (Ricœur, 1986 : 207-208). Al escribir sus relatos y publicarlos, Parens, Frankl y Cyrulnik no solo relatan sus experiencias terribles, también salen a la palestra con su decir, se manifiestan, testimonian, se convierten en un referente discursivo, se han manifestado ya como sujetos actuantes y sufrientes de lo narrado en sus respectivos *témoignages*. Y además de un modo permanente que, dada la gravedad de lo narrado y dada la separación de la intención del autor y la intención del texto en manos del lector, permitirá una interpretación añadida –«la projection d'un monde» (Ricœur, 1986: 212)–, más allá de la interpretación primera efectuada por el propio narrador.

A las categorías anteriores de la narratividad cabría añadir, en fin, la de la identidad o, más concretamente, la identidad narrativa, «esa forma de identidad a la que puede acceder el ser humano por medio de la función narrativa» (Ricœur, 1991: 35). El núcleo de la teoría de la identidad narrativa es que el personaje adquiere su identidad en el proceso del narrar, máxime si ese personaje coincide con el narrador y con el autor (véase el concepto de pacto autobiográfico definido por Philippe Lejeune), como es el caso de los relatos del Holocausto o *témoignages*: Parens necesita

contar su experiencia para hacer posible su autoanálisis, su resiliencia y la curación propia y de sus pacientes, Frankl construye su relato con la clara intención de saber qué supone sufrir el Holocausto y Cyrulnik debe exorcizar su trauma por medio de la escritura anclada en la memoria y el sufrimiento. En todos los casos, los protagonistas re-construyen una identidad propia, basada en determinados rasgos específicos, propios de las historias que les tocó vivir: la judeidad, la violencia extrema, la injusticia, el sufrimiento, la desaparición, la muerte, pero también la resistencia, la supervivencia, o sea la resiliencia. Al fin y al cabo, y sin perjuicio de las terribles historias a las que sobrevivieron y que luego narran en unos relatos desgarradores, estos supervivientes o resilientes acaban encontrando allí su mismidad, ese carácter del sí mismo que toda persona atesora, su propia identidad basada en la ipseidad: «partiendo de la identidad del relato tal como resulta de la construcción de la intriga, pasaremos a la identidad de los personajes de la historia contada y, de ahí, a la identidad de la ipseidad tal como se dibuja en el acto de la lectura» (Ricœur, 1991: 37). Eso sí, con un beneficio añadido: ese yo sufriente, víctima del Holocausto, tras haber culminado su relato, será un yo refigurado, se habrá convertido, gracias al proceso de la resiliencia implicada en la narración, en un yo revivido o reconstruido, y también transformado, renovado, capaz incluso de ayudar a los demás en sus respectivos procesos de superación y resiliencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (1984): *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, Sarpe.
- BOBER, Robert (1993): *Quoi de neuf sur la guerre ?* París, Gallimard.
- CHABROL, Henri (2005): « Les mécanismes de défense ». *Recherche en soins infirmiers*, 82, 31-42.
- CYRULNIK, Boris (2004 [2001]): *Les vilains petits canards*. París, O. Jacob.
- CYRULNIK, Boris (2010): *Je me souviens*. París, O. Jacob.
- FRANKL, Viktor E. (2004 [1946]): *El hombre en busca de sentido*. Barcelona, Herder.
- GADAMER, Hans-Georg (1996 [1960]): *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme.
- GRINSPAN, Ida (2002): *J'ai pas pleuré*. París, Pocket.
- NEMIROVSKY, Irène (2004 [1942]) : *Suite française*. París, Gallimard.
- PEREC, Georges (1975) : *W ou le souvenir d'enfance*. París, Denoël.
- PARENS, Henri (2010 [2004]): *Retour à la vie*. París, Tallandier.
- RICCEUR, Paul (1986): *Du texte à l'action*. París, Seuil.
- RICCEUR, Paul (1991): «L'identité narrative». *Revue des Sciences humaines*, 221, 35-47.
- SPIEGELMAN, Art (2012 [1973]): *Maus*. Barcelona, Random House Mondadori.

La « Recopilación de las voces mas usuales para empezar á hablar en francés » (1781) de Pierre-Nicolas Chantreau

Ana M^a Carranza Torrejón

Fundación Comillas

amcarranza@fundacioncomillas.es

Resumen

Este artículo presenta un análisis pormenorizado de la nomenclatura o repertorio temático incluido en el *Arte de hablar bien francés* (1781) de Pierre-Nicolas Chantreau. El examen atiende a tres aspectos fundamentales: el lugar de la «Recopilación» dentro del conjunto de nomenclaturas que combinan el francés y el español, en particular, con el grupo de nomenclaturas destinadas a la enseñanza del francés a españoles; la deuda de Chantreau con respecto a Abel Boyer, autor de la nomenclatura que está en el origen de la «Recopilación» y, finalmente, el papel de la nomenclatura dentro de la gramática, su relación con otros componentes, en especial, con los que también debían servir para la adquisición del vocabulario.

Palabras clave: nomenclatura; lexicografía no alfabética; Chantreau; Boyer; historia de la enseñanza del vocabulario.

Abstract

This article shows a detailed analysis about the nomenclature or thematic digest included in *El Arte de hablar bien francés* (1781) of Pierre-Nicolas Chantreau. This exam highlights three key aspects: the importance of the «Recopilación» particularly between the group of Nomenclatures which combine French and Spanish, specially, with the ones which are addressed to the learning of French between Spanish speakers, the debt of Chantreau in relation with Abel Boyer, author of the nomenclature which is in the origin of the «Recopilación» and, finally, the role of the Nomenclature into the grammar, its relation with other components, specially with those which should be useful in the learning of vocabulary.

Key words: lexical repertorie whose material is categorized by topics; non alphabetical lexicography; Chantreau; Boyer; History of the teaching of vocabulary.

0. Introduction

Pierre-Nicolas Chantreau (1741-1808) est l'auteur d'une grammaire pour apprendre le français intitulée *Arte de hablar bien francés* (1781) (désormais *Arte*) qui a fait date dans l'ensemble des livres pour apprendre français publiés en Espagne*. Dans son étude pionnière (2008 [1956]: 133-140), Gonzalo Suárez Gómez définissait ce livre comme un jalon dans l'histoire de l'enseignement du français en Espagne. Des recherches postérieures, dont celle de Núria Moreu (1990), Brigitte Lépinette (1995; 2000) ou Javier Suso (1996) et M^a Eugenia Fernández et Javier Suso (1999), mettent en lumière l'originalité du travail du maître de français à l'École Militaire d'Ávila. L'*Arte*, qui a fait l'objet de nombreuses éditions et remaniements jusqu'au début du XX^e siècle (Moreu, 1990; Fischer, García Bascañana et Gómez, 2004 : 229-234), présente une structure particulièrement novatrice: il est composé de deux parties clairement séparées, une première consacrée à l'explication des règles de la grammaire (1781: 1-251) et, avec une numérotation indépendante, une deuxième intitulée « Suplemento » (1781 : 1-308) qui concentre les outils pour apprendre le vocabulaire et des exercices pour travailler la compréhension et l'expression à l'oral et à l'écrit.

Moins connue est cependant la révolution entraînée par la « Recopilación de las voces mas usuales para empezar á hablar en francés » (désormais « Recopilación »), le recueil de mots espagnol-français placé en tête du « Suplemento » (1781 : 1-52), dans l'ensemble des recueils thématiques franco-espagnols, et par là, dans l'histoire de l'enseignement du vocabulaire français en Espagne. Nous voulons donc attirer l'attention sur cette partie de l'*Arte* pour tout d'abord relever les traits particuliers qui marquent une rupture avec les recueils thématiques antérieurs, y compris celui auquel Chantreau a puisé. Le rapport entre la « Recopilación » et sa source principale est un aspect qui n'a pas été assez développé par les chercheurs qui se sont intéressés aux recueils thématiques, notamment à ceux de l'espagnol (Ayala Castro, 1992 : 149-151; García Aranda, 2003 : 674-676; Alvar Ezquerro, 2005 : 16), et qui, pourtant, permet de mettre en relief l'appoint apporté par Chantreau. Mais, pour comprendre certaines particularités de la « Recopilación », il faut également s'attarder à son rôle à l'intérieur de la grammaire et à son rapport avec les autres composantes de l'*Arte*, une analyse qui d'ailleurs offre la possibilité d'approfondir sur la façon dont Chantreau envisage l'acquisition d'une langue étrangère et, plus particulièrement du vocabulaire.

Là encore il faut noter la nouveauté du processus pédagogique que notre maître de français expose lorsqu'il explique l'utilisation de son livre. À partir des indications fournies dans le texte intitulé « Método que el Maestro debe llevar en su en-

* Ce travail fait partie du Projet de Recherche *Elaboración de un diccionario de la historia de la presencia y enseñanza del francés en España (siglos XVI-XX)* (FFI2008-02389/FILO), subventionné par le Ministère espagnol de l'Économie et de la Compétitivité.

señanza, y el Discípulo en su estudio », nous constatons que Chantreau (1781 : XVII-XX) propose l'étude parallèle du vocabulaire et de la grammaire, complétée avec des exercices pratiques:

Luego que el Discipulo empiece à entender un poco las reglas elementales de la pronunciacion, se dividirá su taréa diaria en tres repasos, dandole à estudiar. 1. Una porcion de las voces incluidas en la nomenclatura, ò recopilación de las voces. 2. Otra corta porcion de las frases familiares. 3. Una leccion regular del cuerpo de la Gramática [...], de modo que caminando poco à poco por aquellas tres sendas, llegue al mismo tiempo à saber las reglas Gramaticales, las voces mas usuales, para con ellas hacer oraciones, y aquellas frases introducidas por el uso en la conversación y trato de las gentes (Chantreau, 1781 : XVIII).

Dans cet extrait nous trouvons déjà une présentation à grands traits de la « Recopilación ». En effet, en la définissant comme une *nomenclature*, Chantreau fait appel à la dénomination traditionnelle des recueils thématiques destinés à fournir une base lexicale aux apprenants d'une langue étrangère, ce qui nous donne une idée générale de la forme et la fonction de son recueil.

1. La « Recopilación », une nomenclature

Il est vrai qu'au XVIII^e siècle *nomenclature* prend le sens d'« ensemble des termes propres à une classification », notamment chez les naturalistes et les chimistes (Rey, 1979 : 3-6; Meschonnic, 1991 : 90), mais, dans l'extrait ci-dessus tout comme dans la page de présentation du « Suplemento », quand il est dit que celui-ci contient « una nomenclatura muy amplia », le mot est employé dans une acception antérieure : « liste de noms ou glossaire ». C'est dans ce sens que *nomenclature* est devenu aux XVI^e et XVII^e siècles une étiquette habituelle pour dénommer les répertoires thématiques et, quoiqu'il s'agisse d'une appellation peu fréquente au XVIII^e siècle, Chantreau s'en sert encore pour définir sa « Recopilación ». Le maître de français renoue alors avec l'ancienne tradition des recueils thématiques plus ou moins brefs destinés à l'enseignement du vocabulaire en langue étrangère. Rappelons ici que les recueils où le vocabulaire s'organise autour des thèmes du type « les repas », « les animaux », « les vêtements », « la ville », « la maison », etc., ont d'abord été employés pour l'apprentissage du grec –connus comme *Hermeneumata*–, ensuite pour l'enseignement du latin au Moyen Âge –appelés alors *nominalia*– et, enfin, pour l'enseignement des langues modernes –des *nomenclators* ou *nomenclatures*–.

À propos de ce type de recueil Bernard Quemada (1968 : 362) soulignait que leur mérite « consistait à présenter d'une manière accessible, des mots qui ont un rapport avec le sujet évoqué ». En effet, l'ordre thématique offre la possibilité de réunir des mots d'un même champ lexical tout en mettant en relief leur rapport naturel et

en favorisant de cette façon l'apprentissage méthodique du vocabulaire. Outils pratiques et efficaces, les nomenclatures sont rapidement devenues un auxiliaire habituel dans les livres à caractère didactique et c'est ainsi qu'elles ont été souvent annexées dans des collections de dialogues, des guides de conversation ou de voyage, ou dans des grammaires. C'est le cas de la « Recopilación », mais aussi de la plupart des nomenclatures pour apprendre le français publiées en Espagne avant 1781. La première, la « Nómima española y francesa » (1707 : 115-127), fait partie de la *Forma gramatical, la qual contine el modo como se ha de aprender à leer, y hablar la lengua Francesa* d'Abdón Senén Guilla Rubí ; ensuite, la « Recopilación de muchas, y diferentes voces muy curiosas y necessarias de saber » (1748 : 245-285) comprise dans la *Llave nueva y universal para aprender con brevedad, y perfeccion la lengua francesa* d'Antoine Galmace et, enfin, le « Repertorio de el Arte Francés que contiene algunos terminos propios domesticos » (1750 : 345-400) qui occupe le dernier chapitre de l'*Arte francés, ó Nuevo methodo facilissimo, para Leer, Hablar y Escribir Francés* de Sebastián Roca y María. L'exception en est le *Promptuario trilingue* (1771) de Josep Broch, un recueil thématique trilingue catalan-espagnol-français qui ne s'accompagne d'aucun autre outil didactique (Bruña, 2008).

Les précédents de la « Recopilación » de Chantreau servent également à illustrer la fréquence avec laquelle les auteurs de nomenclatures ont fait du neuf avec du vieux. Excepté la nomenclature de Guilla Rubí, le reste s'avère être le remaniement d'une nomenclature antérieure, constituant, qui plus est, une sorte de chaîne dont le point de départ est le « Nomenclator de algunas cosas curiosas y necessarias de saber » bilingue espagnol-français qui se trouve à la fin des *Dialogos Nuevos en Español y Francés* (1708 : 274-331) de Francisco Sobrino (Carranza, 2012a : 257-283). Ce nomenclator est la source où Galmace a puisé pour composer son recueil; des traces de ces deux nomenclatures apparaissent dans la « Recopilación » de Roca y María, qui pourtant tire son origine de la « Nomenclature françoise et espagnolle, reduite dans un ordre facile » (1704 : 157-232) de la *Nouvelle grammaire de la langue espagnolle* de Jean Perger. Dernier chaînon, le *Promptuario* de Broch reprend les recueils de Sobrino, Galmace et Roca y María pour y ajouter une troisième colonne avec les entrées en catalan.

La « Recopilación » de Chantreau n'en est pas une exception, mais, au lieu d'une nomenclature bilingue espagnol-français, le maître de français a pris comme point de repère le « Vocabulaire François et Anglois » inclus dans *The Complete French Master* (1756 : 165-220), un livre destiné à l'enseignement du français aux Anglais composé par Abel Boyer¹. Brigitte Lépinette (2000: 263) a déjà signalé que le travail

¹ La grammaire de Boyer a été publiée pour la première fois en 1694 (Londres, S. et E. Ballard), mais le seul exemplaire que nous avons pu consulter correspond à la dix-huitième édition, parue en 1756.

de cet autre maître de français est l'une des sources auxquelles Chantreau a puisé et dont il s'est servi pour composer sa nomenclature. En effet, la filiation entre le « Vocabulaire » et la « Recopilación » est évidente si l'on compare la structure et la colonne du français des deux recueils. Une analyse plus en détail montre cependant comment à partir du travail d'adaptation nécessaire pour accorder le recueil à l'enseignement du français dans un contexte hispanophone, Chantreau est parvenu à composer une nomenclature originale qui est rapidement devenue une référence incontournable (Bruña, 2008 : 62-63 y 75-76 ; Carranza, 2012b).

2. La « Recopilación » et le « Vocabulary »

Tout comme l'organisation thématique du contenu et le caractère didactique, la sélection du vocabulaire est un trait caractéristique des nomenclatures. Le but de ce type de recueil n'est pas de compiler tout le vocabulaire, mais de fournir une base lexicale aux apprenants d'une langue étrangère. Sur l'idée de restriction du vocabulaire insiste le titre de la « Recopilación », présentée d'emblée comme un recueil des mots les plus usuels. Chantreau souligne alors le critère de sélection qu'il a mis en œuvre pour dresser sa nomenclature.

Le titre met l'accent également sur l'objectif visé dans la « Recopilación » : commencer à parler en français. Pour y acheminer les apprenants, Chantreau propose un recueil espagnol-français, la combinaison de langues qui prend comme point de départ la langue maternelle des lecteurs. L'ordre, qui coïncide avec celui des nomenclatures pour apprendre le français antérieures à la « Recopilación », s'accorde à la tendance de l'époque d'enseigner la langue étrangère à partir de la langue maternelle des élèves. En fait, Chantreau (1781: III) lui-même affirmait : « para pasar al estudio de una segunda lengua, mucho convendria el estar enterado de los principios de la materna ». Pourtant, ce choix creuse un écart important entre le « Vocabulary » et la « Recopilación » : dans la nomenclature de Boyer, également destinée à l'enseignement du français mais dans un contexte anglophone, la langue à apprendre est le point de départ, c'est-à-dire l'ordre en est français-anglais. Il s'agit donc d'une première preuve du travail d'adaptation entamé par Chantreau.

Ce travail est également évident au niveau de la structure de la nomenclature de 1781. Aussi bien dans le « Vocabulary » que dans la « Recopilación », une première division tripartite est établie selon un critère grammatical. Ainsi, Boyer groupe d'abord les substantifs, ensuite les « noms adjectifs qui expriment diverses qualités » et, finalement, les « verbes, Anglois et François, pour exprimer les Actions les plus ordinaires ». De son côté, Chantreau (1781 : 1) préfère commencer par les adjectifs, continuer par les verbes et terminer par les substantifs, un choix qu'il justifie de la façon suivante : « He empezado esta recopilacion por los adjetivos, porque con un solo adjetivo se pueden calificar muchos sustantivos, y que por consiguiente importa

saber aquellos antes que estos ». Même si elle n'est pas tout à fait originale, la structure en trois parties de la « Recopilación » s'avère révolutionnaire car il s'agit de la première nomenclature franco-espagnole à présenter une telle division. Avant, les nomenclatures pour apprendre le français publiées en Espagne, tout comme le reste des nomenclatures français/espagnol publiées jusqu'en 1781, concentraient notamment des substantifs, l'enregistrement des verbes et, plus encore, des adjectifs, n'était pas alors courant.

Les trois chapitres de la « Recopilación » ont comme point de départ les correspondants du « Vocabulary », mais la comparaison entre les deux ouvrages montre des différences importantes. Dans la liste des adjectifs –systématiquement accompagnés des indications sur la forme du féminin–, un critère sémantique, appliqué d'une façon plus stricte que dans la liste correspondante de la nomenclature de Boyer, permet à Chantreau de grouper d'abord les adjectifs en rapport avec les qualités physiques, ensuite avec les qualités morales et, finalement, avec les couleurs. Le début du chapitre atteste l'organisation interne² (Chantreau, 1781 : 1) :

« Vocabulary »	« Recopilación »
<i>Masc. Fem.</i>	<i>Mac.º Fem.º</i>
Bon, bonne, <i>good</i>	<i>Bueno, buena</i> , bon, bonne
Mauvais, mauvaise, méchant, méchante, <i>ill, or bad, naughty</i>	<i>Malo, mala</i> , mauvais, e
Sage, <i>wife, good</i>	<i>Ruin</i> , méchant, e
Grand, grande, <i>great</i>	<i>Sabio, a</i> , savant, e
Petit, petite, <i>little, small</i>	<i>Ignorante</i> , ignorant, e
Gros, grosse, <i>big</i>	<i>Grande</i> , grand, e
Épais, épaisse, <i>thick</i>	<i>Pequeño, a</i> , petit, e
Mince, <i>thin</i>	<i>Grueso, a</i> , gros, grosse
Haut, haute <i>ou</i> grand, grande, <i>high, or tall</i>	<i>Espeso, a</i> , épais, épaisse
Bas, basse, <i>low</i>	<i>Delgado, a</i> , mince
Long, longue, <i>long</i>	<i>Alto, a</i> , haut, e
Court, courte, <i>ou</i> bref, breve, <i>short</i>	<i>Baxo, a</i> , bas, basse
Large, <i>wide, broad</i>	<i>Largo, a</i> , long, longue
Étroit, étroite, <i>narrow, strait</i>	<i>Corto, a</i> , court, e
Droit, droite, <i>right</i>	<i>Ancho, a</i> , large
Gauche, <i>left</i> [...] (1756: 213).	<i>Angosto, a</i> , étroit, e
	<i>Derecho, a</i> , droit, e

² Dans le texte original de la « Recopilación », les équivalences françaises apparaissent en italiques, mais, dans les extraits que nous allons reproduire, nous avons adapté le format afin de garder un certain équilibre avec la présentation de Boyer.

<i>Torcido, a, tors, e [...]</i>

Les adjectifs s'ordonnent par paires de contraires et en échelle. L'extrait montre encore comment Boyer a réuni dans la même équivalence des adjectifs ayant une signification voisine, parfois séparés par la conjonction «ou», alors que Chantreau évite ce type de présentation; il préfère répéter l'entrée avec une traduction différente à chaque fois, comme dans ces deux exemples :

«Vocabulary»	« Recopilación »
Difficile, mal aisé, ée, <i>hard, difficult</i> Facile, aisé, ée, <i>easy</i> (1756: 213)	<i>Facil</i> , facile _____, aisé, e <i>Difcil</i> , difficile _____, mal aisé, e (1781: 1)
Frugal, le, épargnant, épargnante, <i>thirsty</i> (1756: 215)	<i>Económico</i> , economie _____, epargnant, e _____, menager, gère (1781: 3)

Cette façon d'enregistrer le vocabulaire est l'une des raisons qui explique la différence dans le nombre d'entrées: 191 dans la « Recopilación » face aux 179 du « Vocabulary ». Force est de constater que Chantreau évince certains adjectifs enregistrés par Boyer, mais, en même temps il en ajoute d'autres : dans l'extrait ci-dessus, on note l'absence de «frugal, le» dans la liste de 1781, mais, en rapport avec « épargnant, e », on remarque l'ajout de deux autres inédits dans la liste de Boyer. D'autres fois, Chantreau, au lieu d'exclure l'adjectif, le replace : par exemple, « sage » –enregistré dans le premier extrait– est repris parmi les adjectifs en rapport avec les qualités et défauts moraux : « *virtuoso, a*, vertueux, euse ; *vicioso, a*, vicieux, vicieuse ; *sabio, a**, sage ; *loco, a*, fou, folle [...] » (1781 : 2). La fin du chapitre consacré aux adjectifs fournit une dernière preuve de l'utilisation plus stricte du critère sémantique sur la liste de 1781 : une énumération de seize pronoms indéterminés termine celle du « Vocabulary », alors que celle de la « Recopilación » finit par une énumération de vingt-deux adjectifs de couleur, champ lexical auquel Boyer consacre une rubrique dans le chapitre des substantifs (1756 : 205).

En ce qui concerne le chapitre des verbes, celui de la « Recopilación » est plus large: le « Recueil des verbes Anglois et François, pour exprimer les Actions les plus ordinaires » (1756: 215-220) concentre 349 entrées distribuées en seize rubriques, alors que les « Verbos mas usuales » (1781 : 4-15) est composé de 714 entrées distribuées en vingt rubriques, dont quatorze sont issues du « Vocabulary ». Le tableau

suisant montre comment dans la «Recopilación» les rubriques qui mettent en évidence cette filiation apparaissent dans un ordre différent³ :

« Vocabulary »	« Recopilación »
1. Manger (17)	3. Del comer y beber (31)
2. S'aller coucher (10)	6. El irse a acostar (11)
3. S'habiller (13)	5. Del vestir (21)
4. Actions naturelles à l'Homme (29)	7. Acciones naturales al hombre (33)
5. Étudier (19)	1. Del estudio (32)
6. Parler (31)	2. Del hablar (36)
7. Actions de l'Esprit (21)	9. Acciones de la memoria y de la imaginación (55)
8. D'amour et de Haine (35)	8. Acciones de amor y odio (57)
9. Se divertir (17)	10. Acciones de diversión y juego, &c. (23)
10. Etre Malade (9)	12. Enfermedades y asistencias (18)
11. Des Marchés (26)	15. Para la compra y venta, &c. (49)
12. De la Vie (7)	4. Acciones de la vida, &c. (16)
13. Du Mouvement (39)	13. Acciones de movimiento (58)
14. Ouvrage de Main (56)	14. Obras de mano (107)
15. Les Sens des Animaux (12)	-
16. Les Oiseaux ont accoûtumé [sic] (8)	-
-	16. Acciones que tocan al culto divino (23)
-	17. Del tiempo (16)
-	18. De la vivienda (13)
-	19. Castigos y suplicios (20)
-	20. Acciones militares (87)
-	11. Exercicios (8)

Il faut remarquer, d'une part, que Chantreau n'a pas totalement exclu le contenu des deux dernières rubriques du « Vocabulary » : il est repris en dehors de la nomenclature, dans une liste particulière intitulée « Voces y gritos de los animales » (1781: 247). D'autre part, les six dernières rubriques de la « Recopilación » qui n'ont pas de correspondance dans le chapitre des verbes de Boyer regroupent des thèmes

³ Dans le tableau, nous indiquons les titres des épigraphes du « Vocabulary » –en français et en anglais dans le texte original– et de la « Recopilación » –présentés uniquement en espagnol– et, à côté, entre parenthèses, le nombre d'entrées. Afin de montrer plus clairement la connexion qu'il y a entre le chapitre consacré aux verbes de Boyer et celui de Chantreau, nous avons placé les titres de 1781 non pas dans l'ordre dans lequel ils apparaissent dans la nomenclature (indiqué par le premier chiffre), mais à côté de son correspondant dans le « Vocabulary ».

également illustrés dans le chapitre des substantifs. Par exemple, le vocabulaire militaire –particulièrement intéressant pour les élèves de Chantreau qui, nous l’avons déjà dit, était à l’époque maître de français à l’École Militaire d’Ávila– se complète avec une rubrique postérieure intitulée « Termes militaires » (1781 : 48-50). Le même thème est développé dans le chapitre des noms de Boyer sous le titre « Autres termes de guerre » (1756 : 210-211), une liste qui malgré tout contient bien des verbes enregistrés dans la rubrique « Acciones militares » de la « Recopilación » (1781 : 13-15).

Quant à l’organisation du contenu, les deux maîtres de français ont privilégié le même critère sémantique qui s’impose dans le chapitre des adjectifs. C’est ainsi que, quand il y a lieu, on trouve des paires de contraires accompagnés d’autres verbes sémantiquement apparentés dans des listes qui montrent un certain ordre logique, comme dans cet exemple :

Boyer	Chantreau
De la Vie	<i>Acciones de la vida &c.</i>
Accoucher, <i>to be delivered</i> , or <i>brought to bed</i>	<i>Nacer</i> , naître
Naître, <i>to be born</i>	<i>Bautizar</i> , baptiser
Bâtiser, <i>to chisten</i> , or <i>baptize</i>	<i>Crecer</i> , croître
Croître, <i>to grow</i>	<i>Vivir</i> , vivre*
Vivre, <i>to live</i>	<i>Engordar</i> , engraisser
Mourir, <i>to die</i>	<i>Enflaquecerse</i> , maigrir
Enterrer, ensevelir, <i>to bury</i> (1756: 219)	<i>Casarse</i> , se marier
-	<i>Parir</i> , accoucher
-	<i>Enviudar</i> , devenir veuf, ó veuve
-	<i>Envejecer</i> , vieillir
-	<i>Morir</i> , mourir
-	<i>Sepultar</i> , ensevelir
-	<i>Embalsamar</i> , embaumer
-	<i>Enterrar</i> , enterrer
-	<i>Heredar</i> , hériter
-	<i>Resucitar</i> , ressuciter (1781: 5)

Les mêmes critères sont mis en œuvre pour organiser le chapitre « Nombres sustantivos mas usuales » (1781 : 15-52) de la « Recopilación », composé de soixante-cinq rubriques qui concentrent 2.359 entrées au total. Pour sa part, le « Vocabulaire François et Anglois » (1756 : 165-212) de Boyer, réunissant jusqu’à 3.075 entrées, a une rubrique de plus. Pour comprendre cette différence entre le nombre de rubriques du « Vocabulary » et de la « Recopilación » il faut d’abord rappeler que Chantreau avait remplacé le thème des couleurs dans le chapitre des adjectifs; ensuite, les rubriques

consacrées aux nombres cardinaux et ordinaux n'apparaissent pas dans la « Recopilación », mais dans la partie grammaticale de l'*Arte* (1781 : 77-81). Enfin, un thème comme « Principaux Officiers et Domestiques appartenant au Roi d'Angleterre » est, logiquement, exclu d'une nomenclature à employer dans un contexte hispanophone ; à sa place, Chantreau a dressé une liste des « Noms de baptême les plus usités ».

Le reste de rubriques proposées par Boyer dans sa nomenclature a une correspondance –presque dans le même ordre et regroupant une quantité souvent similaire d'entrées– dans la « Recopilación ». Malgré tout, on remarque que certains thèmes ont une présentation différente dans les deux nomenclatures. Par exemple, le contenu de la rubrique « Certains Accidens & Propriétés du Corps » est partagé en deux parties dans la « Recopilación », « Choses relatives au corps » et « Actions naturelles &c. ». À l'inverse, la rubrique « Parties du corps humain » de la « Recopilación » concentre le contenu que Boyer avait distribué sous les épigraphes « Les Parties du corps humain », « Parties intérieures du Corps » et « Excréments du Corps ».

À l'intérieur des rubriques, certaines différences entre les mots français enregistrés par Boyer et par Chantreau témoignent de l'évolution du vocabulaire français au cours de plus d'un siècle. Les limites de cet article ne nous permettent pas de développer cet autre aspect intéressant que nous voulons toutefois illustrer brièvement. Un sujet comme le vêtement, dont le vocabulaire a subi une transformation importante dans les années qui séparent le travail des deux maîtres, peut servir comme exemple. Dans la liste dressée par Boyer pour le costume masculin, on relève des mots comme *casaque*, *culotte ou haut de chausse*, *garniture* ou *Petite Oye* ou *souquenille*; Chantreau évince certains mots pour laisser la place à ceux qui décrivent l'ensemble porté à la fin du XVIII^e siècle: *redingote*, *culotte* et *garniture*. La différence est également évidente dans la rubrique consacrée à l'habillement féminin: à la fin du XVII^e siècle, avec la coiffure appelée *fontange*, les femmes de la cour portaient le *panier* ou *jupe panier*, une mode finalement remplacée par celle des robes plus confortables, comme la *commode*, souvent garnie des *falbalas*. Dans la liste de 1781, ces mots disparaissent en faveur d'autres qui, comme *deshabillé*, évoquent les nouvelles modes, ou des hispanismes rapportés aux habits caractéristiques du costume espagnol au XVIII^e siècle, tels que *mantille* ou *manteline* et *basquine*, des ajouts qui, d'autre part, révèlent le travail mené à bien par Chantreau pour adapter sa nomenclature au contexte hispanophone.

D'autres différences entre le chapitre des noms de Boyer et celui de Chantreau sont à remarquer du premier coup d'œil. D'emblée, dans la liste de 1781 on note la présence de marques lexicographiques (M. / F.) pour indiquer le genre de certains substantifs. Dans la « Recopilación », tout comme dans le « Vocabulary » et dans la plupart des nomenclatures antérieures et postérieures, un article défini ou indéfini indique le genre des substantifs enregistrés, mais Chantreau ajoute, en outre,

des marques lexicographiques à côté de certaines équivalences françaises. Une note au début du chapitre annonce que « Las letras *M. F. E.* que se encontrarán al fin de algunas voces, cuyo género es dudoso ò facil de equivocar, dicen: *Masculino, Femenino, Epiceno* » (1781 : 15). L'analyse détaillée conclut que Chantreau (1781 : 18-19) joint ces marques systématiquement lorsque le genre du substantif français ne coïncide pas avec celui du substantif espagnol et que l'article défini français présente la forme éliée ou la forme du pluriel :

Las tripas, les boyaux *M.*
La gordura, l'embonpoint *M.*
Los bigotes, les moustaches *F.*
El aliento, l'haleine *F.*

Cet emploi des marques lexicographiques, unique dans l'ensemble des nomenclatures franco-espagnoles, est un exemple des solutions apportées par Chantreau pour aplanir un obstacle fréquent auquel se heurtent les apprenants: connaître le genre des mots dans la langue étrangère. Chantreau a également pris en compte d'autres difficultés qui se présentent aux hispanophones voulant apprendre le vocabulaire français, comme la prononciation particulière de certains mots, indiquée à côté des équivalences :

El dedo, le doigt. *P. duè* (1781: 18)
Una isla, une Isle. *P. il* (1781: 30)
Bruselas, Bruxelles. *P. Brussel* (1781: 31)
La orquesta, l'orchestre *P. orkestr* (1781: 32)

La présence de notes en bas de page est une autre particularité de la « Recopilación » qui saute aux yeux. Chantreau les ajoute pour faire plusieurs types de remarques, notamment sur les écarts entre la langue et la culture française et l'espagnole. Il y a des notes très utiles pour les apprenants (1) et d'autres directement destinées aux professeurs (2); parfois il s'agit de fournir des données curieuses (3) ou d'ajouter un commentaire sur les équivalences, que ce soit pour signaler une autre équivalence dans un registre de langue différent (4), pour apporter des éclaircissements sur la meilleure traduction (5) ou sur la différence entre les possibles traductions d'une même entrée en espagnol (6) :

(1) Los arboles frutales se forman añadiendo la terminacion *ier* al nombre de las frutas, v. g.: Poire, *pera*. Poirier, *peral*
 Quando la voz de la fruta acaba en *e muda*, se suprime (1781 : 44).
 (2) *Enrodar*, rouer, rompre
 Los suplicios (como aquel de *enrodar*) que se practican en Francia, y no acá, conviene que los explique el Maestro (1781 : 13).

(3) *El vestuario*, les loges des acteurs

Son los quartos donde se visten los actores en París: cada Comediante tiene el suyo (1781 : 32).

(4) *Un hijo natural*, un fils naturel

La plebe dice: *Enfant du côté gauche* (1781 : 26).

(5) *Echar à presidio*, envoyer au préside

No hay término en francés para la voz *presidio*, la hemos afrancesado con la de *preside*: echar à presidio equivale en francés à *envoyer aux galères*, enviar à galeras (1781 : 13)

(6) *Dar leccion*, donner leçon

_____, prendre leçon.

Dar leccion el Maestro al discipulo, es *donner leçon*. Dar leccion el discipulo con el Maestro, es *prendre leçon* (1781 : 4).

Nouvelle preuve du soin apporté par Chantreau à l'élaboration de cette nomenclature non seulement au niveau linguistique mais aussi pédagogique, ces notes constituent une autre particularité de la « Recopilación » qui marque une différence aussi bien par rapport au « Vocabulary » que par rapport aux nomenclatures précédentes, dans lesquelles ce type d'ajout est vraiment rare. En guise de synthèse à propos des traits distinctifs de la nomenclature de Chantreau, il faut signaler que les apports de notre maître de français sont destinés à surmonter les difficultés habituelles dans le processus d'enseignement du vocabulaire en langue étrangère, telles que la synonymie apparente de certains mots, le manque d'équivalence exacte dans la langue d'arrivée ou les différents registres de langue. D'ailleurs, à la réflexion, Chantreau constate les principales erreurs des maîtres et des élèves et essaye de les éviter, visant par là un processus pédagogique plus efficace qui explique, d'une part, les traits particuliers de la « Recopilación » et, d'autre part, le rôle du recueil thématique à l'intérieur de l'ouvrage et son rapport avec le reste de composantes du « Suplemento ».

3. L'enseignement du vocabulaire selon Chantreau

Dans le texte préliminaire de l'*Arte* (1781 : XVII-XV), le maître de français soutient que la clé pour maîtriser une langue étrangère est ce qu'il appelle « la propiedad de las voces », c'est-à-dire connaître la signification exacte des mots et des expressions idiomatiques et savoir les employer⁴. Pourtant, toujours d'après Chantreau, les

⁴ Cette idée est clairement exposée dans le quatrième chapitre du « Suplemento » intitulé « Frases familiares para romper à hablar en Francés » (1781 : 53-98). Parmi les phrases qui constituent une sorte de dialogue portant sur l'enseignement du français, « Para dar leccion y hablar frances » (1781 : 60-65), il est dit que, quand on apprend une langue étrangère, le plus difficile (on ne transcrit que le texte en français) « C'est de bien saisir la propriété des termes. / C'est l'affaire de beaucoup de tems. / Il faut faire une attention particulière au génie des langues. / Cela est vrai. / Sans cette étude on ne

grammaires et dictionnaires publiés jusqu'en 1781 manquaient d'explications sur « el propio empleo de las voces », critique qu'il justifie à l'appui des exemples tirés du *Diccionario Nuevo* (1705) de Francisco Sobrino et du *Nouveau dictionnaire espagnol, français et latin* (1759) de Nicolas de Séjournant. Le but est de montrer comment, faute de notes signalant les différentes acceptions d'un même mot selon le contexte, le lecteur est sujet à l'erreur. Le cas du mot *criado*, traduit par *serviteur, valet, domestique* dans les dictionnaires cités, sert d'exemple à Chantreau pour souligner que

el principiantes que no sabe la fuerza, y propiedad de estas voces, las cree sinonimas, y por consiguiente si se ofrece decir, *enviame Vm. su criado*, pensara igualmente se puede usar de *envoyez-moi votre serviteur, envoyez-moi votre valet, ò envoyez-moi votre domestique*; pero solamente la última oracion es la propia, porque *serviteur y valet* tienen otra acepción (1781 : XIII).

Afin de suppléer à ce « défaut », Chantreau affirme avoir accordé une attention particulière à la « propriété des termes ». En fait, dans la nomenclature, la confusion notée dans l'extrait ci-dessus n'a pas lieu grâce à l'emploi privilégié de l'équivalence univoque –celle qui fait correspondre à un seul mot dans la langue d'entrée un seul dans la langue d'arrivée–, qui oblige à répéter l'entrée ayant une traduction différente pour chaque acception. Le recours à des notes qui cherchent à mettre en lumière la différence entre certains mots enregistrés ou à nuancer leur signification est une autre solution proposée par Chantreau pour contourner le problème posé par la polysémie et la synonymie, des complications habituelles en lexicographie et en didactique. Mais le système des notes devient insuffisant étant donné la quantité de remarques qu'on peut faire sur l'ensemble de plus de trois mille entrées et leurs équivalences enregistrées dans la « Recopilación ». Pour avoir une idée du nombre d'adjectifs, verbes et substantifs qui, toujours selon Chantreau, exigent des explications sur leur signification, il suffit de repérer ceux qui apparaissent marqués d'un astérisque (*) dans la nomenclature. Cette marque –accompagnant plusieurs équivalences citées jusqu'à présent–, prévient l'apprenant sur la difficulté de certains mots, tout en l'invitant à se reporter au « Tratado de la propiedad de las voces » –désormais « Tratado »–, le recueil alphabétique bilingue dans lequel se concentrent la plupart des remarques sur la signification des mots.

Ce « Tratado » est divisé en deux parties : « Parte primera. En que se explica la propiedad de las voces castellanicas que tienen en frances dos, ó mas significados, con diferente uso ó sentido, de lo qual pudieran originarse equivocaciones, asi en la

manqueroit pas de dire les plus grandes sotises [...] / J'ai remarqué que les maîtres ne font pas assez d'attention à cette partie de leur leçon. / C'est le principal soin de M. Chantreau. / Il fait bien; et en effet il le prouve dans le prologue de sa Grammaire par plusieurs exemples » (1781 : 62). Cette dernière phrase fait référence à l'extrait que nous allons reprendre tout de suite.

locucion como en la traducción » (1781 : 99-142) et « Parte segunda. Que contiene primero las voces francesas, que con un significado tienen dos en castellano: segundo, aquellas cuyas acepciones son muy distantes unas de otras, así en sentido recto, como figurado: tercero, las que nos han parecido de algun notable reparo » (1781 : 143-245). Les deux regroupent essentiellement des mots préalablement enregistrés dans la nomenclature, devenus alors des entrées accompagnées d'un article rédigé en espagnol dans lequel Chantreau explique leurs différentes acceptions selon le contexte, illustrées avec des exemples. Ainsi, dans l'extrait du chapitre consacré aux adjectifs ci-dessus, on trouve *sabio*, une entrée qui se répète avec une traduction différente à chaque fois, « *Sabio, a*, savant, e » et « *Sabio, a**, sage ». L'astérisque de cette deuxième équivalence renvoie le lecteur au « Tratado », où on peut lire l'explication suivante :

SABIO, *sage, savant*.

Sage es un hombre prudente, y juicioso: los siete sabios de la Grecia, *les sept sages de la Grèce*.

Savant, equivale à *sabio*, en sentido de erudito, literato, y aun en el de científico: *v. g.* Los sabios que escribieron el diario de *Trévoux*, tubieron [sic] mucha fama: *les savants qui écrivirent le journal de Trévoux, eurent beaucoup de reputation*.

El diario de los literatos, *le journal des savants* (1781 : 135).

Comme il a été dit, l'emploi de l'équivalence univoque dans la nomenclature devrait empêcher l'apprenant d'employer *sage* et *savant* comme des synonymes; pour dissiper les doutes, Chantreau reprend les mots français dans le « Tratado » pour expliquer et illustrer la différence qu'il y a entre eux. Dans les chapitres consacrés aux verbes et aux substantifs, la différence est plus claire encore, car les entrées peuvent se répéter dans plusieurs rubriques, accompagnées de la meilleure traduction en français à chaque fois. Dans la liste reproduite ci-dessus, « Acciones de la vida », on trouve « *Vivir, vivre** » (1781 : 5), mais l'entrée *vivir* se répète encore dans les rubriques « Acciones de movimiento » et « De la vivienda » :

*Residir, vivir**, résider, demeurer (1781 : 9);

*Vivir** (en una casa), demeurer

___, habiter (1781 : 13).

L'analyse sémantique de ces unités lexicales est développée par Chantreau dans l'article qui accompagne l'entrée *Vivir* de la partie espagnol-français du « Tratado », et l'entrée *Demeurer*, dans la partie français-espagnol du même recueil bilingue :

VIVIR, *vivre, demeurer*.

Vivre equivale à todas las acepciones de *vivir*, menos quando se quiere indicar el domicilio, ò paradero de uno, se usa de *demeurer*: *v. g.* Dónde vive Vmd? *où demeurez-*

vous ? vivo en la calle de San Agustin, je demeure dans la rue de Saint Augustin (1781 : 140).

DEMEURER vivir en algun paraje: *v. g. Nous avons demeuré plus de deux ans dans cette maison-là*, hemos vivido mas de dos años en aquella casa.

_____ quedarse: *v. g. Han quedado mas de dos mil hombres muertos en el campo de batalla, il est demeuré plus de deux mille morts sur le champ de bataille* (a).

Vease en la Gramática Pat. III. cap. I. §. I. sobre los auxiliares *avoir*, y *être*.

(a) Mas vale traducir quedar, por *rester*, que no por *demeurer* (1781 : 168).

Ce dernier exemple montre comment, dans le « Tratado », Chantreau a eu recours aussi aux notes en bas de page pour nuancer davantage la signification des mots. On y remarque également la présence de renvois –dans ce cas à la grammaire– qui mettent en évidence la connexion entre les différentes parties qui composent l’*Arte*. En fait, le renvoi du dernier exemple s’accorde à l’idée principale de la « méthode » exposée par le maître de français dans la citation reproduite au début de notre article : il est nécessaire d’assembler l’apprentissage du vocabulaire et celui de la grammaire. Souvent, le renvoi peut aussi inviter le lecteur à consulter l’entrée correspondante dans la partie inverse du « Tratado », comme dans l’exemple suivant, un article dont le but est de montrer la différence qu’il y a entre les trois premières équivalences de la rubrique « De la campagne et de l’agriculture » :

Un lugar*, *un village*.

_____, un endroit.

Una aldea, *un hameau, petit village* (1781 : 41).

LUGAR, *lieu, place, endroit, tems*.

Lieu es el equivalente genérico de lugar, pero se usa especialmente quando éste indica oportunidad: *v. g. No hubo lugar de hablarle del asunto, porque estaba de muy mal humor: il n’y eut pas lieu de lui parler de l’affaire, parcequ [sic]’il étoit de fort mauvaise humeur*.

Lugar se traduce por *place*, en estos modos de hablar: quiero sentarme aquí, hagame Vmd. lugar, *je veux m’asseoir ici, faites-moi place*; no hay lugar, *il n’y a pas de place*.

Lugar se traduce por *endroit*, ò *place*, quando está en sentido de parage: *v. g. Busquemos un lugar mas cómodo para hablar, porque aquí nos da mucho el ayre: cherchons un endroit, une place plus commode pour parler, parcequ [sic]’il fait trop de vent ici*.

Endroit equivale à lugar en la acepción de ciudad, villa aldea, ò poblado: *v. g.* San Lucar de Barrameda es un lugar muy agradable: *Saint Lucar de Barrameda est un endroit fort agréable.*

Vease la nota sobre las voces *Bourg, Hameau, Village*, Part. II de la propiedad de las voces.

Lugar, expresando espacio de tiempo, es *tems*: *v. g.* No he tenido lugar de estudiar hoy: *je n'ai pas eu le tems d'étudier aujourd'hui* (1781: 120-121).

VILLAGE Nota: Muchos no saben la diferencia que hay entre *village, bourg, y hameau*, que pueden traducirse los tres igualmente por la voz lugar. La observacion que hace sobre esto el Abate *Girard*, basta para quitar toda duda.

«*Si l'on élève*, dice dicho Abate, *quelques maisons rustiques l'une auprès de l'autre, voilà un hameau. Ajoutez à ce hameau une église paroissiale, c'est un village. Faites tenir dans ce village un marché réglé, vous aurez un bourg.* Vease *Sinonime françois de l'Abbé Girard, tom. II. pag. 138. art. 91*» (1781 : 243).

Chantreau cite certaines sources auxquelles il a puisé pour composer son « Tratado », essentiellement destiné, nous l'avons déjà dit, à aider les apprenants quand ils s'achoppent à des mots difficiles, ayant une signification voisine ou plusieurs significations selon le contexte; des mots espagnols et français qui, dans la plupart des cas, étaient préalablement enregistrés dans la « Recopilación ». Le « Tratado » devient donc un complément de la nomenclature: l'organisation thématique de cette dernière favorise l'apprentissage méthodique du vocabulaire, alors que l'ordre alphabétique du « Tratado » permet aux apprenants de localiser aisément des mots qui exigent une explication détaillée sur leur signification.

Un complément aussi bien de la « Recopilación » que du « Tratado » est le chapitre qui se trouve entre l'une et l'autre. Il s'agit d'un recueil regroupant les « Frases familiares para romper à hablar en Frances » (1781 : 53-98), classées dans des épigraphes du type « Para dar los buenos dias, &c », « Del Ir y venir, &c » ou « Para hacer un cambio, &c ». Le vocabulaire est présenté cette fois en contexte afin de fournir aux apprenants des modèles censés être utiles pour commencer à parler, mais aussi des explications sur certaines tournures difficiles. D'ailleurs, Chantreau signale au tout début du recueil que « El Maestro explicará el sentido literal de la frase francesa quando su expresion se apartare de la castellana » (1781 : 53). L'objectif est donc de veiller à ce que les apprenants évitent autant que possible des interférences entre la langue maternelle et la langue à apprendre, une autre erreur constatée par le

maître de français chez ses prédécesseurs. En effet, dans le texte préliminaire de l'*Arte*, Chantreau affirme s'être appliqué avec zèle à « apartar del modo de hablar de mis Discipulos todo hispanismo; a lo qual los Maestros no se han aplicado. Oudin, Nuñez, Galmaces, &c. no indican el modo de suplir estas frases castellanas que à cada instante se ofrecen en la conversación » (1781 : XIII).

Les exemples qui illustrent ce type d'hispanismes sont à chercher cette fois dans quelques notes en bas de page du recueil de phrases, dans lesquelles Chantreau s'attaque tout particulièrement à son concurrent direct, Antoine Galmace, et aux phrases compilées dans sa *Llave nueva y universal* (1748), la grammaire de français qui s'était imposée comme une référence à l'époque. Par exemple, à propos de « Beso la mano de Vmd. », traduit en 1781 par « Votre très humble », Chantreau remarque : « El solo *Galmaces* es el Francés que usa de la expresion *je vous baise les mains*, atestigo à quantos Franceses hay » (1781 : 57). Mais, les notes servent aussi pour relever la difficulté de certaines expressions, comme à propos de « *No se canse Vmd. / Ne prenez pas la peine* » ; une note signale que « se usa de esta frase quando uno quiere hacer alguna cosa por otro, y que se quiere decirle que no tome este trabajo » (1781 : 59). Parfois, la phrase contient un mot expliqué dans le « Tratado », comme dans « *Buenas noches tenga Vmd.*, Je vous souhaite bien le bon soir », dont la note devient un renvoi : « Vease la Nota sobre *soir y nuit* en el tratado alfabético de la propiedad de las voces, letra N » (1781 : 58).

L'objectif visé par Chantreau est donc d'apporter des solutions pour surmonter les obstacles habituels qui se présentent aux apprenants espagnols, en même temps qu'il leur propose un enseignement progressif du vocabulaire français. Le point de départ en est la « Recopilación », qui présente les mots isolés tout en signalant les mots ayant plusieurs significations selon le contexte ou apparemment synonymes, des cas particuliers expliqués et illustrés dans le « Tratado ». L'enseignement du vocabulaire et de son emploi continue avec le recueil des « Frases familiares », qui vient contextualiser les mots préalablement enregistrés dans la « Recopilación ». Ensuite, dans le but de renforcer les connaissances acquises avec les trois recueils et d'avancer, Chantreau propose des exercices, notamment de lecture et de traduction à partir des autres composantes du « Suplemento » : un recueil de « Proverbios, refranes y dichos que se corresponden en ambas lenguas » (1781 : 248-255), des explications sur le « Modo de contar la moneda francesa » (1781 : 255-256), des « Observaciones sobre la traduccion y fragmentos » (1781 : 256-289), un ensemble d'« Anecdotes, mots, faits historiques, etc., où l'on pourra, en s'amusant, s'exercer à la lecture et à la traduction » (1781 : 290-302), des « Apothegmes » (1781 : 303) et, enfin, un bref « Précis historique de l'Espagne » (1781 : 302-304).

4. Conclusion

Nous avons essayé de montrer comment, avec la « Recopilación », Chantreau bouscule la tradition des nomenclatures franco-espagnoles. D'emblée, il a brisé la chaîne des recueils thématiques publiés jusqu'alors en Espagne en puisant à des sources différentes, notamment au « Vocabulary » de Boyer. La comparaison entre cette nomenclature et la « Recopilación » met en évidence la façon dont Chantreau est parvenu à faire vraiment du neuf. Il se tient également à l'écart de ses prédécesseurs lorsqu'il s'occupe de bien préciser l'emploi et la fonction de la nomenclature à l'intérieur de l'*Arte*, et, qui plus est, quand il explique ses choix aussi bien au niveau du contenu que de la structure de la « Recopilación ».

Conçue comme la pièce clé autour de laquelle s'articule l'enseignement du vocabulaire français aux apprenants Espagnols, dans la « Recopilación » tout est adapté pour atteindre cet objectif précis: les marques lexicographiques ajoutées uniquement dans la colonne du français ou les renseignements additionnels d'ordre linguistique, phonétique ou culturel rédigés en espagnol ne laissent aucun doute à cet égard. Mais, les particularités qui font de la « Recopilación » une nomenclature originale dévoilent également les résultats du travail de lecture critique mené par Chantreau sur les ouvrages de ses prédécesseurs. Il y signale des défauts qui, à son avis, induisent l'apprenant en erreur: le manque d'explications sur la signification des mots ayant comme conséquence l'emploi indistinct de mots qui n'ont pas le même sens ou de tournures incorrectes calquées sur l'espagnol. Les solutions apportées par Chantreau pour corriger ces erreurs constituent la plus grande innovation.

La nouveauté vient également donnée par l'assemblage de la nomenclature avec le recueil thématique des « Frases » et avec le « Tratado » alphabétique des mots à plusieurs significations. Ces trois recueils constituent de la sorte un noyau fondamental de l'*Arte* qui relève un processus d'enseignement progressif permettant aux apprenants Espagnols d'assimiler la signification et l'emploi du vocabulaire français.

La qualité et l'originalité du travail de Chantreau ont été rapidement reconnues. Dix ans après la première édition de l'*Arte*, en 1791, Félix Martínez Saavedra, qui constatait déjà l'énorme succès du travail de notre maître de français dans les pages préliminaires de son *Compendio de la Gramática francesa*, n'a pas hésité à prendre la « Recopilación » comme modèle pour composer la nomenclature des noms et adjectifs qui occupe les deux derniers chapitres de sa grammaire (1791 : 138-175). La liste d'auteurs qui, comme Martínez Saavedra, ont puisé à la même source s'élargit tout au long du XIX^e siècle, au fur et à mesure que se succèdent des rééditions et remaniements de l'*Arte*. Cette influence indiscutable de la « Recopilación » ne fait que confirmer qu'il s'agit d'une pierre angulaire des nomenclatures pour apprendre le français.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALVAR EZQUERRA, Manuel (2005) : *La lexicografía plurilingüe del siglo XVIII*. Madrid, E-Liceus.
- AYALA CASTRO, Marta C. (1992) : « Les nomenclatures de l'espagnol (1526-1800). Considérations générales sur la nature et la fonction des nomenclatures ». *Cahiers de Lexicologie*, 61/2, 127-160.
- BOYER, Abel (1756) : *The Complete French Master for Ladies and Gentlemen. [...] The Eighteenth Edition, Carefully Corrected and much Improved*. Londres, S. et E. Ballard.
- BROCH, Josep (1771) : *Promptuario trilingue, en el que se manifiestan con toda claridad todas las voces que generalmente sirven para el Comercio Politico, y sociable en los tres idiomas, Cathalan, Castellano, y Francés*. Barcelone, Pablo Campins.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2008a) : « El *Promptuario* de Josep Broch en catalán, castellano y francés (1771) ». *Vox Romanica*, 67, 183-203.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2008b) : «La producción lexicográfica con el español y el francés durante los siglos XVI a XIX ». *Philologia Hispalensis*, 22, 37-111.
- CARRANZA TORREJÓN, Ana M^a (2012a) : *El vocabulario de la indumentaria de los siglos XVI a XIX. Estudio contrastivo a partir de las nomenclaturas con el francés y el español*. Thèse de doctorat. Séville, Université de Séville.
- CARRANZA TORREJÓN, Ana M^a (2012b) : « Las nomenclaturas español-francés de las gramáticas de francés publicadas en España (segunda mitad del siglo XIX) », in A. Nomdedeu, E. Forgas et M. Bargalló (éd.), *Avances de lexicografía hispánica*, Tarragone, Publicacions URV, t. II, 33-44.
- CHANTREAU, Pierre-Nicolas (1781) : *Arte de hablar bien francés o Gramática completa dividida en tres partes*. Madrid, Antonio Sancha.
- FERNÁNDEZ FRAILE, M^a Eugenia & Javier SUSO LÓPEZ (1999) : *La enseñanza del francés en España (1767-1936)*. Grenade, Método ediciones.
- FISCHER, Denise, Juan F. GARCÍA BASCUÑANA et María Trinidad GÓMEZ (2004) : *Repertorio de gramáticas y manuales para la enseñanza del francés en España (1565-1940)*. Barcelone, PPU.
- GALMACE, Antoine (1748) : *Llave nueva y universal para aprender con brevedad, y perfeccion la lengua Francesa, sin auxilio de maestro*. Madrid, Gabriel Ramírez.
- GARCÍA ARANDA, María de los Ángeles (2003) : *Un capítulo de la lexicografía didáctica del español: nomenclaturas hispanolatinas (1493-1745)*. Thèse de doctorat. Madrid, Université Complutense.
- GUILLA RUBÍ, Abdón Senén (1707) : *Forma gramatical, la qual contiene el modo como se ha de aprender à leer, y hablar la langue Francesa*. Madrid, Agustín Fernández.
- LÉPINETTE, Brigitte (1995) : « *El arte de hablar bien francés, 1781, Grammaire pour l'enseignement du français aux Espagnols* ». *Le français moderne*, 2, 138-165.

- LÉPINETTE, Brigitte (2000) : *L'enseignement du français en Espagne au XVIII^e siècle dans ses grammaires: contexte historique, concepts linguistiques et pédagogie*. Münster, Nodus.
- MARTÍNEZ SAAVEDRA, Félix (1791) : *Compendio de la Gramática francesa explicada por partes, y aumentada de las reglas generales de la Ortografía*. Séville, Vázquez et Hidalgo.
- MESCHONNIC, Henri (1991) : *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*. Paris, Hatier.
- MOREU HUET, Núria (1990) : *Pierre Nicolas Chantreau et sa « Grammaire »*. Thèse de doctorat. Barcelone, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- QUEMADA, Bernard (1968) : *Les dictionnaires du français moderne 1539-1863. Étude sur leur histoire, leurs types et leurs méthodes*. Paris, Didier.
- REY, Alain (1979) : *La terminologie. Noms et notions*. Paris, Presses Universitaires de France.
- ROCA Y MARÍA, Sebastián (1750) : *Art François ou Nouvelle Methode très-aisée pour Lire, Parler, & Ecrire François. Arte francés, ò Nuevo Methodo facilissimo, para Leer, Hablar, y Escribir Francés*. Barcelone, Francisco Surià.
- SUÁREZ GÓMEZ, Gonzalo (2008) : *La enseñanza del francés en España hasta 1850 ¿Con qué libros aprendían francés los españoles?* Thèse de doctorat de l'Université Centrale de Madrid (1956).Édition et présentation de J. F. García Bascuñana et E. Juan Oliva. Barcelone, PPU.
- SUSO LÓPEZ, Javier (1996) : « La méthode traditionnelle théorique pratique dans l'enseignement du français langue étrangère : de P.-N. Chantreau à Maurice Bouyrot ». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 18, 243-260.

Edmond Jabès y Luigi Nono: *Découvrir la subversion*

Francisco Deco

Universidad de Cádiz

fjavier.deco@uca.es

Résumé

Dans cet article, nous étudions la relation entre *Le Petit Livre de la subversion hors de soupçon*, d'Edmond Jabès, et la pièce musicale *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès*, de Luigi Nono, fondée sur des textes de cette œuvre. Dans un premier temps, nous étudions leurs caractéristiques en mettant en évidence les affinités esthétiques entre les deux créateurs. Puis nous analysons, à partir d'exemples concrets, la façon dont Nono a sélectionné, fragmenté et réordonné les mots de Jabès pour concevoir le texte de cet hommage.

Mots clés : Littérature du XX^e siècle ; musique du XX^e siècle ; relation entre textes.

Abstract

This article studies the relationship between *Le Petit Livre de la subversion hors de soupçon* de Edmond Jabès and the musical piece *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès* by Luigi Nono, on texts from the author's above-mentioned work. Firstly it sets out to explain their characteristics at the same time as the areas of aesthetic affinity between the creators are explained. Following this, the way in which Nono selects, fragments and re-orders Jabès' words in the writing of this homage is analysed.

Key words: Twentieth century literature; twentieth century music; relationship between texts.

Découvrir la subversion

Luigi Nono compuso la pieza *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès* entre finales de 1986 y octubre de 1987. Según los datos ofrecidos por la Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS de Venecia¹, su primera y única interpretación tuvo lugar en París, en el Théâtre National de Chaillot, el 5 de octubre de 1987, en el

* Artículo recibido el 27/10/2013, evaluado el 27/12/2013, aceptado el 14/01/2014.

¹ Cfr. <http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/opere/decouvrir-la-subversion-hommage-a-edmond-jabes>.

marco del Festival d'Automne. Sus efectivos vocales e instrumentales comprendían: contralto, bajo, voz recitadora, flauta, trompa, tuba bajo y *live electronics*. Los intérpretes en dicha representación fueron: Susanne Otto, contralto; Christof Rausch, bajo; Evelyne Didi, recitadora; Roberto Fabbriciani, flauta; Giancarlo Schiaffini, tuba; Martin Walz, trompa; Experimentalstudio Heinrich Strobel Stiftung des Südwestfunks, *live electronics*. Luigi Nono, Hans Peter Haller, Rudolf Strauss, dirección de sonido; Bernd Noll, Rolf Pfaffle, técnicos de sonido. Los textos usados en la pieza están sacados del *Petit Livre de la subversion hors de soupçon* de Edmond Jabès, en francés y con frases traducidas al alemán.

En cuanto a la duración de la obra, algunas bases de datos como la del IRCAM² dan erróneamente 30'. La grabación que posee el CDMC³, realizada por Radio France el mismo día del estreno, es de 16 minutos y 19 segundos. Isabelle Gauchet Doris, responsable del servicio de documentación del CDMC, me ha comunicado que la grabación de Radio France es todo lo que el centro conserva. Joachim Haas, director de sonido de Experimentalstudio SWR, me ha señalado que en sus archivos tienen igualmente la versión de Radio France de 1987 con la misma duración (16'19'') y que Jürg Stenzl le ha confirmado, de forma taxativa, que solo existe esa grabación, extremo, este último, corroborado por Claudia Vincis, directora del Archivo Luigi Nono de Venecia. El hecho de que acabe con un aplauso del público confirma tal duración sin posibilidad de duda.

En 1992 se decidió la retirada de la pieza del catálogo de Nono, publicándose luego un opúsculo de justificación (Stenzl y Haller, 1993) en tres lenguas (italiano, inglés y alemán) que terminaba con una declaración del Comité para la Edición de las obras del autor:

Il Comitato per l'edizione delle opere de Luigi Nono, costituito da Hans Peter Haller, André Richard, Jurg Stenzl, Alvis Vidolin e, per Casa Ricordi, Mimma Guastoni e Luciana Pestalozza, riunitosi il giorno 28 settembre 1992 a Milano, ha esaminato la situazione dei due lavori inediti di Nono, presenti nel catalogo delle opere, *Découvrir la subversion: hommage à Edmond Jabès* [...] e *Post-Prae-Ludium n. 3 "Baab-arr"* [...].

² Institut de recherche et coordination acoustique/musique, París (<http://brahms.ircam.fr/works/work/10784>).

³ Centre de documentation de la musique contemporaine, París (<http://www.cdmc.asso.fr>). Este organismo posee una grabación de la obra a disposición del público en sus locales, a la que he podido acceder. Su referencia es CAS CDMC006329 01.mp3. Este centro, creado en 1977, cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura francés y colabora con Radio France, que le aporta las grabaciones de música contemporánea realizadas por ella. Del mismo modo el centro dirige el *Portail de musique contemporaine* (<http://www.musiquecontemporaine.fr>) en cuya página web pueden escucharse online tres minutos de la obra.

Per quanto riguarda la prima composizione, il Comitato prende atto che l'esecuzione di Parigi è stata un'improvvisazione guidata da Nono su un catalogo di suoni precedentemente studiati con gli interpreti ed organizzati nell'esecuzione dal compositore stesso, secondo una propria idea compositiva, non ancora definita con una partitura. Nella stesura della partitura era consuetudine di Nono di intervenire e modificare quanto sviluppato nell'esecuzione (tra i tanti esempi storici, si ricorda in particolare quello di *Omaggio a Kurtág*). Sarebbe pertanto assolutamente arbitrario presentare una partitura ricostruita sull'esecuzione stessa. Ne consegue l'impossibilità di autorizzare nuove esecuzioni (Stenzl y Haller, 1993: 11).

Estamos, pues, ante una obra de unas características muy especiales: sin una verdadera partitura, ejecutada y grabada una sola vez y probablemente condenada a no ser interpretada nunca más⁴.

Para el estudio anteriormente citado (Stenzl y Haller, 1993: 6-10), Hans Peter Haller consultó una gran cantidad de documentos del músico⁵. Entre el material se encontraban las páginas de elaboración del texto, con frases en francés y en alemán (solo en francés para la recitadora) y con indicaciones para las tres voces en el micrófono y sus relaciones con los instrumentos. Nono usó el original francés de Jabès (1982) y una traducción alemana de la editorial Carl Hanser (Jabès, 1985). Hizo un esbozo de partitura general para el estreno con copias para los músicos. Las partes para los cinco solistas fueron ensayadas en septiembre del 87 en Friburgo y luego justo antes del estreno en París, pero «durante el concierto los solistas debían sobre todo improvisar, mientras el compositor desde su puesto de dirección del sonido guiaba [...] con gestos las diferentes entradas [...]» (Stenzel y Haller, 1993: 7). Haller expone que Nono primero agrupaba, para una composición, bloques de elementos, que en un segundo momento se combinaban e integraban de forma definitiva en la pieza. Estos bloques comportaban temas, timbres y voces, textos, etc. En el caso que nos ocupa, faltaban instrucciones sobre algo tan importante como las estructuras temporales: duraciones y sucesiones exactas para las voces e instrumentos. Esto fue suplido en la *première*, como se decía, con gestos del autor. Piensa el autor que Nono en realidad no había terminado la pieza el día del estreno y que se dio solo una aproximación (Stenzl y Haller, 1993: 8-10).

⁴ La prohibición no afectaría a la reproducción de la obra, pero extrañamente, ninguna casa discográfica ha publicado la grabación de Radio France hasta el momento (final de septiembre de 2013).

⁵ Cfr. también en la página web citada (<http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/opere/decouvrir-la-subversion-hommage-a-edmond-jabes>) el apartado *sinossi*. El material demuestra que los primeros esbozos de la obra datan del otoño de 1986.

La relación entre Jabès y Nono

Es preciso indicar que desde 1975 se produce un muy claro aumento de las obras en colaboración de Edmond Jabès con otros artistas⁶, siendo en los años ochenta cuando el número de sus publicaciones ilustradas se multiplica⁷ y cuando encontramos la unión de la obra del poeta con la música: en 1980 se estrena *Quelques pages du Livre des Questions*, de Jean-Yves Bosseur⁸ y en 1987 el homenaje de Luigi Nono que comentamos.

Jabès escribió un texto dedicado a Nono con ocasión de la publicación por *Contrechamps / L'Âge d'Homme* de un volumen dedicado a la participación del músico en el mencionado Festival d'Automne de 1987 (AAVV, 1987), evento en el que se le consagraba un ciclo de tres conciertos. Estas páginas del poeta fueron reproducidas más tarde en la tercera parte del *Livre des marges, Bâtir au quotidien*, edición póstuma con ilustraciones de Antoni Tàpies (Jabès, 1997). Aquí Jabès afirmaba conocer la música de Nono desde los años cincuenta (época del *Canto sospeso*, también interpretado en el ciclo) y haberse encontrado personalmente con él solo en 1986:

C'était, il y a, déjà, un an. La première rencontre, chez moi, avec un homme qui portait en lui le silence de mille échos dénombrés, de mille voix proches ou lointaines mais toutes attendues. Nos regards disaient, sans avoir, vraiment, besoin de le dire, le chemin parcouru. Nous nous serrâmes, avec affection, la main. C'était comme si l'écriture, tout à coup reconnue, se fondait dans la musique (AAVV, 1987: 12).

Le chemin parcouru. Nono en esta misma publicación dedicó un texto al escritor (AAVV, 1987: 204), «Pour Edmond Jabès», donde, como en espejo, vuelve a aparecer el concepto del camino, esencial en ambos creadores: «*j'écoute et m'anime // la possibilité non pas par d'impossibles réponses // mais par le 'parcours'*». Las páginas de Jabès muestran claramente el nivel profundo de afinidad entre los dos artistas, centrada, sobre todo, en la emergencia de una condición intrínseca de soledad y de silencio:

⁶ Aunque ya en sus libros de los años 30 la idea de relación con la plástica estaba presente, desde esta fecha el número de ediciones ilustradas crece enormemente. En 1975 colabora con Antoni Tàpies, en 1976 con Raquel Lévy y en 1977 con Eusebio Sempere. Para una biografía de Jabès puede consultarse el libro de Didier Cahen (1991, 303-342) y del mismo autor «Écrire sa vie» (AAVV, 1999: 17-68).

⁷ Hasta 1991, año de la muerte de Jabès, aparecen las colaboraciones con Jean Degottex, 1982; Francesca Chandon, 1983; Antoni Tàpies, 1984; Jean Capdeville y Eduardo Chillida, 1986; Antonio Saura, 1989; Gisèle Celan-Lestrange, Denise Colomb y Olivier Debré, 1990; Francesca Chandon, Claude Garache y Caroline Richard, 1991.

⁸ Texto de Edmond Jabès. Soprano, piano, violín, viola, violonchelo, flauta, clarinete, trompeta, trombón, trompa. Duración: 18'. Interpretado por el Ensemble 2E2M, dirigido por Paul Méfano, en la Chapelle de la Sorbonne, París.

La relation au silence, chez Luigi Nono, est exemplaire. Elle est relation à l'infini, à l'impensable, si audacieuse, si risquée est sa recherche [...]. Ce qui est en jeu ici, c'est cette réponse de l'être à l'univers qui ne peut se traduire que par une question [...]. [Il s'agit de] désapprendre afin de n'être plus qu'écoute de l'infini où nous sombrons » (AAVV, 1987: 11).

Sobre el silencio como concepto articulador clave en la obra de Edmond Jabès dirá Francisco Jarauta (Jabès, 2006: 16): «desde el silencio es posible la cifra de la escritura, esa forma detenida del preguntar [...]. La escritura es entendida como alegoría de una esperanza y una herida. Ninguna escritura podrá ser el libro o el rostro del mundo. Su sentido se aleja y se pierde en los confines del silencio sobre los que apenas puede dibujarse un provisional paisaje [...]».

Me parece oportuno traer ahora a colación la definición que Barthes (1980: 9-11) había establecido, en un homenaje al cineasta Antonioni, de las tres virtudes de cualquier artista verdadero. En primer lugar situaba la vigilancia, entendida como la necesidad de ser moderno, de atender al desarrollo de la propia historia y a la evolución del mundo; luego, la sabiduría de no imponer sentido, sino de captar la vibración y el intersticio entre las cosas; en tercer lugar, la fragilidad del que se opone al poder y a la sociedad por la insistencia y calado de la mirada, sobre todo en una época como la nuestra en la que el arte no cumple una función social claramente definida. La consonancia entre estas ideas y las expresadas en el homenaje de Jabès al músico es llamativa: «Œuvre subversive de n'avoir cherché à exprimer que ce qui demeure caché au sein de ce qui s'exhibe [...]. Ces échos sont intérieurs. Il nous fait descendre profondément en nous pour les saisir dans leur extrême fragilité [...]. Ce grand compositeur a su transformer la force en faiblesse et la faiblesse en force» (AAVV, 1987: 12).

José Ángel Valente insiste, hablando sobre Jabès, en el carácter subversivo de toda palabra auténticamente poética, que habría que extender del mismo modo, *mutatis mutandis*, a un lenguaje como el de Luigi Nono: «parole clandestine qui se dérobe à la parole légitime, légitimée [...]. *Voyage au bout du possible*, selon l'expression de Bataille. Mais y aurait-il, y a-t-il une fin du possible ? Edmond Jabès écrit : *Nous sommes liés par l'impossible*, c'est-à-dire –du moins nous le comprenons ainsi– par l'infinité absolue du possible» (Stamelman y Caws, 1989: 157-158). Y en juego de espejos deben recordarse aquí los *infiniti possibili* del noniano homenaje a Scarpa (*vid. infra*).

En una entrevista con Philippe Albèra de 1987 habla el músico sobre su relación con Jabès y sus intereses comunes:

La logique du discours est pour moi quelque chose de terrifiant. Le goût de la formulation, de la formule, provoque chez moi une réaction presque physique. D'où mon intérêt actuel

pour Edmond Jabès: ses paroles ont toujours de multiples significations, elles ne sont jamais univoques, la signification n'en est pas fixée une fois pour toutes. Musil parle aussi de cela: dans l'ensemble des possibles, on choisit souvent une solution, une voie, mais on abandonne du coup d'autres possibilités peut-être plus fécondes [...].

J'ai beaucoup discuté de cela avec Jabès, notamment à propos du chant synagogal, des chants arabes et hébraïques que j'ai beaucoup étudiés. Ces chants utilisent les micro-intervalles, comme Bartók l'avait déjà remarqué, et on les retrouve aussi dans les lamentations écrites après les pogroms. Tout cela est lié à la phonétique, à la façon de chanter. Il y a là un dynamisme des hauteurs, et non une hauteur statique comme dans le chant grégorien: les hauteurs sont sans cesse modulées, elles changent continuellement. Jabès me dit que, dans le chant hébraïque, on veut dans le même temps exprimer différents sentiments, vis-à-vis de la vie ou vis-à-vis des dieux disparus: il y a le moment de la disparition, le moment de l'amour, le moment de l'attente, le moment de la mémoire et de la nostalgie, le moment de la grande évocation, etc. Il est possible que l'oreille habituée à notre musique occidentale ne puisse pas sentir cela: c'est une question d'ouverture. Pour moi, il est très important maintenant d'ouvrir nos capacités d'écoute [...]. Il n'est plus question dès lors de bel canto, mais d'une utilisation beaucoup plus nuancée de la voix et des dynamiques [...]. Avec un son, on peut travailler peut-être une heure[...]. On peut différencier un seul son, même sans la *live electronics*, et on peut faire avec cela un discours, évidemment pas un discours à la Tolstoï ou à la Pavese..., c'est la pensée du canon énigmatique, où un élément peut être considéré en même temps selon différents points de vue; c'était le concept fondamental de la musique ou de la peinture des Flamands (AAVV 1987, 20)⁹.

Para Laurent Feneyrou (1999: 157) el concepto de subversión que vertebró el libro de Jabès adquiere un carácter casi mágico en Nono. Vuelve Feneyrou sobre el canto de las sinagogas para afirmar que se trata de un pensamiento musical interrogativo, especulativo y que, en este ámbito, no habría verdadero mensaje sin la realidad de cada interpretación en música que viene a otorgar un sentido a la escritura. Las referencias nonianas a este mundo son puestas en relación, como hemos visto, con la música flamenca, en particular con la segunda escuela franco-flamenca del siglo XV, la de Josquin des Prés, con el canon enigmático (no se indicaban las voces consecuen-

⁹ La entrevista también se halla reproducida en las ediciones de los escritos completos de Nono.

tes), con la libertad del contrapunto y el gusto por la simultaneidad y la disonancia de Jan van Ockeghem. La complejidad de las relaciones entre elementos de estos autores se unen al ejemplo, tan importante para Nono, de Webern y de su amigo y maestro Bruno Maderna. El pliegue y la repetición van creando igualmente el universo de la música del veneciano, que no es más que un camino, «un chemin qui n'achemine plus, maintenant les infinies possibilités du parcours et du questionnement [...]. Le chemin témoigne ici d'un possible qui est aussi impossible» (Feneyrou, 1999: 167). Hay una equivalencia evidente, como señala el musicólogo (*ibid.*), entre el desierto de Jabès y el mar de Nono.

Tras la crisis existencial del músico a mediados de los años setenta se abre una nueva fase de su creación marcada por el uso de la transformación del sonido en tiempo real (*live electronics*), por nuevas elecciones textuales (Hölderlin, Rilke, Jabès...), por el cambio de su compromiso político hacia nuevas formas centradas en la reflexión utópica. También por la importancia creciente acordada a los problemas espaciales¹⁰. La espacialidad, en un sentido amplio, fue siempre, en cualquier caso, una preocupación mayor de Nono, en tanto que valor compositivo. En la citada entrevista con Philippe Albèra, Nono se refiere a su concepción espacial de la música, que pone en relación con la coexistencia en una obra de zonas estructurales diversas: tiempos, líneas, colores, profundidades, ideas. Establece una comparación entre este interés y el ejemplo de uno de los pintores venecianos por excelencia (que además es influido, como él, por la realidad circundante de la ciudad de Venecia, con su mezcla de diversos estilos), Tintoretto, que tras la rígida perspectiva clasicista «rompe el centro a favor de una concepción policentrista», motivo en última instancia por el que el veneciano Vedova lo estudiará, del mismo modo que los venecianos Maderna y Nono estudiarán a Andrea y Giovanni Gabrieli y sus innovaciones espacio-auditivas en la Escuela de san Marcos. Como decíamos, para Nono, según sus propias palabras, «el espacio se convierte en un elemento compositivo» (AAVV, 1987: 19). En este sentido, F. Goffi-Hamilton (2006: 291) nos habla de la relación de Nono con el arquitecto veneciano Carlo Scarpa (su amistad comienza hacia 1950), de cómo este pudo influir en las inquietudes espaciales del joven músico y se refiere a una declaración de Nuria Schönberg Nono, hija del compositor austriaco y esposa de Nono, a propósito de la relación con el arquitecto: «Nuria [...] who participated on many occasions in their encounters, recalls the uncontained enthusiasm of Scarpa for the city of Venice, eloquently describing its architecture while walking through the city at night. She affirms that he widened Nono's horizons and inspired his unique approach to music, which makes space a central problem of musical composition». Nono, por otra parte, compuso en 1984 un hermosísimo homenaje a Scarpa, muerto unos años antes: *A*

¹⁰ Cfr. la biografía del músico en la página web de la Fondazione Archivio Luigi Nono, preparada por Angela Ida De Benedictis, editora de sus escritos: <http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/biografia>.

*Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*¹¹. Scarpa fue un arquitecto genial y atípico cuyo trabajo se funda principalmente en las ideas de articulación, ornamento y luz¹². En una creación scarpiana es fundamental la realidad viva de la mirada del arquitecto artista que ha buscado la mayor efectividad estética con el mayor equilibrio, más allá de cualquier *a priori*, al igual que en las composiciones de Nono lo esencial es el descubrimiento y no lo fijo, la vibración de la emoción constituyéndose.

En las obras de Nono de los años ochenta, el autor va incluso restando importancia al trabajo de fijación por la escritura para confiarse a la diversidad: «la dinámica, el tiempo, la repartición entre voces e instrumentos no son fijos» (Nono, *apud* AAVV, 1987: 19). Se trata de un *non finito* buscado, en conexión con un pensamiento que persigue la liberación de cualquier sistema (y que Jurg Stenzel pone en relación con el «pensiero debole» de estos años en Italia). La *live electronics* presente en las piezas de los ochenta colabora en esta búsqueda de libertad y de interiorización. El *harmonizer* que transforma el sonido y puede invertirlo, el *vocoder* que filtra y crea armónicos nuevos o el *halaphone* que regula espacialmente el sonido y lo puede hacer circular en un auditorio, entre otros aparatos y técnicas, permiten ir hacia lo desconocido, lo imprevisible. Dirá Stenzl (AAVV, 1987: 90): «introversion n'est pas nécessairement synonyme de retrait et de régression. L'univers de ce qui n'est pas assuré, du possible, de la multiplicité, de l'ouverture est venu remplacer les convictions défendues avec insistance, le oui et le non clairement tranchés [...]. Au centre, il n'y a plus seulement un but [...] mais le chemin qui y conduit, la recherche d'un chemin, une œuvre optimale, bref, une pensée libérée».

«Pour accéder à l'homme, pour accéder à soi et donc d'abord à l'autre en soi [...], il faut trancher, transgresser la limite [...] », dirá Didier Cahen a propósito del *Petit Livre de la subversion hors de soupçon* (Cahen, 1991: 265). En este torbellino de pensamientos del libro de Jabès, que parecen querer encadenarse al infinito en torno a

¹¹ Obra de unos nueve minutos. A las secciones habituales de la orquesta se suman una celesta y un arpa. El uso sistemático de un enérgico *col legno battuto* otorga enorme dramatismo a la pieza. Su primera interpretación fue en el Musikhalle de Hamburgo el 10 de marzo de 1985, por la Philharmonisches Staatsorchester Hamburg dirigida por Hans Zender.

¹² Para él, como afirma Sergio Los (2002: 26), los enlaces, los puntos de encuentro entre elementos de una construcción eran lo esencial de la arquitectura y, por ello, componentes aparentemente secundarios pueden llegar a convertirse en fundamentales. En este sentido, adquiere una gran importancia en sus obras el ámbito del ornamento, que será siempre abstracto, ligado a cierta artesanía industrial. La atención que Scarpa consagra a las escaleras y sus pasamanos, las ventanas y sus cortinajes, las puertas y sus formas variadas, las enmarcaciones, los tiradores, las rejas, las señalizaciones, etc., es en extremo sutil e inteligente y construyen la belleza. Su trabajo muestra, por un lado, el pensamiento del conjunto, pero al mismo tiempo la valoración del fragmento, como partición del espacio en secciones donde operan sus brillantes ideas compositivas. «El trabajo creativo de Scarpa se concentraba sobre todo en las complejidades locales, que aumentaban poco a poco su autonomía y su independencia de cualquier centro o jerarquía» (Los, 2002: 30).

unos pocos temas esenciales, donde los opuestos sirven de trampolín a nuevos saltos mentales, donde la intuición poética juega un papel fundamental en alianza con la racionalidad del discurso, en este magma, van surgiendo zonas cristalinas donde el pensamiento se transforma en fulguración. Jabès busca la iluminación por la palabra, en el espesor de la profunda sombra del vivir. No hay afirmaciones verdaderamente salvadoras, solo la apuesta por el libro, por el vocablo, por la creación que nos mantiene vivos y a veces nos da alas. En el libro de 1978 del que toma exactamente el título de este¹³, dice: «“Et qu’est-ce que la vérité, disait-il, sinon un mensonge éblouissant, diamant parmi les cailloux ?” Les chemins vers Dieu sont bordés de diamants» (Jabès, 1991: 194). La escritura como un modo de rodear de preguntas la nada. *Words, words, words*, indudablemente. Las interrogaciones fundamentales –por qué seguir escribiendo y viviendo– reciben solo la respuesta del nuevo libro haciéndose, en la ceguera. Las preguntas o los poemas se acumulan alrededor de las metáforas que nos han sido dadas: «Pour tout lieu, tu n’auras eu que l’espérance d’un lieu clément au-delà des sables : mirage du repos» (Jabès, 1982: 10). El concepto de subversión es tratado sobre todo al principio del libro¹⁴, quedando definido en la primera línea: «La subversion est le mouvement même de l’écriture : celui de la mort» (1982: 9). Es «pacto de futuro» (1982: 11) y apertura: «j’aurai, partout, abattu les clôtures, offrant à mes ouvrages, en plus de leur espace propre, l’infini d’un espace interdit» (1982: 10). Y «entrer en soi-même, c’est découvrir la subversion» (1982: 15). En uno de sus diálogos mínimos entre sabios o rabíes el poeta aclara que la subversión no reside en la afirmación sino en la pura interrogación (1982: 18-19). El hecho de escribir es en sí subversivo siempre que se haga desde la asunción de la nada, de lo blanco: «la subversion du mot vis-à-vis du feuillet et du feuillet vis-à-vis du mot» (1982: 31). «On n’écrit jamais qu’aux confins imprécis de l’être» (1982: 38)¹⁵.

La relación entre los textos

Nono hace una selección radicalmente fragmentaria de este libro de fragmentos («– Pourquoi –lui demanda-t-il– ton livre n’est il qu’une succession de fragments ? – Parce que l’interdit ne frappe pas le livre brisé, répondit-il » [Jabès, 1982: 45]). En primer lugar y de manera principal, por la división de los pequeños textos de Jabès en secciones aún menores, eligiéndose, la mayoría de las veces, solo palabras o sintagmas. En segundo lugar, porque se decide, en alguna ocasión, una dicción que

¹³ *Le Soupçon. Le Désert*, de 1978 (incluido luego en el *Livre des ressemblances*). Como decimos, su segundo capítulo se titula «Le petit livre de la subversion hors de soupçon». No voy a detenerme ahora en el sentido de esta repetición (cf. Jabès 1982, 17).

¹⁴ El libro está dividido en tres secciones. La primera no es señalada y no lleva título, la segunda, la más extensa, se titula «Carnet» y la tercera, «Sable».

¹⁵ En tono más lírico dirá Jabès (1982: 44) sobre el lenguaje: «Notre âme est nid de voyelles [...]. *La parole est valleurse que la brise marine enivre. Ô désirs inassovis ! Ô imperdables voyages !*».

casi queda fuera de la captación por parte del espectador (el susurro y la voz baja son los procedimientos más usados en la recitación del texto). Las palabras pueden quedar ocasionalmente semi-ahogadas por el resto de voces e instrumentos. En todos estos casos se produce un cierto efecto de *décollage*, a la manera, en arte, de Rotella o Villeglé, a partir de la sorpresa de las fracciones que aparecen. El hecho de que se incluya el alemán en un contexto mayoritariamente francés colabora también a la construcción fragmentaria del sentido¹⁶.

Veamos ahora, con algunos ejemplos concretos, cómo Nono realiza la selección de su material lingüístico a partir del texto de Jabès. Nos centraremos (con una excepción) solo en el recitado francés.

Analicemos el comienzo, aproximadamente el primer cuarto de la obra (unos cuatro minutos), tomado de media página del subcapítulo «La question de la subversion» (1982: 18). Dice Jabès (las redondas son subrayados de Nono, *vide infra*):

La révolte d'une ombre précipite la venue de la lumière, comme l'illisibilité, dressée contre elle-même, nous prépare à la lisibilité parfaite.

Nous avons besoin de continuité, de ressemblance, de réciprocité, comme de pain frais.

L'homme est, pour l'homme, à la fois l'origine et son au-delà.

Il suffit d'un sourire pour arrêter une larme. Il suffit d'une larme pour briser, à jamais, le sourire.

« ce qui est subversif n'est pas forcément, ce qui se donne d'emblée pour tel mais, souvent, ce qui, au contraire, pour mieux agir sur êtres et choses contre lesquels il s'insurge, se range, sans réserve, à leur côté jusqu'à se réclamer d'eux.

« Ainsi le blanc fait basculer le blanc dans un abîme fatal de blancheur, en s'affirmant, à son tour, comme même blanc », disait-il.

Le Rien reste l'enjeu inconscient de la subversion.

Nono selecciona y reordena como sigue:

1'09" la révolte

1'20" avons

1'25" pour sourire

¹⁶ A propósito de las frases en alemán, éstas están sacadas en su mayoría de la primera parte del libro, donde se habla de manera más directa de la subversión. Cfr. las frases en francés y su versión alemana en el manuscrito del autor "Scelta di passi del *Petit Livre de la subversion hors de soupçon* (...) e da *Das kleine unverdächtige Buch der Subversion*, signatura 56.04.02 del Archivo Nono, donde se indican también las páginas donde éstas se encuentran en el original de 1982: 9, 10 (2), 11, 15 (2), 23, 33, 83, 86. Por otra parte, la mayor parte del texto es dicho por la recitadora en su lengua original, el francés.

2'00" le blanc la subversion
 2'25" la révolte pour sourire le blanc
 2'57" la subversion le blanc la subversion
 la révolte avons pour sourire
 3'30" la révolte
 avons
 la révolte avons pour sourire
 3'42" le blanc

El músico elige palabras aisladas a modo de claves que pueden funcionar bien en solitario («le blanc»), bien en secuencia (gramatical o aproximada como en «la révolte avons pour sourire») o en enumeración expresiva («la subversion le blanc la subversion»). La repetición juega un papel amplificador esencial. Así, Nono rompe completamente el discurso jabesiano cuyas ideas se difuminan para dejar paso a un nuevo texto hiperfragmentado con un sentido nuevo¹⁷, pero que, a pesar de ello, sigue íntimamente conectado al mundo de Jabès por el peso insoslayable, justamente, de las palabras clave.

En cuanto al modo de pensar la selección por parte de Nono puede ser revelador observar las páginas del *Petit Livre de la subversion* fotocopiadas y anotadas por el músico en 1986. En el libro editado con ocasión de la exposición en la Bibliothèque Nationale de France *Edmond Jabès. L'exil en partage* (mayo-junio de 2012), se reproducen algunas de estas, con una llamativa profusión de colores (a rotulador) y con dedicatorias y felicitaciones a Jabès. Entre ellas se encuentra la página número 18, el inicio del texto (Crasson, 2012: 120). Las anotaciones de Nono son las siguientes:

Arriba en verde con un círculo en azul: 3. *comincia a "PRÉCIPITÉ!!!!!!* A la izquierda en rojo con algunos subrayados en verde y anotaciones laterales en azul: *Sento (?Si!) / più / vari / qualcosa / che si / muovono (suoni lontanissimi) / come forse / onde aperiodiche / che si precipitano / tra loro, COAGULANDO, li tanti TEMPI / ECHI ASSENZE- / TENTATIVI- SPERANZE / ATTESE di altre / (QUALI) PRESENZE / POSSIBILI / ???* Esta última palabra va escrita en rojo, repasada en azul y subrayada en azul y verde. Al final, en rojo, encontramos: *sourire – arrêter – briser – larme – abîme DISAIT-IL / e TANTISSIME VOCI per 16 APRILE / Per Arlette et Edmond 1987 / 1988 / 1989 / 3789.*

Por otra parte, el texto de Jabès se encuentra subrayado en negro y amarillo dorado y en este mismo color unas flechas van uniendo palabras. Como indicábamos, son las palabras subrayadas en negro (salvo *forcément*) las que conforman el inicio del texto de Nono.

¹⁷ La discontinuidad fragmentaria se manifiesta también, en cierta medida, por el avance y retroceso en la selección de las páginas: 18, 47, 63, 31, etc.

La dislocación que se opera sobre el texto jablesiano siempre es creativa. Tomemos ahora como ejemplo la selección hecha sobre la página 63. El poeta dice:

« Perdre la nuit, c'est récolter une pensée.
 « la pensée retire le voile épais qui recouvre l'univers
 pour le remplacer par un autre si léger qu'on le devine à peine.
 « Nous ne percevons le monde qu'à travers la transparence de ce voile », disait-il.
 Ajoutant : « Et si ce voile était le langage ? ».

En Nono se diría que es el universo mismo el que se vuelve transparente, no el lenguaje o el pensamiento, y tal transparencia puede venir, también, del no-pensamiento, del hecho de perder el pensamiento, del extravío. Las posibilidades de sentido estallan y se expanden por la acción del músico sobre unos textos ya ampliamente abiertos. Dice el pasaje¹⁸, donde vuelve a operarse la misma técnica de *cut-up*:

5'21" perdre une pensée
 5'33" la pensée
 l'univers léger
 la transparence
 5'58" la transparence disait-il
 je pense ma pensée
 la pensée

Vayamos a la parte final de la obra, desde 11'15" hasta 16'19". En primer lugar (de 11'15" a 12'30"), aparece un cuadro de susurros de gran fuerza expresiva donde no siempre se logra entender claramente la recitación, emergiendo como retazos. Luego, a partir de 13'15" Nono retoma un texto que ya había usado para una sección anterior (8'43" a 8'57"), extraído de la página 37 del libro, en el que decide intercalar una frase en alemán, esta vez no cantada sino declamada, e igualmente fragmentada y repetida. Un efecto llamativo en esta última parte es el truncamiento de algunas expresiones francesas por la dicción entrecortada de la recitadora: *solit(ude)*, y *aurat(il)*, *pourrait(on)*, *écrit(ure)*. Queda así¹⁹ el texto de Nono:

13'15" peut-il
 l'écriture peut-il
 le geste
 es gibt allein
 den Ausweg

¹⁸ En la «Scelta definitiva di 9 passi del *Petit Livre de la subversion hors de soupçon* per l'esecuzione» (ms. del autor, signatura 56.04.04 del Archivio Nono) aparecen aquí unas pocas palabras más pero son imposibles de oír en la grabación o bien no fueron dichas.

¹⁹ No es imposible que alguna repetición ocasional, susurrada y confundida con los demás sonidos, no haya quedado reflejada.

*den Ausweg ins Unbekannte*²⁰

Ausweg ins Unbekannte

y aurait-il pourrait-il

13'45" a 14'40" l'écriture

es gibt allein

es gibt allein den Ausweg

le geste

l'écriture peut-il

ins Unbekannte

y aurait-il pourrait-on

y aurait-il

la solit...

es gibt allein

ins Unbekannte

l'écrit...

peut-il

y aurait...

pourrait...

es gibt allein den Ausweg ins Unbekannte

la solit...

es gibt allein den Ausweg ins Unbekannte

14'55" écrire disait-il

écrire

écrire

15'40" écrit...

l'écriture

16'19" Fin; 16'23" Aplausos

La captación del espíritu de la obra de Jabès en esta pieza, absolutamente subjetiva y original, es al mismo tiempo cercanísima. Dirá Nono: «Invece di ascoltare il silenzio, invece di ascoltare gli altri, si spera di ascoltare ancora una volta se stessi. È una ripetizione che diventa accademica, conservatrice, reazionaria» (Nono, 2007b: 243). Creo que, de hecho, puede afirmarse que el músico ha escuchado profundamente al poeta, tanto en el ámbito textual como a través de lo puramente musical.

No querría terminar este breve análisis sin expresar mi deseo de que esta obra sea cuanto antes recuperada en edición comercial, no solo porque se trata de una pieza magnífica sino también porque así saldría de la oscuridad y se renovarían los homenajes al escritor.

²⁰ *Il n'y a d'issue que dans l'inconnu.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (1987): *Luigi Nono. Festival d'Automne à Paris 1987*. Lausana - París, Contrechamps - L'Âge d'Homme.
- AAVV (1999): *Portrait(s) d'Edmond Jabès*. París, Bibliothèque Nationale de France.
- BARTHES, Roland (1980): « Cher Antonioni », *Cahiers du cinéma*, 311, 9-11.
- CAHEN, Didier (1991): *Edmond Jabès*. París, Belfond.
- CRASSON, Aurèle y Anne MARY [dirs.] (2012): *Edmond Jabès*. París, Hermann.
- FENEYROU, Laurent (1999) : «...Le silence infini de nos communes paroles... Edmond Jabès - Luigi Nono, une interprétation hébraïque», in G. Borio *et al.* (eds.), *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Florencia, Olschki, 155-170.
- GOFFI-HAMILTON, Federica (2006): «Carlo Scarpa and the eternal canvas of silence». *Architectural Research Quarterly* 10 (3-4), 291-300.
- JABÈS, Edmond (1982): *Le Petit Livre de la subversion hors de question*. París, Gallimard.
- JABÈS, Edmond (1985): *Das kleine unverdächtige Buch der Subversion*. Munich, Carl Hanser Verlag.
- JABÈS, Edmond (1991): *Le Livre des ressemblances*. París, Gallimard.
- JABÈS, Edmond (1997): *Le Livre des marges III, esquisse. Bâtir au quotidien*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana.
- JABÈS, Edmond (2006): *El libro de las preguntas*. Prólogo de Francisco Jarauta. Traducción de José Martín Arancibia y Julia Escobar. Madrid, Siruela.
- LOS, Sergio (2002): *Carlo Scarpa*, Colonia, Taschen.
- NONO, Luigi (2001): *Scritti e colloqui*, Milán, Ricordi.
- NONO, Luigi (2007a): *Écrits*. Ginebra, Contrechamps.
- NONO, Luigi (2007b): *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*. Milán, Il Saggiatore.
- STAMELMAN, Richard & Mary Ann CAWS (dirs.) (1989): *Écrire le livre : autour d'Edmond Jabès. Colloque de Cerisy-la-Salle*. Seyssel, Champ Vallon.
- STENZL, Jürg & Hans Peter HALLER (1993): *A proposito di «Découvrir la subversion : hommage à Edmond Jabès» e «Post-Prae-Ludium n° 3 'Baab-arr'» di Luigi Nono*. Milán, Ricordi.

Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb ?

Henri Delangue

Alliance française de Santa Cruz de Tenerife

henrigab@hontail.com

Resumen

En su obra *Poética*, Aristóteles usa la palabra *mimèsis* para describir las artes imitativas, es decir, las diferentes formas poéticas y la representación de la realidad en la literatura. Sin embargo, con la crítica literaria del siglo XX, los autores comenzaron a analizar la literatura tomándola como punto de partida de sus análisis, dejando así el mundo referencial fuera de este análisis. Esta separación de los dos mundos ha conducido inevitablemente al cuestionamiento de la autobiografía ya que si la literatura es separada de su referente, es decir, del mundo real, ¿qué identidad se debe dar al «Yo» que aparece en las novelas autobiográficas?

Palabras clave: autoficción; autobiografía; Nothomb; pacto autobiográfico, realidad; ficción.

Abstract

In his book *Poetics*, Aristotle uses the word *mimèsis* to describe the imitative arts, that is to say the different poetic forms and the representation of reality in literature. However, with the literary critic of the twentieth century, the authors have begun to analyze the literature to consider it only from itself, leaving the repository world outside of this analysis. This separation of the two worlds inevitably leads us to pose a question of the autobiography as if literature is detached from its referent, that is to say, the real world, what identity should be given to the «I» that appears in autobiographical novels?

Key words: autobiography; autofiction; Nothomb; autobiographical pact; reality fiction.

0. Introduction

Dans son livre *L'Autobiographie en France*, Philippe Lejeune (1996 : 14) propose la définition suivante de l'autobiographie : « Récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Cette définition ne remet

* Artículo recibido el 03/12/2013, evaluado el 19/01/2014, aceptado el 16/02/2014.

pas en cause le statut du narrateur et la fusion entre l'auteur et le narrateur à la première personne (l'auteur = le narrateur = le personnage principal). Or, en partant du postulat que la littérature ne parle que d'elle-même, nous pouvons alors nous poser la question de savoir qui est « je » dans les romans autobiographiques ? Pour répondre à cette question, nous allons nous appuyer sur l'analyse de deux romans d'Amélie Nothomb : *Stupeur et tremblements* et *Antéchrista*. Ces deux œuvres offrent la particularité que le personnage principal s'exprime à la première personne sans pour autant que les romans soient annoncés comme étant des œuvres autobiographiques. C'est la raison pour laquelle, et pour reprendre la théorie de Suard (2008 : 3), nous pouvons parler d'une œuvre à caractère autobiographique pour *Stupeurs et tremblements* et à allusions autobiographiques pour *Antéchrista*¹.

Dans un premier temps, nous verrons que *Stupeur et tremblements* est sans aucun doute un roman autobiographique moderne dans lequel le « je » reflète l'auteur, mais qui ne répond pas forcément à toutes les caractéristiques du roman autobiographique classique, à l'image notamment de celles que nous offre Jean-Jacques Rousseau. Pour le démontrer, nous nous appuyerons sur la définition de l'autobiographie que propose Philippe Lejeune, et sur les indices que laisse l'auteure belge dans le texte et en dehors de celui-ci, c'est-à-dire dans les interviews qu'elle a bien voulu donner.

Dans un deuxième temps, nous verrons que, dans le roman *Antéchrista*, le « je » est beaucoup plus énigmatique car il pourrait être celui de n'importe quel écrivain. Nous prendrons comme référence les théories « modernes » de la critique littéraire française des années 60-70, ainsi que les idées de Paul Valéry et de Marcel Proust pour démontrer que nous sommes en présence d'un « je » fictif qui reste enfermé dans le monde du texte.

Finalement, nous verrons que le « je » nothombien est un « je » mystérieux dont la définition a besoin d'être plus ouverte car tous ses romans à la première personne du singulier ne sont pas exclusivement autobiographiques. Et c'est dans le terme « autofiction », apparu à la fin des années 70 de la plume de Serge Doubrovsky, que nous retrouverons le mieux la définition du « je » d'Amélie Nothomb.

1. *Stupeur et tremblements* : récit autobiographique

Nous pouvons remonter les origines de l'autobiographie à Marc Aurèle avec son œuvre *Pensées pour moi-même* du II^e siècle après J.C. Ensuite, cette tradition littéraire a continué de se développer avec Saint Augustin et ses *Confessions* à la fin du IV^e siècle. Elle a survécu jusqu'à aujourd'hui pour finalement se placer de façon non négligeable parmi les genres littéraires les plus importants du XX^e siècle.

¹ Suard fait une différence entre les œuvres qui possèdent « un caractère fortement autobiographique » et celles « où l'auteur se met en scène sans que l'œuvre ne présente un caractère autobiographique évident ». Dans la première catégorie se trouve *Stupeurs et tremblements* et dans la deuxième catégorie, nous trouvons *Antéchrista* (Suard, 2008 : 2-3).

Déjà au XVIII^e siècle, elle connut ses lettres de noblesse avec *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Puis elle devint célèbre au XIX^e siècle, à une époque où la notion du « moi » était le centre du sujet poétique. Finalement, c'est au XX^e siècle que l'autobiographie est devenue aussi importante, voire même plus importante que tout autre genre, notamment avec Nathalie Sarraute, Michel Leiris et bien d'autres. Elle a par ailleurs retrouvé une seconde jeunesse grâce à la réinvention du genre, des mains de Serge Doubrovsky. De plus, on remarquera que toutes les personnes célèbres (écrivains, artistes, chanteurs, comédiens, sportifs, présentateurs de télé, etc.) se sentent très souvent dans le besoin de partager leur vie, ou une partie de celle-ci, avec le grand public. En ce qui concerne l'identité du « je » romanesque dans ces types d'écrits autobiographiques, il ne fait aucun doute que le « je » qui y apparaît fait référence à l'auteur lui-même.

Or, certains auteurs de romans autobiographiques ne dévoilent pas toujours l'identité du « je » qu'ils utilisent dans leurs romans. C'est d'ailleurs l'un des traits de modernité des récits autobiographiques du XX^e siècle. Normalement, l'auteur introduit un prologue ou un avant-propos expliquant et justifiant ce que le lecteur va lire. Il peut aussi introduire une préface comme le fit Jean-Jacques Rousseau pour *Les Confessions*, œuvre dans laquelle l'écrivain précisait son intention : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi » (Rousseau, 1968 : 43). Dans le cas de Jean-Jacques Rousseau, il n'y a aucun doute possible sur l'identité du « je » et sur la véracité des faits. La définition de Philippe Lejeune nous rappelle, de plus, qu'une autobiographie se définit par le fait que l'auteur fait le récit rétrospectif de sa vie, mettant l'accent sur sa personnalité. Ce qui différencie, d'ailleurs, une autobiographie des mémoires puisque celles-ci mettent l'accent uniquement sur les faits historiques de la vie d'un auteur.

Un autre point déterminant qui rapproche le « je » d'un roman autobiographique de son auteur est le pacte autobiographique. Philippe Lejeune (1996 : 15) insiste beaucoup sur ce point : « il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage » pour qu'il y ait un pacte autobiographique qu'il définit de la manière suivante : « le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture » (Lejeune, 1996 : 26). Par ailleurs, dans le cas de l'autobiographie, il y a un engagement pris par l'auteur qui consiste à dire toute la vérité à son lecteur. Dans ce sens, le pacte autobiographique s'oppose au pacte de fiction dans lequel l'auteur vous propose de jouer à croire à ce qu'il va dire, le lecteur sait alors que tout cela n'est que fiction. Ce pacte de fiction rejoint la notion d'interruption volontaire de l'incrédulité définie par Coleridge car pour un récit de fiction, on demande au lecteur de croire, pendant le temps d'une lecture, tout ce qui va être lu dans un récit donné. Dans le pacte autobiogra-

phique, cette suspension volontaire de l'incrédulité n'est pas nécessaire puisque de toute façon tout est réel, tout ce que l'auteur écrit dans son autobiographie est vrai.

L'autobiographie ainsi définie permet de mieux aborder la problématique des « récits de vie » d'Amélie Nothomb. Et si tout est vrai dans un roman autobiographique, le « je » doit l'être également. Il a un référent réel qui est l'auteur. Or, en ce qui concerne certains récits d'Amélie Nothomb, cette évidence ne l'est plus complètement. En effet, pour certains de ses romans, il est indispensable de connaître la vie de l'auteure afin de savoir si son œuvre est autobiographique. Par ailleurs, pour savoir si l'auteure et le narrateur sont la même personne, il faudrait lire le paratexte. Or, l'écrivaine n'ajoute jamais d'explications à ses écrits, ni d'avant-propos, ni de prologue, ni même de préface qui justifieraient la présence d'un récit à la première personne. C'est l'éditeur lui-même qui donne au lecteur les explications. En effet, dans la collection « Livre de poche » de *Stupeur et tremblements*, l'éditeur nous offre une petite introduction au roman en nous expliquant l'attachement que ressent Amélie Nothomb pour l'Extrême-Orient où elle est née et a passé son enfance. Il cite notamment le Japon, donnant ainsi au lecteur une piste importante lui permettant de comprendre que le « je » qui entre en scène dans le roman est bel et bien Amélie Nothomb.

Dans d'autres occasions, on peut parfois trouver des indices, laissés subtilement par l'auteure dans le récit et qui permettent au lecteur de faire la relation entre elle et le narrateur. En effet, dans *Stupeur et tremblements*, elle nous donne quelques pistes qui nous permettent de savoir qu'il s'agit bien d'elle, de l'écrivaine. Tout d'abord, la succession des événements est chronologiquement parfaite. Le lecteur vit avec le narrateur sa descente aux enfers sans être perturbé par la chronologie des faits qui reste linéaire. En cela, Amélie Nothomb répond à l'une des règles fondamentales de l'autobiographie, c'est-à-dire que la chronologie des faits est respectée et logique. On peut lire à ce propos, dans l'article « L'autobiographie » de Natacha Allet et Laurent Jenny de l'Université de Genève, la définition suivante de l'autobiographie : « En règle générale, les autobiographes s'astreignent à raconter chronologiquement les événements de leur vie, un peu comme s'ils étaient les historiens d'eux-mêmes » (Allet et Jenny, 2005). Finalement, l'indice le plus clair indiquant l'identité du « je » dans *Stupeur et tremblements* se trouve à la fin du roman : la note que lui envoie son supérieur hiérarchique qui appelle le destinataire du message « Amélie-san », sous entendu : Amélie Nothomb. À ce moment-là du récit, à la fin, il n'y a plus aucun doute sur l'identité du « je » qui s'est exprimé tout au long du roman. On remarquera également la présence de dates, au début et à la fin du récit, qui situe l'histoire à une époque contemporaine, celle précisément du lecteur d'aujourd'hui : « Le 8 janvier 1990, l'ascenseur me cracha au dernier étage de l'immeuble Yumimoto » (Nothomb, 1999 : 7), « Le 14 janvier 1991, je commençai à écrire un manuscrit dont le titre était *Hygiène de l'assassin* » (Nothomb, 1999 : 186-187). Ce dernier indice nous confirme

sans aucun doute qu'il s'agit bien de l'auteure, puisqu'effectivement Amélie Nothomb a publié son premier roman en 1992 intitulé *Hygiène de l'assassin*. De plus, les lieux ainsi que certains faits historiques nommés dans la dernière page du récit sont réels : notamment, le début de la guerre du Golfe, le 17 janvier 1991, ce qui donne plus de réalisme au récit, même si cet événement n'a pas touché personnellement l'auteur à priori.

Finalement, Amélie Nothomb confirme dans ses interviews qu'elle a effectivement travaillé au Japon et que ce qu'elle raconte dans *Stupeur et tremblements* est vrai. Nous pouvons l'entendre dire, par exemple, dans une interview donnée pour un club français d'actualité littéraire² qu'« en effet, dans mon précédent roman [*Stupeur et tremblements*], je racontais mon expérience dans une entreprise japonaise »³. Dans une autre interview directement liée au roman *Stupeur et tremblements* et au film qu'il a inspiré, Amélie Nothomb affirme : « *Stupeur et tremblements* est entièrement autobiographique »⁴.

Pourtant, à cause du manque d'explications claires quant à l'identité du narrateur, on ne peut pas s'empêcher de se demander à la lecture de *Stupeur et tremblements* si cette histoire est réelle ou s'il s'agit d'une fiction qui a pour but de dénoncer des pratiques japonaises d'entreprise un peu douteuses et à la limite de l'inhumain. Ce n'est pas pour rien que dans ses interviews l'une des questions les plus répétées concernant le roman est : « *Stupeur et tremblements* est-il un roman autobiographique ? ».

En l'absence de paratexte, il est donc nécessaire de lire le roman jusqu'au bout et de connaître l'auteur pour savoir si le « je », présent dans le récit, est autobiographique, sans quoi, nous restons dans le flou le plus total. Dans ce sens, on rappellera la critique littéraire de Sainte-Beuve (1804-1869) pour qui, connaître une œuvre signifiait avant tout, connaître son auteur : « je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; –et je dirais volontiers : tel arbre, tel fruit » (Sainte-Beuve, 1803). Depuis, la critique littéraire a évolué et les méthodes de Sainte-Beuve ont largement été démontées, notamment par Proust qui condamne le « biographisme » prôné par son aîné.

En vue de ce que nous venons de voir, *Stupeur et tremblements* n'en reste pas moins un roman autobiographique, dans la mesure où c'est l'auteure, elle-même qui l'affirme. Cependant, ceci nous amène tout naturellement à nous tourner vers la critique littéraire des années 60-70 et à analyser leur point de vue sur la relation entre le

² Le club s'appelle « Le grand livre du mois ».

³ Interview du 05/09/2000 d'A. Sagalyn à Amélie Nothomb pour le Club littéraire « Le grand livre du mois », disponible sur <http://www.grandlivredumois.com/static/actu/rencontres/nothomb.htm>.

⁴ Interview du 28/06/2007 de Josiane Grinfas à Amélie Nothomb et à Sylvie Testud pour le site internet *Classiques et contemporains*, disponible sur <http://www.classiquesetcontemporains.com/interviews/detail/amelie-nothomb-et-sylvie-testud-parlent-de-stupeur-et-tremblements>.

monde réel et la littérature. Dans quelle mesure cette vision fermée du texte est-elle applicable aux romans autobiographiques en général et au roman nothombien *Antéchrista* en particulier?

2. Le statut du narrateur par rapport à l'auteur dans *Antéchrista*

C'est au début du XX^e siècle, avec le formalisme russe, que le texte en soi prend de plus en plus d'importance au détriment de l'intention de l'auteur : « l'idée reçue moderne (et plus très nouvelle) dénonce la pertinence de l'intention de l'auteur pour déterminer ou décrire la signification de l'œuvre : le formalisme russe, les New Critics américains, le structuralisme français l'ont répandue » (Compagnon, 1998 : 49). La littérarité est définie à partir du texte et par le texte uniquement et l'auteur n'a plus rien à voir avec l'analyse littéraire. Disons que son intention ne compte plus. Petit à petit, cette idée va évoluer et dans les années 60-70, avec l'avènement d'une nouvelle critique littéraire, de nouvelles idées surgissent et la vision du monde dans la littérature change avec elles. C'est une nouvelle critique littéraire qui base sa théorie sur le structuralisme et se réclame en même temps de la théorie aristotélicienne de la *mimésis*. Cette nouvelle vision du texte littéraire s'est développée en France à partir de 1963, après la guerre d'Algérie jusqu'en 1973, au premier choc pétrolier (Compagnon, 1998 : 10). Parmi ses précurseurs et ses défenseurs, on retrouve des critiques littéraires comme Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Jacques Derrida, etc. Ces auteurs sont tous structuralistes de formation. L'objet d'étude du structuralisme étant uniquement le texte, il ne pouvait pas en être autrement pour ces critiques littéraires, profondément inspirés de la théorie saussurienne du texte, que d'analyser le texte et son contenu en partant du texte lui-même, faisant abnégation de sa référence extérieure. En effet, pour pouvoir étudier le texte littéraire en profondeur, ils ont eu besoin d'isoler le texte de son référent. C'est pourquoi, certains d'entre eux ont séparé le texte littéraire de son auteur également. Comme l'a fait Roland Barthes, en 1968, lors de la publication d'un article polémique, intitulé « la mort de l'auteur » (Barthes, 1984), qui n'a laissé personne indifférent. Dans cet article, Barthes explique, conformément au structuralisme, que l'auteur n'existe pas. Il n'est qu'une invention moderne : « L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement de la "personne humaine" » (Barthes, 1984 : 63-69). Nous verrons dans quelle mesure cette théorie est applicable au récit autobiographique d'Amélie Nothomb, *Antéchrista*.

Donc, pour la critique littéraire de cette époque, seul le texte avait de l'importance. L'auteur n'avait plus sa place dans l'analyse littéraire. Et puisque l'auteur était écarté du texte, le reste du monde l'était, lui aussi. C'est ainsi que le monde littéraire, c'est-à-dire le texte littéraire, s'est peu à peu fermé sur lui-même pour n'exister

que par lui-même. D'où l'idée qu'avaient déjà les surréalistes au début du XX^e siècle selon laquelle la littérature ne parle que d'elle-même. Comme nous le rappelle Antoine Compagnon (1998 : 56-57) dans son livre *Le Démon de la théorie* : « Mallarmé demandait déjà “la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots” ». L'idée est que le texte littéraire ne reflète pas le monde réel, que toutes les descriptions de lieux et d'objets qui sont présents dans les textes littéraires, ne sont en rien le reflet du monde réel. Ces objets pourraient exister mais en réalité ils n'existent qu'à travers le texte, et dans le texte.

Cette théorie de la clôture du texte pose un problème pour les récits autobiographiques et pour la littérature réaliste du XIX^e siècle dont les écrivains défendaient le réalisme de leurs œuvres. Pour notre analyse, ce qui nous intéresse est de voir dans quelle mesure cette théorie est applicable dans un roman d'Amélie Nothomb, *Antéchrista*, voire dans d'autres œuvres du même auteur.

Quand on commence la lecture de ce roman, le lecteur est tout de suite quelque peu désabusé par la présence de ce « je-narrateur » qui prétend s'exprimer au nom de l'auteur. En fait, dès le début du roman, on pourrait croire que le « je-narrateur » fait référence à l'auteur. Et tout va bien jusqu'au moment où le personnage principal lance son prénom : « – Comment tu t'appelles ? me demanda-t-elle. / – Blanche. Et toi ? / – Christa » (Nothomb, 2003 : 8). C'est alors que se crée le doute dans l'esprit du lecteur : le personnage principal qui parle à la première personne s'appelle Blanche. Mais, alors ? Ce « je » ne serait pas Amélie Nothomb ? Serait-ce un imposteur ? Serions-nous en présence d'usurpation d'identité ? En tant que lecteur averti, on est en droit de se le demander. Qu'en est-il du pacte autobiographique ? Rien ne serait vrai alors dans ce roman ? Or, il s'agit bien d'un roman –c'est écrit sur la couverture. Donc, ce « je » ne peut être que fictif. Cette jeune Blanche n'existe pas dans le monde référentiel du texte, pas plus que la jeune Christa, ainsi que tous les personnages de ce roman, qui n'est que fiction. De plus, il n'y a aucune référence temporelle précise et aucune date ni aucune année ne sont citées dans le texte.

Donc, si on met en pratique la théorie selon laquelle la littérature ne parle que d'elle-même, que la relation entre le texte littéraire et le monde réel est arbitraire, pour reprendre la théorie structuraliste de Saussure avec le signe, alors le « je » présent dans le roman *Antéchrista* ne fait référence qu'à lui-même, c'est-à-dire à Blanche, au narrateur interne. De plus, déjà dans la première moitié du XIX^e siècle, Balzac faisait la différence entre le personnage, le narrateur et l'auteur : « Il souligne le fait que la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture (Genette 1972 : 226) » (Kaempfer et Zanghi, 2003). Néanmoins, il parlait des romans de fiction. Qu'en est-il des autobiographies ? Est-il important de connaître l'auteur pour savoir qui est « je » dans un roman autobiographique ?

Pour Paul Valéry, le « je » poétique ne sort pas de la poésie et ne fait référence à personne, ni au poète, ni au narrateur. Il s'agirait plutôt d'un « je » universel. Alors,

peut-on dire la même chose pour le « je » romanesque ? Fait-il référence à son auteur ou à quelqu'un d'autre ? Si on prend en compte la théorie de Paul Valéry, le « je » romanesque ne fait pas référence à l'auteur. Il est présent parce que son but est de refléter l'être humain. D'ailleurs, Amélie Nothomb, dans l'une de ses interviews, pose le problème en affirmant que presque toutes les jeunes filles et presque tous les jeunes garçons ont été Blanche. En disant cela, l'écrivaine belge fait référence au « moi » universel et rousseauiste qui, en parlant de lui-même, parle de l'humanité. Ceci reprend l'idée des écrivains romantiques du XIX^e siècle qui prônaient un « moi » universel dans leurs poésies.

Dans sa lettre, intitulée « Lettre du Voyant », du 15 mai 1871 adressée à Paul Demeny, Rimbaud tente de démontrer la différence qui existe entre le narrateur et l'auteur. En parlant des romantiques justement, il écrit : « Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur ? » (*apud* Lecomte, 1929 : 51). Et c'est dans la phrase suivante qu'il éclaircit ce qu'il veut dire : « Car *Je* est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute » (*apud* Lecomte, 1929 : 51). C'est-à-dire que l'auteur n'y est pour rien dans les sentiments que peuvent exprimer les personnages dans un roman et que le « Je » qui y apparaît n'est pas l'auteur. Dans ce sens, cette vision de l'auteur et du narrateur rejoint la vision que va exposer Proust quelques années après, dans son essai *Contre Sainte-Beuve* : « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir » (Proust, 1954 : 148). Si le « moi » créateur est différent du « moi » biographique qui fréquente le monde ordinaire, on peut se demander dans quelle mesure le « moi » biographique est reflété dans le « moi » narrateur qui apparaît dans les romans. À priori, les deux « moi », biographique et narrateur, n'ont rien à voir entre eux, d'autant plus que si on reprend la vision surréaliste et structuraliste de la littérature, le texte littéraire et le monde réel n'ont aucun référent commun qui puisse permettre de créer une relation entre les deux mondes. En effet, pour cette approche de la théorie littéraire, la littérarité est intransitive, elle ne parle pas du monde réel, elle ne parle que d'elle-même. Les textes renvoient à leur propre structure et à leur propre signification. D'où la théorie de l'intertextualité chère à Gérard Genette.

Dans ce sens, Amélie Nothomb nous aide beaucoup à appliquer cette théorie dans ses romans car elle n'écrit jamais d'avant-propos qui expliquerait et justifierait la présence d'un « moi » autobiographique. Rien ne dit, pour ce roman, que le personnage principal qui s'exprime à la première personne est le reflet romanesque de l'auteure. C'est pourquoi, on peut aisément affirmer que le « je » présent dans *Antéchrista* n'est pas l'auteure. Or, lorsqu'on prend connaissance des interviews que l'écrivaine a bien voulu donner, celle-ci nous dit qu'effectivement, pendant son ado-

lescence, elle a connu une Christa et qu'elle a vécu la même situation que Blanche. Or, « *verba volant, scripta manent* » et Amélie Nothomb n'a laissé aucun écrit sur les origines de ce supposé « je » autobiographique. Donc, pour le monde littéraire, le « je » nothombien d'*Antéchrista* reste une entité abstraite bloquée entre deux mondes, l'un réel du monde extérieur et l'autre fictif du monde interne de la littérature. Et si l'on s'en tient à la théorie des années 60-70, on peut même dire que ce « je » n'a absolument rien à voir avec l'auteur, qu'il n'existe que par lui-même, qu'il n'est qu'un simple narrateur fictionnel, à la première personne.

Finalement, il faut chercher ailleurs la réponse à la question : « Qui est *je* dans les romans autobiographiques d'Amélie Nothomb ? ». Nous serons plus proches de la réponse en cherchant du côté de Serge Doubrovsky qui propose une théorie différente de l'autobiographie inspirée d'un mélange de fiction et d'autobiographie : *l'autofiction*.

3. L'autofiction chez Amélie Nothomb

C'est peut-être toute cette théorie sur la différence entre le monde littéraire et le monde réel qui a mené, un jour, Serge Doubrovsky à détourner le problème, en proposant un nouveau concept d'autobiographie : l'autofiction.

En 1976, Serge Doubrovsky laisse apparaître, dans la quatrième de couverture de son livre *Fils*, le terme « autofiction ». Ce néologisme accepté et reconnu par les écrivains et critiques de la fin du XX^e siècle fera couler beaucoup d'encre.

En quoi consiste une autofiction? Voici ce qu'écrivit Serge Doubrovsky (1988 : 69):

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

L'autobiographie est la biographie d'une personne faite par elle-même. D'après Serge Doubrovsky, c'est la définition moderne de l'autobiographie et dans ce sens, c'est Rousseau qui, d'après lui⁵, est le premier à avoir écrit le récit de sa vie au sens moderne du terme et c'est lui qui a posé les fondations du récit de soi : de la naissance, puis l'enfance, l'évolution de la vie de la personne décrite, par étapes suc-

⁵ Entretien du 28 mars 2011, de François Brusnel à Serge Doubrovsky, dans l'émission « Le grand entretien » sur France Inter : <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=44131>.

cessives, et chronologiquement. Chateaubriand et les autres autobiographes ont suivi le même modèle. Dans l'autofiction, il n'y a plus d'ordre chronologique imposé, on n'écrit pas sa biographie mais des épisodes, un moment de sa biographie. Cela peut porter sur l'ensemble d'une vie mais absolument pas selon un ordre chronologique et logique, plutôt au fur et à mesure des éclosions de mémoires dans une situation donnée.

En fait, ce nouveau genre littéraire serait un mélange d'autobiographie et de fiction, d'où l'invention du mot-valise « autofiction ». Il s'agirait d'une autobiographie « romancée » : « Il [ce genre nouveau] se caractérise par la présence d'un pacte autobiographique, défini par Philippe Lejeune en 1975 qui impose "l'homonymat" entre l'auteur, le narrateur et le personnage et d'un pacte romanesque dans la mesure où ces textes se voient estampillés "roman" sur la première de couverture » (Genon, 2007). Ainsi défini, le roman d'autofiction reste pris entre deux pactes, ce qui risque de laisser le lecteur dubitatif à la lecture des romans. Et c'est un peu ce qui se passe lorsqu'on lit un roman d'Amélie Nothomb. Elle utilise la forme littéraire du roman pour parler de sa vie, mais à aucun moment, elle ne dit dans une préface qu'il s'agit d'une autobiographie, et encore moins de mémoires. Elle romance sa vie, ce n'est donc pas une autobiographie à proprement parler, mais bien une autofiction.

Une grande spécialiste de l'autofiction, et de Serge Doubrovsky, Isabel Grell (sd), définit l'autofiction de la manière suivante :

Les autofictionnistes s'autorisent à inverser des dates, à « oublier » des éléments « vrais », à interférer les vérités. C'est en cela que l'autofiction est souvent plus injuste. Un seul fil est tiré de la pelote de laine de ce qu'est la vie. Et ce fil est tissé à d'autres fils, qui viennent d'autre part et qui, en s'effilant, prennent une place plus grande, telle une toile d'araignée dans laquelle le lecteur peut se laisser prendre et dont, dans le cas d'une bonne autofiction, il ne sortira pas indemne.

Cette définition de l'autofiction est sujette à une longue explication car elle embarque avec elle, non seulement la place mais également le rôle du lecteur qui « dans le cas d'une bonne autofiction, [...] ne sortira pas indemne » (Grell, sd). Or, comme il s'agit ici d'évaluer le degré d'autobiographie dans les romans d'Amélie Nothomb, il semblerait qu'avec *Antechrista* nous sommes en présence d'une autofiction puisque certains faits et personnages du roman sont fictifs et s'inscrivent dans une histoire dont le fond est réel. Ce qui laisse l'identité du narrateur dans une dimension entre l'auteure et un personnage fictif de la narration : le narrateur joue à la fois des scènes fictives et des scènes réelles de la vie de l'auteure. Son identification est donc remise en question.

Dans d'autres romans, Amélie Nothomb utilise le même procédé littéraire : l'auteure inscrit des faits autobiographiques dans une fiction. Par exemple, dans *Une*

forme de vie, le narrateur entreprend une correspondance avec un soldat américain qui n'existe pas. Le reste du roman est autobiographique. Donc, dans le même roman, nous avons deux statuts pour un même narrateur : un « je-narrateur » qui fait référence à l'auteur lorsqu'il s'agit de faits autobiographiques, et un « je-narrateur » fictif qui n'a rien à voir avec l'auteur puisque la correspondance est inventée.

Ceci étant dit, parfois, l'écrivaine part d'événements autobiographiques pour créer une fiction. Voici ce qu'elle dit par exemple pour l'écriture d'*Antéchrista* : « Tout ce que je raconte m'est arrivé : la scène de déshabillage, ce qui se passe à l'université... Je n'ai malheureusement pas eu l'idée géniale de Blanche au moment où Christa l'humilie en public » (Amanieux, 2005 : 229). Avec ce roman, Amélie Nothomb dépasse le statut du roman autobiographique car elle mélange le « je » fictif avec le « je » autobiographique, offrant ainsi la possibilité d'y voir un « je » qui n'est ni le narrateur, ni l'auteur, mais un « je » universel, rousseauiste.

Donc, l'auteur fait planer le doute : elle dit qu'il s'agit d'une fiction mais qu'en fait, elle est Blanche : « Blanche, c'est moi », dit-elle lors d'une interview⁶, imitant Gustave Flaubert qui dit, un jour, à propos de son roman *Madame Bovary* : « Mme Bovary, c'est moi »⁷. Elle aurait utilisé ce qu'elle ressentait lors de son adolescence pour bâtir sa fiction : une jeune-fille renfermée sur elle-même, peu sûre d'elle à la limite d'une anorexie dont elle a réellement souffert. En même temps, il semble que le personnage de Christa soit réel également, d'après ce qu'elle dit dans ses interviews. Bref, Blanche et Amélie sont la même personne, sauf qu'elles ont vécu toutes deux des expériences différentes, d'où le concept d'autofiction défendu par Serge Doubrovsky, où l'auteur utilise une situation donnée, réelle pour construire un roman. Dans ce sens, on peut dire que son roman *Une forme de vie*, ainsi qu'*Antéchrista*, s'inscrivent tous deux dans le genre de l'autofiction.

D'après Serge Doubrovsky, l'autofiction est le reflet de la vérité mais pas de la réalité. Pour l'écrivain, la matière est strictement référentielle mais la manière est entièrement fictionnelle⁸. Et pour montrer l'indépendance romanesque du « moi » littéraire par rapport à l'auteur, justifiant ainsi le concept d'autofiction, Serge Doubrovsky affirme : « Si j'essaie de me remémorer, je m'invente... JE SUIS UN ÊTRE FICTIF... Moi, suis orphelin de MOI-MÊME » (Doubrovsky, 1989 : 212). Il s'agit d'une conception tout à fait moderne et surtout ouverte de l'autobiographie qui permet aux écrivains contemporains de ce début du XXI^e siècle d'exploiter des formes nouvelles de roman dans un genre nouveau appelé autofiction.

⁶ Propos recueillis en septembre 2003 par Emilie Godineau pour le magazine *Journal des femmes* ; disponible sur <http://www.journaldesfemmes.com/itvw/0309nothomb.shtml>.

⁷ Rappelons que Flaubert n'a jamais écrit ceci. Cette citation apparaît en note du livre de René Descharmes, *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Ferroud, 1909, p. 103.

⁸ Entretien du 28 mars 2011, de François Brusnel à Serge Doubrovsky, dans l'émission « Le grand entretien » sur *France Inter* ; disponible sur <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=44131>.

4. Conclusion

En conclusion, et quoi qu'en disent les critiques littéraires du XX^e siècle, partisans d'une étude littéraire excluant l'auteur, il faut reconnaître qu'il est bien difficile de ne pas prendre en compte l'intention de l'auteur dans l'analyse et l'interprétation d'un texte, quand il s'agit d'un récit autobiographique ou autofictionnel. À ce sujet, Antoine Compagnon reste convaincu que l'auteur ne peut pas disparaître de l'analyse littéraire : « Il y a toujours un auteur : si ce n'est plus Cervantès, c'est Pierre Ménard » (Compagnon, 1998 : 54). En effet, en ce qui concerne la présence de l'auteur dans l'interprétation d'une œuvre, comme nous venons de le faire pour l'autobiographie et l'autofiction, nous avons forcément dû prendre en compte l'intention de l'auteur. Nous avons difficilement pu le laisser de côté, puisque la question était de savoir si le « je » nothombien reflétait l'auteur. Dans ce sens, on rejoindra une fois de plus Antoine Compagnon lorsqu'il affirme : « Interpréter une œuvre suppose que cette œuvre réponde à une intention, soit le produit d'une instance humaine. Il ne s'ensuit pas que nous soyons limités à la recherche des intentions de l'œuvre, mais bien que le sens du texte est lié à l'intention de l'auteur, ou même que le sens du texte est l'intention de l'auteur » (Compagnon, 1998 : 98).

Pour sa part, consciemment ou inconsciemment, Amélie Nothomb s'est lancée dans l'autofiction en écrivant des romans dont les événements sont réels. Il en est ainsi pour *Le Sabotage amoureux* (1993), *Stupeur et tremblements* (1999), *Métaphysique des tubes* (2000), *Antéchrista* (2003), *Biographie de la faim* (2004), *Ni d'Eve ni d'Adam* (2007) et *Une Forme de vie* (2010).

Amélie Nothomb : écrivaine qui pratique l'autofiction. L'affirmation semble indéniable. En effet, après avoir fait l'analyse succincte de deux de ses romans, il semblerait que le genre littéraire qui correspond le mieux aux romans de l'écrivaine belge soit l'autofiction même si l'auteure de Blanche affirme : « il y a de moi dans chacun de mes romans »⁹.

Or, si l'on va un peu plus loin dans l'analyse du « je » nothombien, et que l'on prend ce « je » dans l'ensemble de ses romans, on peut dire que nous sommes en présence d'un « je », non seulement énigmatique, mais surtout versatile. C'est-à-dire qu'il s'agit d'un « je » qui reflète son auteur dans certains romans et qui, dans d'autres, n'a rien à voir avec elle, comme par exemple dans *Le Fait du prince* où le personnage principal est un homme qui parle à la première personne. En psychocritique, on irait peut-être jusqu'à dire qu'il s'agit de la partie masculine d'Amélie Nothomb qui a voulu s'exprimer inconsciemment. Peut-être, mais en attendant, et en ce qui nous concerne, le « je » nothombien reste tel que son auteur : mystérieux, énigmatique et dont l'identité semble infinie.

⁹ Propos recueillis en septembre 2003 par Emilie Godineau pour le magazine *Journal des femmes* ; disponible sur <http://www.journaldesfemmes.com/itvw/0309nothomb.shtml>.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLET, Natacha & Laurent JENNY (2005) : *L'autobiographie, Méthodes et problèmes*. Genève, Département de français moderne de l'Université de Genève. Disponible sur <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/>.
- AMANIEUX, Laureline (2005) : *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*. Paris, Albin Michel.
- BARTHES, Roland (1984) : *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris, Le Seuil.
- COMPAGNON, Antoine (1998) : *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*. Paris, Seuil.
- DELAUME, Chloé (2010) : *La règle du Je. Autofiction : un essai*. Paris, PUF.
- DOUBROVSKY, Serge (1977) : *Fils*. Paris, Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge (1988) : *Autobiographiques de Corneille à Sartre*. Paris, PUF.
- DOUBROVSKY, Serge (1989) : *Le livre brisé*. Paris, Grasset.
- GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes*. Paris, du Seuil.
- GENON, Arnaud (2007) : « Note sur l'autofiction et la question du sujet ». *Revue des Ressources* Disponible sur: <http://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html>.
- GENON, Arnaud (2013) : *Autofiction : pratiques et théories. Articles*. Paris, Mon Petit Editeur.
- GRELL, Isabel (sd) : « Roman autobiographique et autofiction ». *Autofiction.org*. Disponible sur <http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction> [sic].
- KAEMPFER, Jean & Filippo ZANGHI (2003) : *La voix narrative. Méthodes et problèmes*. Genève, Département de français moderne de l'Université de Genève. Disponible sur <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/>.
- LECOMTE, Roger-Gilbert [éd.] (1929) : *Correspondance inédite (1870-1875) d'Arthur Rimbaud*. Paris, Éditions des Cahiers libres.
- LEJEUNE, Philippe (1971) : *L'autobiographie en France*. Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1996) : *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, [1^e éd.: 1975].
- NOTHOMB, Amélie (1999) : *Stupeur et tremblements*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2003) : *Antéchrista*. Paris, Albin Michel.
- PROUST, Marcel (1954) : *Contre Sainte-Beuve*. Paris, Gallimard.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1968) : *Les confessions I*. Chronologie, introduction et note bibliographique par Michel Launay. Paris, Garnier-Flammarion [1^e éd.: 1782].
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1862) : « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 », in *Nouveaux lundis*, Paris, Michel Lévy frères, 2^e édition, tome 3, 1-33.
- SUARD, Christine (2008) : *Les variantes de l'autobiographie chez Amélie Nothomb*. San José State University, Master's Theses, Paper 3595. Disponible sur http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4591&context=etd_theses.

Image, image, quelle motivation renfermes-tu ? Iconicité et apprentissage cognitif des expressions idiomatiques en FLE

Florence Detry

Universitat de Girona

florence.detry@udg.edu

Resumen

A la hora de enfrentarse a la complejidad que las expresiones idiomáticas presentan en el contexto de una lengua extranjera (LE), es necesario no reducir su aprendizaje a un simple estudio memorístico y buscar una metodología de enseñanza adaptada, capaz de fomentar una implicación más cognitiva en los estudiantes. Para ello, mostraremos cómo crear tareas de aprendizaje de tipo resolutivo y reflexivo, basándose en la iconicidad fraseológica y la percepción de motivación semántica que esta puede provocar. También explicaremos, mediante algunos ejemplos concretos en lengua francesa, las diferentes orientaciones que el profesor podrá proponer en clase para guiar el trabajo de los estudiantes y reforzar su eficacia.

Palabras clave: didáctica y aprendizaje de la fraseología; expresiones idiomáticas; iconicidad; motivación semántica; francés lengua extranjera.

Abstract

To face the complexity that idioms imply in a L2 context, it's necessary not to reduce their learning to a mere study by heart and to look for an adapted teaching methodology, aiming to encourage a more cognitive students' implication. To this end, the way of exploiting the phraseological iconicity and the perception of semantic motivation that can provoke will be highlighted, in order to show how to create reflective and resolution-based learning tasks. By means of some concrete examples in French, the different orientations that the teacher could propose in the classroom to guide the student's work and strengthen its efficacy will be also explained.

Key words: didactics and learning of phraseology; idioms; iconic dimension; semantic motivation; French as a foreign language.

* Artículo recibido el 11/11/2013, evaluado el 04/01/2014, aceptado el 13/02/2014.

0. Introduction

Lorsque l'on apprend une langue étrangère (LE), on se heurte habituellement à la complexité de certaines combinaisons de mots qui résultent difficiles à comprendre et à mémoriser¹. Parmi celles-ci, il faut mentionner en particulier les expressions idiomatiques (EI), dont les caractéristiques spécifiques² contribuent souvent à entraver le bon déroulement de leur apprentissage chez le locuteur non natif. Ces expressions peuvent en effet être relativement longues et figées³ d'un point de vue formel (par exemple en français, «manger les pissenlits par la racine»), et contenir des composants peu susceptibles d'être compris par l'apprenant étranger («pissenlit?»); à ces difficultés, on doit ajouter leurs particularités sur le plan sémantique, puisqu'elles possèdent un sens communicatif («mourir») qui ne correspond pas au sens direct et littéral qui émane de leur structure lexicale («manger un certain type de fleurs»).

Pourtant, malgré tous ces aspects qui forgent leur caractère complexe et contribuent à rendre leur apprentissage laborieux, les EI ne peuvent être mises à l'écart des programmes d'enseignement (Bolly, 2011: 89), étant donné que bon nombre d'entre elles font partie intégrante du lexique couramment employé dans la langue cible (comme «jeter un coup d'œil», «donner un coup de main», «passer l'éponge» ou encore «repandre du poil de la bête», dans le cas du français). À ce propos, il faut aussi souligner que, pour un étudiant de LE, la connaissance et l'utilisation de ces expressions jouent un rôle décisif dans le développement de la capacité communicative (Higuera García, 1997: 15; Andreou et Galantomos, 2008: 71; García Moreno, 2011: 21)⁴ et, de façon conjointe, dans l'éclosion d'un sentiment de confiance et de sécurité lors d'échanges avec des locuteurs natifs. C'est pourquoi, il convient de leur accorder davantage d'attention en classe de LE et de ne pas restreindre leur étude aux niveaux les plus avancés de l'apprentissage (Irujo, 1986: 240; Vázquez Fernández et Bueso Fernández, 1998: 731).

Toutefois, il est important que l'introduction en classe des EI s'appuie sur une méthodologie d'enseignement adaptée à leurs spécificités et aux premières difficultés qu'elles entraînent chez l'apprenant étranger. À cet égard, la valeur iconique de ces

¹ Dans le cas du français et en ce qui concerne les difficultés de production de ces unités à un niveau avancé de l'apprentissage, voir l'étude de Bolly (2011).

² Pour plus de détails sur les caractéristiques principales que l'on attribue généralement à ces expressions, voir, entre autres, Zuluaga (1980), Gross (1996) ou González Rey (2002).

³ Il faut insister sur le fait que cette fixité formelle n'est pas de caractère absolu; il faudrait plutôt parler d'un certain «degré de figement» (Gross, 1996: 16; González Rey, 2002: 136; Bolly, 2011: 81) qui autoriserait une marge de variation (pouvant être, par exemple, de nature lexicale, morphologique ou orthographique) dans le groupe de mots.

⁴ D'une manière générale, comme les résultats de Forsberg (2008) le montrent bien dans le cas du français, la fréquence d'emploi des unités phraséologiques augmente au cours de l'évolution de l'apprentissage de la LE.

expressions et le jeu métaphorique qui la caractérise, celui-ci étant basé sur une opération de transposition sémantique entre le domaine littéral et celui figuré, représentent des aspects phraséologiques essentiels dont il faudrait tenir compte. Dans la première partie de cette étude, nous montrerons en effet à quel point la dimension imagée et surtout le type de connexion qu'elle permet d'établir avec l'interprétation idiomatique peuvent avoir une influence cognitive décisive dans l'apprentissage initial d'une expression (Irujo, 1993; Lazar, 1996; Boers, Eyckmans et Stengers, 2007; Vasiljevic, 2011; Detry, 2011). Après nous être penchés sur cette question, nous expliquerons plus en détail les principaux facteurs, d'ordre phraséologique ou extraphraséologique⁵, qui conditionnent l'établissement d'une telle connexion, pour proposer ensuite au professeur deux grands types d'activités pour la classe de français LE (FLE); tous deux répondent à un même objectif final, celui de stimuler la compréhension et la mémorisation des expressions françaises par un travail cognitif autour de leur iconicité et des pistes d'accès au sens figuré qu'elle renferme.

1. Forme et sens des mots: les enjeux d'un rapport motivé

Comprendre un mot et arriver à retenir sa signification, non pas de façon isolée, mais en rapport avec la structure formelle qui lui correspond, constituent la pierre angulaire de l'apprentissage lexical. Cette association mnémotecnique entre forme et sens est en effet d'une grande importance puisque, dans le contexte d'une situation communicative réelle, elle permettra au locuteur tant de récupérer le sens des formes verbales énoncées par l'interlocuteur (tâche de compréhension) que de produire le mot, ou le groupe de mots, qui convient le mieux au contexte d'emploi et au sens communicatif à transmettre (tâche de production).

À ce sujet, il est nécessaire d'insister sur la différence existant entre les mots pris individuellement et les syntagmes qui constituent des expressions idiomatiques. Dans le premier cas, la connexion qui peut être instaurée entre la structure formelle (par exemple, C-H-I-E-N) et la réalité à laquelle elle renvoie (dans ce cas-ci, l'animal) est le plus souvent de caractère arbitraire pour l'utilisateur. En revanche, dans le deuxième cas, la combinaison phraséologique construit une image, plus ou moins concrète⁶ et porteuse d'un sens de type littéral, qui peut conserver une relation avec le

⁵ Il s'agit de facteurs qui ne sont pas internes à la phraséologie, étant donné qu'ils sont plutôt en rapport avec des aspects comme les connaissances métaphorico-conceptuelles antérieures de l'individu, son expérience avec le monde qui l'entoure, ses connaissances culturelles dans la LE ou encore son mode de traitement cognitif de l'information verbale (Boers et Lindstromberg, 2008: 17-18; González Rey, 2010: 179).

⁶ La présence de termes assez concrets, et donc plus faciles à visualiser, au sein du syntagme phraséologique rend certaines EIE plus iconiques que d'autres (González Rey, 2002: 140): on voit par exemple la différence existant à cet égard entre «être sur les dents» (plus iconique) et «être sur le qui-vive» (moins iconique).

concept plus abstrait qu'elle désigne (ce serait le cas dans «ne pas avoir les yeux dans sa poche» ou dans «avoir un pied dans la tombe»). En d'autres mots, les images phraséologiques sont dotées de valeurs métaphoriques qui ne sont pas nécessairement «désactivées» pour l'usager; cela veut dire que, sur le plan psycholinguistique et cognitif, l'idiomaticité n'équivaut donc pas toujours à une absence de rapport motivé entre la dimension littérale et celle figurée (Gibbs, 1994; Cacciari, 1993; Belinchón, 1999; González Rey, 2010; Szczepaniak et Lew, 2011).

D'une manière générale, cette possibilité de motivation entre la forme d'un élément linguistique et son sens ouvre la voie à un apprentissage lexical moins basé sur ce que l'on appelle l'étude par cœur:

Learners who are aware that an L2 is much more than a system of arbitrary form-meaning connections may be relatively likely to adopt mnemonically fruitful practices of insightful learning rather than less effective ones associated with blind memorisation (Boers et Lindstromberg, 2008: 18).

Si nous revenons au cas précis des EI, le rapport non arbitraire pouvant exister entre la dimension iconico-littérale et celle figurée représente en fait une véritable opportunité pour la classe de LE (Kövecses et Szabó, 1996: 345; Lazar, 1996: 45; Cooper, 1998: 257; Boers, 2011: 228; Vasiljevic, 2011: 137-8), puisque l'exploitation de cette caractéristique permettrait d'encourager chez l'étudiant le développement de puissantes stratégies cognitives d'apprentissage (Detry, 2012): comme l'association entre le domaine verbal et celui visuel, l'analyse et le raisonnement déductif (au moyen, par exemple, d'un processus d'inférence sémantique basé sur un décodage métaphorique⁷) ou encore l'établissement de connexions mentales de type intra et/ou interlinguistique (analyse contrastive). De façon plus concrète, cette approche pourrait favoriser la compréhension de l'image phraséologique, sa possible visualisation mentale ainsi que sa mémorisation⁸ en association directe avec le sens

⁷ Comme nous le verrons, il s'agit principalement d'inférer le sens figuré de l'expression à partir d'un décodage de sa facette iconico-littérale et des valeurs métaphoriques qu'elle renferme. Dans ce sens, il convient de préciser que cette opération consiste en fait à décoder «le dire» pour accéder, de façon inférentielle, à son interprétation communicative. Pour plus de détails sur les processus cognitifs de décodage et d'inférence, voyez entre autres Sperber et Wilson (1995: 12-13).

⁸ L'étape de visualisation favoriserait en effet un encodage dualiste (de type verbal et visuel) de l'information dans l'esprit de l'étudiant (*dual coding theory*), stimulant ainsi la mémorisation (Clark et Paivio, 1991). Toutefois, la mémorisation de la combinaison formelle, en particulier lorsqu'elle comprend des mots qui sont nouveaux pour les élèves, devra être renforcée par des activités complémentaires, centrées sur la construction des syntagmes phraséologiques (Boers *et al.*, 2008: 205; Vasiljevic, 2011: 152).

idiomatique auquel elle renvoie⁹. Mais, comme nous l'avons annoncé, avant de donner davantage de précisions sur cette perspective de travail et les types concrets d'activités sur lesquels elle débouche, il conviendrait de s'interroger sur cette notion de motivation sémantique appliquée aux EI étudiées dans une LE (EIE) et sur les principaux facteurs qui l'influencent.

2. Au sujet de la motivation sémantique dans le cas des EIE

Le degré de connexion (appelé aussi degré de transparence) sémantique entre la dimension iconico-littérale d'une EI et son sens figuré n'est pas un aspect qui a un caractère absolu et définitif, puisqu'il varie avant tout selon la perception que peut en avoir chaque individu, comme le rappellent Nayak et Gibbs (1990) dans Cacciari (1993: 27):

They are composed of freely occurring units whose global meaning cannot be reduced simply to the meanings of these units. But at the same time, for most idioms, people have strong intuitions as to the relationship between the meaning of the constituent words and the idiomatic referent.

En effet, même si l'accès au sens idiomatique n'est pas toujours faisable à partir d'une simple lecture littérale, l'usager a souvent l'occasion de percevoir un lien, qui sera pour lui motivé d'une certaine façon, entre la forme phraséologique et le sens figuré qu'il faut lui attribuer.

Or, une telle perception sera, d'une part, alimentée par les connaissances métaphoriques et phraséologiques antérieures de l'individu, qui pourra ressentir une certaine familiarité par rapport à la nouvelle image et à l'interprétation idiomatique qui lui correspond. Dans le contexte de l'apprentissage d'une LE, l'élève éprouvera surtout cette sensation de familiarité si la nouvelle expression est basée sur une métaphore qui est plutôt récurrente dans la langue étudiée: par exemple, s'il est déjà familiarisé avec l'EI française «avoir un caractère de chien», il aura peu de difficultés à comprendre le côté négatif de l'image «(faire) un temps de chien»; de même, la connaissance de cette dernière et la base associative à laquelle elle renvoie («chien – temps = mauvais temps») l'aidera à mieux interpréter et mémoriser l'iconicité de cette troisième expression «(faire) un temps à ne pas mettre un chien dehors». En outre, le degré de familiarité qu'il percevra face à la nouvelle image sera également influencé par l'iconicité des expressions de sa langue maternelle (LM), ou d'une autre langue maîtrisée. De fait, si l'EIE (par exemple, «mettre la puce à l'oreille») présente une image identique ou plus ou moins semblable à celle de son équivalent dans la LM de

⁹ Comme nous l'avons montré dans des études antérieures de façon schématique, l'image phraséologique jouerait un rôle de «passerelle cognitive» entre le syntagme phraséologique et le sens figuré, facilitant ainsi la récupération d'un de ces aspects dans une tâche de compréhension ou de production (Detry, 2012: 106; Detry, sous presse).

l'apprenant (comme pour l'espagnol, «tener la mosca detrás de la oreja»), la mise en rapport de ces deux expressions favorisera l'activation d'une connexion directe entre forme phraséologique et sens idiomatique¹⁰. Par ces associations mentales¹¹, qu'elles soient de type intra ou interlinguistique, l'image étrangère sera donc considérée par l'étudiant comme familière et deviendra à ses yeux plus transparente et plus facile à interpréter (Belinchón, 1999: 363).

D'autre part, l'établissement d'un lien motivé entre syntagme littéral et sens figuré se trouvera souvent conditionné par les connaissances générales préalables de l'usager (qu'elles soient d'origine culturelle, historique, sociale, etc.) et par les procédés cognitifs qu'il sera capable d'appliquer pour décoder l'image et les figures de style sur lesquelles elle peut être fondée (comparaisons implicites, métonymies, hyperboles, etc.). Sa perception de motivation sémantique dépendra alors non seulement des caractéristiques de l'expression et de l'iconicité sur laquelle elle est construite, mais aussi de sa propre faculté à trouver dans le littéral des clés de décodage permettant d'accéder au sens figuré. À ce propos, il faudrait préciser qu'un tel processus deviendra plus évident dans les cas suivants:

- (a) Lorsqu'un ou plusieurs composants phraséologiques gardent une relation avec le sens figuré (tel est, par exemple, le cas dans «avoir des yeux derrière la tête»; «avoir l'estomac dans les talons»; «jeter l'argent par les fenêtres»; «dormir sur ses deux oreilles»; etc.);
- (b) Quand le syntagme phraséologique met en scène une situation concrète, dont l'interprétation figurée peut être facilement inférée par la logique de l'image («avoir le couteau sous la gorge»; «donner un coup d'épée dans l'eau»; «chercher une aiguille dans une botte de foin»; «enfoncer une porte ouverte»; etc.);
- (c) Si l'EI française est basée sur une métaphore dont l'interprétation est de caractère plutôt universel; ce serait le cas des images qui impliquent une association de type conceptuel (comme l'image du feu pour la colère, dans «jeter feu et flammes» ou encore «*echar chispas*» en espagnol et «*to breathe fire*» en anglais) ou de celles qui reposent sur certains gestes ou comportements concrets, d'origine humaine ou animale («partir la queue entre les jambes»; «se jeter dans la gueule du loup»; «tirer les oreilles à quelqu'un»; «retomber sur ses pattes»; etc.);
- (d) Lorsque l'expression présente une étymologie relativement évidente, aidant à mieux comprendre la formation de l'image et le sens figuré lui ayant

¹⁰ Au sujet du rôle cognitif de cette connexion fondée sur l'interlinguistique, en particulier en ce qui concerne les tâches de compréhension et de production, veuillez consulter les deux schémas présentés dans notre thèse de doctorat (Detry, 2010: 103-104).

¹¹ Ce type de motivation implique bien entendu l'association d'expressions qui sont synonymes ou qui, du moins, sont basées sur une valeur métaphorique similaire.

été attribué («jeter l'éponge»; «mettre les voiles»; «prendre le taureau par les cornes»; «faire un travail d'Hercule»; etc.).

(e) Si les EIE contiennent des images basées sur des figures de style plutôt faciles à déchiffrer: entre autres, nous pouvons citer la comparaison plus ou moins explicite («être ridé comme une vieille pomme»; «être bête à manger du foin»; etc.), l'hyperbole («se saigner aux quatre veines pour quelqu'un»; «se noyer dans un verre d'eau»; etc.), la litote («ne pas avoir inventé la poudre»; «ne pas mâcher ses mots»; etc.), la métonymie («donner un coup de main»; «marcher sur les pieds»; etc.) ou encore l'antithèse («être aimable comme une porte de prison»; «ne faire ni chaud ni froid»; etc.).

Finalement, il convient d'insister sur l'évolution que subit généralement la perception de motivation sémantique chez l'utilisateur. À ce sujet, il faudrait différencier la perception préinterprétative de celle postinterprétative¹². L'image d'une EI peut en effet paraître opaque avant d'en connaître le sens figuré, puis sembler, par contre, beaucoup plus transparente une fois qu'on le connaît¹³. Cela est d'autant plus fréquent lorsque l'accès au sens idiomatique permet à l'individu de ressentir une plus grande familiarité par rapport à la valeur métaphorique de l'icône et de mieux comprendre sa clé cognitive de décodage (comme cela arriverait sans doute face à «tomber des cordes»; «brûler la chandelle par les deux bouts»; «avoir un poil dans la main»; etc.). Précisons, en outre, que cette sensation de transparence postinterprétative est renforcée lorsqu'un sens compositionnel déjà orienté par le sens figuré correspondant peut être attribué aux divers constituants phraséologiques: «avoir un polichinelle dans le tiroir» (avoir / un bébé / dans le ventre, c'est-à-dire être enceinte) ou encore «avoir plusieurs cordes à son arc» (avoir / plusieurs moyens / à sa disposition pour atteindre la cible, c'est-à-dire son objectif).

En définitive, la sensation de transparence sémantique face à l'image est relative et peut être stimulée de différentes façons chez l'individu. Dans le cas d'une classe de FLE, le professeur aura donc la possibilité de proposer diverses activités qui favoriseront, selon le type d'iconicité rencontré et sa relation (pour l'apprenant) avec le domaine figuré, soit le rétablissement d'associations phraséologiques de type intra et/ou interlinguistique, soit l'activation de stratégies cognitives de décodage métaphorique. De plus, précisons que ces tâches pourraient partir de deux perspectives bien distinctes, comme nous allons à présent l'expliquer.

¹² En effet, le degré de transparence-opacité sémantique que perçoit l'utilisateur dans une EI peut dépendre de sa connaissance du sens figuré. À ce sujet, on peut trouver des exemples en langue anglaise dans Irujo (1986: 238) ou dans Gibbs (1995: 100).

¹³ À cet égard, voir notamment l'étude expérimentale de Keysar et Bly (1995) dans le cas des locuteurs natifs et celle de Malt et Eiter (2004) dans le cas d'apprenants d'une LE.

3. Proposition d'activités et d'orientations pour la classe de FLE

Tout d'abord, il est important de souligner que la compréhension du syntagme de l'EIE, la visualisation mentale de l'image qu'il véhicule et la prise de conscience d'une interprétation qui dépasse le domaine littéral représentent des phases cognitives préliminaires essentielles pour la mémorisation de la structure phraséologique, mais aussi pour le déclenchement d'une démarche réflexive centrée sur la valeur interprétative de son iconicité (Detry, 2011; Detry, sous presse). En ce qui concerne ensuite le développement de cette réflexion, deux approches pourraient être proposées en classe de FLE: l'une partirait d'une perspective préinterprétative et serait basée sur une opération d'inférence sémantique; l'autre, en revanche, adopterait un point de vue postinterprétatif et impliquerait une tâche de justification sémantique relative à la connexion pouvant être instaurée entre le littéral et le figuré.

Dans les deux cas, il s'agit de tâches résolutive dans lesquelles l'élève se trouve confronté à une énigme de départ¹⁴ relative soit au sens idiomatique qu'il faudrait accorder à l'image (dans le cas de l'activité inférentielle), soit à la relation qui pourrait motiver leur association (pour l'activité justificative).

3.1. La tâche inférentielle

Ce type d'activité a un impact cognitif puissant pour l'élève, qui est amené à développer un raisonnement de type déductif portant sur l'interprétation idiomatique de l'EIE (Boers, 2000: 568)¹⁵. Comme nous l'avons annoncé, il est nécessaire, pour ce faire, que l'étudiant se rende d'abord bien compte de la nécessité d'aller au-delà de la littéralité de l'image phraséologique. À ce sujet, il convient de préciser qu'une mise en contexte bien spécifique peut être utile pour déclencher la recherche interprétative, surtout dans le cas d'expressions qui offrent une compatibilité sémantique entre leurs constituants (un sens littéral est disponible à côté de celui figuré, comme dans «jeter des fleurs à quelqu'un»; «briser la glace»; etc.)¹⁶; le contexte devra alors provoquer chez l'apprenant une remise en question de toute interprétation littérale, par la présence en son sein d'éléments pertinents qui ouvrent la voie à un autre type d'interprétation sur le plan pragmatique (Kleiber, 1994: 17), sans pour autant permettre un accès direct au sens figuré. En effet, la démarche interprétative ne sera

¹⁴ Or, l'exécution de tâches résolutive à partir d'un problème ou d'une énigme de départ dans la LE représente un moyen efficace d'encourager chez l'apprenant un degré élevé d'implication cognitive. Au sujet des facteurs ayant un rôle important dans ce type d'implication, voir en particulier Laufer et Hulstijn (2001: 15).

¹⁵ En ce qui concerne l'interprétation des métaphores en général et les implications cognitives de cette opération chez l'interlocuteur, voir Sperber et Wilson (1995: 231-237).

¹⁶ En effet, si l'EIE offre une incompatibilité sémantique de ses constituants, le rejet du sens littéral sera accessible dès la compréhension de l'image formée, comme ce serait le cas avec les expressions «avalier son acte de naissance» et «avoir un bœuf sur la langue» (González Rey, 2002: 200).

pas basée directement sur le contexte d'emploi de l'expression (ce dernier aura, cependant, un rôle à jouer dans la finalisation de cette activité, comme nous le verrons), mais sur l'analyse de sa structure phraséologique et de l'image qu'elle reflète. De cette façon, la tâche demandée pourra stimuler davantage la compréhension, la visualisation¹⁷ et la mémorisation de la dimension littérale, ainsi que la création dans l'esprit de l'étudiant d'un lien motivé entre forme phraséologique et sens figuré: «If they can figure out the meaning of an idiom by themselves, they will have a link from the idiomatic meaning to the literal words, which will help them learn the idiom» (Irujo, 1993: 217).

Quant au professeur, il aura souvent un rôle important à jouer pour assurer le bon déroulement de cette activité qui posera parfois certaines difficultés aux étudiants (Boers *et al.*, 2007; Skoufaki, 2008; Boers, 2011). Après la réalisation en classe des étapes préliminaires citées auparavant (compréhension et visualisation du syntagme phraséologique, rejet de son sens littéral), l'enseignant fournira aux élèves des orientations utiles pour le travail interprétatif, c'est-à-dire des orientations facilitant la reconnaissance d'une certaine motivation sémantique dans l'image: «More generally, it adds support to the claim for higher effectiveness of assisting guessing by supplying information about the motivation of L2 figurative expressions relative to traditional instruction methods [...]» (Skoufaki, 2008: 118). Toutefois, rappelons que cette notion de motivation est assez complexe et que sa perception dépend de différents facteurs. C'est pourquoi, les indications proposées aux élèves ne pourront être homogènes et devront s'adapter aux caractéristiques spécifiques de l'EIE traitée, en particulier à son iconicité et au type et degré de transparence sémantique que celle-ci implique pour les étudiants, comme nous allons l'illustrer plus en détail.

Dans certains cas, le professeur aura la possibilité d'encourager chez l'apprenant l'accès au sens idiomatique par la reconnaissance d'une certaine familiarité face à l'image étrangère. D'un côté, cela pourra être effectué au sein de la LE, par la mise en rapport d'expressions présentant des images et des valeurs métaphoriques relativement semblables; par exemple, pour l'EIE «ne pas avoir sa langue dans sa poche», on pourrait imaginer un commentaire comme celui-ci: «L'image fait référence à la langue qui ne peut être occultée ou gardée pour soi, comme dans une autre expression que nous avons déjà étudiée ensemble (“ne pas savoir tenir sa langue”)». D'un autre côté, c'est cette fois entre la LE et la LM de l'étudiant que certaines associations phraséologiques s'établiront; par exemple, pour l'expression «bâtir des châteaux en Espagne» et le contraste avec l'espagnol («*levantar castillos en el aire*»), une précision de ce genre pourrait être apportée: «L'image renvoie à des châteaux que l'on construit comme dans le cas d'une expression de ta langue maternelle». De même, on

¹⁷ De fait, l'activité inférentielle est idéale pour renforcer le travail cognitif qui peut être développé autour de l'iconicité phraséologique (Boers, Lindstromberg, Littlemore, Stengers et Eyckmans, 2008: 206).

envisagera parfois ce type d'explication dans le cas d'expressions moins similaires d'un point de vue iconique; avec l'EIE «il y a anguille sous roche», une remarque comme celle-ci sera formulée: «L'expression fait allusion à un animal très discret et très agile, qui semble se cacher, comme dans une expression de ta langue maternelle (*“hay gato encerrado”*)»¹⁸. Grâce à cette démarche associative, l'étudiant de FLE se rendra compte de la récurrence, de nature intra et/ou interlinguistique, de certains schémas métaphoriques, ce qui l'aidera à adopter un point de vue plus systématique de la phraséologie et à développer sa capacité d'interprétation phraséologique (Boers, 1999: 143). Cependant, comme nous venons de le montrer, il est nécessaire que ce travail associatif soit supervisé par l'enseignant afin d'éviter de possibles erreurs d'interprétation - dues à des associations erronées entre images phraséologiques semblables, mais ne reposant pas sur des valeurs métaphoriques équivalentes- ou même d'interférence dans la construction et l'emploi de l'EIE¹⁹.

Pour certaines expressions, le professeur choisira plutôt de demander aux élèves de rechercher dans le littéral une piste d'interprétation qui faciliterait le décodage métaphorique. Or, comme nous l'avons vu dans cette étude, les EIE n'offrent pas toutes le même chemin d'accès au sens figuré. Pour chacune d'elles, le professeur devra donc orienter l'étudiant vers la voie interprétative qui s'avère la plus évidente et la plus utile pour assurer le bon déroulement de la tâche inférentielle et garantir son efficacité d'un point de vue cognitif. À titre d'illustration et sur base des principales catégories de décodage expliquées précédemment, nous proposerons ci-dessous quelques modèles d'orientation visant à guider le travail inférentiel en FLE:

- (a) Le professeur centrera l'attention des élèves sur le poids inférentiel d'un composant phraséologique: «À quelle sensation physique associe-t-on généralement l'estomac?» (dans le cas de l'EIE «avoir l'estomac dans les talons»); ou encore «Le mot façade s'emploie normalement pour les bâtiments. Mais si on l'applique à un être humain, à quelle partie du corps ferait-on alors allusion? Si l'on pense donc à la face humaine (ou visage), quelle action fait souvent une femme (parfois tous les matins) pour améliorer son aspect physique?» (avec l'EIE «se refaire la façade»)²⁰.

¹⁸ Pour plus d'exemples sur le travail contrastif autour des EIE et les activités qu'il permet de réaliser en classe, voir une étude antérieure de notre part (Detry, 2008).

¹⁹ Pour éviter ce type d'interférence dans la production, il est nécessaire de bien faire prendre conscience aux étudiants des différences (surtout iconiques, lexicales, morphosyntaxiques et discursives) que les deux expressions associées présentent.

²⁰ Comme nous pouvons le constater, dans certains cas, le professeur devra aussi veiller à ce que l'étudiant comprenne bien le sens littéral et métaphorique du composant phraséologique qui s'avère décisif pour l'inférence de l'interprétation figurée. À ce sujet, voir d'autres exemples en langue espagnole dans une étude antérieure (Detry, sous presse).

(b) Il insistera sur la situation que l'image phraséologique reflète et essaiera, si besoin est, de faire comprendre aux étudiants la logique d'interprétation qui en découle: «C'est une tâche facile ou plutôt difficile de se mettre à chercher une aiguille dans une botte de foin?»; «Quand on s'efforce à enfoncer une porte qui est déjà ouverte, c'est une action plutôt utile ou inutile?». Dans le cas d'une expression moins transparente, il précisera le champ sémantique général auquel sa signification idiomatique renvoie avant de se baser sur la situation reflétée par l'image: «Avec cette expression, nous parlerons d'un comportement humain en rapport avec l'argent. Imaginons quelqu'un qui met de la monnaie dans un panier qui est percé (car il y a un trou au fond du panier): cette personne sera-t-elle capable de conserver intact tout son argent?» (face à l'EIE «être un panier percé»).

(c) L'enseignant devra parfois faire en sorte que les étudiants puissent bien comprendre l'association conceptuelle qui est à la base du jeu métaphorique employé dans l'EIE: par exemple, «Quel sentiment humain plutôt négatif associe-t-on souvent à la chaleur du feu et des flammes?» (pour l'EIE, «jeter feu et flammes»). De même, si cela s'avère nécessaire, il encouragera la reconnaissance des gestes et/ou des comportements qui ont donné naissance à certaines images phraséologiques: «Quand un chien part la queue entre les pattes, est-ce une attitude qui marque la force ou la faiblesse? Si l'on appliquait ce comportement à un être humain, cela refléterait la victoire ou l'échec?». En outre, si l'EIE a une interprétation métaphorique qui repose sur des valeurs socio-culturelles assez spécifiques, il conviendrait de les expliquer aux étudiants: «Dans la cuisine française, le beurre est un élément de base, comme l'huile d'olive pour les Espagnols. Mais c'est aussi un aliment qui, auparavant surtout, était considéré comme assez cher. Donc, si le beurre peut être associé à la richesse, que voudrait dire l'expression "faire son beurre"?».

(d) Dans certains cas, il peut être utile que les étudiants prennent connaissance de l'étymologie de l'EIE²¹: «Dans un combat de boxe, qu'est-ce que cela signifie lorsque l'un des deux managers jette une éponge (ou une serviette) sur le ring en plein milieu d'un round?»; ou bien «Au Moyen Âge, le haut du pavé était la partie de la rue qui était surélevée (comme le trottoir actuel) par rapport au milieu de la chaussée où les eaux sales coulaient. Seuls les gens importants et aisés pouvaient l'employer. Donc, à votre avis, si quelqu'un tient le haut du pavé, c'est plutôt positif ou négatif?; etc.».

(e) Pour certaines expressions, il faudra aider les élèves à déchiffrer les figures de styles employées: «C'est une comparaison avec quelque chose qui

²¹ En effet, comme nous allons l'expliquer dans cette étude, c'est le professeur qui devra décider si l'explication étymologique s'avère utile ou pas pour favoriser la compréhension et la mémorisation de l'EIE (Ettinger, 2008: 113-114).

tombe généralement du ciel quand il est très nuageux» (pour «tomber des cordes»)²²; ou encore «Une main qui n'est pas morte sera active ou totalement inactive? Si quelqu'un agit avec une main qui n'est pas morte (donc très active), agira-t-il avec faiblesse ou brutalité?» (dans le cas de la litote présente dans l'expression «ne pas y aller de main morte»).

De plus, cette réflexion inférentielle pourrait être renforcée par l'emploi d'un support graphique comme le dessin. À ce propos, il faut préciser qu'il est préférable que les dessins employés en classe ne reflètent pas uniquement la dimension littérale de l'EIE; par exemple pour «tomber des cordes», après une phase de description et d'hypothèses interprétatives autour d'un premier dessin montrant de grandes cordes qui tombent du ciel (facette littérale), on demandera aux élèves d'en analyser un deuxième, semblable au premier, mais contenant cette fois des pistes claires d'interprétation figurée: sous les cordes qui tombent du ciel, on voit une personne qui se protège sous un parapluie et qui porte un ciré et des bottes de pluie. Outre le fait de stimuler la tâche analytico-inférentielle (Farsani, Moïnzadeh et Tavakoli, 2012: 505), il est important de souligner que le recours au support graphique permettrait d'encourager la création d'une image mentale de l'expression chez les étudiants ayant un style cognitif peu enclin au visuel (Boers *et al.*, 2008: 206).

Finalement, le recours au contexte ne sera pas mis de côté puisque, dans une phase ultérieure de la séquence didactique, ce dernier s'avérera nécessaire afin que les étudiants puissent confirmer, préciser et même enrichir leur(s) hypothèse(s) d'interprétation. De fait, l'emploi contextuel devra rendre l'EIE «immédiatement étrangère à l'isotopie du texte où elle est insérée» (Le Guern, 1973; cité dans González Rey, 2002: 196), mais aussi permettre à l'apprenant de mieux cerner la façon dont le sens figuré de l'image «dirige» la construction d'un contexte approprié pour compléter l'interprétation métaphorique (Kleiber, 1994)²³. De plus, les éléments contextuels amèneront également les élèves à réfléchir sur certaines spécificités (variations formelles, incorporation des actants, etc.) liées à l'emploi discursif de l'expression, ce qui facilitera l'étape postérieure de production phraséologique en situation communicative.

3.2. La tâche justificative

Comme nous l'avons annoncé, cette activité, qui part d'une réflexion métaphorique de type postinterprétatif, implique la formulation d'hypothèses au sujet de ce qui pourrait justifier le choix de l'image par rapport au sens idiomatique. Par ce type de tâche, l'apprenant centre donc son attention sur la dimension littérale de la

²² Il s'agit bien d'une comparaison implicite puisque «tomber des cordes» serait l'équivalent de «pleuvoir comme s'il tombait des cordes» (González Rey, 2002: 189-190).

²³ Dans ce sens, le contexte «accède au rang d'élément décisif dans le processus d'interprétation de toute forme verbale» (Kleiber, 1994: 16).

nouvelle expression et sur la *connexion motivée* qu'elle pourrait maintenir avec le sens figuré qu'il connaît déjà:

To put it another way, *motivation* refers to a speaker's ability to make sense of an idiomatic expression by reactivating or re-motivating their figurativity, i.e. to understand why the idiom has the idiomatic meaning it has with a view to its literal meaning (Langlotz, 2006: 45 [emphasis original]) (Szczepaniak et Lew, 2011: 325).

Cependant, l'établissement d'une telle connexion ne dépendra pas seulement des connaissances idiomatiques et/ou métaphoriques antérieures de l'étudiant, mais aussi de sa capacité imaginative. En effet, cette activité ne vise pas tant à ce que l'élève trouve et formule l'explication correspondant réellement à l'origine de l'expression, mais à ce qu'il donne *une* justification qui soit significative et efficace pour lui²⁴. De cette façon, cette démarche permet d'exploiter de façon explicite la tendance naturelle et spontanée des locuteurs à «actively construct explanations that link the words of an idiom to the meaning that they learn for it» (Malt et Eiter, 2004: 902), c'est-à-dire à s'imaginer une justification personnelle pour mettre en rapport le littéral et le sens figuré ayant été appris.

En ce qui concerne le côté personnel de cette explication, il faut également insister sur l'influence que peut exercer la propre transparence sémantique de l'expression, étant donné qu'un degré élevé de transparence conduira, en général, à des justifications identiques ou, du moins, semblables entre les apprenants²⁵. Par exemple, pour l'EIE «avoir un poil dans la main», on obtiendra probablement des commentaires relatifs à «un poil qui finit par pousser dans une main qui travaille très peu». En revanche, avec des expressions plus opaques, l'explication s'avérera sans aucun doute plus particulière et même parfois extravagante, pouvant ne faire sens que pour son auteur; ainsi, face à «poser un lapin», certains pourraient penser à «l'attente interminable et inutile du chasseur près d'un terrier de lapin possédant de multiples sorties»; d'autres imagineraient, par contre, «le lapin du magicien qui, devant un public impatient, ne surgit pas du chapeau comme cela était prévu»; etc.

Toutefois, comme pour l'activité précédente, le professeur de FLE devra accompagner les élèves dans le déroulement de ce travail réflexif. Il les aidera d'abord à comprendre tous les composants de l'EIE et à visualiser l'image qui en émane (le contraste entre son sens compositionnel et son interprétation communicative pourra ainsi être mis en relief), puis il les guidera, si besoin est, vers l'établissement d'une

²⁴ Cela veut donc dire que cette tâche met en œuvre la technique mnémonique générale d'associations mentales, celles-ci pouvant être *simple or complex, mundane or strange, but they must be meaningful to the learner* (Oxford, 1990: 41).

²⁵ De plus, dans ce cas, leurs explications coïncideront plus souvent avec l'origine étymologique officielle.

connexion motivée entre le littéral et le figuré. À cet effet, il proposera des orientations qui s'adapteront au type d'iconicité rencontré et qui seront en général similaires à celles que nous avons commentées pour la tâche inférentielle. Cependant, en ce qui concerne l'option particulière du recours à l'étymologie, l'enseignant devra soupeser sa pertinence pour l'esprit des élèves (Ettinger 2008: 113-114). Si certaines références étymologiques contribuent bien à faciliter la compréhension d'un rapport non arbitraire entre image et sens (voyez les exemples cités auparavant), d'autres, en revanche, s'avèrent peu utiles à ce sujet. À titre d'illustration, avec l'EIE «tirer les vers du nez», il serait préférable de ne pas mentionner les «vers parasites du nez» (origine pourtant attestée chez les Encyclopédistes) puisque cette explication rend difficile la possibilité d'établir une association motivée entre iconicité et interprétation idiomatique²⁶; néanmoins, dans le cas précis de cette expression, le professeur de FLE ne devra pas tourner le dos à l'étymologie et pourrait opter pour une autre origine, celle qui associe «le ver» à la forme latine *verum*, c'est-à-dire «le vrai» (Bárdosi et González Rey, 2012: 106). En outre, il est fréquent que l'étymologie renvoie à des réalités fort éloignées dans le temps et/ou dans l'espace, et qui résultent souvent peu pertinentes pour les élèves; dans ce cas, il conviendrait d'adapter l'explication de façon à ce qu'elle devienne plus intelligible et plus significative pour eux: par exemple, pour l'expression «monter sur ses grands chevaux», l'enseignant, au lieu de parler du Moyen Âge et des seigneurs qui montaient à cheval pour aller à la bataille (Bárdosi et González Rey, 2012: 254), évoquera plutôt l'image plus actuelle de «la police montée», tout en mentionnant le sentiment de «mécontentement et de colère» qui envahit le policier lorsque les manifestants jettent des pierres sur lui.

Comme nous avons pu le constater, la réalisation de la tâche justificative est une bonne alternative par rapport à celle inférentielle lorsque l'étudiant a déjà eu l'occasion de découvrir la nouvelle EIE dans une situation communicative (écrite ou orale) lui ayant permis, par des clés contextuelles, de déduire son sens idiomatique (cela implique donc que le contexte de départ ne soit pas ambigu, offrant des éléments pertinents pour orienter la stratégie interprétative). En outre, il est préférable de choisir cette activité lorsque l'on travaille avec des expressions peu iconiques²⁷ et/ou offrant pour l'élève une certaine opacité sémantique d'un point de vue préin-

²⁶ À ce propos, comme nous l'avons expliqué auparavant, la motivation sémantique que peut percevoir l'étudiant dans l'image phraséologique dépendra également de ses connaissances idiomatiques antérieures. Dans le cas d'un élève anglophone, il serait important de maintenir l'origine citée vu que l'expression en langue anglaise, «to worm something out of somebody», y fait référence.

²⁷ Selon Boers et Demecheleer (2001: 260), face à ce type d'expressions, les élèves devraient d'abord réaliser une inférence sémantique à partir des indices du contexte d'emploi et seulement ensuite vérifier, si possible, leurs hypothèses sur base des éléments lexicaux de l'expression.

terprétatif, étant donné que ces caractéristiques rendent plus difficile la réalisation d'une opération d'inférence à partir de la dimension littérale; finalement, avec des apprenants peu expérimentés en ce qui concerne le langage figuré de la LE (dans notre cas, le français), le choix de cette activité peut s'avérer particulièrement opportun pour développer leur capacité imaginative autour de l'iconicité phraséologique.

4. En guise de conclusion

Comme cela a été mis en relief dans ce travail, les expressions idiomatiques introduites en classe de FLE ne peuvent faire l'objet d'une simple étude par cœur. Il convient en effet de leur appliquer une approche méthodologique qui s'adapte à leur spécificité, tout en favorisant chez l'élève une profonde implication cognitive. Dans ce but, nous avons proposé une perspective didactique qui permet à l'apprenant d'adopter une démarche d'apprentissage plus réflexive, basée sur le caractère iconique de ces expressions et le jeu de transposition sémantique qu'elles mettent en œuvre. Plus précisément, il s'agit de lui faire réaliser des tâches visant à centrer son attention sur la dimension iconico-littérale de l'EIE et sur la possibilité d'établir une connexion non arbitraire avec le sens figuré auquel elle se rapporte. Ces activités impliquent d'abord, dans une phase préliminaire, la compréhension et la visualisation de l'image littérale, avec le dépassement du sens premier qui en émane, puis l'adoption de la part de l'étudiant d'une démarche soit inférentielle, soit justificative, dans laquelle le degré de transparence sémantique (pré ou postinterprétative) de l'iconicité aura un rôle important à jouer. Néanmoins, comme nous l'avons expliqué, la réalisation de ces différentes tâches devra être supervisée par le professeur de FLE, qui guidera les élèves vers une compréhension métaphorique de l'expression qui soit motivée pour eux d'un point de vue mnémonique. De cette façon, l'enseignant pourra les aider à tirer parti de l'iconicité en vue de mieux déchiffrer le sémantisme de ces expressions réputées si complexes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDREOU, Georgia & Ioannis GALANTOMOS (2008): «Designing a conceptual syllabus for teaching metaphors and idioms in a foreign language context». *Porta Linguarum*, 9, 69-77.
- BÁRDOSI, Vilmos & M^a Isabel GONZÁLEZ REY (2012): *Dictionnaire phraséologique thématique français-espagnol. Diccionario fraseológico temático francés-español*. Lugo, Axac.
- BELINCHÓN, Mercedes (1999): «Lenguaje no literal y aspectos pragmáticos de la comprensión», in M. de Vega & F. Cuetos Vega, (coords.), *Psicolingüística del español*. Madrid, Trotta, 307-373.
- BOERS, Frank (1999): «Enhancing metaphoric awareness in specialised reading». *English for Specific Purposes*, 19/2, 137-147.

- BOERS, Frank (2000): «Metaphor awareness and vocabulary retention». *Applied Linguistics*, 21/4, 553-571.
- BOERS, Frank & Murielle DEMECHELEER (2001): «Measuring the impact of cross-cultural differences on learners' comprehension of imageable idioms». *ELT Journal*, 55/3, 255-262.
- BOERS, Frank, June EYCKMANS & Hélène STENGERS (2007): «Presenting idioms with a touch of etymology: more than mere mnemonics?». *Language Teaching Research*, 11/1, 43-62.
- BOERS, Frank & Seth LINDSTROMBERG (2008): «How cognitive linguistics can foster effective vocabulary teaching», in F. Boers & S. Lindstromberg (éds.), *Cognitive linguistic approaches to teaching vocabulary and phraseology*. Berlin-New-York, Mouton de Gruyter, 1-61.
- BOERS, Frank, Seth LINDSTROMBERG, Jeanette LITTLEMORE, Hélène STENGERS & June EYCKMANS (2008): «Variables in the mnemonic effectiveness of pictorial elucidation», in F. Boers et S. Lindstromberg (éds.), *Cognitive linguistic approaches to teaching vocabulary and phraseology*. Berlin-New-York, Mouton de Gruyter, 189-216.
- BOERS, Frank (2011): «Cognitive semantic ways of teaching figurative phrases: An assessment». *Review of Cognitive Linguistics*, 9/1, 227-261.
- BOLLY, Catherine (2011): *Phraséologie et collocations. Approche sur corpus en français L1 et L2*. Bruxelles, Peter Lang.
- CACCIARI, Cristina (1993): «The place of idioms in a literal and metaphorical world», in C. Cacciari & P. Tabossi (éds.), *Idioms: Processing, Structure and Interpretation*. Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 27-56.
- CLARK, James M. & Allan PAIVIO (1991): «Dual coding theory and education». *Educational Psychology Review*, 3, 233-262.
- COOPER, Thomas (1998): «Teaching idioms». *Foreign Language Annals*, 31/2, 255-266.
- DETRY, Florence (2008): «Pourquoi les murs auraient-ils des oreilles?: Vers un apprentissage par l'image des expressions idiomatiques en langue étrangère». *Synergies (Espagne)*, 1, 205-218.
- DETRY, Florence (2010): *Estrategias memorísticas y aprendizaje de las expresiones idiomáticas en lengua extranjera: El papel cognitivo de la iconicidad fraseológica*. Thèse doctorale. Université de Girona. Disponible sur <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/7828/tfd.pdf;jsessionid=96612167E295F1FC2A6352F75C0CB46D.tdx2?sequence=1>.
- DETRY, Florence (2011): «Do literal ó figurado: descodifica-las expresiões idiomáticas na classe de LE». *Cadernos de fraseoloxía galega*, 13, 49-64.
- DETRY, Florence (2012): «Estrategias de aprendizaje e iconicidad fraseológica: claves cognitivas para el estudio de expresiones idiomáticas en una LE». *Paremia*, 21, 97-106.
- DETRY, Florence (sous presse): «En lutte contre l'arbitraire: pistes méthodologiques pour un apprentissage cognitif des expressions idiomatiques en LE», in *Outils et méthodes d'apprentissage en phraséodidactique*. Cortil-Wodon, Intercommunications & E.M.E.

- ETTINGER, Stefan (2008): «Alcances e límites da fraseodidáctica. Dez preguntas clave sobre o estado actual da investigación». *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 10, 95-127.
- FARSANI, Hussein Muhammadi, Ahmad MOINZADEH & Mansoor TAVAKOLI (2012): «Mnemonic effectiveness of CL-motivated picture-elucidation tasks in foreign learners' acquisition of English phrasal verbs». *Theory and Practice in Language Studies*, 2/3, 498-509.
- FORSBERG, Fanny (2008): *Le langage préfabriqué. Formes, fonctions et fréquences en français parlé L2 et L1*. Oxford, Peter Lang.
- GARCÍA MORENO, Elena María (2011): «The role of etymology in the teaching of idioms related to colours in an L2». *Porta Linguarum*, 16, 19-32.
- GIBBS, Raymond W. (1994): *The poetics of mind: Figurative thought, language and understanding*. New York, Cambridge University Press.
- GIBBS, Raymond W. (1995): «Idiomaticity and human cognition», in M. Everaert et al. (éds.), *Idioms: Structural and Psychological Perspectives*. Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 97-116
- GONZÁLEZ REY, M^a Isabel (2002): *La phraséologie du français*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- GONZÁLEZ REY, M^a Isabel (2010): «L'opacité dans les expressions idiomatiques: un écart à la norme ou un échec de l'esprit?», in P. Mogorrón Huerta & S. Mejri (éds.), *Opacidad, idiomatidad, traducción. Encuentros mediterráneos*. Alicante, Universidad de Alicante, 3, 179-196.
- GROSS, Gaston (1996): *Les expressions figées en français, noms composés et autres locutions*. Paris / Gap, Ophrys.
- HIGUERAS GARCÍA, Marta (1997): «La importancia del componente idiomático en la enseñanza del léxico a extranjeros». *Frecuencia-L*, 6, 15-18.
- IRUJO, Suzanne (1986): «A piece of cake: learning and teaching idioms». *ELT Journal*, 40/3, 236-242.
- IRUJO, Suzanne (1993): «Avoidance in the production of idioms». *IRAL*, 31/3: 205-219.
- KEYSAR, Boaz & Bridget BLY (1995): «Intuitions of the transparency of idioms: Can one keep a secret by spilling the beans?». *Journal of Memory & Language*, 34, 89-109.
- KLEIBER, Georges (1994): «Contexte, interprétation et mémoire: approche standard vs approche cognitive». *Langue française*, 103, 9-22.
- KÖVECSES, Zoltán & Péter SZABÓ (1996): «Idioms: a view from cognitive semantics». *Applied Linguistics*, 17/3, 326-355.
- LAUFER, Batia & Jan HULSTIJN, (2001): «Incidental vocabulary acquisition in a second language: the construct of task-induced involvement». *Applied Linguistics*, 22/1, 1-26.
- LAZAR, Gillian (1996): «Using figurative language to expand students' vocabulary». *ELT Journal*, 50/1, 43-51.

- MALT, Barbara C. & Brianna EITER (2004): «Even with a green card, you can be put out to pasture and still have to work: Non-native intuitions of the transparency of common English idioms». *Memory & Cognition*, 32/6, 896-904.
- OXFORD, Rebecca L. (1990): *Language learning strategies. What every teacher should know*. Boston, Newbury House.
- SKOUFAKI, Sophia (2008): «Conceptual metaphoric meaning clues in two idiom presentation methods», in Franck Boers & Seth Lindstromberg (éds.), *Cognitive linguistic approaches to teaching vocabulary and phraseology*. Berlin-New-York, Mouton de Gruyter, 101-132.
- SPERBER, Dan & Deirdre WILSON (1995): *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford, Blackwell.
- SZCZEPANIAK, Renata & Robert LEW (2011): «The role of imagery in dictionaries of idioms». *Applied Linguistics*, 32/3, 323-347.
- VASILJEVIC, Zorana (2011): «Using conceptual metaphors and L1 definitions in teaching idioms to non-native speakers». *The Journal of Asia TEFL*, 8/3, 135-160.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Ruth & Isabel BUESO FERNÁNDEZ (1998): «¿Cómo, cuándo y dónde enseñar las “expresiones fijas”? Práctica en el aula», in T. Jiménez Juliá et al. (éds.), *Español como Lengua Extranjera: enfoque comunicativo y gramática. Actas del IX Congreso Internacional de ASELE: Santiago de Compostela, 23-26 de septiembre de 1998*. Santiago de Compostela, ASELE, 727-734.
- ZULUAGA, Alberto (1980): *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Frankfurt am Main, Peter Lang.

**La lectura moral de Rousseau por un clérigo liberal español:
La Nueva Heloísa
en versión de Antero Benito y Núñez (1814 y 1820)**

María Jesús García Garrosa

Universidad de Valladolid

mjesus@fyl.uva.es

Résumé

L'article aborde la première traduction espagnole de *La Nouvelle Héloïse*, réalisée lors de son exil par un abbé « afrancesado », Antero Benito y Núñez, qui publie une première version à Bayonne en 1814 et une deuxième à Bordeaux et Madrid six ans plus tard. Notre travail s'intéresse premièrement aux circonstances de composition de l'œuvre (le traducteur et les problèmes textuels et d'édition de cette double présentation du roman) pour se diriger ensuite vers l'étude de la traduction dans cette deuxième édition, complète et avec des notes de lecture, de 1820. Notre analyse montrera que la vision morale qu'un ecclésiastique à l'esprit éclairé et libéral porte sur le roman de Rousseau met en valeur l'aspect philosophique qu'en tant que traducteur il veut présenter aux lecteurs espagnols.

Palabras clave: *La Nueva Heloísa*; Jean-Jacques Rousseau; Antero Benito y Núñez; traduction; pensée libérale espagnole; Guerre d'indépendance espagnole.

Abstract

The present article studies the first translation into Spanish of *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, carried out in exile by the pro-French Antero Benito y Núñez, who published a first edition of the text in Bayonne in 1814, and a second revised version in Bordeaux and Madrid six years later. The present study focuses initially on the circumstances of the Spanish version (details of the translation's author, and textual and publishing details of the two editions of the novel), before examination of the translation as contained in the complete, annotated, second edition of 1820. What this analysis reveals is the moral perspective which a priest with enlightened ideas and liberalizing views wished to present to Spanish readers of the philosophical vision which in his view was present in the work of Rousseau.

Key words: *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*; Jean-Jacques Rousseau; Antero Benito y Núñez; translation; Spanish liberal thought; Spanish Peninsular War.

Tres años después de su publicación en Francia, en enero de 1761, quedaba prohibida en España *La Nouvelle Héloïse*, junto con otras obras de Jean-Jacques Rousseau que el edicto inquisitorial de abril de 1764 señalaba explícitamente en la condena «in totum» del escritor de Ginebra¹. En esos años, el mercado editorial español no se había abierto aún a la renovación de la novelística europea, y seguramente la prohibición no frustró ninguna expectativa de traducción inmediata de la novela de Rousseau. Muy distinta era la situación al finalizar el siglo; *La Nouvelle Héloïse* no puede entonces acompañar a algunas de las grandes novelas europeas del XVIII que se ofrecen a los lectores españoles cuando el auge de la novela aumenta la demanda de títulos extranjeros y potencia las traducciones. Como sucedió con otras obras de Rousseau, hubo que esperar a la actividad de los emigrados o a unas circunstancias políticas más favorables para contar con versiones en español de *La Nouvelle Héloïse*, ya entrado el siglo XIX y más de cincuenta años después de su aparición.

En Francia se publican las dos primeras versiones de la novela, una anónima en 1814 y otra de José Marchena en 1821. Y en una España ya libre de la Inquisición aparece, en 1836, la traducción de José Mor de Fuentes. Estas últimas han sido ya objeto de estudio (Baquero Escudero, 2002; García Garrosa, 2006); no así, curiosamente, la primera, quizá por no contar con un traductor conocido y reconocido que la respaldara y porque los ejemplares son raros y de difícil acceso.

Sobre la primera traducción al español de *La Nouvelle Héloïse* los catálogos bibliográficos ofrecen la siguiente información. En 1814 se publica en Bayona, en la imprenta de Lamaignère, *Julia o La Nueva Heloïsa; ó Cartas de dos amantes habitantes de una ciudad pequeña al pie de los Alpes. Recogidas y publicadas por J.J. Rousseau. Traducidas del Francés al Castellano, con notas del traductor en los asuntos que miran á la religión, y á la moral*². Es la primera edición, sin referencia al traductor, seguida pronto por una segunda, «corregida y aumentada con las dos cartas, y todo lo demás que se había suprimido en la primera edición», y en la que figuran las siglas del traductor, A.B.D.V.B. De esta edición se hicieron al parecer dos impresiones, ambas en 1820: una en Burdeos, en la imprenta de Pedro Beaume, y otra en Madrid, sin editor consignado³.

La complejidad textual y editorial de la obra se manifiesta en la primera aproximación a la misma. La dificultad de acceso a ejemplares de las diferentes ediciones⁴

¹ El edicto lo recoge el *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los reynos y señoríos del católico rey de las Españas el Señor Don Carlos IV*, Madrid, Antonio de Sancha, 1790, p. 236, donde la novela de Rousseau aparece con el título de *Lettres de deux amans, habitants d'une petite Ville au pied des Alpes*.

² Cito por Spell (1938: 278-279).

³ Palau y Dulcet (1966: 14-15) y Vauchelle-Haquet (1985: 115-116) ofrecen los mismos datos aunque con ligeras variantes, debidas probablemente a errores de transcripción.

⁴ De la primera edición de Bayona se conservan los dos primeros tomos (de cuatro) en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC (Madrid), y solo he localizado ejemplar completo de la obra en la

y la propia envergadura del texto traducido (4 volúmenes de unas 300 páginas) determinan que este trabajo se haya centrado en el estudio de la segunda edición, la fechada en Madrid en 1820, con una investigación que, desde esa versión, intentará dar respuesta a los problemas de composición y autoría, además de analizar las peculiaridades del texto ofrecido por el traductor en esta primera *Nueva Heloísa* vertida al español⁵.

En la edición madrileña de 1820, el traductor ofrece información de interés sobre diversos aspectos del proceso de composición y publicación de su versión de la obra de Rousseau. Su nota previa al texto novelesco confirma que la segunda edición sale corregida de los errores de la primera⁶; otra nota, en el volumen III, indica que se incorporan las cartas décima y undécima de la parte cuarta, omitidas en la primera edición, «pero ya se ve que no fue por ser contrarias ni a la religión ni a la moral» (Rousseau, 1820: III, 82)⁷. Razones más literarias debieron aconsejar la supresión de estas cartas, un largo *excursus* con la relación detallada de la vida de los Wolmar en su retiro de Clarens.

En cuanto a la doble impresión de esta segunda edición, en Burdeos y Madrid, tenemos un dato que avalaría la impresión en España: el anuncio de su puesta a la venta publicado en el *Diario de Madrid* el 10 de julio de 1820: «*La nueva Eloísa o sea cartas de dos amantes*, recién vertidas del idioma francés al español, con notas del traductor» (p. 58). No se menciona ni el nombre de éste ni el de Rousseau, ni siquiera se especifica que es una novela, pero sí constan todos los detalles de su comercialización: se venderá por suscripción, que puede hacerse efectiva en dos librerías madrileñas y en otras ocho ciudades españolas, lo que indica la amplia difusión de la obra. Sin embargo, la mención de que «El primer tomo que se está imprimiendo se entregará inmediatamente a los suscriptores» no implica necesariamente que esa impresión se estuviera efectuando en Madrid. Creo más bien que esta supuesta edición madrileña, sin nombre de editor, salió con un pie de imprenta falso de las mismas prensas que la edición de Burdeos, es decir, de las de Beaume⁸. Su cotejo con otros impresos

Biblioteca de la Universidad de Cambridge (Inglaterra). De la segunda edición de Pedro Beaume hay ejemplar en la Bibliothèque Nationale de France (París); en España, el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español únicamente recoge un ejemplar completo en la Biblioteca Provincial de Lugo. De la impresión madrileña de esta segunda edición hay ejemplar completo en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela.

⁵ El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2012-30781 del Ministerio de Economía y Competitividad.

⁶ Debía de tratarse, sobre todo, de erratas, pues la primera impresión salió muy defectuosa, como señala una nota a la «Fe de erratas» de la misma: «No es de extrañar, que en una imprenta donde ninguno entendía el castellano, se hayan cometido muchas faltas». Citado por Spell (1938: 278).

⁷ Actualizo la grafía, puntuación y acentuación. En adelante, salvo indicación contraria, todas las citas remitirán a esta edición, indicando el volumen y la página.

⁸ De esta misma opinión era José F. Montesinos (1980: 235).

del impresor francés, y las coincidencias en caracteres y tipos muy peculiares, refuerza esta hipótesis. Además del ahorro en los costes de impresión, se eludía el trámite de la censura española, lo que no eran pocas ventajas para estas prácticas en el comercio de libros.

Con todo, parece evidente que fue la nueva situación política en España al inicio del Trienio Liberal la que propició la revisión de la primera traducción de *La Nueva Heloísa* para una segunda edición, que ahora podría llegar al mercado español y difundirse directamente desde dentro de ese sistema comercial con la suscripción a un libro «impreso» en España.

Otro asunto complejo es el de la autoría de la traducción. La edición de Bayona de 1814 salió sin ninguna referencia al respecto. «¡Cuántos motivos muy racionales y muy justos pueden obligar a suprimir el nombre del autor, aun en las obras más útiles!», dice el traductor en 1820 en una nota al «Prólogo de Rousseau» (I, ii). No son difíciles de imaginar esos motivos en la traducción de un libro de un autor prohibido impreso en Francia justo después del regreso de Fernando VII. Todo apunta a que ese anónimo autor sería un afrancesado emigrado a Francia tras la derrota francesa.

En un trabajo de 1981 sobre los libros españoles impresos en Francia después del éxodo liberal, Robert Marrast citó un documento de julio de 1814 en el que un librero de Bayona, Cluzeau, comunica al director general de imprenta «que se propone hacer imprimir una traducción anotada de *Julia o la Nueva Heloísa* de Rousseau por cuenta de un canónigo español llamado Antero Benito y Núñez» (Marrast, 1981: 548). La edición finalmente salió en la imprenta de Lamaignère, pero ese documento capital revelaba la identidad del primer traductor español de *La Nueva Heloísa*.

De Antero Benito y Núñez poseemos bastante información, dispersa y casi siempre incompleta, que podemos ahora cruzar, reuniendo bajo la misma identidad a un autor que publicó obras con su nombre, con siglas, y con seudónimos.

Nacido probablemente en 1756 en la villa riojana de Ezcaray (perteneciente entonces a la diócesis de Burgos), se doctoró en ambos derechos en la Universidad de Granada, en cuya catedral fue Canónigo Doctoral desde 1786⁹. Su dedicación a la literatura fue temprana, y parece que se inició con poemas en elogio de su amigo, el poeta granadino José Antonio Porcel. En 1784 se publica su traducción de la tragedia de Crébillon *Radamisto y Zenobia* (Madrid, Hilario Santos), de la que hay otra edición barcelonesa por Juan Francisco Piferrer, sin fecha, ambas bajo las siglas

⁹ María Dolores Tortosa Linde (1989) fue la primera en acercarse a la figura de Antero Benito y Núñez; a su trabajo remito para lo esencial de los datos biográficos y literarios sobre el autor. Véase igualmente Aguilar Piñal (1981: 597-598).

D.A.B.N.¹⁰. En los años siguientes escribe discursos, disertaciones, y otras piezas de carácter religioso ligadas a su condición de canónigo catedralicio, hasta la publicación en Granada en 1801 de las *Sátiras de Don Amato Benedicto*, que le granjearon cierta fama¹¹.

Por estos años lo conoció en Granada el filósofo, lingüista y político alemán Wilhelm von Humboldt, quien dejó del canónigo este jugoso retrato: «Un hombre activo, emprendedor y bondadoso, pero algo rudo y muy sensual. Tiene conceptos ilustrados, odia el estamento clerical, ha traducido el *Contrat social* de Rousseau al español –retengamos este dato–, aunque no lo ha editado, y ha tenido la ingenuidad de enviar a la Convención una defensa en español de Luis XVI» (Humboldt, 1998: 209). Tras la ocupación francesa y la llegada a Granada del nuevo gobierno en 1810, Antero Benito apoya abiertamente la causa francesa en dos textos que intentan convencer a sus conciudadanos de los beneficios que el gobierno napoleónico podía reportar a España: la *Oración* recitada en la catedral con motivo del cumpleaños de Napoleón en 1810, y la comedia *Calzones en Alcolea*, una pieza de propaganda pro-francesa, representada en su ciudad en enero de 1811, y de la que se hicieron dos ediciones¹². Acabada la contienda, este clérigo afrancesado abandonó la ciudad de Granada en septiembre de 1812 y siguió, como otros, al ejército invasor en su retirada. Se instaló en Francia en el departamento de Gers (Dufour, 1986: 186).

Tenemos pues a ese emigrado afrancesado, que parece tener «motivos muy racionales y muy justos» para publicar anónimamente una traducción de *La Nueva Heloísa* en 1814 en una de las imprentas que en el sur de Francia daban salida en estos años a obras prohibidas en España.

Los 120 francos que cobraba al mes Benito y Núñez por su condición de canónigo español en el exilio (Dufour, 1986: 176) no debían de dar para mucho¹³, lo que explica que acudiera a la traducción como un medio de ganarse la vida. El interés por Rousseau que manifiesta su temprana traducción del *Contrato social* de la que

¹⁰ No hay noticias de su representación. El *Memorial literario* da cuenta de su argumento, sin ningún comentario ni valoración crítica, en el número de septiembre de 1784, pp. 39-40, en el apartado «Argumento de los libros y papeles publicados en este mes».

¹¹ Trata de esta obra Nigel Glendinning (2009: 21-22), quien menciona una segunda edición en Granada, Imprenta de Moreno, 1802.

¹² La primera, denominada Tragicomedia, salió sin licencias ni pie de imprenta; una segunda impresión, con el calificativo de Comedia, salió, corregida y aumentada, al parecer de manera inmediata, en Granada en 1811. Ambas llevaban una nota dirigida «Al Público de Granada» firmada por A.B.N. (Tortosa Linde, 1989: 348-349). La obra ha sido analizada por Hans-Joachim Lope (1991).

¹³ Una nota manuscrita a la *Oración* del Doctoral granadino da cuenta de su situación tras el exilio: «Quando las tropas Españolas desalojaron a las Francesas de esta ciudad de Granada, y continuaron vencedoras hasta destronar a Napoleón, se fue con las tropas francesas este Doctoral quien perdió su empleo y quedó viviendo en Francia reducido a Miseria». Citado por Tortosa Linde (1989: 354). La cursiva es mía.

habla Humboldt, y la condición de obra aún no vertida al español debieron de inclinar su elección de *La Nouvelle Héloïse*. A pesar de ser una novela, tenía un componente filosófico, moral y teológico que se avenía bien con la pluma de un clérigo. Y cuando las circunstancias fueron favorables a una distribución de la obra en España, no dudó en revisar su primera traducción e imprimirla de nuevo en 1820, confiando sin duda en los beneficios económicos derivados de la venta de un título aún inédito y probablemente añorado por los lectores españoles como *La Nueva Heloïsa*.

Según su amigo Mariano José Sicilia¹⁴, otro emigrado a Francia, tras el Trienio Liberal, Antero Benito y Núñez siguió escribiendo y tradujo el poema épico *Gli Animali Parlanti*, de Giambattista Casti (Sicilia, 1828: 19-20), publicado en Madrid en 1823 con el título de *La amnistía del león*, bajo las siglas A.B.D.V.B., las mismas que aparecen en la segunda edición de *La Nueva Heloïsa* de 1820, y que Marcial Carrascosa Ortega (2011: 110) ha conseguido desvelar recientemente en su estudio sobre esta traducción del poema de Casti por el canónigo granadino¹⁵: son las iniciales de Antero Benito del Valle Barrenechea, correspondientes a su nombre, su primer apellido, y dos apellidos de sus abuelos. La investigación de Carrascosa (2011: 110) revela también que Antero Benito, nacido el 3 de enero de 1757, había sido Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III desde 1803. *La amnistía del león* parece ser su última obra; «Benito se murió de tristeza poco después», escribió Mariano José Sicilia (1828: 20), sin especificar dónde, pues parece que en 1816 Antero Benito y Núñez había regresado a España, no sabemos si temporal o definitivamente¹⁶.

La autoría de la primera versión española de *Julia o La Nueva Heloïsa*, que los varios datos externos aducidos arriba confieren al canónigo Antero Benito y Núñez, choca con un nuevo escollo cuando abrimos el primer volumen de la novela. La primera edición, la de Bayona de 1814, incluye una breve nota de «El Traductor» de la que interesa destacar ahora esta afirmación: «También debo advertir que las veinte y dos primeras cartas son de un amigo, que pensó ayudarme en esta empresa, y que, llamada su atención a otros cuidados, no le fue posible continuar» (Rousseau, 1814:

¹⁴ Sicilia y Antero Benito figuran entre los fundadores del Instituto de Letras y Ciencias de Granada en 1802. Lo refiere Manuel Godoy en sus *Memorias*, que habla así de aquellos intelectuales granadinos, maestros de otros escritores de ideas liberales, como Martínez de la Rosa o José Joaquín de Mora, «puestos todos en evidencia en los días críticos, los más de ellos proscritos o dispersos en el mundo por la facción malvada que, destronado Carlos IV, empuñó el mando por el año de 14. Ellos podrán contar, los que aún existen, si en el tiempo que yo mandaba, encontraron algún obstáculo para prodigar las luces, o los otros para beberlas y formarse» (Godoy, 1836: 378).

¹⁵ Carrascosa Ortega analiza detenidamente las diferentes versiones y ediciones de esta traducción de Benito y Núñez.

¹⁶ En 1816 las autoridades españolas reciben la notificación del regreso a España de este clérigo afrancesado sospechoso de connivencia con las supuestas conspiraciones liberales en el sur de Francia contra el gobierno de Fernando VII (López Tabar, 2001: 165-166).

I, 7)¹⁷. Según esta confesión, la primera traducción española se proyectaría como una obra en colaboración, para quedar pronto a cargo únicamente de Benito y Núñez.

Más explícito, en la segunda edición de 1820 el traductor ofrece nueva información:

En esta segunda edición no solo he corregido mis faltas, sino las que he notado en las veintidós cartas primeras. Ignorando el paradero de mi amigo que las tradujo, me he resuelto en fin a tomarme esta licencia, seguro de que mis ligeras correcciones, aun cuando le desagraden, no le defraudarán el mérito que se ha granjeado en la traducción de [*El Citador* de] Pigault-Lebrun. («El Traductor», I: [ix]).

La versión española de *El Citador*, una obra burlesca de los textos y el dogma católicos, se había publicado en Londres en 1817, a nombre de fray N. Alvarado, que ya sus contemporáneos identificaron con fray Francisco Alvarado, el famoso «Filósofo Rancio», azote de las ideas liberales y Consejero de la Inquisición. El Santo Oficio prohibió el folleto en 1819, además de por su contenido «impío, irreligioso, blasfemo, herético, escandaloso» por ser «sumamente injurioso a la buena memoria del M. R. P. Alvarado, a quien falsamente se atribuye la traducción»¹⁸. Daniel Muñoz Sempere sugiere que tal atribución no dejaría de ser una provocación más de este texto, un ultraje a la memoria –Alvarado había muerto en 1814– de quien fue enemigo declarado de las ideas constitucionalistas, a la vez que podía servir para burlar la vigilancia aduanera si el libro era introducido en España. Descartado, pues, Alvarado como autor de esta traducción, Muñoz Sempere apunta a la posibilidad de que la versión española de la obra de Pigault-Lebrun saliera de la pluma de Bartolomé José Gallardo, el autor del *Diccionario crítico-burlesco*, que había salido de España en 1814 con otros liberales exiliados y se encontraba en Londres en 1817. La hipótesis de esta autoría no es concluyente, como reconoce el propio investigador, pues se asienta sobre todo en rumores nunca contrastados con datos fehacientes.

De este rumor se hace eco precisamente el traductor de *La Nueva Heloísa*, para rechazar la atribución a Gallardo. Recordemos que Antero Benito y Núñez se presenta como el corrector-continuador de las veintidós cartas iniciales, obra de un amigo, reputado por su traducción de Pigault-Lebrun. El final de su breve prólogo redundaba en esa idea, al defender el mérito de su traducción: «Sin embargo, el aprecio que se ha hecho del Pigault-Lebrun español me hace esperar que no dejará de ser leída mi *Julia*». La frase lleva esta nota:

¹⁷ Cito esta primera edición de *Julia o La Nueva Heloísa* por el ejemplar de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás. Como en las citas de la segunda edición, actualizo la grafía, puntuación y acentuación.

¹⁸ Citado por Daniel Muñoz Sempere (en prensa). Agradezco al autor que me permita referirme a su trabajo antes de su publicación.

El *Citador*, que se ha creído generalmente ser traducción del autor del *Diccionario crítico-burlesco*, no es sino del traductor de las veintidós primeras cartas de la *Julia*. Nada interesa este error a un hombre de tanto mérito como el autor del *Diccionario*, pero al mismo tiempo, no deja de hacer honor a mi amigo («El Traductor», I, [x]).

No deja de ser una aportación más a este asunto no resuelto de la autoría del *Citador* español, que, en todo caso, sí parece apuntar a un liberal exiliado tras el retorno de Fernando VII¹⁹. Este es, como ya sabemos, un nexo importante con las circunstancias de la traducción de *La Nueva Heloísa*.

¿La iniciativa de traducir la novela de Rousseau sería del futuro traductor de *El Citador*? ¿Sería una traducción iniciada ya en el exilio, o emprendida con anterioridad? ¿Qué relación uniría a ese «primer autor» con el responsable final de la primera *Nueva Heloísa* española? Volvamos a la primera edición de la novela. La nota de «El Traductor» que sigue al «Prólogo de Rousseau», se inicia con estas palabras:

Esto es lo que dice Rousseau de su *Julia*. Yo debo decir de la mía que sabiendo que algunos españoles residentes en Francia se dedicaban a traducir esta obra, creí hacer un servicio a mi patria y a la religión publicándola con las modificaciones correspondientes. Me apliqué pues a traducirla, ya suprimiendo algunos pasajes, que he anotado en sus lugares respectivos, y ya poniendo un contraveneno a otros, que en la sustancia o en el modo, podrían ser en otras versiones y en el original perjudiciales a la moral y religión (Rousseau, 1814: I, 7).

La declaración revela que la traducción de *La Nueva Heloísa* estaría ocupando a más de un exiliado español, y que fue el deseo de ofrecer una versión ajustada a los principios de la moral y la religión lo que movió a Benito y Núñez a emprender la suya. A emprender («Me apliqué pues a traducirla»), parece indicar, aunque unas líneas más adelante aclare –como ya hemos visto– «que las veinte y dos primeras cartas son de un amigo, que pensó ayudarme en esta empresa».

El párrafo citado –que ha desaparecido de la segunda versión de la traducción en la edición madrileña–, confunde, a mi juicio, más que aclara sobre la supuesta doble autoría en su fase inicial de la traducción de *La Nueva Heloísa*. Todas las especulaciones son posibles a este respecto, pero en este punto de las investigaciones no hay que descartar el recurso al tópico literario del «manuscrito encontrado», en la variante de continuar la obra de «un amigo». La técnica traductora no parece avalar la existencia de dos manos en esta versión de *La Nueva Heloísa*, pues al menos en la segunda

¹⁹ Muñoz Sempere, como he señalado, no da por probada la atribución de *El Citador* a Gallardo, pero en todo caso su análisis de la obra sí orienta de manera convincente hacia una traducción emprendida por un liberal en el exilio.

edición que he analizado no he observado diferencias reseñables en la traducción de las veintidós primeras cartas y del resto de la obra, más allá de las que impone un texto tan variable en contenidos y en tonos.

No hay dudas, en cambio, sobre la idéntica filiación de las dos versiones conocidas de la primera traducción de la novela de Rousseau. El texto de la segunda edición, «corregida y aumentada con las dos cartas y todo lo demás que se había suprimido en la primera edición» para su impresión en Burdeos y Madrid en 1820, se corresponde con la primera edición impresa en Bayona en 1814. Puesto que aquellas llevan el nombre de Antero Benito y Núñez (bajo las siglas A.B.D.V.B), la primera, anónima, es obra del mismo autor²⁰.

Centrándonos ya en el texto de la traducción, señalemos en primer lugar que Benito y Núñez utilizó alguna edición de *La Nouvelle Héloïse* posterior a 1793, pues su versión recoge el conocido último párrafo del primer prólogo que solo fue incorporado a la novela en esa fecha (Rousseau, 1993: I, 63 y 472-473). No traduce en cambio el *Entretien sur les romans*, ni el apéndice de *Les amours de Milord Édouard Boms-ton*, anexado a *La Nouvelle Héloïse* desde 1780-1782, que Benito y Núñez resume en una nota para facilitar a los lectores el seguimiento de los hechos narrados en la carta pertinente (IV, 183). Por lo demás, la versión que ofrece Antero Benito en la segunda edición, la más completa (con la incorporación de las cartas omitidas en la primera, y las abundantes notas), es un traslado íntegro del texto novelesco propiamente dicho, sin supresiones o adiciones de cartas, respetando su división en seis partes y con el complemento de los índices al final de cada volumen. Es esta segunda edición, como se ha indicado, la que será objeto de análisis.

Como sucederá con las versiones posteriores de la obra rousseauiana, de Marchena y Mor de Fuentes, la de 1820 es una traducción fiel, y sin grandes cambios sobre el original. La condición de clérigo del traductor –de clérigo de ideas progresistas, «ilustradas», según la apreciación que de su personalidad nos dejó Wilhelm von Humboldt– no le predispone a censurar un texto que contiene una correspondencia entre amantes que versa sobre la pasión igualmente que sobre la gracia divina o las prácticas del Evangelio. Recordemos que, cuando explica en la segunda edición por qué suprimió dos cartas en la primera, subraya «que no fue por ser contrarias ni a la religión ni a la moral». Y si –como hemos visto– en 1814, en la primera versión de la novela, declara Benito y Núñez que ha vertido la obra de Rousseau con «las modificaciones correspondientes [...], ya suprimiendo algunos pasajes [...], ya poniendo un contraveneno a otros», su actitud al revisar la traducción para su segunda impresión

²⁰ He podido cotejar el «Prólogo de Rousseau» y la Carta I en la edición de Bayona de 1814 y en la de Madrid de 1820, y, salvo algunas diferencias en la grafía («lexos» / «lejos», «mui» / «muy»), y algunas revisiones o cambios de palabras o frases, los textos son idénticos.

parece más abierta, y se inclina por una traslación completa del texto francés enriquecida con abundantes notas, es decir, comentada, explicada.

En efecto, como veremos enseguida, en la versión de 1820 Antero Benito y Núñez no suprime, comenta; no elimina o modifica partes que puede considerar peligrosas desde el punto de vista religioso o moral, sino que se sirve de las notas para explicar y encauzar algunos puntos de la novela de Rousseau hacia la ortodoxia del dogma católico. Hay omisiones de una frase o un concepto aquí o allá, pero sin trascendencia en un texto de esa envergadura, en cuya traslación es fácil alegar descuido o cansancio. Tampoco se perciben adiciones ni muestras de querer intervenir directamente en el texto de Rousseau, como prueba, por ejemplo, el que no traduzca –como harán en las versiones posteriores Marchena y Mor de Fuentes– los versos en italiano de Petrarca, Tasso y Metastasio, dispersos por toda la novela.

Tampoco se da la connaturalización en esta primera *Nueva Heloísa*, no solo porque tal técnica traductora resulta casi impensable con la novela de Rousseau, que no podría presentarse como tal si ese proceso se produjera, sino por una característica literaria inherente al género epistolar, en el que la adaptación «equivaldría a la anulación de una de sus características fundamentales en su evolución histórica: el mantenimiento de la ilusión de realidad» (Baquero Escudero, 2002: 397). En este sentido Antero Benito se limita a españolizar los nombres de personas y lugares (Julia, Clara, Henriqueta, Frasquita Regard, Milord Eduardo, Ginebra, Lausana, Villanueva), o a cambiar referencias culturales por otras más generales o más cercanas a los lectores españoles de principios del siglo XIX: así, por ejemplo, «un beau Céladon» (personaje de *L'Astrée* de Honoré d'Urfé) pasa a «estos Adonis» (IV, 258). O ni siquiera eso; mientras Marchena y Mor de Fuentes sustituyen algunos platos típicos de la gastronomía suiza que aparecen en la novela por otros españoles, Benito y Núñez se limita a traducirlos o simplemente a españolizarlos²¹. Más que por ser indicio de la extrema fidelidad al original, cito este hecho porque me parece indicativo de la actitud de un traductor que no desea intervenir en él.

Comentario aparte merecen las notas, que constituyen la parte más personal y novedosa de esta versión. Su interés viene marcado desde la portada de la obra. El traductor y el editor quieren insistir en que se ofrece al público una traducción enriquecida con notas referidas a «asuntos que miran a la religión y a la moral». Es como si se quisiera desligar lo más posible la obra de su género novelesco, y aproximarla al tratado moral (o al menos a una lectura eminentemente moral). En este aspecto incide el anuncio de venta publicado en julio de 1820 en el *Diario de Madrid*, ya citado, que no menciona el término «novela» y presenta *La nueva Heloísa* como «Obra muy

²¹ En la merienda que ofrecen a Saint-Preux en Clarens, Benito y Núñez traduce «La Franchon me servit des grus, de la céracée, des gaufres, des écrelets» (Rousseau, 1993: II, 67) por «La Frasquita me sirvió gachas, *ceraces*, hojuelas, *ecreletes*» (III, 104). La cursiva es mía para indicar que el traductor ofrece una inexistente equivalencia en español de los términos subrayados.

filosófica, agradable e instructiva, que, escrita con el más elegante estilo, trata solo de inspirar amor a la virtud y horror al vicio, valiéndose para ello de medios que en nada se oponen a la religión, sana moral y buenas costumbres» (pp. 58-59). Son los mismos requisitos que exigía la censura para publicar una novela en España en las décadas anteriores, pero que ahora ya no parecen tan decisivos, toda vez que, como sospechamos, la traducción no pasó la censura en España pues no se imprimió en Madrid.

Antero Benito solo mantiene 31 de las más de 160 notas del texto original²². Se diría que le estorban, que quiere hacer sitio a su propia anotación de la correspondencia que «edita» Rousseau. Ambas, las notas propias y las del ginebrino, se mezclan, no hay entre ellas ningún tipo de diferenciación tipográfica o numérica, de modo que el lector ignora de qué mano son, salvo aquellas en las que el traductor ejerce de comentarista del texto o las notas de Rousseau²³.

Las notas propias, las del traductor, son 54, y aunque la mayoría versa sobre religión y moral hay espacio para otro tipo de comentarios. Algunas notas sirven para orientar en la lectura del texto: remiten al lector a otras cartas donde se trata un aspecto similar al de la carta que se comenta, o que la harán más comprensible, suplen información o aclaran alusiones, resumen lo sucedido a algún personaje (los amores de Milord Bomston en Italia, IV, 183), o avanzan acontecimientos de futuras cartas. O incluso sugieren la lectura correcta de ciertas frases, siempre en clave moral. Así, cuando Milord Bomston escribe que, a pesar de su vigilancia, no puede responder de las consecuencias de la desesperación de Saint-Preux tras el matrimonio de Julia, «porque hágase lo que se quiera, siempre el hombre es dueño de su vida», el traductor explica en nota que «Quiere decir que el hombre siempre tiene medios para quitarse la vida sin que se lo puedan impedir» (II, 8). Y la frase de Clara: «Desconfíate de esa virtud [la humildad] peligrosa», lleva esta nota: «No dice Clara que la humildad sea una virtud peligrosa, sino la humildad en el modo que la temía en Julia. Todo el mundo sabe que la virtud consiste en un medio, cuando los extremos son viciosos» (III, 193).

Hay alguna nota filológica, o para explicar algún matiz de traducción, como la que comenta esta frase: «Aunque no hay una [carta] que yo no tenga en la memoria y en el corazón: *Que je ne sache par coeur et bien par coeur*. Otros traducirían *que yo no sepa de memoria y muy de memoria*; pero siempre se quedaría sin traducir esta expresi-

²² Las notas suprimidas tenían contenidos muy diversos, desde las que afectaban a la técnica epistolar, a las que recogían comentarios de Rousseau sobre el comportamiento de los personajes o la naturaleza de su pasión. También han desaparecido prácticamente todas las notas de carácter lingüístico o geográfico, así como los comentarios literarios sobre Molière, Racine, el teatro italiano o las novelas de Samuel Richardson.

²³ Solo en un caso el traductor especifica que la nota proviene del texto francés. Está en la carta 7 de la sexta parte de la novela (IV, 303). En otro caso, en una de sus notas propias, Antero Benito incluye la nota del original francés (carta 5 de la quinta parte, IV, 123).

sión, cuyo mérito consiste en el equívoco de *coeur*, que significa el *corazón*, y algunas veces la *memoria*» (II, 76); pero en general no se trata tanto de adentrarse en el terreno de la traductología como de dar un giro moral a su explicación: «En las palabras *concupiscencia de la naturaleza corrompida*, por las cuales he traducido las del original, *désir de la nature avilie*, he querido compendiar lo que presumo contestarían nuestros teólogos a nuestro filósofo enamorado» (II, 75).

En ocasiones, la prolija explicación filológica deriva en consideraciones que afectan a las circunstancias de creación y difusión de esta obra. En el «Prólogo de Rousseau», cuando Antero Benito traduce «Ningún hombre debe publicar un libro de que no pueda responder», le parece de suma importancia precisar el sentido de su versión, y añade esta nota que le sirve para justificar el anonimato con el que publica, todavía, esta segunda edición de *Julia o la Nueva Heloísa*:

El original dice, *tout honnête homme doit avouer les livres qu'il publie*. El verbo *avouer* no solo significa *confesar*, *declarar*, sino también *aprobar*, *abonar*; y aunque algunos piensan que Rousseau no habló en este sentido, sino en el de *confesar* o *declarar*, yo estoy seguro de que la verdadera significación del verbo *avouer* en este caso es la de *abonar*, o *aprobar*. Tal vez me habrá engañado mi amor propio, porque si no es esta su significación, si *todo hombre de bien debe dar su nombre en las obras que publica*, seguramente yo no lo soy, o falto a este deber. ¡Cuántos motivos muy racionales y muy justos pueden obligar a suprimir el nombre del autor, aun en las obras más útiles! Pero no hay razón alguna capaz de justificar al que publica un libro que no tiene por bueno, o que le juzga perjudicial. Con esto digo que, sin meterme a disertar sobre el mérito de la *Julia*, he tenido su traducción por conveniente [I, ii]²⁴.

Especialmente interesantes son algunas anotaciones de carácter literario. La carta décima de la primera parte muestra la pasión de Saint-Preux hacia Julia expresada en los códigos de la más pura tradición del amor cortés; cuando el enamorado expone el tópico de la divinización de la amada, comparable a los ángeles en hermosura y pureza, Antero Benito añade esta nota:

Estas expresiones, que serían blasfemias en un hombre desapasionado, no se oyen sino como delirios en los amantes; y como tales no hay que detenerse a acriminarlas seriamente. [...]. Los que hayan leído nuestros poetas, y en especial nuestra famosa *Celestina*, leída impunemente por espacio de más de dos siglos

²⁴ Esta nota se encuentra ya en la primera edición de 1814, p. [3], con mínimas variantes (la frase «por las razones que expongo en mi prólogo» cerrando la nota; y «yo me inclino a pensar que la verdadera significación» en lugar de «yo estoy seguro de que la verdadera significación»). Estos cambios son indicadores de las correcciones de estilo operadas en el paso de la primera a la segunda edición.

antes que naciese Rousseau²⁵, no extrañarán este modo de expresar las pasiones; ni se escandalizarán al leer la carta 54 de esta misma parte, y algún otro pasaje de esta especie, muy raro, a la verdad, para una novela. Mas no es de admirar que sean tan raros, al considerar que esta obra es una colección de pensamientos filosóficos, y una lección muy sabia de moral, más bien que una novela (I, 41-42)²⁶.

La carta 54 a la que se alude en la nota lleva a su vez ésta: «Cotéjese esta escena con la nuestra de Calisto y Melibea, escrita 300 años ha; y seremos más indulgentes con Rousseau» (I, 207). Estas y otras notas muestran a un clérigo no solo atento a las cuestiones de moral, sino a un erudito que puede citar a San Agustín o Voltaire y que comenta con el mismo conocimiento las obras de Santa Teresa que *La Celestina*²⁷.

Pero esta primera versión española de *La Nueva Heloísa* destaca sobre todo por sus notas en materia teológica y moral, en consonancia con el perfil de su traductor, un clérigo que en esos paratextos establece un debate con las ideas expuestas por Rousseau, comentándolas sin el fanatismo y la virulencia de tantos tratados o panfletos anti-filosóficos publicados en la España dieciochesca. De su tono mesurado y nada polémico puede dar cuenta esta nota a un comentario de Saint-Preux sobre la Biblia: «No creo que esté muy conforme esta doctrina con la de nuestros teólogos. Por otra parte, confieso mi ignorancia [...] para responder dignamente a su discurso» (IV, 301-302). Como clérigo y teólogo, el traductor cree su deber aclarar el texto de Rousseau para que llegue a los lectores españoles convenientemente explicado en estos puntos esenciales a la ortodoxia teológica y moral católica. La nota al inicio de la carta que relata la muerte de Julia es muy ilustrativa a este respecto. Antero Benito recuerda que Julia fue educada en la religión protestante, a la que se han ajustado sus creencias y sus prácticas religiosas. «Esta reflexión –añade Benito– me dispensa de hacer otras muchas. A la verdad sería muy importuno el que a cada palabra de las que chocasen

²⁵ Aunque expurgada en el *Índice* de Zapata de 1632, *La Celestina* solo fue prohibida a finales del siglo XVIII, por edicto inquisitorial de 1 de febrero de 1793, como recoge el *Suplemento al Índice expurgatorio del año de 1790 que contiene los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los reynos y señoríos del católico rey de España el Sr. D. Carlos IV desde el edicto de 13 de diciembre del año de 1789 hasta el 25 de agosto de 1805*, Madrid, Imprenta Real, 1805, p. 9. Sobre la censura inquisitorial de *La Celestina* véase Gagliardi, 2007.

²⁶ Véase lo comentado anteriormente sobre la insistencia del traductor en alejar esta obra del género novelesco y acercarla al tratado filosófico. De esta misma opinión era el reseñador de una novela de Mme. Cottin en el periódico *El Censor*: «En fin, la *Nueva Heloísa* de Rousseau es más bien un tratado de la filosofía del sentimiento que una novela» (Tomo XV, marzo 1822, p. 23).

²⁷ En IV, 124 rebate unas afirmaciones de Saint-Preux sobre la Santa de Ávila. En I, 63 cita un comentario crítico de Voltaire a una expresión de Rousseau, lo que muestra un gran conocimiento de *La Nouvelle Héloïse* y de su recepción crítica.

con nuestra religión interrumpiese yo al lector para disertar contra la protestante» (IV, 337).

Ese parece, sin embargo, el principal objetivo de este amplio corpus de notas que el traductor incorpora especialmente en los momentos en que la novela aborda aspectos relativos «a la religión y la moral». El clérigo, como se ha apuntado ya, no censura, pero sí se asegura de transmitir un texto que no sea susceptible de una lectura errónea en materia de fe o de moral; lector muy atento del texto francés, Antero Benito comenta y rebate a Rousseau en todos los puntos en los que considera necesario «desvanecer errores» relativos al dogma. Véase la nota del traductor al comentario de Saint-Preux cuando Julia le dice que no enseña a sus hijos el catecismo porque no quiere que lo aprendan, sino que crean en sus verdades:

Vm. piensa, con razón, que es imposible al hombre creer lo que no entiende. Esta proposición aislada, y hablando de la fe divina, es contraria a los dogmas de nuestra religión; pero reflexionando sobre el modo de expresarse Saint-Preux, no parece tan manifiestamente censurable. [Sigue la aclaración teológica]; pero de todos modos, yo no he podido menos de notarla [la proposición de Saint-Preux], para desvanecer el error que puede contener, o el que podría ocasionar (IV, 110-111).

En este terreno de la teología, las anotaciones de Benito y Núñez versan sobre la libertad y la responsabilidad de dar cuenta a Dios de los actos humanos²⁸, matizan afirmaciones sobre la gracia divina²⁹, o abordan los posibles conflictos entre fe y razón³⁰. Tampoco faltan las notas relativas a la práctica religiosa³¹, y son abundantes y

²⁸ «No es fácil entender esta teología de Julia, pero lo que sí es muy fácil de entender es que, si Dios nos quitase la libertad, no nos pediría cuenta de todas nuestras acciones, como lo asegura nuestra religión». Es la nota a esta frase de Julia: «[...] levanté al cielo fervorosamente las manos, invoqué al Ser a quien sirve de trono, y que sostiene o destruye cuando le place por nuestras mismas fuerzas la libertad que él nos da» (II, 313).

²⁹ «La razón, la conciencia y la libertad son cualidades esenciales al alma, comunes por consiguiente a todos los hombres; pero la gracia divina, teológicamente hablando, es una cualidad sobrenatural, que se imprime en el alma, por la cual nos llamamos y somos hijos de Dios, y herederos de su reino». Es la nota a esta afirmación de Saint-Preux: «Él nos ha dado la razón para conocer lo que es bueno, la conciencia para amarlo y la libertad para elegirlo. En estos dones sublimes consiste la gracia divina: y como todos los hemos recibido, todos somos responsables de ellos» (IV, 299).

³⁰ Julia escribe a Saint-Preux: «¿Es uno dueño de creer o no creer? ¿Es un crimen no haber sabido raciocinar bien?», y Benito Núñez anota: «No es un crimen el no saber raciocinar bien, pero sí lo es el fiarse uno orgullosamente de su razón. Siempre la falta de fe supone un vicio criminal en el hombre, y de consiguiente libertad; de lo contrario, ¿nos castigaría Dios por la falta de fe?» (IV, 328). Resulta en este sentido muy interesante otra nota en la que la preeminencia de la fe no es óbice para que el clérigo cite la Inquisición como institución que impide el ejercicio de la razón: «No comprendo este pasaje. [...] ¿Cómo dice Saint-Preux que el ateísmo anda con su cara descubierta entre los papistas? Este sin duda será el país donde no se permite hacer uso de la razón; hablemos claro, donde haya Inquisición. Y

extensas las que se refieren al clero. Antero Benito puede admitir la crítica explícita a este estamento en boca de los principales personajes de *La Nouvelle Héloïse* en lo que afecta a «la práctica del evangelio», pero no a «la fe o creencia» (IV, 123). Cuando, en su lecho de muerte, Julia acusa a los clérigos católicos de infundir el terror en los moribundos y de amedrentarlos «por sacar mejor partido de su bolsa», y se congratula de «no haber nacido en estas religiones venales», Benito anota:

Confesemos de buena fe que hay algunos clérigos católicos que asustan en vez de consolar al enfermo en su última hora, y que se envilecen privando de su herencia a los parientes del difunto, con pretexto de sufragios por su alma [...]. Pero confesemos también que hay muchos clérigos sabios y de probidad, dignos ministros de una religión toda caridad, dulzura y desinterés (IV, 364).

Menos conciliador es en un aspecto esencial del pensamiento de algunos ilustrados franceses: el celibato y su inutilidad social. Antero Benito lo defiende sin ambages: «en la religión católica, el celibato, lejos de ser criminal, se tiene por un estado más perfecto que el del matrimonio, esto es, más grato a los ojos de Dios» (IV, 244). Y cuando Julia sostiene rotundamente que «El hombre no es hecho para el celibato; y es muy difícil que un estado tan contrario a la naturaleza deje de traer algún desorden público o secreto» (IV, 271) y alude a los peligros que entraña para los clérigos, Benito se cuida bien de eliminar una nota de Rousseau en que condena el voto de castidad que se les impone: «Je suis surpris que dans tous les pays où les bonnes moeurs sont encore en estime, les lois et les magistrats tolèrent un voeu si scandaleux» (Rousseau 1993: II, 306). Pero añade otra suya, ciertamente ambigua, en la que tras reprochar los juicios de Julia «acriminando sus fragilidades y envolviendo a todos sin excepción en unas mismas faltas», añade:

¿Quién sabe si el deseo de preservar al clero de semejantes murmuraciones tan perjudiciales al estado fue una de las razones que tuvo presente el Papa Pío II, cuando dijo que *si hubo razones para prohibir el matrimonio en la iglesia del occidente, las había mucho más poderosas para permitirle?* (IV, 271)³².

En la primera parte de la novela, el punto que más interesa al traductor es el relativo a la libertad individual en el matrimonio, y al conflicto entre las leyes de la

donde hay Inquisición, ¿anda el ateísmo con su cara descubierta? Repito que no lo entiendo» (IV, 129).

³¹ «Las privaciones penosas, como por ejemplo el ayuno, dirigidas a morigerar nuestras pasiones, no son un homenaje que el Señor desprecie, antes bien le recomienda la religión cristiana, y le enseñó con su ejemplo Jesucristo» (IV, 33).

³² La cuestión debía de ser especialmente delicada para un clérigo que, al parecer, tuvo dificultades para asumir su celibato y vivió amancebado. Al visitar a Antero Benito en Granada, Humboldt (1998: 209) escribió: «Donna..., que dice ser su prima, hace las funciones de su mujer».

naturaleza y las leyes civiles. Antero Benito no solo defiende un sacramento, sino el orden social que garantiza una unión matrimonial legitimada por el consentimiento paterno; por eso censura las palabras de Saint-Preux que invoca los derechos de la naturaleza para defender los vínculos amorosos libres: «¿No has seguido tú las leyes más puras de la naturaleza? ¿No has contraído libremente la más santa de las obligaciones? ¿Qué has hecho tú que las leyes divinas y humanas no puedan y no deban autorizar?». El traductor comenta:

Ni las leyes divinas ni humanas pueden justificar ni autorizar lo que se ha hecho contra ellas; y nunca se debe tener por justificación de estos delitos las leyes que parecen favorecerlo; por ejemplo, las que legitiman la prole por el subsiguiente matrimonio, y otras. Todas estas leyes se dirigen a fomentar las uniones legítimas; y cuantos más favores se dispensen a éstas, tanto más reprueba la sociedad los vínculos que no están autorizados por la ley (I, 125).

Tampoco puede pasar sin rebatir en la pertinente nota afirmaciones como las de Milord Eduardo: «Este casto nudo de la naturaleza no está sujeto ni al poder soberano, ni a la autoridad paternal, sino a la autoridad solo del padre común» (II, 10), o «[En Inglaterra] las mujeres en estado de casarse no tienen necesidad de tomar consentimiento de nadie para disponer de sí mismas. Nuestras sabias leyes no derogan las de la naturaleza» (II, 21). Apelando también a la ley natural, el clérigo español comenta: «No es menos natural en el hombre la voz que le llama al matrimonio que la ley que le dicta el amor a sus hijos, y a éstos el de sus padres. ¿Qué legislación, pues, más sabia, que la dirigida a conciliar estos dos amores?»³³.

El número y contenido de estas notas nos permite valorar la lectura que el primer traductor español hizo de *La Nouvelle Héloïse*: una obra moral más que de mero entretenimiento, una novela. Leyendo esta versión no caben dudas de que su autor es un teólogo, lo que contribuye a refrendar la autoría de esta traducción en la persona de Antero Benito y Núñez, un clérigo abierto y tolerante cuyos «conceptos ilustrados» quedan patentes en una versión que quiere incidir en el aspecto filosófico de la obra de Rousseau.

Pero el clérigo era hombre de letras, y no le faltaba experiencia traductora cuando abordó la de *La Nouvelle Héloïse* (recordemos *Radamisto* y *Zenobia*); incluso, si tomamos en consideración el comentario de Wilhelm von Humboldt, habría tras-

³³ Hay que recordar que en España la pragmática de Carlos III de 23 de marzo de 1776 obligaba a los jóvenes menores de veinticinco años a obtener el consentimiento paterno para contraer matrimonio; la ley fue refrendada por Carlos IV en 1803, con una rebaja de la edad para las mujeres a veintitrés años. Cf. las Leyes IX y XVIII, Libro X, Título II, en *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, Madrid, Imprenta Real, 1805, pp. 11-14 y 18-19.

ladado al español *El contrato social*, de modo que ya sabía lo que era enfrentarse a la escritura de Rousseau. Antero Benito estaba orgulloso de su traducción de la novela:

En cuanto al mérito de mi traducción, sería contar demasiado con las ventajas de nuestra lengua, y estar muy neciamente satisfecho de mi trabajo si creyese que todos mis compatriotas debían preferir mi *Julia* a la francesa; pero, al mismo tiempo, el español que no poseyendo igualmente uno y otro idioma diga que le gusta más la *Julia* francesa, no hablará de buena fe. («El Traductor», I, [ix-x]).

Hemos de reconocer que no carece de méritos; es fiel, a veces demasiado pegada al texto de partida (la insistencia en los sujetos pronominales, «yo», «tú»), y aunque está claro que se mueve con mayor soltura en el terreno que mejor conoce (las cartas que constituyen debates de índole teológica o moral), tampoco es despreciable su labor en otros asuntos y otras circunstancias narrativas, por ejemplo en las cartas de tono amoroso entre los amantes o las recreaciones de la naturaleza, como el paseo por los Alpes en la famosa última carta de la cuarta parte, que tan bien traduce Mor de Fuentes y que tampoco traslada mal Antero Benito, igualmente capaz de expresar los matices físicos y anímicos de la naturaleza y su impacto en Saint-Preux. Con todo, como ya he apuntado, hay que insistir en la dificultad de traducir un texto tan variado, que tiene tantos cambios de estilo, de tema, de tono, y que exigen del traductor igual soltura en todos ellos. Por no mencionar el esfuerzo que supone mantener el pulso en la traducción en un texto tan extenso.

En 1820, aprovechando las libertades del Trienio Liberal, llega *La Nueva Heloísa* a España. La prohibición de todas las obras de su autor no había impedido, como sabemos, un conocimiento amplio y una influencia notable en el pensamiento y la literatura españoles (Domergue, 1981), pero hasta esa fecha esta novela epistolar no había podido distribuirse libremente en el mercado nacional. Los lectores españoles tendrían en pocos años la oportunidad de leer otras versiones, de comparar tonos en las cartas «recogidas» por Rousseau más de medio siglo atrás; al emigrado Antero Benito y Núñez no hay que reconocerle únicamente el mérito de ser el primero en traducirla, sino también el indiscutible valor y el alcance literario de la propia elección; el haber consagrado su pluma y sus esfuerzos a trasladar un texto mayor de la narrativa europea, tan deseado, sin duda, por el público español, y el de haber ofrecido una versión que en términos estilísticos en nada desmerece de las de renombrados escritores como José Marchena o José Mor de Fuentes. Una versión que, además, con sus abundantes notas, enriquece el texto narrativo convirtiéndolo en una suerte de introducción comentada al pensamiento de Jean-Jacques Rousseau en tantos aspectos esenciales de su filosofía moral.

La figura de este clérigo exiliado de ideas ilustradas puede servirnos para reconocer el papel de los afrancesados y los emigrados liberales en la renovación literaria y

novelística española, al poner al alcance de los lectores españoles obras tanto tiempo vedadas. La traducción fue para muchos de ellos una forma de subsistencia en unas circunstancias difíciles, pero supieron hacer de esa práctica literaria un medio excelente de dar a conocer al público español lo mejor de la literatura europea que aún le era desconocida, por una censura que durante años había prohibido la llegada a España de algunas de las obras más importantes del siglo XVIII, como esta *Nouvelle Héloïse* que nos ha ocupado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1981): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid, CSIC, I, 597-598.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2002): «Novela epistolar y traducción: Marchena y *La Nouvelle Héloïse*», in F. Lafarga, C. Palacios & A. Saura (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*. Murcia, Universidad de Murcia, 391-404.
- CARRASCOSA ORTEGA, Marcial (2011): «Gianbattista Casti traducido por un cesante anónimo: reflexiones en torno a su identidad». *Cuadernos de Filología Italiana*, 18, 97-114.
- DOMERGUE, Lucienne (1981): «Lectores de Rousseau en los últimos tiempos de la Inquisición española (1750-1808)», in *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, prensa periódica)*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 43-67.
- DUFOUR, Gérard (1986): «La emigración a Francia del clero afrancesado», in G. Dufour et al. (eds.), *El clero afrancesado. Actas de la Mesa Redonda, Aix-en-Provence, 25 de enero de 1985*. Aix, Université de Provence, [169]-206.
- GAGLIARDI, Donatella (2007): «La *Celestina* en el *Índice*: argumentos de una censura». *Celestinesca*, 31, 59-84.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (2006): «La traducción de *Julia o La nueva Heloïsa*, de José Mor de Fuentes», in F. Lafarga & L. Pegenaute (eds.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*. Berna, Peter Lang, 159-175.
- GLENDINNING, Nigel (2009): «La sátira en el arte y en la literatura en la época de Carlos IV», in E. de Lorenzo (ed.), *La época de Carlos IV (1788-1808)*. Oviedo, IFES XVIII-Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 17-39.
- GODOY, Manuel (1836): *Memorias del Príncipe de la Paz*. Madrid, I. Sancha, III.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1998): *Diario de viaje a España. 1799-1800*. Edición y traducción de Miguel Ángel Vega. Madrid, Cátedra.
- LOPE, Hans-Joachim (1991): «La imagen de los franceses en el teatro español de propaganda durante la Guerra de la Independencia (1808-1813)». *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1), 219-229.

- LÓPEZ TABAR, Juan (2001): *Los famosos traidores. Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARRAST, Robert (1981): «Impresos españoles en Francia: método y primeros resultados de investigación», in S. Castillo *et al.* (eds.), *Estudios de Historia de España. Homenaje a Manuel Tuñón de Lara*. Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, II, 543-552.
- MONTESINOS, José F. (1980): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*. Madrid, Castalia.
- MUÑOZ SEMPERE, Daniel (en prensa): «Exilio liberal y literatura sediciosa: la difusión del *Citador* (Londres, 1817) en la España fernandina». *Bulletin of Spanish Studies*.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1966): *Manual del Librero Hispanoamericano*. Barcelona, Palau, 2ª ed., t. XVIII.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1814): *Julia ó La Nueva Heloísa, ó Cartas de dos amantes habitantes de una ciudad pequeña al pie de los Alpes. Recogidas y publicadas por J.J. Rousseau. Traducidas del Francés al Castellano, con notas del traductor en los asuntos que miran á la religion, y á la moral*. En Bayona, En la Imprenta de Lamaignere, calle de Port-Neuf, 4 vols.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1820): *Julia, ó la Nueva Heloísa; ó Cartas de dos amantes habitantes de una ciudad pequeña al pie de los Alpes: Recogidas y publicadas por J.J. Rousseau. Traducidas del francés al castellano, con notas en los asuntos que miran á la religion y la moral. Por A.B.D.V.B. Segunda edicion, corregida, y aumentada con las dos cartas, y todo lo demas que se habia suprimido en la primera edicion*. Madrid, s.i., 4 vols.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1993): *La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, vol. II. Edición de Henri Coulet. París, Gallimard, 2 vols.
- SICILIA, Mariano José (1828): *Lecciones elementales de Ortología y Prosodia*. París, Librería Americana, IV.
- SPELL, Jefferson Rea (1938): *Rousseau in the Spanish World before 1833. A Study in Franco-Spanish Literary Relations*. Austin, The University of Texas Press.
- TORTOSA LINDE, María Dolores (1989): «Un escritor olvidado amigo de Porcel: Don Antero Benito y Núñez», in C. Argente del Castillo *et al.* (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*. Granada, Universidad de Granada, II, 341-357.
- VAUCHELLE-HAQUET, Aline (1985): *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833*. Aix, Université de Provence.

Lengua, escritura y arraigo en la obra de Kim Thúy

Lidia González Menéndez

Universidad de Oviedo

lidia@uniovi.es

Résumé

Québécoise d'adoption, vietnamienne d'origine, Kim Thúy envisage l'écriture comme un endroit d'enracinement face à l'exil. La protagoniste de *Ru* (2009), sa première publication, se reconstruit soi-même et construit sa relation avec autrui dans un récit autobiographique où le périple tragique des *boat-people* articule une chronique personnelle presque intimiste, qui ne met pas l'accent sur l'exil mais sur la renaissance et la réconciliation. Ecrite à deux mains avec Pascal Janovjak, auteur de nationalité suisse avec ascendance franco-slovaque, *À toi* (2011) est une création hybride mélangeant roman épistolaire et correspondance entre écrivains à travers un océan et six fuseaux horaires. Tout en représentant le nomadisme et l'exil des co-auteurs, cette œuvre donne du relief à l'enracinement et représente l'écriture comme la célébration des mots.

Mots-clé: littérature québécoise; Kim Thúy; voyage; exil; écriture et enracinement.

Abstract

The writing of Kim Thúy, Quebec author originally from Vietnam, represents a place of attachment against exile. The protagonist in *Ru* (2009), her first work, rebuilds herself and builds her relationship with others in an autobiographical story where the tragic journey of the boat people articulates an almost intimate personal chronicle, which does not focus on exile but on rebirth and reconciliation. *À toi* (2011), which was written in tandem with Pascal Janovjak, author of Swiss nationality and French-Slovakian descent, is a hybrid work mixing epistolary novel and correspondence between writers across an ocean and six time zones. Even while staging the nomadism and exile of the co-authors, this work highlights the roots and represents writing as a celebration of words.

Key words: Quebec literature; Kim Thúy; journey; exile; writing and attachment.

Nacida en Saigón en 1968 durante la ofensiva del Tet, una de las etapas más cruentas de la guerra de Vietnam, Ly Thanh Kim Thúy abandona el país natal con su familia huyendo de la represión del régimen comunista norvietnamita. Un exilio terrible, iniciado el año 1978 con el hacinamiento en la sórdida bodega de una embarcación precaria, que prosigue en un campo de refugiados de Malasia y concluye en Canadá, en Quebec, a donde llega con los suyos, estableciéndose inicialmente en una pequeña ciudad del sureste quebequés, Granby, más tarde en Montreal, su actual lugar de residencia. A lo largo de su vida, Thúy debió reinventarse a sí misma una y otra vez. Desde su llegada a Quebec a los diez años de edad trabajó como empleada agrícola, costurera o cajera para pagarse estudios, graduándose por la Universidad de Montreal en lingüística, en traducción y en derecho. Traductora, intérprete, abogada o comentarista culinaria, e incluso propietaria de restaurante durante los años anteriores a su exitoso debut novelístico, con el vietnamita como lengua materna, Kim Thúy hizo suya la lengua francesa, convirtiéndose en una activa difusora de la literatura en este idioma por todo el mundo.

Su primera obra, *Ru*, publicada en 2009, conoció un éxito internacional inmediato, de crítica y público, en Francia y en Canadá, refrendado por galardones prestigiosos en los dos países, como el del Gobernador General de Canadá, o de gran popularidad, como el premio del Salón del libro de París, concedidos ambos en 2010. El libro, que en breve será objeto de una adaptación cinematográfica, fue traducido a dieciséis idiomas y editado en veintidós países, entre ellos España, donde la recepción crítica también fue unánimemente favorable. Tras su estreno literario, Kim Thúy concibe un nuevo libro, esta vez al alimón con Pascal Janovjak, autor de nacionalidad suiza y ascendencia franco-eslovaca, titulado *À toi*, que ve la luz en 2011 y que también obtuvo encomiásticas valoraciones de lectores y críticos. Acaba de aparecer *Mãn*, su tercer título, no ya autobiográfico como el primero sino plenamente de ficción y respecto al cual, sin ser su continuación, se inscribe en una perfecta continuidad. Protagonizada por una inmigrante vietnamita confrontada a las múltiples derivaciones del exilio, esta obra, que no se abordará en el presente estudio, consolida la figura literaria de Thúy¹, acreditándola como una «*maîtresse des mots*» expresión con la que, según afirma la escritora, le gustaría definirse. Tras su tercera publicación, en modo alguno puede considerarse Kim Thúy la autora de un solo libro.

Tanto *Ru* como *À toi* poseen una estructura narrativa fragmentaria, donde el relato avanza fluidamente en fragmentos cortos, de dos páginas y media a lo sumo. Una configuración similar presenta *Mãn*, una especie de *courtepointe*, cuyo significado no se clarifica hasta el final; la obra se divide en múltiples capítulos cortos cuyos títulos son un único vocablo, del vietnamita, seguido por su traducción al francés. Las tres creaciones tienen también en común la brevedad, pues ninguna de ellas sobrepasa

¹ Sirva como ejemplo de la popularidad y el prestigio de la autora el testimonio de Samuel Larochelle (2013).

las ciento setenta páginas, y bien pueden considerarse como una especie de «bulles de mémoire» (Chaudey, 2010), utilizando una expresión de la propia autora para referirse a sus libros.

Ru se presenta dividida en pequeños capítulos, o mejor dicho en escenas o micro-relatos; aunque excepcionalmente alguno puede llegar a ser más extenso, llegando a alcanzar las cinco páginas, a veces son extremadamente cortos, tan solo cuatro o tres líneas, a la manera de pequeños poemas. Tanto por su brevedad como por su inspiración o su temática, la obra presenta cierta semejanza con el *haiku*, pequeño poema de origen japonés compuesto por tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente, de marcado carácter sensitivo e inspirado preferentemente en la exaltación del instante o la plasmación de una vivencia. En cualquier caso, las escenas de *Ru* se presentan siempre como «bribes de [...] passé» (Thúy, 2009: 141), como breves destellos de memoria de la narradora, nunca en orden cronológico, mezclando cual en un caleidoscopio instantes del pasado y del presente, desgranando las vivencias de un amplio espectro de personajes a ritmo irregular, como los recuerdos, que surgen unas veces con sosiego, rápidamente otras. La trama se ubica espacialmente en Vietnam, Malasia, Quebec y, de manera fugaz, también en Tailandia; cronológicamente el relato abarca desde la ocupación francesa de Indochina hasta la actualidad. La narración entremezcla retazos de experiencias presentes y pasadas, personales, familiares o colectivas, en Quebec, la tierra de inmigración, en el campo de refugiados de Malasia, en Tailandia o en Vietnam, bien sea en el Vietnam del ayer durante diferentes etapas de su historia, el Vietnam colonial, el desgraciado país de los años sesenta y setenta, el país dividido donde millones de personas perdieron la vida y del que junto con su familia escapa la protagonista, o bien en el Vietnam actual, la tierra natal que reencuentra cuando regresa desde su país de adopción.

Su segundo libro es una obra híbrida exenta de ataduras genéricas que fusiona novela epistolar y correspondencia entre escritores y que discurre como una conversación amigable, comenzada un 3 de octubre y concluida un 26 de diciembre. Los interlocutores, los co-autores, van incorporando sus textos, casi siempre alternativamente, encabezados por el nombre de pila de quien escribe, seguido por la fecha y la hora, pues el formato de este diálogo es el de sucesivos correos electrónicos. En ellos, con la cadencia imprevisible de la memoria o bien al ritmo desenfrenado de un mundo en constante transformación, se intercalan recuerdos infantiles, amores pasados, la guerra y el exilio, el sufrimiento y las alegrías de la maternidad, la esperanza de una nueva vida... todas aquellas pequeñas cosas, en suma, que suscitan las penas y los gozos de una existencia.

Migraciones y exilios

Abordar la creación de una escritora quebequesa de adopción y vietnamita de origen como es Kim Thúy conlleva tener presente la relevancia de la escritura migra-

toria o *écriture migrante*² para la literatura de Quebec, en la medida en que esta tendencia contribuyó decisivamente a la reformulación de los parámetros vigentes en el ámbito literario quebequés allá por los años ochenta. La expresión, acuñada por Robert Berrouët-Oriol en 1986, designa la producción, en francés, de escritores procedentes de otros grupos étnicos o de las oficialmente denominadas «comunidades culturales»: italo-quebequeses y haitianos, los más numerosos, así como egipcios, chinos, brasileños, magrebíes o franceses. Pero también se refiere a la nueva estética literaria impulsada por estos creadores, basada sobre criterios no solo temáticos, en torno al proceso migratorio y sus derivaciones (el exilio, la identidad, el desarraigo o la figura del extranjero por ejemplo), sino también sobre la confrontación textual de varias lenguas o de varias culturas. El éxito cosechado por estos autores llegados de otros horizontes impuso un cuestionamiento crítico y creativo de nociones tan incardinadas hasta entonces en las letras quebequesas como la identidad y la nacionalidad.

No se puede olvidar que la historia canadiense y quebequesa es inseparable de los avatares migratorios. La incorporación de sucesivas oleadas de inmigrantes, originarios de países europeos a principios del siglo XX, y del Tercer Mundo desde las postrimerías de los años sesenta, condujo a la actual diversificación del tejido social quebequés, aportándole una diversidad así como una riqueza étnica y cultural hartamente infrecuentes. Por lo que respecta a la inmigración vietnamita a Canadá y Quebec cabe decir que, en contraste con la de otras procedencias, que fue sucediéndose desde los primeros tiempos de la colonización canadiense, se trata de un fenómeno relativamente reciente, pues se inició hace unos treinta años. El itinerario migratorio de los vietnamitas hacia Canadá, y más particularmente hacia la provincia quebequesa, se realiza en dos oleadas diferentes. La primera, iniciada en 1975, fue protagonizada por unos siete mil vietnamitas, profesionales, funcionarios o comerciantes sobre todo, huidos de su país por temor a represalias del régimen comunista norvietnamita tras la invasión de Vietnam del Sur. La mayor intensidad de la segunda oleada se produjo entre 1979 y 1981, cuando llegaron a territorio canadiense más de cincuenta mil vietnamitas, esta vez de etnias y contextos socio-culturales mucho más heterogéneos. Procedían de campos de refugiados de Hong-Kong, de Malasia o de Indonesia, a donde habían llegado escapando del régimen comunista de su país, huyendo desesperadamente en pequeñas embarcaciones sobrecargadas y sin las mínimas condiciones de seguridad para navegar, razón por la cual este flujo migratorio se conoce como «refugiés de la mer» o *boat-people*. Se estima que la tercera parte de los refugiados huidos de Vietnam por vía marítima no sobrevivieron a una travesía plagada de peligrosos trances como tempestades, naufragios o ataques de piratas.

Respecto a la inmigración vietnamita a Quebec resulta paradójico constatar que, a pesar de las significativas interrelaciones que acercan el país asiático y Quebec,

² Sobre su origen y evolución, ver Carmen Fernández Sánchez (2001: 91-93) y Carmen Mata Barreiro (2004: 42-44).

si bien por mediación de Francia a través de la colonización francesa en Indochina, el acervo literario quebequés no abunda en testimonios sobre los *boat-people*, el fenómeno que precisamente origina la inmigración masiva desde Vietnam. Tal vez ello se deba a que dicho episodio se haya visto eclipsado por la guerra de Vietnam, cuya abrumadora presencia e implicaciones en la geopolítica mundial se impusieron por encima de cualquier otro acontecimiento en aquella zona.

Lengua, escritura y arraigo

Si infrecuentes son las creaciones literarias inspiradas en los *boat-people*, todavía más escasas son las que prestan voz a los que realizaron aquel infausto periplo. De ahí la singularidad de *Ru*, donde son los protagonistas de tan desgraciada historia quienes sustentan el entramado narrativo. Por ello en esta obra la escritura, como la historia de quien la narra, sobrepasa el ámbito personal para implicarse en las vicisitudes familiares y las del país entero. La relevancia de la filiación, del linaje, se pone de manifiesto desde la dedicatoria del libro, «Aux gens du pays» (Thúy, 2009: 9). En este sentido la obra asume lo que se denominaría «une éthique de la responsabilité» (Caumartin, 2010: 174) para con los suyos, una dimensión colectiva que le confiere un alcance universal. Los trazos de su escritura no son solo de la narradora, sino que pertenecen igualmente a su pueblo, a cuantos la precedieron, a los cuales rescata del olvido y del desarraigo escribiendo sus atroces vivencias, para lograr «garder en mémoire un pan d'histoire qui ne trouvera jamais sa place sur les bancs d'école» (Thúy, 2009: 46). La obra se inscribe en una especie de literatura de «sillage», retomando la expresión concebida por la crítica refiriéndose a este libro (Manrique Sabogal, 2010; Laval, 2010), indicando así que con él la narradora se sitúa en la estela de sus antecesores, los que sobrevivieron y los que sucumbieron durante el arduo viaje. *Ru* recoge la historia de muchos de los supervivientes de todo aquel horror, a la vez que homenajea a los que no lograron culminar la peligrosa travesía, a los que se quedaron en el camino y perecieron sumergidos en las aguas o en los campos de refugiados. La narradora misma es una superviviente, de modo que este libro logra transfigurar el sufrimiento en la obligación de intentar ser feliz que alienta su existencia, necesidad perentoria formulada en el proverbio vietnamita aprendido de su madre: «La vie est un combat où la tristesse entraîne la défaite» (Thúy, 2009: 22).

El relato recogido en *Ru* no puede dissociarse de la estructura narrativa que lo sustenta. En él la escritura fluye como un río, como el riachuelo que discurre en el cauce por él mismo modelado, un cauce que origina y perpetúa a la vez que hace visible la historia en la que se inserta tanto como el devenir hacia el que avanza. Si el sufrimiento por el drama de la guerra se hace relato, si la conjunción de la antinomia se hace posible es porque horror y belleza, guerra y celebración, destrucción y vida se armonizan en y por la escritura. Y la escritura, al igual que ocurre con la historia relatada en las pequeñas crónicas que dan cuerpo a la obra, adquiere una dimensión co-

lectiva principalmente porque todo el horror y el desarraigo de la protagonista y de su pueblo se conjura según se va haciendo relato. Horror y supervivencia gracias a la escritura se encarnan en la historia de Monsieur Minh, antiguo estudiante de literatura francesa en la Sorbona, quien para sobrevivir al internamiento en un campo de reeducación se dedicó a escribir sin cesar, página tras página, capítulo tras capítulo, una historia sin continuidad, pues aquella escritura perpetua se realizaba sobre un único trozo de papel. De ese personaje que sobrevive escribiendo proviene algo crucial para la narradora, el amor hacia las palabras y aún más, «le désir d'écrire» (Thúy, 2009: 97) que la anima y que acaba dando origen a su libro.

La protagonista se reconstruye a sí misma y construye su relación con los demás en un relato autobiográfico donde el trágico periplo de los *boat-people* se transforma en una crónica personal narrada con gran contención y sin atisbo alguno de autocompasión ni de narcisismo. Las peripecias de la protagonista logran gestar una historia, casi intimista, no ya de un exilio sino de un renacimiento y una reconciliación. Una historia donde la escritura constituye un lugar de arraigo frente al exilio.

La inserción de Nguyễn An Tịnh en la comunidad de adopción se realiza asumiendo la nueva identidad quebequesa pero sin olvidar su identidad ni su historia primigenia como vietnamita. Lo que se narra, en definitiva, es el aprendizaje de una nueva vida, un renacer que tiene lugar a través de la apropiación de una nueva lengua. Es este un proceso dificultoso, ligado a bloqueos y limitaciones personales, ilustrados con diversos episodios de los primeros tiempos de la narradora en Quebec. La regeneración de la protagonista tiene lugar frecuentemente a partir de la contraposición entre no ya una sino dos lenguas extranjeras, el inglés pero sobre todo el francés, y la lengua materna, el vietnamita. Contraponiendo el francés y el vietnamita comienza la obra, cuyo exordio recoge una explicación lexicográfica, las diferentes acepciones en ambas lenguas del término que le da título: «En français, *ru* signifie “petit ruisseau” et, au figuré, “écoulement (de larmes, de sang, d’argent)” (*Le Robert historique*). En vietnamien, *ru* signifie “berceuse”, “bercer”» (Thúy, 2009: 7).

Desde las primeras líneas queda patente en la obra la estrecha relación de la narración con la lengua, o mejor dicho con las lenguas pues estas, pasado el tiempo, se convertirán para la protagonista en la clave de su arraigo. Al inicio del relato, tras referirse a su nacimiento el personaje establece su identidad a partir de su propio nombre, y lo hace en torno a una pérdida de índole lingüística, la desaparición del acento distintivo respecto al nombre vietnamita de la madre al verterse en la lengua francesa:

Je m'appelle Nguyễn An Tịnh et ma mère, Nguyễn An Tinh. Mon nom est une simple variation du sien puisque seul un point sous le i me différencie d'elle, me distingue d'elle, me dissocie d'elle. J'étais une extension d'elle, même dans le sens de mon nom. En vietnamien, le sien veut dire «environnement paisible» et le mien «intérieur paisible». Par ces noms presque

interchangeables, ma mère confirmait que j'étais une suite d'elle, que je continuerais son histoire.

L'Histoire du Vietnam, celle avec un grand H, a déjoué les plans de ma mère. Elle a jeté les accents de nos noms à l'eau quand elle nous a fait traverser le golfe du Siam, il y a trente ans. Elle a aussi dépouillé nos noms de leur sens, les réduisant à des sons à la fois étrangers et étranges dans la langue française. Elle est surtout venue rompre mon rôle de prolongement naturel de ma mère quand j'ai eu dix ans (Thúy, 2009: 12).

La pertenencia a un país dividido, dramáticamente escindido por la guerra, también se manifiesta mediante la confrontación de lenguas, aludiendo a la escisión lingüística entre el Vietnam del Norte y el Vietnam del Sur, escisión que también comparten país natal y país de adopción y que en último término se convierte en una separación que los aproxima: «Comme au Canada, le Vietnam avait aussi ses deux solitudes» (Thúy, 2009: 88). Recíprocamente, las lenguas revelan la nueva identidad de la narradora, no ya vietnamita sino quebequesa, cuando años después regresa al país de origen, donde debe volver a aprender la lengua materna abandonada por la lengua de adopción.

Su integración en la sociedad quebequesa avanza al compás de su aprendizaje del inglés pero, sobremanera, al de su apropiación del francés. La lengua francesa se convierte en la llave de los sueños que no son otra cosa sino la forja y la apropiación de una identidad propia, dejando así de ser una refugiada apátrida en la medida en que se construye una nueva identidad y una nueva pertenencia. Esa evolución conlleva aprehenderse a sí misma, evitando el vacío de identidad. La nueva identidad de la narradora se construye desde la diferencia, estableciendo un distanciamiento cultural, tanto respecto a su país adoptivo como a su país de origen, y que no pocas veces se percibe desde el paso de una lengua a otra:

[...] peut-être que le geste d'aimer n'est pas universel: il doit aussi être traduit d'une langue à l'autre, il doit être appris. Dans le cas du vietnamien, il est possible de classer, de quantifier le geste d'aimer par des mots spécifiques: aimer par goût [...], aimer sans être amoureux [...], aimer amoureusement [...], aimer avec ivresse [...], aimer aveuglément [...], aimer par gratitude [...]. Il est donc impossible d'aimer tout court, d'aimer sans sa tête (Thúy, 2009: 104).

También estrechamente relacionada con la lengua se perfila la figura materna, de la mayor relevancia para el relato. Es la madre quien impone a los suyos, una vez instalados en Quebec, el uso cotidiano del francés para relacionarse con el entorno. Esta percepción materno-filial del idioma como herramienta para abrirse al nuevo escenario vital se vuelve si cabe todavía más significativa por el hecho de que el hijo

menor de la narradora es autista y está impedido para utilizar el lenguaje como los demás para expresarse. En la vida de la protagonista está muy presente la ausencia de lenguaje tanto como el lenguaje mismo.

La lengua se muestra en otra de sus modalidades, la lengua escrita, con el que la obra se cierra. El final describe un bucle pues, por una parte, enlaza con la dedicatoria y evoca a su país y sus gentes, su linaje, en la belleza del renacimiento y de la renovación tras el sufrimiento, retomando y ensamblando así, además, las dos acepciones aparentemente dispares del término «ru» enunciadas en el exordio. Por otra parte, el texto con el que prácticamente concluye el libro alude a la culminación de la lengua en la escritura, o mejor aún la culminación de la escritura en la lectura. Escritura y lectura, libro y lector, entablan una relación casi física, muy sensitiva y corpórea. La página en blanco surcada por los trazos de la escritura se complementa con la palabra escrita leída, tal vez en voz alta, por el lector. Desde esta perspectiva, la narradora concibe el libro contando con el lector, sin cuyo concurso la obra no tendría razón de ser pues carecería de sentido. Escribiendo la narradora procede a una renovación que supera lo personal para alcanzar a la estirpe y al país entero:

Quant à moi, il en est ainsi jusqu'à la possibilité de ce livre, jusqu'à cet instant où mes mots glissent sur la courbe de vos lèvres, jusqu'à ces feuilles blanches qui tolèrent mon sillage, ou plutôt le sillage de ceux qui ont marché devant moi, pour moi. Je me suis avancée dans la trace de leurs pas comme dans un rêve éveillé où le parfum d'une pivoine éclore n'est plus une odeur, mais un épanouissement; où le rouge profond d'une feuille d'érable à l'automne n'est plus une couleur, mais une grâce; où un pays n'est plus un lieu, mais une berceuse (Thúy, 2009: 144).

La escritura entraña un renacimiento con el que la protagonista enlaza sus dos mundos, el de origen y el de acogida, Vietnam y Quebec, sugestivamente vinculados mediante las imágenes del perfume de una peonia y del color rojo de una hoja de arce otoñal. La marcada dimensión poética de *Ru* impulsa la capacidad evocadora de la escritura y le otorga su potencialidad performativa.

La prosa vigorosamente poética de *Ru* brinda un variado mundo de sensaciones, sumergiendo al lector en un auténtico universo aparte y llevándole a experimentar toda una aventura sensorial y sensual que sobrepasa el exotismo. La obra no se queda en una mera percepción histórica de las consecuencias del conflicto bélico que diera pie a la sustancia narrativa, sino que va más allá, como apunta el fragmento final del libro. Con apenas tres líneas, más corto que ningún otro de sus capítulos o escenas, prolonga el pasaje anteriormente citado y culmina la obra entera, transportándola a la atemporalidad del amor y poniendo el acento en la renovación y la reconciliación: «Et aussi où une main tendue n'est plus un geste, mais un moment d'amour, prolongé jusqu'au sommeil, jusqu'au réveil, jusqu'au quotidien» (Thúy, 2009: 145).

La celebración de las palabras

Si algo en común tienen los co-autores de *À toi* es el desarraigo, más reciente en el caso de Kim Thúy, generacional en el de Pascal Janovjak, suizo de origen franco-eslovaco como ya se ha dicho. Son las afinidades de ambos, sobre todo respecto a cuestiones de identidad y también en torno a cuestiones literarias, las que generan el diálogo que anima esta obra, concebida tras haberse conocido en Mónaco con ocasión de la entrega de un premio literario del que ambos eran finalistas. La multiplicidad de identidades, el afán viajero y cierto grado de nomadismo compartidos por Kim y Pascal hicieron posible que se conocieran, que congeniaran inmediatamente y que decidieran escribir a dos manos este libro. En él, a través de un océano y seis husos horarios se desvela la trayectoria vital y la idiosincrasia de Kim, que vive con su esposo e hijos en Montreal, y de Pascal. Este último reside en Ramallah, en Cisjordania, en el corazón de los territorios palestinos ocupados, donde lleva a cabo su actividad como escritor; nacido en Suiza de madre francesa y padre exiliado eslovaco, tras haber trabajado en Jordania, en el Líbano y en Bangladesh, él y su esposa, residente en Italia, esperan su primer hijo. Orígenes diversos, vivencias diferentes las de ambos autores, que pueden explicar las divergencias de sus textos: los de Pascal, sobremanera los primeros, incorporan más descripciones y reflexiones filosóficas que los de Kim. A la postre esa diferenciación es positiva, desde el momento en que se establece una concatenación impecable de estilos y temas, culminada en una armonización plena que le concede a la obra una mayor envergadura estilística y temática sumamente enriquecedora.

Con un lenguaje sobrio y sugerente en igual proporción, la narración recoge emotivas evocaciones de paisajes, sensaciones o personas, y ofrece vívidas escenas donde, a través de imágenes poderosas pero contenidas, se muestra la belleza de las pequeñas cosas: el colorido exuberante de los árboles en flor, el bullicio de la capital vietnamita, la intimidad acogedora bajo la copa de un olivo o el contraste cromático del desierto jordano son tan solo algunos ejemplos de cierta sensibilidad especial hacia lo minúsculo y lo cotidiano, que no escapa a una mirada atenta como la de los autores y que aflora frecuentemente en el libro. En esos detalles, a veces insignificantes, se halla la belleza que permite alzar un parapeto contra el vértigo y el temor al extrañamiento.

El sentimiento de exclusión acompaña el alejamiento geográfico y el permanente extrañamiento de Pascal:

[Ê]tre slovaque en Suisse, suisse en France, français ailleurs, expatrié en Asie, riche parmi les pauvres. Habitant à Ramallah, dont on dit souvent que c'est une bulle, car la vie y est plus facile qu'ailleurs en Palestine, et la Palestine elle-même, un ghetto, insérée dans un pays qui s'enferme lui-même dans le souvenir obsédant d'autres ghettos... (Thúy, Janovjak: 45).

Kim, por el contrario, se encuentra por doquier en su lugar, como el agua, aun no sintiéndose nunca ni de aquí ni de allí. A su trágico pasado de exilio, recordado con más detalle en la que puede considerarse su autobiografía, *Ru*, y evocado intermitentemente en *À toi*, se une el extrañamiento vivido años después en su propio país de origen a causa de sus características físicas (sus pechos pequeños, su palidez y sus ojos rasgados), por las cuales sus compatriotas la creen japonesa. Tampoco la abandona el extrañamiento en su país de adopción, e incluso en su propia casa, en Montreal, con los suyos, donde, en ocasiones, también se siente desubicada.

Sin embargo el extrañamiento se presenta desprovisto de cualquier connotación negativa. Escribiendo su desarraigo, los autores de *À toi* logran crear su propio arraigo. La obra representa la escritura como la celebración de las palabras pues al igual que en *Ru*, las palabras se muestran como una herramienta poderosa que hace patente su potencialidad performativa. Tanta como para ir haciendo frente al exilio. La narración escenifica ampliamente el exilio y el extrañamiento, pero no es menos cierto que *À toi* pone el acento en la pertenencia, en el arraigo. Un arraigo que se establece en y por la escritura. Así, al decir de Kim, la escritura constituye el lugar en el mundo para Pascal, porque la escritura, entendida en toda su materialidad y corporeidad, es aquello que le da voz y le permite hacerse oír, posibilitando de ese modo establecer una relación con el otro:

Toi, je sais où est ta place: elle est avec les rondeurs des *o* et des *a*, entre les roucoulements des *r* ou sur la pente des accents aigus et graves, parce que ta voix se révèle dans les murmures des espaces blancs et sous les accents circonflexes les jours de pluie (Thúy, Janovjak: 65).

El texto abunda en consideraciones en torno a las palabras escritas, a la escritura frecuentemente presentada, como se expuso anteriormente, desde su materialidad y su corporeidad. Desde la corporeidad más visible de la caligrafía: «les courbes du B et les angles du E» (Thúy, Janovjak: 146) a la evocación del diccionario *Robert*, «qui définit l'indicible» (Thúy, Janovjak: 111), o la desolación del escritor cuando no acierta a expresar lo que quiere, y como lo quiere, a pesar de haber vaciado su «sac à mots» (Thúy, Janovjak: 110). Con una consideración de índole lingüística, «les subtilités du subjonctif» (Thúy, Janovjak: 84), comienza una reflexión sobre algo tan trascendente como el Tiempo, con mayúsculas, concatenada durante varias páginas, al hilo de experiencias y meditaciones desde lo más personal o familiar, determinadas vivencias de familiares o amigos, a enfermedades devastadoras, el Alzheimer, hasta graves problemas políticos de alcance mundial, como la difícil supervivencia en los territorios ocupados por Israel. La escritura como figuración también permite aludir a la complicada situación de los palestinos, «des espaces blancs entre les phrases» (Thúy, Janovjak: 15). En definitiva, esa especie de entredós cultural y geográfico en el que se ubica el par de nómadas que son los autores se complementa con otro entredós o

territorio de nadie, el estado intermedio donde se sitúa el escritor en su permanente pugna con las palabras hasta dar con las adecuadas para expresar lo que lleva dentro.

La identidad es el eje de la obra, de ahí el título, donde se invoca la identidad del interlocutor, del destinatario a quien va dirigido el libro. De ahí también que, a semejanza de *Ru*, en cuyo inicio la narradora expone su identidad, una de las primeras cuestiones suscitadas en *À toi* sea esa precisamente, planteada a partir de aquellas palabras más directamente relacionadas con ella, las palabras portadoras de la identidad propia y ajena ante los demás, los nombres propios, en este caso los nombres de ambos y también el nombre de pila elegido para el hijo que espera Pascal.

Como no podía ser de otra manera, el destinatario al que se dedica el libro y del que toma el título, está muy presente en la culminación de la escritura como algo que supera lo individual para hacerse colectivo; las palabras escritas son portadoras de belleza, pero no adquirirán pleno sentido hasta que sean compartidas. Así lo expresa Pascal en un pasaje donde las expectativas creativas suscitadas por la belleza del paisaje suizo, el excitante presentimiento de un relato en ciernes o el tiempo requerido para plasmar todo eso mediante la escritura se desvanecen ante la imposibilidad de transmitirlo al otro. La tecnología, que hasta entonces ofrecía su vertiente más favorable, venciendo obstáculos espaciales y cronológicos para hacer posible la comunicación inmediata, también muestra la menos favorable, la servidumbre de la dependencia tecnológica que cercena la comunicación y puede llegar a limitar la creación literaria a una dimensión únicamente personal, obstaculizando la proyección hacia los demás, al impedir que el destinatario sea copartícipe:

Tout est à portée de main, dans cet étroit wagon. Du temps pour t'écrire, des personnages en puissance et un paysage beau comme un décor, des vallées qui se creusent sous les rails, des précipices vertigineux et des falaises acérées, des nuages qui s'effilochent dans le bleu. Il y a tout, dans ce train qui file, tout mais pas de connexion internet. Toute cette beauté me semble soudain vaine, puisque je ne peux la partager dès à présent, puisqu'il me faudra attendre trop longtemps pour te l'envoyer (Thúy, Janovjak: 161).

El quehacer literario, al igual que el resto de las manifestaciones artísticas aludidas en la obra, como el cine o la pintura, resultan inanes si no van más allá de la soledad consustancial a la tarea creativa, si no adquieren una dimensión social para ser compartidas. Sin el otro no tienen sentido; así lo expresa Kim: «sans tes mots, je semble perdre ma voix» (Thúy, Janovjak: 157).

De la conjura del horror a la celebración de las palabras, la capacidad performativa de la escritura se desarrolla ampliamente en la creación de Kim Thúy. En sus obras el relato se concibe como un lugar de arraigo frente al exilio, y no cobra pleno sentido hasta que, sobrepasando el alcance individual de lo que sería una historia per-

sonal y casi intimista, adquiere una dimensión colectiva e interpela directamente al lector. La armonización de los elementos en apariencia dispares que configuran *Ru*, la guerra y la paz, el vacío y la exuberancia, la angustia y la felicidad, la pertenencia y el desarraigo, el horror y la belleza, es viable desde el momento en que devienen materia narrativa merced a la acentuada dimensión poética que informa la obra. *À toi* se presenta como el fluido diálogo de dos desarraigados que van construyendo su propio arraigo según van elaborando su relato al alimón, entretejiendo diestramente intimismo y universalidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAUMARTIN, Anne (2010): «Entre raison intime et raison politique. Le cas de *Ru* de Kim Thúy», in Zuzana Malinovská (ed.), *Cartographie du roman québécois contemporain*. Presov, Département de langue et de littérature françaises de l'Université de Prešov (Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, monographia 112), 173-182.
- CHAUDEY, Marie (2010): «Kim Thúy raconte sa renaissance». *La Vie*, 28 de enero de 2010.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Carmen [coord.] (2001): *Literatura francocanadiense: la literatura quebequesa*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- JOY, Amanda (2010): «Vietnamiens», in *L'Encyclopédie canadienne*. Documento en línea: <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/vietnamesel/>; consulta: 26/11/2013.
- LAROCHELLE, Samuel (2013): «Sortie du troisième roman de Kim Thúy, une maîtresse des mots (entrevue)». *Le Huffington Post Québec*, 27 de marzo de 2013. Documento en línea: http://quebec.huffingtonpost.ca/2013/03/27/kim-thuy-entrevue_n_2966850.html; consulta: 08/04/2013.
- LAVAL, Martine (2010): «Les mille et une vies de Kim Thúy». *Télérama*, 6 de enero de 2010, 48.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (2010): «Los surcos de los recuerdos». *Babelia*, 9 de octubre de 2010.
- MATA BARREIRO, Carmen (2004): «Identité urbaine, identité migrante». *Recherches sociographiques*, 14(1), 39-58.
- THUY, Kim (2009): *Ru*. Montreal, Libre Expression.
- THUY, Kim & Pascal JANOVJAK (2011): *À toi*. Montreal, Libre Expression.

La nomenclature médicale de François Boissier de Sauvages en tant que pré-terminologie du XVIII^e siècle: point de vue linguistique

Alicja Kacprzak

Université de Łódź

alicjakacprzak@wp.pl

Resumen

Las terminologías modernas, tal como se entienden hoy, es decir, como colecciones ordenadas de términos dentro de sus correspondientes disciplinas, fueron creadas tan solo en la segunda mitad del siglo XX, aprovechando el desarrollo dinámico de ciencias y tecnologías y su masiva difusión y propagación a escala mundial. Sin embargo, es obvio que el vocabulario específico para los campos de ciencia o técnica existía ya mucho antes, aunque durante siglos no se contemplase la necesidad de su sistematización. No fue hasta el siglo XVIII cuando, gracias a la introducción del concepto de sistema en la ciencia (por ejemplo, en botánica, en zoología, en medicina, etc.), se abrió el camino para la formación de las nomenclaturas correspondientes que, por un lado, denominan a las unidades pertenecientes a cada disciplina y, por el otro,

Abstract

It is accepted that modern technologies, as orderly collections of terms of respective disciplines, were formed just in the second half of the 20th century, alongside the dynamic development of sciences and technology, as well as their mass dissemination and world-spreading. It is evident however that vocabularies of individual sciences and crafts had existed long before, although through the centuries the need of systematization hadn't been seen. Just the 18th century, introducing the concept of systems (e.g. in botany, zoology, medicine etc.), simultaneously opened the road to forming corresponding nomenclatures which, on one hand call individuals affiliated to a certain discipline, and on the other hand define their position in the system. Many of those nomenclatures, e.g. the monumental work of a French botanist and physician of the Enlightenment epoch,

* Artículo recibido el 27/05/2013, evaluado el 17/07/2013, aceptado el 25/02/2014.

definen su posición en el sistema. Muchas de estas nomenclaturas, como sin ir más lejos la monumental obra del año 1771 del botánico y médico francés de la época del Siglo de la Luces, François Boissier de Sauvages, titulada *La nosologie méthodique* [...], no solo fueron revolucionarias para su tiempo, sino que siguen manteniendo su importancia hoy en día. Nuestro artículo evoca las hipótesis de este erudito a la hora de crear la tipología de las enfermedades, se concentra por consiguiente en la dimensión lingüística de la clasificación propuesta y recuerda su indudable influencia en la terminología médica contemporánea.

Palabras clave: nosología; terminología; lenguaje médico; nomenclatura; término.

François Boissier de Sauvages, entitled *La nosologie méthodique* [...] from year 1771, revolutionary for their times, have saved their meaning until nowadays. Our article, reminding of presumptions took by the author for his typology of diseases, focuses afterwards on the linguistic dimension of the proposed classification and reminds of its undisputed impact on the modern medical nomenclature.

Key words: nosology; terminology; medical vocabulary; nomenclature; term.

0. Introduction

Marqué par l'intérêt particulier pour les sciences, le XVIII^e siècle fut une période de changements importants non seulement dans la manière d'appréhender les différentes disciplines, telles botanique, zoologie, médecine et autres, mais aussi de les systématiser et présenter. En effet, conçues désormais en tant que systèmes, elles trouvèrent une nouvelle expression au travers des nomenclatures qui dénommaient les unités et qui indiquaient leur position dans la classification (Tillier, 2005: 103). Qu'il s'agisse de classer des plantes (Linné 1735, 1738), des animaux (Lang, 1722), ou des maladies (Bossier de Sauvages, 1763, 1771), ces ensembles des dénominations structurées selon une méthode choisie, ces pré-terminologies laborieusement élaborées et réunies dans des ouvrages, dictionnaires et encyclopédies de l'époque, de nos jours servent encore de base aux classifications modernes. Tel est le cas entre autres de la terminologie médicale qui, contenue aujourd'hui dans la CIM (Classification internationale des maladies) publiée par l'Organisation mondiale de la santé (OMS), renvoie dans une grande partie à la nomenclature médicale élaborée par François Boissier de Sauvages, botaniste et médecin français du Siècle des Lumières.

Il est à souligner que le développement rapide de la médecine au XVIII^e siècle s'accompagne aussi de la création massive des termes, ayant essentiellement la forme des noms composés. Ceux-ci, au détriment des appellations simples, souvent en voie de disparition, semblent être mieux adaptés à rendre la réalité médicale de plus en plus complexe (Ghazi, 1985 ; Kacprzak, 2000). C'est dans cette situation et en accord avec l'esprit du siècle que François Boissier de Sauvages de Lacroix, s'inspirant de l'œuvre de Carl von Linné et de Thomas Sydenham, se fixe pour tâche la systématisation des maladies. Les résultats de son travail seront d'abord publiés en latin, en 1763, dans les cinq volumes de *Nosologia methodica sistens morborum classes, genera et species, juxta Sydenhami mentem et Botanicorum ordinem*¹ à Amsterdam, puis, dans deux traductions françaises, chacune comprenant dix volumes. La première d'entre elles, faite par le chirurgien Nicolas, paraît en 1771 à Paris², l'autre, élaboré par le médecin Gouvion, en 1772 à Lyon³. Comme le rapporte dans son article Louis Dulieu (1969: 303), l'œuvre monumentale de Boissier lui vaut de son vivant une importante renommée européenne et son livre est traduit en d'autres langues encore, notamment en anglais en 1785, ainsi qu'en italien en 1776. L'idée de Boissier de Sauvages était de baser la classification des maladies sur leurs symptômes, en attribuant à ces premières une hiérarchie particulière, allant des phénomènes les plus généraux aux phénomènes les plus spécifiques, et comprenant en somme 10 classes, 295 genres et 2400 espèces. Comme le remarque Dulieu (1969: 310), malgré les défauts de base (le même symptôme pouvant être manifestation de différentes maladies), à son époque cette classification « pouvait paraître tout à fait logique et même géniale » et le travail de Boissier de Sauvages permettait de voir plus clair dans la multitude des maladies répertoriées. Notons cependant que le médecin français n'a pas été le premier à grouper les maladies en se référant à la description de leurs signes. Comme l'indique clairement le titre de sa *Nosologie* (...), il s'inspire non seulement des botanistes, mais puise cette méthode à Thomas Sydenham, médecin anglais, qui l'utilise bien avant lui, dans ses *Observationes medicae* déjà en 1676.

1. Nosologie, Nomenclature, Méthode

¹ *Nosologia methodica sistens morborum classes, genera et species, juxta Sydenhami mentem et Botanicorum ordinem*, Amsterdam, Frères De Tournes, 1763.

² *Nosologie méthodique, dans laquelle les maladies sont rangées par classes, suivant le système de Sydenham, & l'ordre des botanistes*, Paris, chez Hérissant le fils, 1771.

³ *Nosologie méthodique de distribution des maladies en classes, en genres et en espèces suivant l'esprit de Sydenham et la méthode des botanistes*, Lyon, chez Jean-Marie Bruyset, Imprimeur-Libraire, 1772. Tous nos exemples sont tirés de cette publication, accessible en ligne à l'adresse permanente <http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?31722> (consultation : 2012, 2013).

Dès les premières pages du livre, l'auteur définit la Nosologie comme une «science des maladies ou l'art de dénommer tout ce qui les concerne, soit d'une manière affirmative soit négative et elle fait partie de la Pathologie» (Boissier, 1772: 95). Elle a pour fondement tout d'abord la Méthode qui est assimilée à «l'ordre qu'on suit en traitant d'une science» (Boissier, 1772: 95) et qui permet de joindre ensemble les maladies qui se ressemblent et de séparer celles qui ne se ressemblent pas. À la base de la Nosologie, il y a aussi la Nomenclature, comprise comme «la définition des mots et des termes d'un Art», car «il faut donner à chaque chose différente un nom propre et qui ne convient qu'à elle seule» (Boissier, 1772: 96). La nomenclature représente donc pour Boissier de Sauvages un instrument par lequel les mots (c'est-à-dire les termes) sont liés aux choses (c'est-à-dire les maladies). C'est une liaison particulière, car la définition doit rendre compte du vrai caractère des choses. Comme le formule Boissier, elle consiste en:

[...] une énumération des signes intrinsèques qui servent à nous faire connaître une chose et à la distinguer des autres. Si après avoir observé une maladie, nous faisons l'énumération des signes intrinsèques qui lui sont propres et qui la font distinguer de celles qui lui ressemblent, nous avons la définition de cette maladie (Boissier, 1772: 72).

La définition est ainsi à son tour basée sur une observation, cruciale celle-ci, car comme le dit Boissier de Sauvages «ce n'est que par une observation confiante et assidue qu'on découvre les phénomènes de telle ou telle maladie» (Boissier, 1772: 74). A la fois, il faut rejeter les définitions basées sur «des principes, proégumenes ou procathartiques extrinsèques du corps, qui ne caractérisent point la maladie» (Boissier, 1772: 101).

2. La Nosologie nouvelle

Les bases de la Nosologie doivent être redéfinies: seront condamnées par conséquent les typologies anciennes, comme celle de Paracelse qui consistait à distinguer des maladies *salines*, *terrestres* et *mercurielles*; il en va de même pour celle des Galénistes qui énuméraient des maladies *sanguines*, *bilieuses*, *pituiteuses* et *mélancoliques*, cette distinction étant bien moins fondée «sur des signes évidentes de la surabondance de ces humeurs que sur l'existence imaginaire d'une matière morbifique». De la même façon, seront à proscrire les divisions des maladies: alphabétiques, car elles joignent les maladies qui n'ont rien de semblable, comme l'apoplexie et l'alopecie et séparent celles qui ont le même caractère, par exemple la goutte et le rhumatisme; temporaire, selon laquelle on distingue les maladies aiguës et chroniques, alors que les aiguës peuvent durer plus de quarante jours et les chroniques moins; anatomiques, prenant en considération les parties du

corps, car ces classements confondent les maladies, les vices et les symptômes (Boissier, 1772: 87).

À la base de la division nouvelle, trois principes sont incontournables:

a) Les maladies doivent être scrupuleusement rangées sous des espèces différentes entre elles, comme le font les botanistes avec les plantes. Par une belle parallèle avec le Chardon, nom générique de plusieurs espèces en botanique, Boissier rappelle qu'il ne suffit pas d'indiquer des signes généraux de cette plante, mais qu'il faut spécifier les caractères particuliers qui distinguent les différentes espèces de chardons les unes des autres:

[...] car on retrouve certaines maladies qui étaient rangées sous un même genre et sous un même nom, et qui se ressemblaient par quelques symptômes, différentes néanmoins par leur essence et demandant une méthode curative différente (Boissier, 1772: 86).

b) Il faut renoncer aux hypothèses philosophiques et observer les phénomènes clairs et naturels des maladies, et en imitant en cela les Peintres «ne pas transformer rat en éléphant» (Boissier, 1772: 88).

c) Il faut distinguer les symptômes propres et nécessaires d'une maladie de ceux qui sont fortuits et accidentels.

Boissier se rend compte que dans la situation de l'évolution de la description médicale, il est tout à fait nécessaire d'attribuer des termes nouveaux à des maladies nouvellement distinguées, tout comme les Botanistes ont donné des noms nouveaux aux plantes, les Zoologistes aux poissons, aux insectes et aux oiseaux découverts et les Géomètres aux courbes décrites, car les hommes ne pourraient pas communiquer sans les noms des choses.

Lorsqu'on a soin de désigner par des termes particuliers les choses que l'on a abstraites des autres, les abstractions en sont plus claires et plus distinctes, et l'on retient plus aisément et plus longtemps dans la mémoire ce qu'on a ainsi abstrait [...]. Les genres et les espèces de maladies sont des notions abstraites ; il n'y a dans la nature ni genres, ni espèces, mais seulement des individus. Il faut donc les désigner par des mots, ou des noms particuliers, afin de pouvoir les connaître et les distinguer plus clairement et plus distinctement (Boissier, 1772: 146).

2.1. Les principes de la Nosologie nouvelle

Dans la systématique que propose Boissier de Sauvages, les maladies particulières sont réduites à leurs espèces, les espèces à leurs genres, les genres en ordres, et ceux-ci en

classes.

Le niveau supérieur de la typologie est ainsi occupé par la Classe, formée, quant à elle, par un groupe de maladies liées les unes avec les autres par un concours de symptômes notables. Boissier en distingue dix, en en donnant de brèves définitions comme suit:

- Vices, «symptômes cutanés de peu d'importance dont on abandonne la cure aux Chirugiens»,
- Fièvres, «pouls fréquent ou fort, accompagné de la faiblesse des membres»,
- Phlegmasies, «maladies accompagnées d'une fièvre continue et rémittente, avec inflammation interne ou éruption d'exanthèmes»,
- Spasmes, «contractions involontaires des muscles, des organes qui servent au mouvement local et non à la vie»,
- Essoufflements, «agitation involontaire et fatigante des muscles de la poitrine qui rend la respiration difficile et fréquente, sans fièvre aiguë»,
- Débilité, «impuissance d'agir avec les forces accoutumées»,
- Douleurs, «on les connaît par la propre expérience»,
- Folies «dépravation de l'imagination, du jugement, de la volonté»,
- Flux, «consistent dans une éjection des fluides ou des matières contenues, remarquable par la quantité, la qualité et la nouveauté»,
- Cachexies, «dépravation de la couleur, de la figure, du volume, dans l'habitude du corps».

Il convient de remarquer que chaque fois la définition renvoie à des symptômes très généraux, liés par exemple à l'aspect de la peau ou du corps, à la présence de la fièvre ou de la douleur, à l'éjection anormale des matières, etc.

Le niveau inférieur par rapport aux Classes est occupé par les Ordres, ceux-ci pouvant aller de trois (par ex. la classe de *Fièvres* compte trois ordres: *Continues*, *Rémitentes* et *Intermittentes*) à sept (par ex. dans la classe de *Vices*: *Taches*, *Efflorescences*, *Phymata*, *Excroissances*, *Kystes*, *Ectopies* et *Plaies*). Boissier de Sauvages ne consacre pas beaucoup de place à l'explication de la démarche utilisée pour établir des *Ordres* qui constituent un niveau supplémentaire de la hiérarchie, rendant sa structure plus claire. C'est par contre le niveau du Genre que le savant considère comme, de loin, le plus important, pour la méthode en nosologie.

Pour ce qui est du nom du genre, l'exigence majeure est qu'il soit «le plus simple qu'il est possible» (Boissier, 1772: 148) et Boissier d'énumérer une longue liste de caractéristiques que doit remplir son appellation:

- a) elle ne doit convenir qu'au seul genre de la maladie ; celui qui est commun à

d'autres sujets doit être rejeté ; c'est le cas des mots du domaine de psychologie, tels que *appétit*, *fureur*, *passion*, *ennui*. Ainsi au lieu de parler de *défait d'appétit*, il vaut mieux dire *anorexie*, et *nymphomanie* au lieu de *fureur utérine* ;

b) il en va de même pour les mots physiologiques, comme *faim* ou *cours* ; le terme de *boulimie* est donc préférable à *faim de boeuf*, et *diarrhée* à *cours de ventre* ;

c) les termes tels que *maladie*, *douleur*, *fièvre* apparaissent dans des noms de classes et d'ordres, il ne faut donc pas les appliquer aux genres, ainsi le terme d'*otite* est meilleur que *douleur d'oreille*, celui de *syphilis* est préférable à *maladie de Naples*, celui de *quarte* à *fièvre quarte* ;

d) au nom complexe, on préfère un nom simple, comme *hérotomanie* à *amour extravagant* ;

e) sont à proscrire aussi les mots barbares, c'est-à-dire, selon Boissier, ni grecs ni latins, tels que *heimve* ('maladie du pays'), qu'il vaut mieux remplacer par *nostalgie* ;

f) il faut rejeter aussi les noms «qui répugnent à la vérité» ; telle *frayeur nocturne*, par conséquent, qui est une peur pathologique ayant lieu aussi au cours de la journée, devrait plutôt porter le nom de *panophobie* ; le *noctambulisme* arrive aussi en plein jour, on lui préférerait ainsi le terme de *somnambulisme* ; le *mal royal*, qui n'épargne point les sujets, devrait plutôt porter le nom de *jaunisse* ;

g) il faut éviter d'employer aussi des noms métaphoriques, comme *taupe*, *tortue*, *loup*, *clou*, *drapeau* ;

h) sont à éviter aussi les noms de genres qui pourraient renvoyer aux causes ou aux principes des maladies, ainsi *un coup d'air* est une cause de *pleurésie*, d'*angine* ou de *rhumatisme*, et non pas une maladie elle-même.

Un Genre à son tour rassemble des *Espèces* de maladies, et pour désigner celles-ci, Boissier de Sauvages propose d'ajouter une épithète ou un nom spécifique au nom générique. Ainsi, par exemple, le nom générique d'*Ephémère* qui désigne une fièvre continue doit être spécifié à l'aide de l'épithète *laiteuse*, quand il se rapporte à la fièvre «occasionnée par le lait des femmes nouvellement accouchées» et du complément *avec sueur*, quand il se rapporte à une fièvre accompagnée de sueur. Donner à cette dernière fièvre le nom d'*Hydropyreton* ne serait pas justifié, car on multiplierait ainsi les noms génériques sans nécessité. (Boissier, 1772: 149). Ce principe, facile à suivre dans le cas d'un petit nombre d'espèces du même genre, s'avère plus compliqué dès que la liste d'espèces s'allonge. Ainsi dans le genre de la *bosse*, conformément à cette règle, Boissier énumère *bosse de l'épine*, *bosse de l'omoplate*, *bosse du sternum* et *bosse squirreuse*. Par contre dans le genre de l'*Alopécie* (avec l'explication intéressante de l'auteur «en français, *la Pelade*»), où

sont énumérées des espèces telles que *Alopécie simple*, *Alopécie vénérienne* et *Alopécie par filons*, on retrouve aussi une espèce dont le nom a gardé sa forme latine, *Alopecia por-nignosa* et une autre, portant le nom populaire français, *la Mue*. Il en va de même du genre *Ulcère*, avec, d'un côté, des espèces: *Ulcère variolique*, *dartreux*, *férophuleux*, *oedémateux*, *scorbutique*, *vérolique*, *chancreux*, *gangreneux*, et de l'autre: *abcès fistuleux*. Plus la liste d'espèces est longue, moins homogènes deviennent donc leurs dénominations.

Boissier condamne les appellations reposant sur l'antonymie entre *légitimes* et *bâtardes*, *vraies* et *fausses* qui, selon lui, ne conviennent pas plus aux maladies qu'aux plantes: cette distinction, selon lui, est basée sur une erreur, car les espèces qui n'appartiennent pas à un genre (et qui sont donc souvent appelées *fausses* ou *bâtardes*) ne peuvent pas porter le nom de ce genre. Il propose aussi de rejeter les épithètes trop ornées, comme notamment dans la cas de *tarentisme admirable*, ainsi que les appellations trop longues, comme *la maladie hypochondriaque - hystérique*. Enfin, en appelant une maladie, il faut éviter que son nom renvoie au nom de la région, ou à celui du sujet atteint ou encore à celui de la saison, parce que le *mal de Naples* est commun par exemple aussi en Angleterre, le *Morbus Virgineus* attaque non seulement les jeunes filles, mais aussi les femmes mariées, les courtisanes et les hommes, et la *Fièvre Quarte d'Automne* règne aussi au printemps.

2.2. Les principes et les transgressions

Quoique les règles de dénomination des maladies aient été très clairement exposées par Boissier de Sauvages lui-même dans le I tome de la *Nosologie* [...], leur application dans les autres parties de son œuvre n'est pas toujours idéale. Analysée du point de vue de la morphologie lexicale, la nomenclature utilisée par Boissier montre une grande hétérogénéité de formes. On y retrouve surtout:

- a) des termes à la forme latine, accompagnés entre parenthèses soit par un équivalent français, par ex. «*Pruritus pedicularis* (Prurit pédiculaire)», soit par une paraphrase en français, par ex. «*Pruritus ex opio* (Prurit causé par l'opium)», soit par une explication plus longue, par ex. «*Pruritus a medusa* (La méduse est une espèce de zoophyte gélatineux et rougeâtre qui surnage sur l'eau de la mer et qui produit sur les yeux et sur les mains un sentiment de brûlure)» ;
- b) des termes héréditaires, c'est-à-dire hérités par le français médical à l'un de ses superstrats, comme *rougeole* ou encore *taie* venant du latin, et *dartre*, probablement d'origine celtique (selon le TLF) ;
- c) des termes empruntés à différentes langues, surtout au grec, comme *Oedème* et au latin, comme *miliaire*, mais aussi à l'italien, comme *porcelaine* et au néerlandais, comme *couperose* (origine probable, selon le TLF) ;

d) des termes construits dérivés suffixés (*boursoufflure* < boursouffler) ; préfixés (*échauboulure* < chaud bouillir) ; des termes composés populaires, souvent imagés (*gros ventre, pâle couleur*), des termes composés contenant des éponymes (*mal de Saint Lazare, Feu de Saint Antoine, voyage de la Palestine*), des composés savants et mixtes (*hydrocéphale, céphalalgie stomachique, tympanite de matrice, céphalalgie menstruelle, ictère rouge, ictère noir*).

Il est intéressant que Boissier s'oppose vivement à la synonymie dans le vocabulaire médical qu'il élabore, tout comme le faisaient les partisans de l'École de Vienne au XX^e siècle, dont Eugen Wuster qui prônait l'existence d'une appellation pour un phénomène. Boissier de Sauvages affirmait: «Un seul nom suffit pour exprimer une idée, par conséquent il est inutile de donner plusieurs noms à la même chose» (Boissier, 1772: 148). Un synonyme étant propre, selon lui, à la littérature, Boissier le considère comme nuisible dans la science: «C'est la coutume des Poètes et des Orateurs d'exprimer leurs idées par des mots synonymes [...], parce qu'ils ont pour but de flatter l'oreille, plutôt que l'esprit» (Boissier, 1772: 150). Cependant, comme en témoignent les pages suivantes de son œuvre, il n'est pas évident de respecter ce postulat, car le savant lui-même fait recours à la synonymie très souvent, ceci pour des raisons variées:

- dans les classements de maladies, probablement par souci de clarté, Boissier, énumère plusieurs termes équivalents qui se rapportent au même phénomène pathologique. Ainsi le nom du genre *Trichoma* est accompagné par une longue liste de termes équivalents, avec des variantes populaires, *la Plie* et *la Plique*, des variantes latines *Plica Polonica* et *Plica Bulgarum*, et des variantes en d'autres langues modernes, notamment en polonais *Koltun*, *Koltek*, en anglais *Coledon & Gods*, et en allemand *Wicgiel-zopff* ;
- dans la description des maladies, où l'on retrouve parfois des synonymes diatopiques, comme dans le cas de la dénomination *Anthrax tarantatus*, que l'auteur explique par la périphrase «appelé *malvat* par les Languedociens» (Boissier, 1772: 527) ; on y retrouve aussi des synonymes par euphémisme, comme dans le cas de *Carcinome*, qu'il fait accompagner de l'appellation *le Méchant*, car «le bas peuple s' imagine que ce mal s'aigrit comme le charbon, lorsqu'on le nomme par son nom, et de là vient qu'on ne le nomme point, ou qu'on le nomme simplement le Méchant» (Boissier, 1772: 528) ;
- dans ses explications, Boissier emploie parfois des synonymes chronologiques, comme dans le passage concernant la Classe III: «Ces maladies sont appelées Phlegmasies par Gallien et Hipocrate, et par les Français les Maladies inflammatoires, Fièvres inflammatoires» (Boissier, 1772, II: 5) ;

- assez nombreux sont aussi les cas où Boissier utilise deux dénominations de la même maladie, l'une savante et l'autre populaire, comme dans *Leucome* et *Taie* ; *Oedème* et *Enflure* ; *Carcinome* et *Cancer* ; *Essera* et *Porcelaine*.

3. L'héritage de Boissier de Sauvages

Deux cent quarante ans après la publication de *la Nosologie* [...], même si la synonymie dans le vocabulaire médical reste toujours très présente, l'analyse du lexique dénommant les maladies montre que plusieurs des postulats de Boissier de Sauvages ont été mis en œuvre par des générations de médecins chercheurs. Une grande prédilection pour les termes savants a occasionné au cours des XIX^e et XX^e siècles leur apparition massive, confirmant de cette façon leur statut de caractéristique du lexique médical. Qui ne connaît pas aujourd'hui des termes tels qu'*anorexie*, *somnambulisme* ou *otite* ? Cette dernière chez Boissier côtoie l'*Inflammation de l'Oreille*, celle-ci énumérée à côté d'un nombre de maladie inflammatoires, telles que l'*Inflammation du cerveau*, *Inflammation de la vessie*, *Inflammation des reins*, dénominations remplacées désormais dans le vocabulaire médical par *méningite*, *cystite* et *néphrite*. Cette prolifération de termes savants, attribuée à Boissier de Sauvages, est parfois considérée comme néfaste pour la terminologie française (Sournia, 1997). Cependant, l'efficacité des formes de ce type en médecine semble être grande, si bien que même de longs termes composés de plusieurs éléments n'en sont pas aujourd'hui exclus ; ils s'allongeraient au contraire à chaque étape de la découverte, comme dans le cas de *néphrite chronique*, *néphrite chronique atopique*, *néphrite chronique atopique de l'enfance*.

Un autre trait typique de la terminologie médicale moderne dans son registre scientifique est qu'elle utilise moins de dénominations métaphoriques que la terminologie plus ancienne. Pascal Bouchet, médecin et linguiste français, le justifie ainsi dans son livre intitulé *Les mots de la médecine*:

À l'époque où la médecine s'apprenait dans le sillage d'un grand patron au chevet du malade, devant une troupe d'externes et d'internes suspendus à ses lèvres, nos maîtres faisaient souvent preuve, dans leurs descriptions orales des grandes maladies, d'un sens littéraire surprenant. La parabole et la métaphore leur fleurissait sur la langue, autant dans le but de faire briller l'orateur que de frapper la mémoire de ses élèves. La race de ces patrons pétris de culture ou de littérature est malheureusement en voie d'extinction : à mesure qu'elle se spécialise et se ramifie en secteurs très nombreux, la médecine favorise l'ascension de médecins extrêmement compétents dans leur branche, mais qui ont dû pour cela négliger tout le reste, culture générale d'abord, mais parfois

aussi culture médicale extérieure à leur champ de compétence. C'est pourquoi les quelques métaphores médicales éprouvées [...] sont souvent assez anciennes, même si elles sont encore utilisées parfois [...] (Bouchet, 1994: 329).

C'est aussi en partie pour cette raison que les termes métaphoriques connus par la médecine du XVIII^e siècle, tels *porcelaine* ou *taie* sont disparus, quoique dans la terminologie moderne il en reste encore de nombreux exemplaires, tels *muguet buccal* ou *syndrome du cri du chat*.⁴ Il est d'ailleurs possible que la diminution du nombre d'appellations métaphoriques au début du XXI^e par rapport aux siècles passés ne soit que relative : les termes métaphoriques se retrouvent noyés par les nouveaux termes composés savants, ainsi que les termes complexes et les sigles d'origine anglaise.

De la même façon, des termes motivés par un lieu, une saison ou un sujet endémique, vrai ou supposé, n'ont pas été complètement éliminés, comme dans le cas d'*encéphalite de la taïga*, *encéphalite verno-estivale russe* ou *maladie des chiffonniers*.

De même le postulat de Boissier de Sauvages de ne pas utiliser le nom générique *maladie* pour appeler des espèces n'a pas été respecté par la suite ; ainsi le classement moderne comporte un grand nombre de termes avec le noyau *maladie* accompagné d'un génitif déterminatif, du type *maladie de Parkinson*, *maladie des tireurs de laine*, etc.

Même si tous les postulats de Boissier de Sauvages n'ont pas été appliqués par ses successeurs, il demeure dans la médecine moderne son apport indéniable, celui du principe le plus important consistant à classer les maladies selon quatre niveaux. Sans que l'on évoque aujourd'hui les notions de classes, ordres, genres et espèces, les maladies sont divisées en groupes généraux selon le système ou l'appareil atteint, par exemple *maladies du système nerveux*, *maladies de l'appareil génito-urinaire*, qui à leur tour sont divisés en sous-groupes de plus en plus spécifiques. Évidemment, même si certaines maladies sont décrites aussi bien dans la typologie du XVIII^e siècle et dans celle de nos jours, dans la majorité des cas la place qu'elles occupent dans les deux classements est tout à fait différente. Tel est le cas de *la boulimie*, appelée aussi *faim canine*, qui, chez Boissier, fait partie de la classe des *Folies*, où elle se trouve dans l'ordre des *Bizareries*, avec des genres tels que *Pica* (goût dépravé), *Polydipsie*, *Nostalgie*, *Panophobie*, *Satyriasis*, *Nymphomanie*, *Tarentisme* (désir pour la danse) et *Hydrophobie* ou *Rage*. Dans la classification OMS, *la boulimie* se retrouve dans le groupe général des *Troubles mentaux ou du comportement*, sous-groupe

⁴ Il est d'ailleurs possible que la diminution du nombre d'appellations métaphoriques au début du XXI^e par rapport aux siècles passés ne soit que relative : les termes métaphoriques se retrouvent noyés par les nouveaux termes composés savants ou les sigles d'origine anglaise.

Syndrome comportementaux associés à des perturbations physiologiques et à des facteurs physiques, genre *Troubles d'alimentation* à côté d'*anorexie*, *hyperphagie* et autres.

De loin plus nombreux sont cependant des cas de maladies que la médecine a découvertes et décrites depuis l'époque de Boissier, par ex. *névrose professionnelle*, y compris *la crampe d'écrivain*, ou celles qui sont disparues du classement (Kacprzak, 2013), comme *la Plique mâle*, *la Plique femelle* et *la Plique polonaise*, maladie endémique, génétique et contagieuse, dans la Classe de *Cachexie*, Ordre d'*Anomalies*, que Boissier de Sauvages décrit comme quasi incurable, et à laquelle «il n'y a qu'un seul remède qui réussisse : la décoction de vessie de loup, en forme de potion, lavement et bain» (Boissier, 1772, X: 531).

4. En guise de conclusion

S'il est évident que certains passages de l'œuvre de Boissier, du point de vue médical, peuvent se présenter aujourd'hui comme naïfs, il n'en est rien de tel du point de vue linguistique et surtout terminologique. Au contraire, sa nomenclature nosologique a presque la valeur de l'une des terminologies spécialisées modernes, obéissant avant tout à la règle d'univocité: «Il est hors de place d'employer des mots équivoques dans une Science grave et sérieuse, et c'est cette mauvaise coutume qui a donné lieu à [...] ces disputes des Scholastiques [...] dans lesquelles on se joue continuellement sur les mots» (Boissier, 1772, I: 148). Le besoin d'univocité s'accompagne du principe de monosémie et du rejet de la polysémie: «Il faut pour bien parler qu'un nom ne présente qu'une seule et même idée», car «si donc on désigne plusieurs idées par un seul et même nom, celui qui nous écoute ne sait plus ce que ce mot signifie» (Boissier, 1772, I: 148).

Soulignons encore une fois l'apport incontestable de l'œuvre de Boissier de Sauvages à la science médicale et à la systématisation de ses unités en général, ainsi que son influence importante sur la formation de la terminologie médicale en particulier. Rappelons son influence sur les générations de médecins ayant suivi sa méthode de classification, notamment Philippe Pinel, médecin aliéniste et précurseur de la psychiatrie, qui en 1798 écrit sa *Nosographie philosophique*⁵, consacrée à la description des maladies mentales.

Il est sûr que depuis l'époque de Boissier de Sauvages la recherche en médecine a fait un progrès énorme qui, sur le plan linguistique, se traduit par l'apparition d'un grand nombre de termes dénommant différents phénomènes médicaux nouvellement découverts et / ou nouvellement décrits, dont essentiellement les maladies. Certes, les principes

⁵ *Nosographie philosophique, ou la méthode de l'analyse appliquée à la médecine*, Paris, chez Richard, Caille et Ravier, Libraires, 1798.

de classification de ces unités ne sont plus les mêmes aujourd'hui où les signes et les symptômes ne sont plus considérés comme fondamentaux pour déterminer le type de la maladie ; il est admis de penser cependant que sans la rigueur de la nomenclature nosologique de Boissier (que l'on peut considérer aujourd'hui comme une sorte de pré-terminologie médicale), ni le classement des maladies, ni le lexique de la médecine n'auraient peut-être pas aussi rapidement atteint le niveau d'un ensemble si clairement circonscrit et structuré.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOISSIER DE SAUVAGES DE LACROIX, François (1772): *Nosologie méthodique de distribution des maladies en classes, en genres et en espèces suivant l'esprit de Sydenham et la méthode des botanistes*. Traduction de Gouvion. Lyon, Jean-Marie Bruyset, Imprimeur-Libraire.
- BOUCHET, Pascal (1994): *Les mots de la médecine*, Paris, Belin.
- DULIEU, Louis (1969): « François Boissier de Sauvages (1706-1767) ». *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 22(4), 303-322.
- GHAZI, Joseph (1985): *Vocabulaire du discours médical*. Paris, Didier Érudition (coll. Linguistique).
- KACPRZAK, Alicja (2000): *Terminologie médicale française et polonaise. Analyse formelle et sémantique*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- KACPRZAK, Alicja (2013): « De la variation diasystémique et de ses fonctions dans la nosologie du XVIII^e siècle », in E. Casanova Herrero & C. Calvo Rigual (éds.), *Actes del 26^e Congrés de Lingüística i Filologia Romàniques* (València, 6-11 de setembre de 2010), Berlin, W. de Gruyter, 249-256.
- SOURNIA, Jean-Charles (1997): *Histoire de la médecine*. Paris, La Découverte/Poche.
- TILLIER, Simon (2005): « Terminologie et nomenclatures scientifiques : l'exemple de la taxonomie zoologique ». *Langages*, 157, 103-116.
- WÜSTER, Eugen (1979): *Einführung in die Allgemeine Terminologielehre und Terminologische Lexikographie*, Vienne-New York, Springer.

Analyse de la contribution de trois voix littéraires à la dimension féminine de la francophonie maghrébine

Beatriz Mangada Cañas

Universidad Autónoma de Madrid

beatriz.mangada@uam.es

Résumé

Este artículo se propone analizar el interés de tres voces literarias femeninas de la literatura francófona magrebí cuyos escritos contribuyen a entender la nueva realidad social de una Europa marcada por numerosas migraciones y por las consecuencias de la descolonización. Los personajes femeninos recreados en las novelas analizadas ofrecen una visión especular de la compleja situación de las mujeres en estos procesos.

Palabras clave: Leïla Houari; Myriam Ben; Fawzia Zouari.

Abstract

In this paper, we will focus our analysis on three Francophone writers from Maghreb: Leïla Houari, Myriam Ben and Fawzia Zouari, in order to show how their novels, *Zéïda de nulle part* (1985), *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* (1992) and *Ce pays dont je meurs* (1999), can offer a fictional example of feminine dimension of European process of migration and post-colonization.

Key words: Leïla Houari; Myriam Ben; Fawzia Zouari.

0. La littérature maghrébine au féminin

L'ouvrage récemment publié sous la direction de Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, *Qu'en est-il de la littérature « beur » au féminin ?* (2012) vient enrichir la discussion métathéorique autour de la sphère littéraire de la francophonie maghrébine post-coloniale (Bekri, 1999 ; Déjeux, 1994 ; Farhoud, 2013), cette fois-ci, sous la perspective de genre. Par ailleurs, le répertoire proposé par les professeurs Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (2012), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)* montre jusqu'à quel point l'audace des écrivaines maghrébines jaillit et retentit avec force

* Artículo recibido el 8/10/2013, evaluado el 17/01/2014, aceptado el 6/02/2014.

depuis les dernières trente années. Y sont référencées, entre autres, Salima Aït Mohamed, Fatima Gallaire, Malika Mokkedem, Soumya Ammar-Khodja et Amina Saïd, prouvant de quelle manière ce florilège de voix courageuses rend l'écriture une voie libératrice pour aborder, étudier et repenser la condition des femmes en Algérie, au Maroc et en Tunisie. Pour illustrer un tel propos, notre choix¹ s'est penché sur trois voix littéraires de la littérature francophone maghrébine au féminin dont la trajectoire artistique revient constamment sur la figure de la femme dans les sociétés d'origine et sur les difficultés d'intégration et d'acceptation éprouvées par les deuxièmes générations installées en France. Une fois de plus, la littérature offre un aperçu, certes fictionnel, mais construit à partir de témoignages de la vie réelle, de la réalité sociale européenne marquée par la migration et les conséquences des différents processus de décolonisation.

Ainsi, l'étude de Leïla Houari à travers son roman *Zéïda de nulle part* (1985) et son texte *Les rives identitaires : récit nomade* (2011) nous permettra d'analyser les difficultés de l'entre-deux sous la perspective des femmes. D'autre part, l'étude de l'œuvre littéraire de Myriam Ben et notamment de son roman *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* (1992), nous offrira l'occasion de comprendre autrement la condition des femmes au Maghreb ; en même temps que les références à ses mémoires *Quand les cartes sont truquées* (1999) nous permettront de revenir sur l'expérience de l'écriture autour de l'histoire post-coloniale comme déclencheur des diasporas maghrébines. Finalement, nous proposons de compléter notre étude avec la lecture critique de *Ce pays dont je meurs* (1999) accompagnée de quelques allusions ponctuelles à *Pour un féminisme méditerranéen* (2012) de Fawzia Zouari, dans le but d'illustrer plus largement l'intérêt des écrits littéraires au féminin sur la complexité de la différence, une double différence dont parlait Adil Jazouli dans *Les Années banlieues*, « être femme et maghrébine en France » (Jazouli, 1992 : 184).

L'ensemble nous permettra de montrer les ressemblances existantes entre trois univers littéraires majeurs du Maghreb, à savoir, le Maroc, l'Algérie et la Tunisie, représentés à travers le choix de nos trois écrivaines. Suite à la perte de repères, la migration déchaîne chez de nombreuses figures littéraires et bien entendu chez les écrivaines objet de réflexion, le besoin d'écrire le monde d'une nouvelle manière. Ce moment vital de grande tension déclenchera le recours à l'écriture pour se réinventer dans cet ailleurs qu'est l'acte d'écriture. Un nouvel ancrage spatio-temporel s'effectuera par le biais d'une errance préalable aussi bien topographique vers les paysages de l'enfance, que chronologique dans les déambulements de la mémoire et les références à l'Histoire comme tréfonds historique. Les créations littéraires qui en résultent présentent, comme il sera montré plus loin, des formes de représentations où l'écriture témoignage et l'acte d'énonciation littéraire rendent possible la reconnaissance de

¹ Cette étude est inscrite dans le cadre du projet de recherche multidisciplinaire CEMU-2013-04.

ceux, mais spécialement de celles qui souffrent à cause de la rencontre volontaire ou imposée de l'Autre.

1. L'appartenance à la langue française comme réinvention de soi chez Leïla Houari

Notre première écrivaine à être objet d'analyse est née à Casablanca, au Maroc, en 1958. Elle passe son adolescence à Fès, puis en 1965, elle quitte son pays natal pour suivre son père, installé en Belgique depuis 1960. Après une longue période de déchirement identitaire qui l'empêche de terminer ses études de secondaire, elle retourne au Maroc, où elle ne trouve pourtant pas sa place, comme elle a voulu si bien évoquer dans son premier roman intitulé, *Zéïda de nulle part*. Elle revient donc en Belgique, puis elle finit par s'installer à Paris, où elle vit depuis 1996.

Dans son entrée de dictionnaire consacrée à Leïla Houari, Luc Collès (2012 : 417) remarque « sa formation littéraire en autodidacte ». Journaliste et animatrice d'ateliers d'écriture, c'est à travers la littérature, aussi bien en tant que lectrice, qu'en tant qu'écrivaine, qu'elle découvre sa voie ; à savoir, réfléchir et saisir l'ampleur de son malaise identitaire, mais aussi diffuser en tant qu'écho intertextuel des *Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'univers féminin, leurs rêves et leurs secrets, largement inconnus du lectorat européen.

Sa carrière littéraire est composée de quatre romans²; une pièce de théâtre³, deux recueils de poésie⁴ et trois récits variés⁵ qui constituent dans l'ensemble une œuvre polymorphe dont les titres, du moins évocateurs, annoncent les principaux épicyclics thématiques du réseau littéraire de Leïla Houari. Les amours impossibles, la mer comme espace fluide qui rallie et éloigne des origines et l'écriture comme témoignage des voix féminines, comme espace de confession, d'aveu d'un malaise existentiel, dû au déchirement personnel en sont les thématiques qui reviennent constamment dans son écriture pour exprimer ce perpétuel sentiment d'être d'ailleurs, toujours étrangère ici et là-bas ; chez soi et chez l'autre. À l'occasion, nous proposons d'étudier son premier roman, qui lui vaudra la concession du Prix de la Fondation Laurence Trâm, « décerné à un jeune écrivain contribuant par un récit de témoignage au rapprochement des cultures » (Collès, 2012 : 417) ; ce premier texte narratif lui permet en outre de devenir le porte-parole de toute une génération de jeunes maghrébines issues de l'immigration. Une approche que nous compléterons avec l'analyse d'un texte plus tardif de sa production qui reflète avec détresse son évolution personnelle vis-à-vis de son conflit. Ainsi, l'analyse de *Les rives identitaires. Récit no-*

² *Zéïda de nulle part* (1985), *Quand tu verras la mer* (1988), *Le chagrin de Marie-Louise* (2009) et *Celle que tu vis, celle que tu imagines* (à paraître).

³ *Les cases basses* (1993).

⁴ *Poème fleuve pour noyer le temps présent* (1995), puis *Damrak* (1997).

⁵ *Et la ville, je t'en parle* (1995), *Femmes aux mille portes. Portraits, mémoires* (1996), puis *Les rives identitaires. Récit nomade* (2011).

made nous permettra de montrer jusqu'à quel point l'écriture chez Houari devient cette bouée de sauvetage dont parlait Lebrun (2004 : 19), l'« unique moyen capable de rassembler et d'ordonner ces composantes éparses de leur mosaïque identitaire ».

Pour son premier texte littéraire paru chez L'Harmattan en 1985, Leïla Houari se penche vers une transposition autobiographique de son propre vécu. Si bien la structure narrative demeure simple à travers la distribution du récit en deux parties sans une charnière apparente, la dimension énonciative se veut par contre plus complexe avec l'insertion d'un narrateur à la troisième personne du singulier qui raconte la vie de Zéïda à Bruxelles et à Taza, le petit village natal de la protagoniste ; en même temps, deux « je » s'entremêlent dans la narration pour raconter rétrospectivement leur passé ; c'est le cas d'une part, de la mère de Zéïda et d'autre part celui de la propre Zéïda qui partage avec le lecteur son voyage de retour à Taza et son séjour chez sa tante ; à cette structure énonciative viennent s'ajouter les nombreux extraits de conversations entre les différents personnages.

La dimension bipolaire de la nature houarienne semble imprimer ses écrits de cette même dualité, d'où les univers parallèles qui cohabitent dans la narration ; d'une part le monde masculin incarné par la figure paternelle, beaucoup plus sobre, sévère et distante que dans *Les rives identitaires* ; puis d'autre part l'ami de son frère, appelé Watani, un beau garçon aux yeux verts qui illumine et confirme les rêves de Zéïda autour du cavalier noir, « elle courut, elle était contente, la présence d'un homme lui manquait dans cet univers » (Houari, 1985 : 58). Cette sphère masculine est également représentée par la grisaille bruxelloise et la chaleur insurmontable des jours à Taza. Face à cet univers, apparaît la féminité incarnée par la figure maternelle, docile mais capable de surmonter le silence et les impositions à travers les rêves. Ce monde féminin aime les rencontres entre femmes qui ont toujours lieu dans des cours, à l'écart des regards masculins, « elles se racontaient des histoires de femmes, le temps s'arrêtait là... »⁶ (Houari, 1985 : 22).

En ce qui concerne la dimension actantielle, celle-ci est constituée entre autres par la figure de la tante qui confirme cette image des femmes marocaines rurales, soumises et bienveillantes des traditions et pourtant sensible aux sentiments de sa nièce, Zéïda, cette étrangère partout et qui ne cesse de rêver les nuits fraîches et étoilées, des interdits du jour. Aux yeux de cette jeune, le Maroc se veut épicé, savoureux, voire agréable : « Autour d'elle un paysage brut s'offrait : des pierres de toutes les tailles tapissaient cette immensité, des oliviers dansaient paisiblement sous un soleil de plomb, elle remplissait ses poumons de cet air parfumé de bois brûlé, et partout le silence, un silence tel qu'elle avait toujours l'impression que son cerveau était mis à nu » (Houari, 1985 : 48).

⁶ Le rapport intertextuel avec le texte d'Assia Djébar est de nouveau manifeste.

Plus loin, l'on verra que l'importance de l'espace onirique dans la cosmogonie féminine se confirme dans *Rives identitaires*, où une topographie du possible surtout dans le plan de la sexualité est présente; alors que la réapparition de la figure de la mère confidente et proche de la narratrice pointera sur l'importance dans la généalogie marocaine du poids du père et de la mère.

Le voyage qui permet d'effectuer la traversée mythique du continent européen favorise le déplacement d'un Nord gris, symbole de cette Belgique de l'exil où elle sera toujours une étrangère, vers un Sud lumineux, presque torride mais chaleureux et accueillant. Pourtant, le parcours des terres continentales dans les deux sens ne fait qu'accentuer le sentiment d'être toujours étrangère et donc de nulle part.

Dans ce roman houarien, le lecteur est confronté au thème de la fuite, acte désespéré partagé par d'autres personnages de la fiction maghrébine⁷ ; car, « vivre autre chose et ailleurs, cela pouvait peut-être l'aider à échapper à toutes les contradictions dont elle souffrait » (Houari, 1985 : 41). L'escapade rend alors possible la réflexion autour de l'étrangeté :

Étrangère voilà ! elle se sentait tout bonnement étrangère, il n'avait pas suffi de revêtir une blouza, de tirer l'eau du puits pour devenir une autre, tous il avaient essayé de lui faire plaisir, personne n'a pensé un seul instant qu'elle était sincère, qu'elle voulait effacer, faire une croix sur son passé, non personne n'y a cru et elle avait fini par se convaincre aussi, le choix de s'être retirée totalement de tout ce qui pouvait lui rappeler l'Europe n'avait fait qu'accentuer les contradictions qui l'habitaient (Houari, 1985 : 74).

Plus loin, nous lisons : « Sa grand-mère avait raison, elle ne devait pas fuir, jusqu'à présent elle n'avait fait que courir après des ombres, la réponse n'était pas ici, l'exil lui avait bien plus appris qu'elle ne le croyait, l'exil était et serait toujours son ami, il lui avait appris à chercher ses racines » (Houari, 1985 : 83). C'est avec le temps qu'elle comprendra ce que répétait sa mère « Chez moi, c'est là où je mange du pain » (Houari, 1985 : 84), et c'est bien dans *Rives identitaires*, que le lecteur apprendra l'importance de l'acte d'écriture comme catalyseur de cet espace de liberté que permettent le rêve et la parole orale.

En tout cas, face à la complexité du malaise identitaire de la protagoniste, « tu parlais, je t'écoutais, j'aurais tellement voulu être comme toi, accepter les choses telles qu'elles sont, tu n'as pas été heureuse et un rien te fait sourire. J'ai honte de moi, à force de me révolter j'en arrive à ne plus savoir ce que je veux » (Houari, 1985 : 38), l'expression de ses sentiments s'effectue à travers un style particulier qui a recours à des phrases, simples, courtes, voire saupoudrées d'exotisme grâce à cette tissure sonore

⁷ C'est le cas des personnages féminins de Leïla Sebbar, du personnage de Sabrina de Myriam Ben ou encore de celui de Nacéra dans le roman analysé de Fawzia Zouari.

et ectopique que génère l'insertion dans les textes de termes arabes. Ce qui d'autre part ne fait que confirmer ce jeu bipolaire qui permet de reformuler à l'infini les deux langues et les deux cultures qui s'entremêlent dans l'existence de l'auteure.

Vingt-six ans après la parution de son premier texte littéraire, Leïla Houari publie *Les rives identitaires*. Une fois de plus, Houari joue avec la complexité structurale que favorise l'emboîtement de récits, pour proposer une longue digression sur sa vie, intercalée de passages-souvenirs de son enfance. Si bien ce « récit nomade » semble être dédié à sa mère et à sa joie de vivre, la figure paternelle occupe une place importante dans le texte ; cette fois-ci, le père apparaît comme un être réel, avec ses défauts et à propos duquel tout peut être dit. Sa présence parcourt le récit tel un fantôme et se transforme en personnage d'une nouvelle fiction à l'intérieur de la narration. En effet, l'insertion dans le fil principal de la narration, de l'histoire de Ferhane devient une métaphore de la propre figure paternelle.

Pour Houari, l'importance de l'acte de raconter se traduit par une structure où des récits de vie de personnages variés se succèdent, entrecroisés avec l'insertion dans le corps du récit de nombreux passages dialogiques où mère et fille conversent sur la vie, l'amour, l'éducation des filles à l'égard des hommes, mais surtout sur la condition des femmes marocaines, agissant une fois de plus en tréfonds intertextuel avec le texte djebarien, *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

Le contexte de la conversation favorise alors un métadiscours sur la vie. Ces moments de confessions favorisent l'appréhension de la part de la narratrice d'une nouvelle perspective de sa mère. On découvre alors une femme aux sentiments nobles et simples, admirable aux yeux de sa fille : « Maman, tout ce que j'ai appris de toi me fait vivre aujourd'hui » (Houari, 2011 : 33). Et de même que dans *Zéïda de nulle part*, la dimension actantielle s'articule une fois de plus entre les figures masculines du père et celle du mystérieux cavalier noir qui vint rassembler les peuples, d'une part et d'autre part, la triade féminine composée par la mère, la grand-mère et la tante. Ainsi, au monde masculin que symbolisent le jour, la force et les permissions s'oppose un monde féminin clos et sage.

Et de même que dans *Zéïda de nulle part*, la mer agit en élément cosmogonique qui sépare et éloigne des racines, tout en favorisant la traversée purifiante ; le voyage en bateau devient une fois de plus dans ce récit un rite de passage pour aller ailleurs. La distance, inhérente au déplacement imposé qu'implique vivre loin de son pays natal déclenche la nostalgie de celui-ci ; un pays dont elle garde des images qui « s'éloignent de moi...inexorablement » (Houari, 2011 : 83). Le lyrisme est alors convoqué pour rappeler que « Fermer les yeux sur une rive, les ouvrir sur une autre. Le choc vient plus tard. Beaucoup plus tard. Comme si tout un pan de vie avait d'abord été enveloppé dans un nuage. Ce nuage se dissipe un jour sans que l'on crie gare et c'est le trou, la chute » (Houari, 2011 : 102). Vient alors l'errance incompatible avec l'ancrage, puis s'ensuit une dernière prise de conscience pour se pencher

vers l'écriture pour « raconter la vie avec des mots » (Houari, 2011 : 59), car « parfois de raconter éclaircit les choses » (Houari, 2011 : 83).

À la fin du récit nomade houarien, l'acceptation de la mort du père impliquera la découverte de la mère. La dernière image de *Les rives identitaires* évoquant une traversée sur les rives du Bosphore agit alors en métaphore de sa propre condition ; entre deux mondes, elle s'appuie sur les êtres chers pour tanguer sur la mer de la vie :

Le bateau tangue un peu. Imperturbable, le guide turc nous explique fièrement que le fleuve a les bras bien tendus.

L'un vers l'Orient, l'autre vers l'Occident.

Je l'écoute attentivement, la tête légèrement posée sur l'épaule de ma mère. Je me serre contre elle.

Son visage est apaisé, ses yeux sont tout sourire. Istanbul, mon premier voyage seule avec elle (Houari, 2011 : 121).

2. L'écriture chez Myriam Ben comme voie libératrice pour aborder la condition des femmes en Algérie

Dans le cas de l'Algérie, l'écriture au féminin s'est constituée comme une sphère littéraire largement acceptée et reconnue grâce, notamment, aux figures remarquables d'Assia Djebar (1936), de Leïla Sebbar (1941) ou encore de Malika Mokkedem (1949). Le recours à la langue française pour aborder l'univers féminin de la société algérienne ainsi que pour témoigner des enjeux identitaires inhérents au passé colonial de cette région maghrébine agit comme réseau thématique de prédilection chez ces trois auteures. Or, l'ensemble de voix féminines compte aussi avec des exemples dignes d'intérêt. C'est le cas de Salima Aït Mohamed (1969), de la dramaturge Fatima Gallaire (1944) ; de l'écrivaine judéo-algérienne Marlène Amar (1949) ; et bien sûr, de l'écrivaine sur laquelle nous pencherons notre analyse.

Née sous le nom de Marylise Ben Haïm en 1928 à Alger, Myriam Ben a été élevée dans la tradition juive, ce qu'elle remémore avec détresse dans ses mémoires *Quand les cartes sont truquées* (1999). Elle subira les lois du régime de Vichy et devra donc quitter le lycée jusqu'au débarquement américain. Elle deviendra institutrice et suivra des études de philosophie à l'Université d'Alger, mais elle ne tardera à être condamnée par son activisme communiste en 1956, devant ainsi rester dans la clandestinité. Elle part en France en 1964 et ne retournera en Algérie qu'en 1974, où elle résidera jusqu'en 1990. Elle vivra un deuxième exil français entre 1990 et 2001, où elle décède à Vesoul.

Sa trajectoire artistique⁸ se veut riche et variée ; peintre et musicienne, l'écriture apparaît pour cette écrivaine comme « la troisième corde à son arc » (Chau-

⁸ Son œuvre narrative est composée d'un article dans la *Revue de l'Union des Femmes Algériennes* et de deux romans, *Ainsi naquit un homme* (1982) et *Sabrina, ils t'ont volé ta vie*; elle est également l'auteur d'une pièce de théâtre, *Leïla* (suivi de) *Les enfants du mendiant* (1998) ; et de quatre recueils de poésie,

let-Achour, 2012 : 135) à travers lequel elle offre au lecteur un aperçu personnel de son Algérie natale par le biais des souvenirs de la rentrée, les références à sa condition de « juive » ou les vexations subies lors du décret Crémieux. Ses souvenirs de ses débuts en tant qu'institutrice à Aboutville, son vécu personnel de la guerre, dont la chronologie détaillée agit en ancrage temporel ou les allusions à son passé communiste complètent le réseau thématique de cette composition autobiographique, en même temps qu'elle offre au lecteur sa conception particulière autour de l'écriture : « croire à la possibilité de changer les conditions sociales, surtout celles des femmes maghrébines –en Algérie, mais aussi en France » (Chalet-Achour, 2012 : 135).

En effet, sa production littéraire illustre notre propos sur le choix de la langue française comme acte de réinvention de soi pour oser dire ce qui ne peut pas être dit. De tous ses écrits, c'est sans doute dans son deuxième texte narratif, publié en 1986 chez l'Harmattan, que Ben réussit remarquablement à dépeindre une société algérienne rétrograde et presque féodale dans la période de la postindépendance, tout en étant l'occasion pour l'auteur de prendre la parole pour dénoncer la condition réelle des femmes.

L'approche critique de *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* dévoile une structure narrative et discursive d'une grande simplicité ; deux grands macro-segments narratifs servent de cadre structurel à un narrateur extra-diégétique qui présentera les mésaventures de Sabrina, protagoniste principale du récit. Le titre de la narration montre pourtant l'interaction entre un nouveau personnage et Sabrina. C'est la voix conseil-lère du père qui se laisse entendre non seulement dans l'exclamation du titre, mais bien plus tard, la lecture de la première page confirmera la dimension épiphanique de cette figure paternelle face au malheureux destin de Sabrina. Ses paroles pitoyables semblent vouloir réparer le propre mal que lui-même infligea à sa femme, la mère de Sabrina : « Jure-moi, jure-moi que tu ne te marieras jamais. Les hommes sont des chiens qui salissent tout. Ils te saliront comme ils ont sali l'eau des sources... » (Ben, 1986 : 9). La focalisation du récit sur la description de la fuite de Sabrina est volontairement remise à la fin du livre pour centrer le fil conducteur de l'histoire sur la relation traumatique et tyrannique entre la belle-mère de Sabrina, la propre Sabrina et Saber, son mari. L'amour passionné qui les unit et les conduisit vers le mariage provoquera pourtant un deuxième feu, brulant et destructeur de l'amour du jeune couple. La narration des gestes de mépris, du sadisme et de la violence physique des parents de Saber envers Sabrina teinte la lecture d'un ton de tristesse et d'amertume. Le courage et la foi de Sabrina en la puissance de l'amour s'avèreront pourtant insuffisants pour survivre au calvaire quotidien auquel l'exposera sa belle-mère, jalouse et malade mentalement par ce besoin incontrôlé de faire souffrir volontairement sa bru.

Sur le chemin de nos pas (1984), *Au carrefour des sacrifices* (1992), *Recueil de nouvelles des femmes de la Méditerranée* (1995), puis *Le soleil assassiné* (2002). Une trajectoire créative qu'elle complète avec un texte largement autobiographique intitulé, *Quand les cartes sont truquées*.

La description des coutumes nuptiales algériennes, la reproduction des foyers et des longues journées de travaux domestiques occuperont une place centrale dans le récit, permettant en outre la récréation de la société de l'époque. Or ces passages descriptifs perdront progressivement leur importance face à la force de la pensée de Sabrina autour de ses désirs impérieux de fuite, reconduisant alors le récit vers la narration de cette nuit fatidique, où épuisée et fiévreuse, elle osera quitter la maison des parents de Saber. La trame montre alors une circularité qui est bouclée avec la mort de Sabrina, pourtant annoncée dans le titre du roman. À la fin du récit, le lecteur est confronté à un nouveau jeu énonciatif où cette fois-ci, c'est Sabrina qui s'adressera à un « tu », son père pour lui parler de la pertinence des ses conseils au seuil de la mort.

En ce qui concerne l'ancrage spatio-temporel, celui-ci est relégué à un deuxième plan. Les références topographiques situent le récit à Tlemcen, mais les espaces ouverts ne semblent exister pour Sabrina que lors de sa fuite, car sa vie est condamnée à un emprisonnement imposé ; la maison de sa belle-famille deviendra la prison et sa condamnation au désespoir et à l'humiliation. Lors de la fuite, elle sera alors consciente de cet espace ouvert qu'est la ville et qu'elle n'a jamais connue : « Elle se rendit compte alors que depuis quatre ans de mariage, elle n'avait jamais été à pied dans la ville. Elle ne connaissait pas la ville. Elle ne connaissait pas la vie » (Ben, 1986 : 21). Ainsi de même, les quelques repères chronologiques qui renvoient le lecteur vers 1969 sont vite effacés face à la chronologie interne au foyer familial où l'écoulement temporel est mesuré à partir de la grande succession de tâches ménagères ; tandis que l'attente de l'arrivée de Saber, son jeune époux, deviendra la seule motivation de la protagoniste. Ce jeune personnage masculin apparaît alors comme la figure d'espoir à laquelle Sabrina semble vouloir s'accrocher comme à une bouée. La rencontre en fin de journée avec son mari lui permettra de supporter la journée ; or le père de Saber ne tardera pas à connaître cet espoir de Sabrina et enverra son fils à des destinations de plus en plus éloignées pour retarder les joyeuses retrouvailles du couple. Finalement, l'oubli graduel de la beauté de sa femme, ainsi que son indifférence la nuit de la fuite, le rendront indirectement responsable de la mort de sa femme.

Du point de vue de la dynamique narrative, il faut remarquer qu'au récit principal autour de Sabrina et Saber viennent s'ajouter d'autres histoires terribles, telles le récit du désespoir de la femme de Moussa, frère de Saber, à la recherche de son enfant (Ben, 1986 : 136), les confessions de la mère de Sabrina à sa fille qui les uniront en même temps qu'elles seront à jamais séparées (Ben, 1986 : 51) ou encore les avatars de Nadia qui cherche à ouvrir son salon de beauté (Ben, 1986 : 157).

Pourtant, malgré sa dureté, le deuxième roman de Myriam Ben doit être lu comme un chant de liberté ; l'écriture en langue française devient l'intermédiaire qui permet de faire entendre ces histoires de violence contre les femmes et de questionner le port du voile ou le mariage forcé (Ben, 1986 : 22-50). La lecture de la vie de Sabrina se veut un chant de liberté, à l'image de ce qu'elle avait ressenti elle-même lors de

sa fuite : « Qu'elles lui semblaient libres et heureuses ! Quelle chance elles avaient d'aller à un travail. Chaque jour sortir. Ne pas macérer dans le jus malsain d'une famille. Gagner sa vie. Ne pas être tributaire d'un homme. Ah, si elle pouvait un jour, elle aussi gagner sa vie, comme ces jeunes, comme tout serait différent » (Ben, 1986 : 20).

Les dernières pensées de Sabrina lors de sa fuite semblent alors vouloir annoncer le poème « J'écris » que Myriam Ben inclut dans *Recueil de nouvelles de femmes de la Méditerranée* (Ben, 1995 : 7-10) :

J'écris pour partir
 Sans quitter mon pays
 Voyager sur la mer
 Et libre
 J'écris
 Pour sentir ma liberté [...]
 Pour me prouver
 Que je peux agir

3. La déchirure de l'entre-deux dans les personnages féminins de Fawzia Zouari

Pour compléter cet aperçu de voix maghrébines au féminin marquées par le déplacement et la déchirure de l'entre-deux linguistique et culturel, nous convoquons la figure et l'œuvre de Fawzia Zouari, car elle contribue sans doute à enrichir la production littéraire féminine tunisienne qui compte avec des noms remarquables comme celui d'Hélé Béji (1948) ou celui d'Amina Saïd (1953).

Née au Kef, en Tunisie en 1949, Fawzia Zouari vit à Paris depuis 1979. Docteur en littérature française et littérature comparée, elle travaille à l'Institut du Monde arabe de 1987 à 1996. Elle a travaillé comme journaliste aux revues *Quantara* et *Jeune Afrique* et a présidé également le cercle des intellectuels maghrébins à Paris.

Comme le signale Susan Ireland (2012 : 883), « l'expérience de la migration se trouve au cœur de l'œuvre de Zouari et s'exprime dans ses thèmes de prédilection : les ruptures douloureuses, la quête de l'identité, les femmes voyageuses, la rencontre des cultures, la trahison, et les blessures de l'exil ». En effet, l'appréhension de l'exil dans sa dimension féminine parcourt son écriture⁹ et trouve dans son deuxième roman, *Ce pays dont je meurs*, un espace privilégié d'expression. Paru en 1999, Zouari s'inspire pour ce roman de la mort à Paris en novembre 1998 d'une jeune fille d'origine maghrébine qui s'était laissée mourir de faim. Si le texte de Houari s'attardait à une

⁹ En ce qui concerne sa production littéraire, il faut signaler qu'elle est l'auteure de quatre romans *La caravane des chimères* (1990), *Ce pays dont je meurs*, qui fera l'objet de notre analyse ; *La retournée* (2002), puis *La deuxième épouse* (2006) ; une écriture qui trouve dans l'essai une voie particulièrement riche d'expression ; songeons à *Pour en finir avec Sharazad* (1996), *Le voile islamique : histoire et actualité, du Coran à l'affaire du foulard* (2002) ou le plus connu de ses écrits jusqu'à présent, *Ce voile qui déchire la France* (2004) ; *Pour un féminisme méditerranéen* (2012) se veut son dernier essai publié.

description moins douloureuse de l'exil, chez Zouari, l'expérience de la distance vis-à-vis du pays natal s'écrit et se raconte sous forme d'un drame d'une grande rudesse. À travers un ton intime, la narratrice de *Ce pays dont je meurs* se voile sous un « je » pour mener un long monologue qu'elle dirige à sa sœur mourante de faim pour, d'une part retracer initialement le parcours familial, puis progressivement focaliser son discours sur le témoignage du sort d'Amira, figure fraternelle qu'elle veut justifier ; leur non-reconnaissance en tant que citoyennes françaises, tout en ayant suivi une scolarité réglée et malgré la peau blanche d'Amira et ses cheveux raides, les porte au désespoir et dans le cas de la sœur de Nacéra à la souffrance physique.

Une fois de plus, le lecteur retrouve exploitée la technique des récits emboîtés, à travers l'insertion de micro-narrations au ton nostalgique sur les différents membres de la famille et des êtres proches, permettant ainsi de reconstruire les origines des sœurs Nacéra et Amira. L'évocation des souvenirs autour de la figure paternelle, maternelle, de la grand-mère et des années passées à Alouane, leur village natal se déclenche à partir de la contemplation du père, cloué dans un fauteuil roulant après un accident qui supposera la fin d'une existence digne en terre étrangère ; c'est alors que s'opère le retour au passé : « En ces longs après-midi où il regardait inlassablement Paris de sa fenêtre, je voyageais avec lui, dans son passé » (Zouari, 1999 : 54).

La douceur initiale d'une narration qui comptait avec des ancrages spatio-temporels facilement repérables est cependant lentement transformée en âpreté descriptive de l'inadaptation, de la souffrance et des malheurs de l'exil. Les images utopiques de la France comme terre d'exil ne tarderont pas à devenir une réalité insurmontable « Ici, maintenant, chez nous, nous manquons du strict minimum » (Zouari, 1999 : 175); l'univers des exilées manquera progressivement de références chronologiques et topographiques pour centrer la dynamique narrative sur les pensées et les paroles que Nacéra dirigera à Amira, au seuil de la mort : « Paris nous abrite et nous ignore. [...] Ils ne savent pas à quelles frontières le désespoir nous a menées... » (Zouari, 1999 : 175, 177). Raconter deviendra pour Nacéra le soulagement de sa peine en regardant mourir sa mère et sa sœur. Un mal du pays que l'amour ne peut même pas soulager ; d'ailleurs les deux sœurs connaîtront des amours éphémères, parfois seul espoir de vie, et pourtant vite éteint : « Adel introduisit le premier rayon de soleil dans ma vie. » (Zouari, 1999 : 147).

La lecture de *Ce pays dont je meurs* offre également l'occasion de découvrir une fresque sociale du Paris des années 1990, à travers les micro-récits des personnages secondaires ; c'est le cas, entre autres, du personnage de Rose la Marocaine, de M. Zana, le juif de Marrakesh ou de Geneviève qui sera la seule à comprendre le vrai malaise de la famille de Nacéra et à accompagner Nacéra lors de l'enterrement de la mère dans un cimetière musulman, laquelle par faute d'argent ne peut finir ses jours reposer auprès des siens en terre d'Islam. Par ailleurs, les nombreuses références aux immigrants maghrébins et à leur style de vie montrera jusqu'à quel point le drame de

l'intégration est commun aux mouvements migratoires ; l'idée de partir pour ne jamais rentrer les mains vides, sinon il ne fallait pas partir parcourt tout le texte et permet de justifier les récits inventés des « exploits au pays des roumis » (Zouari : 1999 : 63) ; ou de comprendre les grandes dépenses en cadeaux pour le retour si hanté : « Elle dépensait pour se construire une image au pays » (Zouari, 1999 : 72). Cette traversée mythique d'une partie du continent européen que Houari a dépeint si bien dans son premier roman, trouve une place importante dans ce récit de Zouari : « Lorsque la voiture de mes parents arrivait au village, après un pénible voyage en bateau depuis Marseille, huit heures de route, et une heure supplémentaire de piste, c'était le grand jour » (Zouari, 1999 : 72-73).

La dimension thématique de son deuxième texte narratif focalise alors sur les thèmes paradigmatiques de l'exil ; ainsi nous trouvons décrits avec une grande simplicité le premier départ de l'homme pour s'installer au pays d'accueil : « Il pensa que son départ mettrait ses parents à l'abri du besoin. Mieux, il ferait oublier aux villageois son ancienne condition de berger. Une fois qu'il serait rentré, fortune en poche, Cheikh Lazrag ne verrait pas d'inconvénient à lui accorder la main de sa fille » (Zouari, 1999 : 60) ; mais aussi la transformation de l'image idyllique du pays de l'exil et la déception à l'arrivée de la famille : « Maman découvrit enfin la vraie vie de son mari sur le sol français » (Zouari, 1999 : 67) ; le drame du voilement de la langue des origines pour s'adapter à la société d'accueil ; ou encore les conséquences de porter un certain nom qui révélera inévitablement les véritables origines.

Ainsi, le lecteur est amené à essayer de comprendre la lutte acharnée, menée par la famille de Nacéra et notamment par sa sœur Amira pour ressembler aux autres (Zouari, 1999 : 78), pour dissimuler la différence. La maladie de ce dernier actant devient le reflet de l'incapacité à s'adapter ; le récit de son univers et de ses derniers jours de vie génèrent un micro-univers de la misère.

Même si la Tunisie n'est pas directement remémorée dans le texte de Zouari, le fait d'accorder à un personnage féminin l'audace de raconter la misère des certaines femmes immigrés maghrébines, rend la lecture de l'écriture de cette auteure d'origine tunisienne un acte nécessaire pour comprendre la véritable ampleur du drame du féminisme méditerranéen. C'est d'ailleurs, dans son texte intitulé *Pour un féminisme méditerranéen*, publié en 2012, mais rédigé en 1995, lors de la conférence qui s'est tenu à Pékin à l'époque sur l'émancipation féminine, qu'elle rappelle avec justesse que les idéaux et les espaces féministes ne sont pas les mêmes pour les femmes du Sud que pour les femmes du Nord (Zouari, 2012 : 21). Elle souligne alors que la voix des femmes du Sud « se mêle à celle des hommes. [...] Leur témoignage entend peser autant que celui des hommes. [...] Elles veulent légitimer une vision du monde qui les appartient » (Zouari, 2012 : 22). Pour Zouari, les créatrices méditerranéennes « racontent la Méditerranée dans leurs expressions favorites, le roman, la danse et le cinéma » (Zouari, 2012 : 76). Elle rend alors hommage aux voyageuses, à ces femmes

émigrées dont leur capacité « à vivre dans un contexte étranger [qui] met à l'épreuve l'idée de la différence tant clamée entre les femmes des deux rives » (Zouari, 2012 : 78).

4. Femmes audacieuses et nouvelles voix du paysage littéraire francophone

L'approche de la problématique générée par les migrations trouve dans la littérature une voie d'étude à considérer. Le recours à l'écriture narrative ou à l'essai pour proposer des créations fictionnelles ou des réflexions sur la difficulté de l'appartenance et les conflits autour de l'intégration inhérents à la migration en sont des thèmes exploités volontairement par de nombreux écrivains issus de ces mêmes procès. Ainsi le témoignage, par exemple, les différentes entrées du dictionnaire coordonné par les professeurs Matis-Moser et Mertz-Baumgartner (2012). Or, dans le cas du Maghreb, les trois écrivaines choisies contribuent sans doute à étudier les caractéristiques de l'écriture féminine d'une francophonie littéraire dont la dimension féminine récréée dans la fiction contribue à dresser le panorama de la complexité des processus migratoires en Europe.

Les cas particuliers qui nous ont occupés répondent à des projets esthétiques qui ont précisément comme moteur et pulsion créateurs les sentiments autour des expériences de la déterritorialisation et de la reterritorialisation. Chez Leïla Houari de même que chez Fawzia Zouari, le recours aux souvenirs d'enfance comme ancrage temporel indispensable et préalable à l'acceptation d'une nouvelle vie en terre étrangère, ainsi que le dialogue/monologue comme espace de rencontre et de reconnaissance des êtres chéris, repères des identités questionnées, deviennent des piliers structuraux de leurs écrits. Dans le cas de Myriam Ben et de Zouari, le témoignage de la condition féminine rend possible la réinvention de soi à travers l'écriture ; soit pour rappeler le commun des expériences traumatisantes, comme dans le cas de Sabrina ; soit pour évoquer des sorts dramatiques comme c'est le cas alors des deux sœurs Nacéra et Amira, incapables de surmonter leur mal du pays quitté et qui succombent à leur malaise de ne pas être acceptées dans leur différence. Par ailleurs, le sort du collectif de celles qui partent pour tenter une nouvelle vie ailleurs trouve chez le personnage houarien de Zéïda une image spéculaire, voire la confirmation de cette impossibilité d'exister au-delà des identités, en définitive, être de nulle part.

Malgré le dramatisme sous-jacent à la plupart des œuvres abordées, l'espoir se confirme pourtant dans l'acte d'écriture. S'approcher de ces témoignages littéraires, c'est vouloir écouter les histoires de l'exil, mais aussi les voix intérieures et intimes des femmes, tel que le signalait Redouane et Bénayoun-Szmidt (2012) dans leur citation incipitielle : « À toutes ces femmes audacieuses et courageuses pour qui l'écriture et ses infinies possibilités a ouvert des voies libératrices révélant de nouvelles voix dans le paysage littéraire français. » Comment ne pas songer alors à Leïla Houari, à Myriam Ben et à Fawzia Zouari ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEKRI, Tahar (1999): *De la littérature tunisienne et maghrébine*. L'Harmattan, Paris.
- BEN, Myriam (1986) : *Sabrina, ils t'ont volé ta vie*. Paris, L'Harmattan.
- BEN, Myriam (1999) : *Quand les cartes sont truquées, Mémoires*. Paris, L'Harmattan.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (2012) : «Myriam Ben», in U. Mathis-Moser & B. Mertz-Baumgartner (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris, Honoré Champion, 134-136.
- COLLES, Luc, (2012) « Leïla Houari », in U. Mathis-Moser & B. Mertz-Baumgartner (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris, Honoré Champion, 883-884.
- DEJEUX, Jean (1994) : *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris, Karthala.
- FARHOUD, Samira (2013): *Interventions autobiographiques des femmes du Maghreb: Écriture de contestation*. New York, Peter Lang.
- FENICHE-FAKHFAKH, Amel (2010) : *Fawzia Zouari : L'écriture de l'exil*. Paris, L'Harmattan.
- HOUARI, Leïla (1985) : *Zéïda de nulle part*. Paris, L'Harmattan.
- HOUARI, Leïla (2011) : *Les rives identitaires. Récit nomade*. Paris, L'Harmattan.
- IRELAND, Susan, (2012) : « Fawzia Zouari », in U. Mathis-Moser & B. Mertz-Baumgartner, (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris, Honoré Champion, 416-418.
- JAZOULI, Adil (1992) : *Les Années banlieues*. Paris, Éditions du Seuil.
- LEBRUN, Monique (2004) : « L'écrivain migrant et ses pays : proximité et distanciation ». *Association pour la recherche interculturelle* 40, 17-32.
- REDOUANE, Najib & Yvette BÉNAYOUN-SZMIDT (2012) : *Qu'en est-il de la littérature « beur » au féminin ?* Paris, L'Harmattan.
- ZOUARI, Fawzia (2012) : *Pour un féminisme méditerranéen*. Paris, L'Harmattan.
- ZOUARI, Fawzia (1999) : *Ce pays dont je meurs*. Paris, Éditions Ramsay.

Paysage en ruine et voyage au service du fantastique: à propos d'*Inès de las Sierras*

Pedro Méndez

Universidad de Murcia
psmendez@um.es

Concepción Palacios

Universidad de Murcia
concha@um.es

Resumen

Ambientada en España, *Inès de Las Sierras* es una obra de Charles Nodier que responde a dos intereses claves en el universo creativo del autor y que caminan de la mano en el siglo XIX: el cuento y lo fantástico. En este artículo analizamos tres elementos que contribuyen a la realización de lo fantástico en el relato: las referencias espacio-temporales, reales e históricas, que aseguran la verosimilitud de los hechos narrados; el papel del viaje como elemento estructurador del discurso fantástico; y las ruinas del castillo de Ghismondo, que no solo son un decorado gótico que prepara el advenimiento de lo irracional, sino que también son portadoras de una significación moral que sobrepasa el plano puramente visual.

Palabras clave: Nodier; cuento; fantástico; viaje; ruinas.

Abstract

Charles Nodier's *Inès de las Sierras*, a story set in Spain, features two elements which represent key components of the fictional world of the author and which are often concurrent in nineteenth-century prose, namely, the tale and the fantastic. The present paper analyses three organising devices of the fantastic in this tale: firstly, the use of historically grounded, spatiotemporal references that lend verisimilitude to the events narrated; secondly, the role of the journey as a structuring factor in the discourse of fantasy literature; and thirdly, Ghismondo Castle ruins. The role of the ruins –it will be argued– is twofold. In addition to setting a Gothic backdrop for the coming of the irrational, which is arguably the more obvious function, they bear a moral significance that transcends the purely visual realm.

Key words: Nodier; tale; fantasy; journey; ruins.

Charles Nodier, comme d'autres auteurs de son époque tels que Balzac, Gautier, Mérimée, a un ouvrage dont l'action se passe en Espagne. *Inès de Las Sierras* est une nouvelle appartenant, d'après l'édition de Castex (1961), au cycle de «Fantaisies et Légendes» (1830-1838) qui fut publiée pour la première fois dans *La Revue de Paris* en 1837 et qui a comme décor un pays que Nodier avait visité seulement une fois, en 1827, lors d'un court séjour à Barcelone. Mais, au-delà de ce voyage ponctuel, on peut affirmer que le contact de Nodier avec la réalité espagnole n'était pas circonstanciel, car il fut déterminé aussi par d'autres facteurs soulignés par Daniel-Henri Pageaux (1981), tels que ses lectures, le fonds espagnol de sa bibliothèque, ses amitiés dont quelques-unes, habituelles de l'Arsenal comme la duchesse d'Abrantès ou le marquis de Custine, écrivirent des récits de voyage sur l'Espagne, ou le prologue qu'il a rédigé pour une traduction du *Buscón*.

Inès de Las Sierras répond, comme tant d'autres ouvrages de Charles Nodier, à un double intérêt de l'auteur: le conte et le fantastique. En ce qui concerne le conte, Nodier est dans la nécessité de réhabiliter un genre attaché aux traditions populaires qu'il aime spécialement dès la publication en 1822 de *Trilby*. Il se consacre particulièrement au récit court à partir de 1830; depuis cette date, en tant qu'homme mûr –«vieux» comme il se nommait lui-même– il ressent le besoin de s'évader à travers son imagination. Dans le prologue des *Quatre Talismans* (1838) nous lisons: «Les nouvelles que je me raconte avant de les raconter aux autres [...] ont pour mon esprit un charme qui le console» (Nodier, 1961: 719). Se raconter des contes et les raconter après aux autres, voilà sa manière d'agir en tant qu'écrivain¹. Et cette figure du «conteur de contes» nous la retrouvons, parmi d'autres, dans des récits comme *Inès de Las Sierras* qui est construit tout en entier sur la base de ce procédé. «– Et toi, dit Anastase, ne nous feras-tu pas aussi un conte de revenants?...» (Nodier, 1961: 660), voici la phrase qui ouvre le conte et qui donne l'occasion à l'intervention du narrateur, celui du récit cadre; mais il y aura d'autres «conteurs de contes» qui interviendront tout au long du récit –un dans la première partie; un autre dans la deuxième– provoquant des retours en arrière et un entrecroisement kaléidoscopique de temps et d'espaces².

Les années 1830 constituent probablement l'étape créative la plus féconde, et la plus intéressante aussi, de Nodier. L'auteur se réfère très fréquemment au conte dans ses ouvrages en des termes très favorables. Il profite de ses textes pour exprimer

¹ N'oublions pas que Nodier fut un causeur brillant. À partir de 1824, devenu pour quelques années le chef de file du Romantisme, il animera de sa conversation les soirées de son salon de l'Arsenal, qui réunissait l'élite de la société intellectuelle de ce moment-là (Hugo, Dumas, etc.). Causeur, donc, dans sa vie et dans ses contes.

² Nodier emploie la technique du récit encadré dans *Inès de Las Sierras*, dont le résultat est une structure narrative assez complexe. Pour bien comprendre comment y est organisée l'histoire, nous renvoyons au résumé qui se trouve en annexe.

son dévouement envers ce genre, un dévouement qui passe pour situer ses maîtres à côté des plus célèbres écrivains. *La Fée aux miettes*, *Paul ou la ressemblance*, *Trilby* ou *Inès de Las Sierras* sont quelques exemples d'ouvrages où Nodier manifeste son admiration pour le conte et pour les conteurs, parmi lesquels c'est Perrault qui excelle comme maître de maîtres (cf. Palacios Bernal, 2003). Sa dévotion pour l'écrivain du dix-septième siècle est telle qu'il clôture *Inès de Las Sierras* avec une réflexion du narrateur (dans ce cas-là, plutôt auteur-narrateur) affirmant que Perrault est «un des génies les plus transcendants qui aient éclairé l'humanité depuis Homère!» (Nodier, 1961: 715) et que les écrivains dix-neuviémistes se tireraient mal de la comparaison avec lui: «Oh! les romanciers de mon temps et les faiseurs de contes eux-mêmes n'ont pas la prétention de lui ressembler. Je vous dirai même entre nous qu'ils se tiendraient fort humiliés de la comparaison» (Nodier, 1961: 714).

Mais Nodier s'intéresse aussi au fantastique qui trouve dans le récit court son moyen d'expression privilégié. Le fantastique est à la mode tout au long du XIX^e siècle mais d'une manière spéciale au début, où on arrive à vivre une vraie frénésie du fantastique dans les années 30. L'intérêt de Nodier pour le fantastique se manifeste en un double sens: en tant qu'écrivain, mais aussi en tant que théoricien. Il a été le premier à théoriser sur le fantastique, non seulement dans son essai *Du fantastique en littérature* (1831), mais aussi dans les prologues et *incipits* d'ouvrages tels que *Smarra, ou les démons de la nuit* (1821), *Histoire d'Hélène Gillet* (1832), *La Fée aux Miettes* (1832) ou *Jean-François les Bas-Bleus* (1832). Il y expose une conception du fantastique quelque peu vague, ambiguë et parfois contradictoire si nous la comparons aux théories modernes du XX^e siècle, plus précises, même plus scientifiques. Lutins, fées, vampires, fantômes, diables, rêveries, apparitions, fantaisie, il y a de la place pour tout dans sa réflexion autour du fantastique et dans ses récits (cf. Méndez Robles, 2008: II, 65-73).

La première question que nous pourrions nous poser à propos d'*Inès de Las Sierras* porterait sur sa nature comme récit³. Qu'est-ce que c'est? C'est un récit fantastique ou non?

– Et toi, dit Anastase, ne nous feras-tu pas aussi un conte de revenants?...

– Il ne tiendrait qu'à moi, répondis-je; car j'ai été témoin de la plus étrange apparition dont il ait jamais été parlé depuis Samuel; mais ce n'est pas un conte vraiment! c'est une histoire véritable (Nodier, 1961: 660).

Voici les premières lignes de l'ouvrage, qui éveillent la confusion chez les interlocuteurs du narrateur et chez le lecteur aussi. Nous sommes face à un conte de

³ Pour se faire une idée du type de personnages et des faits qui interviennent dans *Inès de Las Sierras*, voir le résumé de l'ouvrage que nous offrons en annexe.

revenants ou une histoire véritable? Le narrateur avoue que l'anecdote qu'il va raconter c'est «la plus étrange apparition dont il ait jamais été parlé depuis Samuel» et il ajoute juste après qu'il s'agit d'une «histoire véritable». Cela veut dire que les faits extraordinaires qu'il va exposer à propos d'Inès de Las Sierras se sont passés véritablement et qu'il faudrait admettre, donc, l'intrusion de l'irrationnel dans le monde rationnel? Notre penchant initial serait de penser à cette première possibilité, si nous tenons compte de la suite du dialogue:

– Bon ! murmura le substitut en pinçant les lèvres; y a-t-il quelqu'un aujourd'hui qui croie aux apparitions?

– Vous y auriez peut-être cru aussi fermement que moi, repris-je, si vous aviez été à ma place (Nodier, 1961: 660).

Mais nous pourrions penser aussi que dans le contexte de la conversation l'expression «histoire véritable» est employée à double sens par le narrateur qui en réalité annonce déjà que tout a une explication rationnelle. C'est cette deuxième option celle qui s'imposera finalement, étant donné que le narrateur avoue à la fin de la première partie que les faits racontés jusque là n'ont rien d'extraordinaire, affirmation qui est confirmée par les événements de la deuxième partie. Nous sommes, donc, face à un récit qui comporte deux parties: une première tout à fait fantastique et qui répond parfaitement à l'esthétique du genre et une deuxième de facture réaliste qui complète et explique les faits de la partie précédente. Pourtant, on pourrait estimer que l'ouvrage est fantastique dans son ensemble (*cf.* Picot, 1981), car ce n'est qu'à la fin, dans les toutes dernières pages, que l'explication est dévoilée et que les lieux, les dates et les faits cadrent, lorsque Pablo fait référence aux événements constatés au château de Ghismondo lors de la fuite de la Pedrina du couvent.

D'après certaines théories, par exemple celle de Jacques Finné, l'explication est un élément constitutif de la structure narrative du récit fantastique:

Le récit fantastique est donc un récit de mystères logiques qui se dissolvent par une explication. [...] Somme toute, le récit se subdivise en deux vecteurs: un vecteur de *tension*, qui se centre sur les mystères et qui a pour effet de crispier le lecteur; un vecteur de *détente*, qui annihile la tension (Finné, 1980: 36).

De la localisation de l'explication dans l'histoire dépendra sa nature fantastique ou non: «Imaginons que celle-ci intervienne très tôt dans un récit –à la première ligne par exemple. Le vecteur-tension étant pratiquement nul, le lecteur ne connaîtra pas cette crispation logique et, plus important, ne sera pas représenté dans le récit [...]» (Finné, 1980: 39). Finné (*ibid.*) distingue ainsi entre «un presque conte de fées avec explication initiale» et «un récit fantastique avec explication près de la fin narrative», comme cela arrive dans le cas qui nous occupe. Bien que le narrateur d'Inès de Las Sierras prévienne qu'il n'y a pas de mystère dans les faits qu'il a racontés, cela est valable seulement pour lui qui est omniscient et qui sait tout du début, mais pas pour

ses récepteurs et pour le lecteur. «— Mais, si ce n'était une véritable apparition, dit Anastase [...], apprends-nous ce que c'était. Il y a un mois que j'y réfléchis, sans trouver d'explication raisonnable à ton histoire» (Nodier, 1961: 698). La tension, le suspense, l'incertitude caractéristiques du fantastique se maintiennent, donc, presque jusqu'à la fin du récit et le fait qu'il y ait une explication qui résout le mystère n'exclut pas la nature fantastique du texte que nous analysons⁴.

Cela dit, il y a plusieurs autres éléments qui interviennent dans l'ouvrage et qui contribuent à la réalisation du fantastique. Premièrement, l'une des conditions nécessaires pour l'accomplissement du fantastique c'est la vraisemblance des faits racontés. Ceux-ci doivent être crédibles au lecteur et pour cela leur ancrage dans la réalité est indispensable⁵. Le décor historique d'*Inès de Las Sierras*, à la manière d'une discrète toile de fond, est un des aspects qui aident à sa réussite. Le château de Ghismondo où a lieu l'anecdote fantastique, le personnage d'Inès et tout ce qui concerne l'histoire de la famille de Las Sierras sont complètement imaginaires. Mais ces éléments entièrement inventés coexistent avec d'autres repères spatio-temporels réels et historiques qui contribuent à leur vraisemblance. Ainsi, l'action se déroule à Gérone⁶, Mataró, Barcelone et au Mexique; et, dans la deuxième partie, il y a aussi une référence à La Rambla de la part du narrateur lorsque, n'étant pas sûr d'assister à la représentation de la Pedrina, il préférerait «attendre sur la Rambla l'heure de nous réunir» (Nodier, 1961: 700).

En ce qui concerne le repérage temporel, voici quelques références historiques que Nodier parseme subtilement au long du récit, participant à la vraisemblance de l'action. Dans la première partie, les événements ont lieu pendant la Guerre d'Indépendance espagnole, «dans les derniers jours de 1812» où le narrateur «était alors capitaine des dragons en garnison à Gironne, département du Ter» (Nodier, 1961: 660). Comme remarqué par Corredor Plaja (2008: 123), «Gérone était effectivement occupée par l'armée française depuis le 10 décembre 1809 et faisait partie du départ-

⁴ Finné (1980) différencie trois possibilités d'explication dans le vecteur de détente: rationnelle, surnaturelle et ambiguë. Dans le cas d'*Inès de Las Sierras*, l'explication qui s'impose est de type rationnel. Nous y serions, donc, face à un «fantastique-étrange», d'après les différents sous-genres que comporte le fantastique moderne, qui se développe en France, dans la première moitié du XIX^e siècle, sous l'influence du roman gothique anglais et des récits hofmanniens: Le «fantastique-étrange», où l'irrationnel trouve finalement une explication logique; le «fantastique-surnaturel», où le phénomène mystérieux qui hante le personnage ne peut avoir qu'une explication surnaturelle; et le «fantastique-ambigu», où le doute entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle se maintient jusqu'à la fin de l'histoire.

⁵ Nous ne pouvons pas oublier non plus comme élément qui contribue à la vraisemblance de l'irrationnel dans le texte, le scepticisme ironique manifesté à plusieurs reprises par Boutraix envers la légende du château de Ghismondo, qui contraste au début avec la peur de l'*arriero* et qui tourne en terreur lors de l'apparition d'Inès.

⁶ Nodier emploie le toponyme ancien «Gironne», que nous gardons dans les citations.

tement du Ter, un des quatre départements de la Catalogne, devenue une des provinces de l'Empire». À leur retour de Barcelone le narrateur et ses lieutenants Sergy et Boutraix reçoivent un ordre de départ, car «les revers de la grande armée forçaient l'empereur à réunir l'élite de ses troupes dans le Nord» (Nodier, 1961: 696) et Sergy meurt «au premier feu de la bataille de Lutzen»⁷ (Nodier, 1961: 696-697). Dans la deuxième partie le retour du narrateur à Barcelone «se passait en 1814, dans l'intervalle de cette courte paix européenne qui sépara la première restauration du 20 mars [1815]».

Un deuxième aspect important, c'est la présence du voyage dans l'ouvrage. Nous pensons que le caractère fantastique du texte emporte ce que l'on pourrait appeler sa nature viatique. Le but principal d'*Inès de Las Sierras* n'est pas l'approche de l'Autre, mais le développement d'une aventure fantastique. Pourtant, sans être un récit de voyage proprement dit, on y remarque, surtout dans la première partie et de manière simultanée au développement du fantastique, toute une série de références qui cherchent à souligner le côté exotique d'un pays dont les coutumes, la langue, la culture en général, choquent le regard de l'étranger qui s'en approche:

Il y a de nombreuses références à ce «pays de Sancho» mystérieux et superstitieux qui a tellement intéressé les écrivains français. On peut remarquer l'usage de certains mots espagnols tels que: *arriero*, *gracioso*, *cigarro*, *mozo*, *rancio*, *tertulia*, *ganivet* (ce dernier étant catalan) ou le même nom de Las Sierras. Certains commentaires révèlent également l'opinion que l'on a des Espagnols: «mange, bois, prie et dors» dit le capitaine au «généreux Castillan» Bâscara, que les esprits mécréants français surprennent à plusieurs reprises en train de prier, le rosaire à la main, ou de se recommander à un saint; de même, il faut considérer l'usage des castagnettes comme un élément traditionnellement indissociable du pays de Sanche. Il n'y a pratiquement aucune description du territoire: par contre il décrit le moyen de transport habituel (avec des mules), ses produits (de la viande de brebis et d'oie, du pain, du vin de Palamós), ses conditions de vie (pas d'eau à Barcelone depuis la guerre, existence de bandes de malfaiteurs) et même sa météorologie (intempéries inhabituelles d'un mois de décembre). Mais tous ces détails ne sont que de petits compléments du grand spectacle qui a lieu dans une des salles du château en ruines de Ghismondo (Corredor Plaja, 2008: 124).

Au-delà de cette utilisation traditionnelle du thème viatique, le voyage remplit une autre fonction dans le texte: il détermine son structure. Le narrateur fait deux voyages dont la destination est Barcelone: dans le premier, se trouvant à Gérone il y

⁷ C'est-à-dire, le 2 mai 1813.

est envoyé pour acheter des chevaux; dans le deuxième, deux ans après, son lieu de départ est la France, où il habite, et il s'y rend pour assister au mariage d'un ami. Donc, deux déplacements physiques qui entraînent deux parties différenciées: lors du premier voyage a lieu l'épisode fantastique du château vers la fin 1812; nous y trouvons le côté irrationnel du récit et assistons à la construction de ce que Finné appelait le *vecteur de tension* de l'action. Lors du deuxième, en 1814, c'est l'explication de l'étrange aventure qui arrive; voici, donc, l'angle rationnel de l'histoire, l'élaboration du *vecteur de détente* de Finné.

Mais ces voyages physiques déclenchent, à leur tour, chacun un autre voyage imaginaire, dans le temps, un voyage au passé, ayant des caractéristiques opposées l'un de l'autre. Dans la première partie, puisque c'est le moment du fantastique, du *vecteur de tension*, ce voyage au passé, par l'intermédiaire de l'*arriero*, nous fait remonter trois cents ans auparavant à des faits légendaires qui préparent l'arrivée du surnaturel dans le château, car ils concernent sa malédiction. C'est le tour du passé «non vérifié» d'Inès et de sa famille. Par contre, dans la deuxième partie, celle de l'explication rationnelle, celle du *vecteur de détente*, le voyage au passé, par le biais cette fois-ci de Pablo, l'ami du narrateur, remonte aussi trois cents ans auparavant, au XVI^e siècle⁸, mais dans ce cas c'est le vrai passé, le passé «vérifié» d'Inès, de la Pedrina, et de sa famille, qui nous est fourni.

Par ailleurs, Inès entreprend un voyage personnel, où passé et présent se rejoignent, un voyage à la recherche de l'amour véritable, qui devient, pour elle, un facteur indispensable pour l'expression artistique: «[...] il faut être aimée pour chanter!» (Nodier, 1961: 689), dit-elle à Sergy, au château de Ghismondo, lorsque, étant né un profond amour entre les deux, elle excelle en chantant. Poursuivie par la fatalité et les tromperies de Gaëtano Filippi, Inès n'a pas renoncé pourtant à trouver le vrai amour. Elle y a réussi apparemment, grâce à la rencontre de Sergy, et elle résiste à le perdre: «Je pars [...] et je meurs si tu ne viens!», «marche, marche toujours! Mais viens, et ne tarde pas... Viendras-tu?», «qui m'aime me suive [...]» (Nodier, 1961: 690-691). C'est cette découverte apparente de l'amour véritable qui la tire de son aliénation et l'encourage à monter de nouveau sur scène. Les mots du narrateur, lorsqu'il assiste à la représentation à Barcelone, le confirment:

Et la Pedrina, possédée d'une frénésie sublime que l'enfer seul peut inspirer et entretenir, continuait à dévorer le parquet de ses pas, à fuir, à revenir, à voler, chassée ou ramenée par des impulsions invincibles jusqu'à ce que, haletante, épuisée,

⁸ Aussi bien dans la première que dans la deuxième partie, le voyage au passé est un voyage aller-retour. Dans les deux cas les faits racontés remontent trois cents ans auparavant et s'achèvent sur le présent. Dans celui de la première partie la légende se termine avec l'épisode hallucinatoire vécu par le père de l'*arriero* pendant sa nuit d'ivresse. Dans celui de la deuxième partie l'histoire finit en 1812 lorsqu'on trouve la Pedrina cachée dans le château.

anéantie, elle tomba entre les bras des comparses, en proférant avec une expression déchirante un nom que je crus entendre et qui retentit douloureusement dans mon cœur.

– Sergy est mort! m'écriai-je en pleurant à chaudes larmes, les bras étendus vers le théâtre... (Nodier, 1961: 701).

Cette recherche sublime, et en même temps impossible, de l'amour véritable est, donc, en rapport avec les thèmes fantastiques de la mort et de la folie. L'Inès de la première partie est perçue comme un être surnaturel qui est revenu de l'au-delà; l'Inès «réelle» de la deuxième partie s'identifie à celle du château de Ghismondo, à l'Inès légendaire, car elle a été sur le point de mourir et elle a surmonté la mort psychologique que la folie représente. En tout cas, la fatalité de l'amour s'impose, car Sergy meurt: «Inès, murmura-t-il, je vais te rejoindre»; et il rendit le dernier soupir» (Nodier, 1961: 697).

Nous constatons que le voyage remplit une fonction essentielle dans l'organisation du discours fantastique tout au long du récit.

Finalement, nous devons faire mention d'un troisième élément important concernant le fantastique dans l'ouvrage, les ruines, qui sont, en plus, un des clichés romantiques. Si le paysage est l'expression de l'état âme pour les romantiques, les ruines, le paysage en ruine, invite aussi à la méditation mélancolique de celui qui s'identifie à lui. Les ruines sont porteuses, donc, d'un signifié, d'un message, c'est ce que Mortier (1974: 12) appelle «l'usage *moral*, didactique, qui tire de la ruine une leçon (quand *ce* n'est pas un sermon)»; mais Mortier signale aussi un «usage *pittoresque*, simplement visuel, qui en fait un spectacle (les deux usages n'étant d'ailleurs nullement exclusifs)». Dans *Inès de Las Sierras* le thème des ruines se manifeste à travers le château de Ghismondo, qui se trouve dans un état déplorable, et nous pensons que dans l'œuvre coexistent les deux usages signalés par Mortier, étant donné que les ruines y sont un décor qui contribue à la réalisation du fantastique et en même temps ce décor est porteur d'une signification morale qui dépasse le plan simplement visuel.

De même que dans d'autres récits de Nodier, le château d'*Inès de Las Sierras* est un château noir, héritier de ceux du roman gothique anglais, genre importé en France et très à la mode dans les premières décennies du XIX^e siècle. «Ses châteaux sont des édifices ruinés, totalement ou partiellement, qui rappellent le château d'Udolphe⁹ et ses innombrables copies» (Villeneuve, 2010: 451). Dans le cas du château de Ghismondo nous sommes, dès l'arrivée des voyageurs à son entrée, face à une vision terrifiante et fantasmagorique: «[...] un éclair éblouissant déchira le ciel, et nous montra les blanches murailles du vieux castel, avec ses tourelles groupées comme un troupeau de spectres [...]» (Nodier, 1961: 673). Il s'agit d'un espace, domestique autrefois, devenu sauvage au fil du temps et dont la végétation et la faune qui y habi-

⁹ Il s'agit du roman *Les Mystères d'Udolphe* (1794), d'Ann Radcliffe.

tent font preuve: «Les feuilles robustes d'aloès, qui s'étaient fait jour dans leurs interstices, tombèrent ensuite sous nos épées [...] nous nous hâtâmes alors d'allumer quelques-unes des torches [...] dont la flamme [...] résista heureusement aux battements d'ailes des oiseaux nocturnes, qui s'enfuyaient de toutes les fentes du vieux bâtiment en poussant des cris lamentables» (Nodier, 1961: 673). Les traces de l'écoulement ravageur du temps se multiplient: les gonds de la porte «avaient fini par céder à l'action de l'air et des années» et «ses deux battants retombés l'un sur l'autre, tout rongés par l'humidité et tout mutilés par le vent, surplombaient, prêts à crouler, au-dessus du parvis» [...] une partie des murailles avait croulé ça et là [...] les vieilles croisées qui avaient donné du jour au vestibule et aux degrés étaient depuis longtemps rompues, arrachées par les orages [et] un vent impétueux, chargé de neige, s'introduisait avec d'horribles sifflements à travers l'espace qu'elles avaient abandonné en s'abattant d'une pièce, un ou deux siècles auparavant (Nodier, 1961: 675); le narrateur et ses compagnons y rencontrent des «banquettes délabrées [...] des trophées [...] à demi rongés par la rouille [...] les restes d'un chambranle pourri [...des tableaux dont] les cadres disloqués et poudreux [...] tapissaient le mur en lignes inégales» (Nodier, 1961: 675-676)... Nous pourrions élargir encore la liste des dégâts et des sensations, toujours désagréables, y associées –visuelles, sonores, olfactives, tactiles. Nodier construit un paysage en ruine qui épouvante les visiteurs, seulement le narrateur maintient un certain ton ironique:

Cette scène, qui avait, en vérité, quelque chose d'extraordinaire et de sinistre, me rappela involontairement la descente de don Quichotte dans la caverne de Montésinos et l'observation que j'en fis en riant aurait peut-être arraché un sourire encore à l'*arriero* et à Bascara lui-même, s'ils avaient pu sourire encore; mais leur consternation augmentait à chaque pas (Nodier, 1961: 673).

La présentation «gothique» des ruines châtelaines prépare l'arrivée de l'irrationnel, l'apparition de l'Inès apparemment légendaire, qui constitue le climax du fantastique dans la première partie de l'ouvrage. Mais, le rôle du château en ruine dépasse cette fonction esthétique. Chez Nodier «le topos du château [...] est le lieu d'une exploration tâtonnante de la nuit de l'être» (Villeneuve, 2010: 450) et «la ruine est non seulement un témoignage pittoresque et mélancolique de la décadence, mais aussi l'incarnation d'une instabilité menaçante qui souligne la précarité du moi, des sentiments et de l'existence» (Villeneuve, 2010: 452). La ruine du château représente aussi la ruine existentielle de l'Inès aliénée (*cf.* Dimopoulou, 2005; Lecoq, 2011-2012). Elle est une âme ravagée par la perte prématurée de sa mère et de son père, la tyrannie de sa marâtre, le désamour et la trahison de Gaëtano..., «une rare et infortunée créature, dont la vie mérite au moins autant de pitié que d'admiration» (Nodier, 1961: 703). Voici l'Inès qui apparaît sur le théâtre en ruines de la première partie, le

château de Ghismondo. Pourtant, Inès est un personnage à deux faces, car elle est aussi la Pedrina; celle-ci représente une autre Inès, celle qui a été capable de surmonter pour deux fois l'adversité amoureuse et qui triomphe sur un nouveau théâtre, à Barcelone, un théâtre splendide, très différent de celui de la première partie. Les mots du narrateur qui assiste à sa représentation en témoignent: «Il me semblait que j'étais encore au château de Ghismondo; mais au château de Ghismondo agrandi, décoré, peuplé d'une foule immense, et les acclamations, qui s'élevaient de toutes parts, bruisaient dans mes oreilles, comme des joies de démons» (Nodier, 1961: 701).

Une idée très répétée et qui obsède Nodier est celle de la recherche du bonheur à travers la fantaisie; pour lui, seulement l'imagination peut satisfaire sa sensibilité et le transporter dans un autre monde merveilleux. Nous pensons que le personnage d'Inès constitue une mise en abyme de cette idée. Si pour Nodier la création littéraire est un moyen d'atteindre le bonheur, de même Inès s'appuie **sur l'amour, mais aussi** sur ses talents artistiques, pour retrouver son salut et sa félicité: «Mais le retour de sa raison n'aurait été pour elle qu'un malheur nouveau, si elle n'eut retrouvé en même temps les ressources de son talent» (Nodier, 1961: 714). Le chant et la danse l'aident à s'évader de la réalité et la rendent heureuse. Ce serait notre «vraie» moralité pour un conte très riche en significations et qui renferme un charme spécial.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CORREDOR PLAJA, Anna-Maria (2008): «Charles Nodier», in Marta Giné-Janer (éd.), *La guerre d'Indépendance espagnole dans la littérature française du XIX^e siècle. L'épisode napoléonien chez Balzac, Stendhal, Hugo...* Paris, L'Harmattan, 121-124.
- DIMOPOULOU, Barbara (2005): «La légende du château dans *Inès de Las Sierras* de Charles Nodier et dans *L'Enfermée* de Barbey d'Aurevilly», in Pascale Auraix-Jonchière & Gérard Peylet (éds.), *Eidolon*, 71 («Châteaux romantiques»), 159-176.
- FINNÉ, Jacques (1980): *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- LECOQ, Valérie (2011-2012): *L'Environnement dans les contes fantastiques de Charles Nodier*. Mémoire de recherche. Université Paris-Sorbonne, Paris IV. Disponible sur http://www.valerieworks.files.wordpress.com/2012/09/nodier_pod1.pdf; 24/02/2014.
- MÉNDEZ ROBLES, Pedro Salvador (2008): *La articulación de lo fantástico en el relato corto balzaquiano*. Tesis Doctoral, Universidad de Murcia. Disponible sur <http://www.tesis-enred.net/handle/10803/10811>; 22/11/2013.
- MORTIER, Roland (1974): *La poétique des ruines en France: ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève, Droz.
- NODIER, Charles (1961): «Inès de Las Sierras», in Pierre-Georges Castex (éd.), *Contes de Nodier*. Paris, Garnier, 660-717.

- PAGEAUX, Daniel-Henri (1981): «L'Espagne de Charles Nodier», in *Charles Nodier. Colloque du deuxième centenaire. Besançon – Mai 1980*. Paris, Les Belles Lettres, 183-195.
- PALACIOS BERNAL, Concepción (2003): «Las voces del escritor. A propósito de algunas estrategias transtextuales en la obra de Charles Nodier», in María Jesús Salinero Cascante & Ignacio Iñarrea Las Heras (coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Logroño, Universidad de La Rioja, vol. I, 349-361.
- PICOT, Jean-Pierre (1981) : «Inès de Las Sierras ou la comédie du trompe-l'œil», in *Charles Nodier. Colloque du deuxième centenaire. Besançon – Mai 1980*. Paris, Les Belles Lettres, 163-182.
- VILLENEUVE, Roselyne de (2010): *La représentation de l'espace instable chez Nodier*. Paris, Honoré Champion.

ANNEXE

Résumé de l'ouvrage

Toute l'action se déroule autour du personnage qui intitule l'ouvrage. Utilisant la technique du récit encadré, un narrateur anonyme raconte à trois amis, Anastase, Eudoxie et un tiers personnage nommé «le substitut», une aventure dont il a été témoin et qui a Inès de Las Sierras comme protagoniste. Voici le récit cadre dont on ne connaît ni l'espace ni le temps où il se passe. L'histoire racontée remonte à 1812 et elle est divisée en deux parties marquées toutes les deux par des espaces et des temps différents. Tout commence, donc, en 1812, en Catalogne, lorsque le narrateur était capitaine des dragons à Gérone et il est envoyé en mission militaire à Barcelone avec deux amis lieutenants, Sergy et Bourtraix. C'est la veille de Noël, une date compliquée pour voyager, mais finalement ils trouvent un *arriero*, maître Esteban, qui va les emmener à sa destination. Avec l'*arriero* voyage aussi Bascara, «régisseur et *gracioso* de la comédie qui va rejoindre sa troupe à Barcelone» (Nodier, 1961: 663). Les voyageurs sont surpris par un terrible orage et ils sont contraints de s'arrêter, le soir, à Mataró. La fatalité leur assiste, toutes les auberges sont pleines et le seul hébergement possible, c'est le château de Ghismondo, que l'on dit maudit. «– Au château de Ghismondo! Que la bienheureuse Vierge ait pitié de nous! Mes mules elles-mêmes n'oseraient entreprendre ce voyage!» (Nodier, 1961: 666), voici les mots de maître Esteban, lorsqu'il apprend qu'ils vont passer la nuit là-bas. Bascara a une réaction instinctive pareille:

– Au château de Ghismondo! Répéta lamentablement Bascara. Savez-vous, mes seigneurs, ce que c'est que le château de Ghismondo? Personne n'y a jamais pénétré impunément, sans avoir fait un pacte avec préalable avec l'esprit de malice, et je n'y mettrais pas le pied pour la charge des galions. Non vraiment, je n'irai pas!... (Nodier, 1961: 667).

Et le mot «revenant» (Nodier, 1961: 667) apparaît pour la première fois dans le récit, prononcé par Sergy. Seulement Boutraix reste tout à fait sceptique. À la demande de Sergy, l'*arriero* leur raconte la légende du château, une légende qui «aurait donné la partie de plaisir

la plus raffinée pour un conte fantastique» (Nodier, 1961: 668). L'histoire, qui constitue un autre récit encadré, remonte à trois cents ans auparavant, un 24 décembre aussi. Ghismondo, chef de l'illustre famille de Las Sierras, s'était retiré dans ce château après avoir enlevé sa nièce, la belle Inès. Or, une nuit de Noël, pendant une orgie, Ghismondo tua Inès d'un coup de poignard. Lorsqu'il s'endormit il la vit en rêve et sentit sa main flamboyante qui lui brûlait le cœur. Ses deux compagnons d'orgie firent le même songe. À partir de ce moment-là ils subissaient tous les soirs le supplice du même cauchemar, mais leurs festins continuaient. Un an plus tard, le soir de Noël, les trois hommes se retrouvèrent au château pour répéter l'orgie. Soudain le fantôme d'Inès apparut en criant «Me voilà!» (Nodier, 1961: 670); après avoir dansé et chanté avec eux, elle les toucha de sa main au cœur et «alors tout fut fini [...], car leur cœur calciné avait fini de se réduire en cendres» (Nodier, 1961: 671). Depuis ce temps-là, tous les ans, la même scène se reproduit la nuit de Noël. L'*arriero* avoue que son père, défiant la légende, visita le château maudit une nuit d'ivresse et il y fut témoin de l'apparition du fantôme d'Inès à Ghismondo et de ses amis.

Les voyageurs pensent que cela dut être une hallucination provoquée par le vin et, malgré la funeste légende qui pèse sur le château, ils décident de s'y rendre car ils n'ont pas d'autre endroit où loger. Une fois y arrivés, ils préparent la table pour le repas, mangent, font la fête et décident d'utiliser les costumes que le comédien Bascara transportait avec lui pour se déguiser en Ghismondo et ses compagnons. Dans la scène ne manque qu'Inès. Lorsque minuit sonne, ils entendent une voix s'écrier «Me voilà!» et ensuite ils aperçoivent «un blanc fantôme qui courait vers [eux] d'une incroyable rapidité» (Nodier, 1961: 681). Une jeune femme très belle est devant eux; Sergy en devient aussitôt amoureux et elle de lui, les autres sont en proie à la terreur –Boutraix, Bascara– ou à le scepticisme –c'est le cas du narrateur–. Elle boit, danse, découvre son sein, qui porte la cicatrice d'un poignard, puis elle se met à chanter avec un tel degré de perfection qu'elle surprend et émeut ceux qui l'écoutent; aussitôt elle s'en va, invitant Sergy à la suivre, mais ses compagnons le lui empêchent. Ils s'interrogent alors sur ce qu'ils ont réellement vu. Un coup monté par des voleurs qui essaient de leur tendre une embuscade? Une illusion? Un vrai fantôme? Une scène jouée par une actrice de la troupe de Bascara? Ce dernier soupçon soulève la colère du comédien qui s'en défend en fournissant plusieurs arguments et qui affirme que la Pedrina de Madrid elle-même «dont on a tant parlé, quoiqu'elle n'ait paru qu'une fois» (Nodier, 1961: 695) ne pourrait se comparer avec «une danseuse qui n'a pas touché un instant le parquet de ses pieds!...» (Nodier, 1961: 695). Aucune solution ne leur donne la réponse, mais le narrateur est convaincu que les faits ont une explication rationnelle: «– Messieurs, [...] il y a ici un secret qu'aucune intelligence humaine ne peut pénétrer. Il est caché sans doute dans quelque fait naturel dont l'explication nous arracherait un sourire, mais qui échappe à la portée de notre raison» (Nodier, 1961: 695-696); et il «jure [...] de ne jamais parler [...] de ce qui s'est passé cette nuit, tant que les causes de ce bizarre événement ne [lui] seront pas clairement connues» (Nodier, 1961: 696).

Après cet épisode bizarre, ils continuent leur voyage à Barcelone. Anastase et Eudoxie sont convaincus qu'il y a encore des choses à raconter. Le narrateur, un peu surpris, ajoute qu'ils sont retournés à Gérone deux jours après et qu'ils ont dû abandonner ensuite l'Espagne car «les revers de la grande armée forçaient l'empereur à réunir l'élite de ses troupes dans le Nord» (Nodier, 1961: 696). Sergy est mort dans la bataille de Lutzen, Boutraix s'est fait moine et lui, il s'est retiré dans l'héritage de ses pères. Mais ses interlocuteurs ne sont pas

satisfaits de cette fin de l'histoire. Le narrateur conclut: «Vous m'avez demandé une histoire de revenant, et c'est une histoire de revenant que je vous ai racontée, ou bien il n'en fut jamais. Tout autre dénouement serait vicieux dans mon écrit, car il en changerait la nature» (Nodier, 1961: 697). Mais Anastase et Eudoxie insistent: étant donné qu'il n'a pas maintenu son serment, cela leur fait supposer que le narrateur a connu finalement l'explication de l'étrange phénomène et elles lui demandent de leur raconter le vrai dénouement de l'histoire. Finalement il leur promet de continuer son récit un mois après, laissant deviner un changement radical dans les faits de la partie manquante qui entraîneront une perception tout à fait différente de ceux qu'il a déjà racontés: «Je vous avertis toutefois que c'est ici une histoire véritable, du commencement à la fin, et qu'il n'y a dans tout ce que je vous ai raconté ni supercherie, ni mystification, ni voleurs...» (Nodier, 1961: 698).

Un mois après, le narrateur et ses amis se retrouvent et il reprend son histoire en insistant sur le fait que «tout le monde a entendu raconter ou vu de ses propres yeux des choses bien plus extraordinaires que celles qui me restent à vous apprendre» (Nodier, 1961: 698). En 1814, il se rendit de nouveau à Barcelone, à l'occasion de la noce de son ami Pablo de Clauza, qui lui proposa d'assister «à la représentation peut-être unique de la Pedrina» (Nodier, 1961: 699). Le narrateur se souvient que Bascara avait fait mention de cette chanteuse au château de Ghismondo et il n'est pas du tout enthousiasmé de l'idée de son ami, mais finalement ils y assistent. Lorsque le narrateur voit en scène la Pedrina, et il entend sa voix, il dit: «il me semblait que j'étais encore au château de Ghismondo» (Nodier, 1961: 701); et il croit devenir fou. Une fois le spectacle fini, il avoue: «Ce qui vient de se passer n'est pour moi que la prolongation d'une illusion terrible, dont ma raison ne s'est jamais totalement affranchie» (Nodier, 1961: 702). Ne pouvant rompre son serment, le narrateur cache à ses compagnons la raison de sa réaction si exaltée quand il a vu la Pedrina. Son ami Pablo, qui connaît le passé de l'actrice, décide alors de le lui raconter. Il s'agit d'une histoire où ses «malheurs [...] ne sont pas moins surprenants que ses talents» (Nodier, 1961: 702). Nous voilà, donc, face au troisième récit encadré.

La Pedrina est en réalité Inès de Las Sierras et elle appartient à l'«une des familles les plus illustres de la vieille Espagne» (Nodier, 1961: 702-703), une famille qui au XVI^e siècle dut s'expatrier au Mexique où «la fatalité tragique dont elle était poursuivie ne se relâcha pas de sa rigueur [...]» (Nodier, 1961: 703). Dans les premières années du XIX^e siècle «le dernier des nobles seigneurs de Las Sierras vivait encore à Mexico» (Nodier, 1961: 703). Sa femme meurt et dans le désir de donner une autre mère à sa fille Inès, âgée de six ou sept ans, «il lui donna une implacable ennemie» (Nodier, 1961: 703). Inès «comprit bientôt que les arts, qui n'avaient été jusque-là pour elle qu'un objet de distraction et de plaisir, pouvaient devenir un jour sa seule ressource» (Nodier, 1961: 704). Le père d'Inès est tué et le présumé assassin se marie avec sa marâtre. «Inès resta donc solitaire dans la maison de ses aïeux, entre deux personnes qui lui étaient également étrangères» (Nodier, 1961: 704), jusqu'à l'arrivée dans sa vie d'un sicilien, Gaetano Filippi, «dont la vie antérieure semblait cacher quelque mystère» (Nodier, 1961: 704). Âgée de seize ans, la jeune fille tombe amoureuse du sicilien et celui-ci la convainc pour fuir avec lui en Espagne, à Cadix, emportant tout l'or et les bijoux de sa famille. Un jour l'hypocrite Gaetano la dépouille de tout et part avec une autre femme, «il l'avait abandonnée, pauvre, déshonorée, et, pour dernier malheur, livrée à son propre mépris» (Nodier, 1961: 706). Inès décide alors de surmonter sa fatalité toute seule. Elle se fait comé-

dienne pour gagner sa vie et elle devient la Pedrina, ayant un «mémorable début» à Madrid «qui la plaça si promptement au premier rang des virtuoses les plus célèbres» (Nodier, 1961: 706). Mais ce fut sa seule représentation, car sa beauté et son talent séduisirent un personnage illustre, qui fit sa fortune et l'éloigna de la scène. Le sicilien, mis au courant de sa nouvelle et opulente vie, revient pour la dépouiller une deuxième fois. Très rusé et habile il n'eut pas de difficultés pour récupérer la confiance d'une Inès qui était toujours amoureuse de lui. Ils quittent Madrid, emportant toutes les richesses d'Inès, et s'adressent à Barcelone où Gaëtano dit que sa mère les attend, impatiente de la connaître. Là le sicilien essaie de la tuer en la frappant d'un coup de poignard au sein et l'abandonne à nouveau, fuyant en Italie avec sa fortune. Inès ne meurt pas, elle se remet de sa blessure, mais sa raison demeure longtemps égarée. «La pauvre créature venait d'être ressuscitée pour la vie physique, mais elle restait morte à la vie intelligente. Elle était folle» (Nodier, 1961: 710). Inès est alors accueillie dans une communauté de religieuses qui s'occupe d'elle, mais elle s'en échappe. On essaie de la rencontrer, mais toute trace d'elle disparaît aux alentours de Mataró deux jours avant Noël de l'année 1812. Néanmoins des événements bizarres qui eurent lieu la nuit de Noël au château de Ghismondo, un vieux manoir en ruines, qu'on disait maudit, permirent de retrouver la jeune fille aliénée. Cette nuit-là, une affreuse nuit d'orage, les voisins y aperçurent «une illumination splendide » et « entendirent des voix étranges et confuses auxquelles se mêlaient par moment des chants d'une douceur infinie» (Nodier, 1961: 711). C'étaient de vrais fantômes? Peut-être des gens qui essayaient de conspirer contre les Français? Pour savoir à quoi s'en tenir les autorités inspectèrent le château, trouvant les vestiges d'un festin et «dans un des souterrains une jeune fille étrangement vêtue, qui paraissait privée de la raison» (Nodier, 1961: 7012). C'était la Pedrina, c'était Inès. Elle fut ramenée dans son couvent et un médecin la guérit. Elle décide finalement de se consacrer de nouveau au théâtre. C'est ainsi que conclut le récit de Pablo, une histoire qui complète, qui explique, la première, dégageant de son serment le narrateur, qui désormais peut raconter l'épisode «non mystérieux» du château de Ghismondo. Pablo et ses amis apprennent, donc, la même histoire que le narrateur raconte dans la première partie à Anastase, Eudoxie et le substitut.

Le récit s'achève par une réflexion autour du conte à laquelle on a fait référence en partie ci-dessus. Le substitut demande au narrateur de tirer quelque moralité de l'histoire qu'il vient de raconter, de même que «le bon Perrault, [son] maître, savait faire sortir de ses contes les plus ridicules de saines et graves moralités» (Nodier, 1961: 715). Il –en réalité c'est Nodier– finit «par un adage qu'[il] croit de [sa] façon, mais qu'on trouverait peut-être ailleurs en cherchant bien [...]: Tout croire est d'un imbécile, tout nier est d'un sot» (Nodier, 1961: 715); ou cet autre emprunté aux Espagnols: «De las cosas más seguras, la más segura es dudar» (Nodier, 1961: 716). L'auteur exprime aussi une autre idée à laquelle il tient fréquemment dans ses ouvrages¹⁰, l'idée qu'«il n'y a rien qui n'ait été dit [...] que l'homme est incapable de rien inventer» (Nodier, 1961: 715-716).

¹⁰ Par exemple dans la préface de *La Fée aux Miettes* ou dans *Histoire du Roi de Bohème*.

La délimitation du champ littéraire dans les romans d'Ahmadou Kourouma

Laura Menéndez-Pidal Sendrail

Universidad Nacional de Educación a Distancia

lmenendezpidal@madrid.uned.es

Résumé

Cet article essaie de délimiter socialement et textuellement la production littéraire d'Ahmadou Kourouma dans le champ littéraire africain francophone en suivant la théorie de Bourdieu. La première partie de l'article analyse socialement l'œuvre de Kourouma d'après les critères suivants: perméabilité des frontières, lectorat, autonomie économique, monde de l'édition et instances de légitimation. L'analyse délimite également la place de l'auteur et de sa production d'après les spécificités sociales du champ littéraire africain francophone. La deuxième partie de l'article étudie l'appartenance de la création littéraire de Kourouma dans le champ d'un point de vue textuel en considérant les paramètres de la tradition orale, de l'insécurité et de l'altérité.

Mots clé : frontières ; autonomie ; légitimation ; oralité ; insécurité et altérité.

Abstract

The aim of this article is to socially and literally mark out Ahmadou Kourouma's literature work in the literally field of African francophone literature by following Bourdieu's theory. The first part of the article analyses Kourouma's work from a social point of view by following the below criteria: Borders permeability, readership, self economic government, publishing business and legitimization process. The essay also defines the position of the author and his work according to the social specifics of the African Francophone literature. The Second part of the article evaluate Kourouma's sens of belonging of literature to the literally field from a textual point of view and taking into account the oral tradition, insecurity and otherness.

Key words: borders; autonomy; legitimization process; insecurity and otherness.

0. Introduction au champ littéraire africain francophone

Le choix de la théorie de Bourdieu (1992) appliquée aux champs littéraires pour analyser le corpus des œuvres d'Ahmadou Kourouma se doit principalement à l'approche sociocritique du produit littéraire. Élaborée dans les années soixante, son application à la littérature africaine n'en est que très récente. D'après Jean Derive (1990 : 88), le champ littéraire se définit de la façon suivante :

Il y a possibilité d'émergence d'un champ littéraire dans une société lorsque la production de la littérature commence à se libérer de la férule des pouvoirs politiques et/ou religieux qui la régissent et à chercher sa légitimation non plus dans une autorité extérieure et transcendante, mais dans un ensemble d'instances sociales qui s'efforcent de dire la légitimité dans le cadre d'un rapport de forces concurrentes, L'intérêt de la mise à jour d'un tel champ de forces est de montrer comment il détermine le sujet écrivain. [...] La mise en évidence des instances de légitimation et des valeurs symboliques qu'elles mettent sur le marché à un moment donné permet de voir que l'œuvre de l'écrivain s'élabore aussi en fonction de ce système de valeurs, même si elle ne se réduit pas à cela. Produire de la littérature (pour l'auteur, pour l'éditeur), selon tel point de vue, c'est aussi chercher à se situer – plus ou moins consciemment sans doute – sur ce marché des valeurs, en fonction de ses goûts et de ses tendances, la liberté de chaque sujet créateur s'inscrivant dans un jeu personnel d'acceptation et de transgression des valeurs.

Concernant les littératures africaines, elles n'appartiennent à l'univers littéraire que depuis quelques décennies. L'existence d'un champ africain francophone remonte au XIXe siècle. Malheureusement cette littérature et donc ce champ restent souvent inconnus du grand public tel que l'affirme Claire Ducorneau :

Pour caractériser, justement, la présence des écrivains de langue française dits « africains » dans le *Magazine littéraire* et la *Quinzaine littéraire* de 1966 à 2006, j'ai mis en avant la formule « place introuvable » dans l'intitulé de mon exposé : place introuvable, parce que la représentation de ces auteurs s'est vite révélée particulièrement faible. Cette sorte d'éviction quantitative a semblé en partie liée à un problème de classification littéraire, d'ordre plus qualitatif. Ces auteurs échappent en effet aux habitudes de classement culturel : ils sont exclus de la littérature étrangère, souvent envisagée en identification avec des « nations », en raison de leur utilisation de la langue française (Ducorneau, 2008 : 1-2).

Ce bref exposé présente le parcours de ce champ : l'époque coloniale permettra l'émergence d'une littérature en français destinée aux colonisés, d'une autre orientée aux lecteurs de la métropole et d'une dernière, en langue autochtone, conçue pour les lecteurs africains. Pendant l'entre-deux-guerres, le mouvement de la négritude

exprimera l'engagement de ses écrivains. Senghor, Damas et Césaire défendront les valeurs africaines, d'abord d'une position éloignée du pouvoir politique, puis ils continueront à écrire une fois qu'ils auront accédé aux structures formant partie intégrante du pouvoir. La période des indépendances verra naître une littérature de résistance et une continuité de la littérature orale. De nombreux écrivains pendant les années soixante et soixante-dix participeront alors au pouvoir politique. La déception des indépendances les conduira à s'écarter des cercles du pouvoir. Kourouma, Fantouré, Soyinka, Mudimbe et Labou Tansi, déçus par la corruption, feront partie de ce groupe. Les dernières décennies s'affirmeront dans une conception de l'esthétique face au rôle de porte-parole des maux de la collectivité prônés par les auteurs antérieurs. Chacune de ces littératures s'oriente donc vers des critères de reconnaissance et de réception différents.

D'autre part, les instances qui les légitiment ont également évolué passant de la férule de la métropole en tant que légitimatrice, productrice et distributrice, aux instances universitaires locales et aux circuits de production et de distribution nationaux. De son côté, la critique littéraire s'est considérablement développée : des centres d'enseignement se sont créés, des revues ont vu le jour et les colloques se sont multipliés. Ce développement implique une recherche active de l'analyse littéraire.

Les critères suivis par la critique actuelle étudient séparément la littérature orale de l'écrite. Elle tient compte également des différentes langues (européennes ou africaines) employées par les auteurs africains. Elle définit également une approche sociopolitique de la production des œuvres émanant d'un contexte postcolonial et elle évalue-t-elle les processus d'intertextualité dans les textes européens et africains. Cette critique analyse la conscience linguistique de l'écrivain¹ à travers la langue ou les langues dans lesquelles il s'exprime et finalement elle aborde la littérature en tenant compte des spécificités culturelles (langues, cultures, religions, symbolismes, etc.) s'éloignant de la notion d'une Afrique globalitaire.

Délimiter les romans de Kourouma dans le champ littéraire africain francophone représente, d'après Soubias, un problème de datation. Lors de la publication de son premier roman, *Les Soleils des indépendances* (1968), ce champ littéraire était à peine constitué:

L'aventure de Kourouma révèle peut-être une chose : dans les années 1960, le champ littéraire qu'on pourrait baptiser « africain-francophone », ou « africano-français », n'est certes pas inexistant, mais n'a pas encore atteint un niveau de structuration très élevé. Il a encore très peu d'animateurs qui lui soient

¹ D'autre part il est vrai que les critères nationaux, géographiques, raciaux et celui de la langue d'écriture sont insuffisants pour définir un auteur comme appartenant au champ; il reste donc à définir « l'africanité » dans le texte. Kourouma se reconnaissait lui-même comme écrivain africain francophone, adhérant ainsi volontairement à ce champ littéraire.

propres, à la différence de maintenant. Il n'est pas encore traversé par une dialectique interne « tenants-prétendants », telle que la décrit Bourdieu, de sorte que la légitimation des auteurs se fait encore selon des critères qui relèvent du champ littéraire français tout court, « parisiano-français » plus exactement. (Soubias, 2001 :233).

D'autre part, la notion de champ se définit par des supposés sociologiques qui déterminent la production littéraire. Pour y délimiter la création de Kourouma, l'application des critères anthropologiques, historiques et sociologiques, décrits par Jean Derive (2001), s'avère essentielle.

Le critère anthropologique est défini par Derive² comme celui qui marque les « zones culturelles » d'où provient la production littéraire. Appliqué à Kourouma, ce critère a une origine géopolitique et ethnique puisque son corpus est classifié sous le label de « littérature francophone » localisée en Afrique noire. D'autre part, l'origine ivoirienne de l'auteur identifie ethniquement son corpus à cette « zone culturelle ».

Quant au critère historique, il délimite chronologiquement le corpus de Kourouma entre 1969 et 2004, classant dans la période des indépendances (les années soixante-dix) son premier roman (*Les Soleils des indépendances*, 1970). Les deux suivants (*Monné, outrages et défis*, 1990, et *En attendant le vote des bêtes sauvages*, 1998) appartiennent à la période du désenchantement survenu après les indépendances. Les deux derniers (*Allah n'est pas obligé*, (2000) et *Quand on refuse on dit non*, 2004) sont écrits au début du XXI^e siècle. Ce corpus survole donc trois périodes de production du champ littéraire africain francophone assimilées à des modes de pensée et de sensibilité différents. Pendant les indépendances et le désenchantement, les sentiments dominants sont l'angoisse et le désarroi, tandis que l'étape postérieure révèle de grandes inquiétudes esthétiques qui se veulent indépendantes des contraintes idéologiques. L'œuvre de Kourouma, bien que chronologiquement elle déborde sur la dernière période, garde pourtant les caractéristiques qui la rattachent à la première.

Le critère sociologique englobe la création kouroumienne dans le contexte de la littérature africaine engagée (les romans de la contestation) et dans le classement des « romans historiques ». L'auteur dénonce, comme beaucoup d'autres de ses contem-

² Jean Dérive collecte des récits de traditions orales en Afrique. Dans sa participation dans l'ouvrage de Romuald Fonkoua et Pierre Halen *Les champs littéraires africains* (2001), il donne les suivantes définitions des quatre critères : « Fonctionne en premier lieu un *critère anthropologique* qui consiste à opérer des distinctions selon des « zones de culture » dont les œuvres sont supposées originaires : littérature allemande, anglaise, française, etc. [...] Il existe cependant un critère historique [...]. Il permet de délimiter, soit à l'intérieur d'une zone de culture soit transversalement, des époques pertinentes de production de la littérature. [...] Le critère sociologique, quant à lui, définit des ensembles de production par rapport à ceux qui produisent et/ou consomment de la littérature. [...] Le critère textuel enfin permet d'opérer une typologie des productions en fonction de propriétés de forme et/ou de contenu » (Dérive, 2001 : 95-96).

porains ou de ses antécédents, les maux qui sévissent en Afrique pendant la colonisation, les indépendances et les guerres tribales, encadrant ses textes dans un arrière-fond historique. Ce critère définit également les lecteurs qui consomment les romans de Kourouma. Dans son cas, le lectorat ciblé par cette production est surtout un public hétérogène.

Il est indiscutable que les romans de Kourouma appartiennent au corpus post-colonial d'expression française. Ils ancrent leurs racines dans des contextes socioculturels et politiques très déterminés. Il devient donc impossible de séparer la critique littéraire de leur situation d'émergence. Il s'agit alors de comprendre leur originalité à partir de leur enracinement dans le champ littéraire africain francophone.

1. Spécificités du champ littéraire africain francophone

Le champ littéraire africain francophone possède trois particularités : des frontières perméables et non définies, une grande partie du lectorat et des écrivains expatriés ou exilés et une autonomie économique précaire avec des instances de légitimation qui dépendent encore du centre, tels que le monde de l'édition et les prix littéraires. Cependant, ce dernier point a beaucoup évolué au cours des dernières années, ouvrant un plus grand éventail de choix aux écrivains d'aujourd'hui.

1.1 Les frontières perméables, le lectorat, l'autonomie économique, l'édition, les instances de légitimation

Les frontières du champ littéraire s'opposent aux frontières géographiques définies politiquement et qui ne sont pas perméables. Les littéraires, par contre, fluctuent entre la France, les pays francophones, l'Afrique et les territoires d'exil (il existe un grand nombre d'écrivains africains appartenant à cet espace littéraire qui écrivent, publient et reçoivent des prix en dehors de l'aire géographique africaine). Ainsi le champ africain francophone s'étend-il également aux Antilles, et en Amérique. Kourouma en est un parfait exemple : publié au Canada, où il reçoit le Prix de la Francité, reconnu en France avec le Prix Renaudot et le Goncourt des lycéens, édité par des maisons d'édition françaises, il appartient également à l'aire culturelle malinké qui recouvre quatre frontières politiques : le Sénégal, la Côte d'Ivoire, la Guinée et le Mali. Il se meut donc à travers des frontières perméables qui se diluent entre l'Amérique, l'Afrique et la France. Il a également fait partie des écrivains exilés comme le démontre son parcours errant en Afrique et en France.

Le lecteur à qui s'adressent les productions du champ littéraire africain francophone se caractérise par son hétérogénéité. Pendant la première période de création du champ (les années vingt et trente), le lecteur africain n'existait pratiquement pas. La production littéraire se consommait surtout en France. Ce n'est qu'à partir des années soixante, grâce à la scolarisation, aux maisons d'édition, aux universités, à la presse et à la création de bibliothèques que le nombre de lecteurs s'accroît lentement en Afrique. L'écrivain africain vise donc, à partir de cette augmentation, un double

lectorat : d'un côté et sûrement prioritairement, sa société d'origine, puis un lectorat occidental ou plutôt universel qui achète sa production. Ces lecteurs occidentaux deviennent un élément capital si l'écrivain veut atteindre une certaine reconnaissance aussi bien du monde de l'édition que des institutions. Quant à Kourouma, son lectorat est très hétérogène : il s'adresse surtout à un public francophone, aussi bien européen qu'africain, maniant dans tous ses romans un double langage.

L'autonomie économique a été durement conquise par les écrivains à partir des années soixante. Ce n'est qu'avec le désenchantement politique généré par les indépendances que les auteurs ont cherché à se séparer complètement du champ politique et économique, exerçant parallèlement d'autres professions que celle d'écrivain. Cela leur a permis de surmonter la misère sociale et d'acquérir une autonomie face au pouvoir politique. Kourouma en est également un excellent exemple : il a travaillé en tant qu'actuaire exerçant une profession éloignée du monde littéraire. Cela lui a permis de pouvoir s'exprimer avec toute son indépendance et son autonomie. Son succès en tant qu'écrivain lui a plus tard procuré une aisance économique, fruit des bénéfices obtenus par sa production littéraire, qui l'ont rendu complètement autonome à l'intérieur du champ.

Quant au monde de l'édition, la spécificité du champ africain francophone couvre un espace sans frontières, rempli de paradoxes.

Il est vrai que la réalité africaine n'implique qu'un nombre réduit de lecteurs et un système de production faible qui dépend des grandes maisons d'édition occidentales, toujours très interventionnistes sur le continent africain. Ces instances se trouvent donc, elles aussi, pratiquement expatriées. L'histoire de l'édition démarre entre 1920 et 1930 avec les structures mises en place par les missions chrétiennes et l'édition coloniale. Le reste de la production se fera en dehors du continent et ce n'est que vers les années soixante que s'installe *Présence Africaine* en Afrique publiant les romans classiques africains. Les Éditions Clé se spécialisent dans un public lycéen et à partir des années soixante-dix *Monde Noir Poche*, les *Éditions Pierre Jean Oswald* et les *Nouvelles Éditions Africaines* prennent la relève.

Les points faibles de l'édition persistent aujourd'hui : le manque de pouvoir d'achat des lecteurs potentiels, l'absence d'une main d'œuvre qualifiée dans le domaine de l'édition, les nombreuses défaillances dans les systèmes de diffusion ainsi que les mauvaises infrastructures de transport et de communication ; le monopole trop interventionniste des gouvernements africains et l'inévitable corruption du monde éditorial mettent des bâtons dans les roues à l'essor éditorial. Nonobstant, la situation de l'édition et du lectorat n'est pas irréversible. Le champ littéraire étant toujours en construction, cette période participe à son évolution avec ses spécificités, pouvant nettement s'améliorer dans un proche avenir. Il est également inévitable un contact entre le monde de l'édition et le champ économique. De nos jours, il existe un équilibre qui démontre une évolution spécifique du monde de l'édition vers une

plus grande autonomisation. En rapport au monde de l'édition, l'œuvre de Kourouma incarne l'exemple de l'écrivain expatrié et publié par une maison d'édition centrale.

En ce qui concerne les instances de légitimation dans le champ, le panorama a beaucoup évolué. Le Grand Prix Littéraire d'Afrique noire³, le Grand Prix Tchicaya U Tam'si ou le Prix Ahmadou Kourouma, ainsi que de nombreuses revues littéraires (*Africulture, Critaoi, Revue Noire, Éthiopiennes...*), lui donnent une autonomie qui démarre définitivement vers les années quatre-vingts. Par contre, ces instances se localisent souvent en Europe et n'entraînent pas le monde africain de l'édition, obligeant de nombreux écrivains à passer encore par les maisons d'édition du centre. L'Harmattan, Karthala et Sépia se battent pour publier dans les deux continents et comme ces dernières années les ventes augmentent, elles se font concurrencer sur leur terrain par Gallimard, le Serpent à plumes ou Actes Sud.

Pascale Casanova (1999) a suivi de près ce problème, le considérant comme un effet de la domination coloniale⁴. Le cas d'Ahmadou Kourouma et sa relation avec les maisons d'édition en ses débuts comme écrivain illustre la situation. Refusé tout d'abord par le monde de l'édition en France puis publié au Canada, ce n'est qu'après avoir reçu le Prix de la Francité⁵ que les Éditions du Seuil s'intéressent à lui. Sa consécration vient juste après la publication de son premier ouvrage. Elle lui vaut la reconnaissance des instances de légitimation avec le Prix Inter pour *En attendant le vote des bêtes sauvages* et le Prix Renaudot pour *Allah n'est pas obligé*. Kourouma devient alors un incontournable de la littérature africaine. Cela prouve clairement qu'un bon traitement du côté de l'édition est fondamental pour une reconnaissance institutionnelle.

Le champ littéraire africain francophone partage avec le champ central les instances de légitimation ainsi que le monde de l'édition et le lectorat. Il maintient des

³ Le Grand Prix Littéraire de l'Afrique Noire, instauré en Afrique en 1960, a toujours eu un grand impact sur l'édition. Il est décerné par l'Association des Écrivains en Langue Française. Celle-ci a été fondée en 1926 et s'appelait alors la Société des Écrivains Coloniaux. Rebaptisée ADELFI, elle favorise dans le monde l'expansion des littératures de langue française et soutient les écrivains francophones résidant hors de France. Ce prix autonomise le champ des instances de légitimation centrale, quoique les prix décernés en Occident servent également de reconnaissance institutionnelle.

⁴ Pascale Casanova déclare dans *La République mondiale des lettres* (1999 : 171) : « En exportant leurs langues, les nations européennes ont exporté aussi leurs luttes ; ou plutôt, les écrivains excentrés sont devenus l'un des enjeux majeurs de ces luttes. La puissance littéraire d'une nation centrale peut désormais se mesurer aux innovations, aux bouleversements littéraires produits dans sa langue par des écrivains excentrés et reconnus universellement. C'est pour une langue (...) une nouvelle façon de 'prouver' en acte sa capacité à créer une modernité et à réévaluer ainsi son propre capital à travers des écrivains sur lesquels elle a exercé une domination ».

⁵ Kourouma lui-même par sa formation scientifique n'appartient pas au monde des lettres, ceci l'éloigne encore plus du procédé de légitimation suivi par la métropole qui ne publie que des écrivains africains consacrés. Par contre, au Canada régissent des critères plus souples. La découverte de nouveaux talents littéraires prime dans le milieu universitaire qui l'accueille.

frontières indéfinies et extérieures aux limites géographiques de la zone africaine francophone. Les différents festivals et salons littéraires (Fest’Africa ou Étonnants voyageurs⁶), les centres de recherches universitaires et les maisons d’édition renforcent par contre son autonomie.

En conclusion, le cas Ahmadou Kourouma à l’intérieur du champ littéraire africain francophone suit le suivant parcours : après ses succès avec les *Soleils des indépendances* (1970), Prix de la Francité et Prix de la Tour-Landry de l’Académie française ; *Monné, outrages et défis* (1990), Prix des Nouveaux Droits de l’homme, Prix CIRTEF, Grand Prix de l’Afrique noire ; *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), Grand Prix de la Société des gens de lettres, Prix Tropiques, Livre Inter 1999 et *Allah n’est pas obligé* (2000), Prix Renaudot, Prix Goncourt des lycéens et Prix Americo Vespucci, il est devenu un auteur de renom, convoité dans le monde de l’édition et reconnu institutionnellement à tous les niveaux. Il a bénéficié d’un très bon accueil du public mettant à la mode la littérature africaine, comme l’ont été auparavant la caribéenne ou la latino-américaine. Reconnu institutionnellement dans quatre zones géographiques appartenant à l’espace francophone (le Canada, la France, la Belgique et l’Afrique), il adhère parfaitement au profil de l’écrivain faisant partie du champ littéraire africain francophone. Choyé par l’édition en partie grâce à sa légitimation, il a eu droit également à d’intenses campagnes de promotion, (médias, signature de la critique parisienne, articles de presse, ouvrages critiques, etc...) qui l’ont imposé comme auteur africain aux lecteurs africains, français et francophones. Publié par Seuil, maison d’édition française, son profil se moule pleinement au champ littéraire africain francophone devant se servir pour la diffusion de ses textes d’un réseau extérieur à son aire géographique.

1.2. La place de Kourouma

La parution des *Soleils des indépendances*, allant contre-courant, s’inscrit dans le champ littéraire africain francophone. Au début des années soixante-dix, ce texte, bien qu’il soit une critique acerbe de la société des indépendances, ne suit pas les normes du roman engagé politiquement, comme par exemple ceux de Mongo Béti, ni ne fait partie du mouvement de la négritude (Césaire et Senghor publiaient encore), ni ne s’inscrit dans le mouvement exotique, mais, par contre, il se rattache à une avant-garde créatrice, continuatrice dans le champ littéraire africain francophone aussi bien dans le domaine de l’oralité que dans celui de la tradition. Kourouma débute dans le champ en tant qu’innovateur. Il se définit donc dans un courant d’avant-garde. Il apporte une transformation au champ littéraire francophone qui provient de sa position marginale et qui l’insère dans les luttes et les enjeux inhérents à tout champ. Lui-même, après avoir conquis sa position à l’intérieur du champ, sera con-

⁶ Le festival *Étonnants Voyageurs* aurait dû avoir lieu en 2010 en Haïti mais vu le désastre provoqué par le tremblement de terre il se tiendra à Saint-Malo. Ce festival récompense un roman écrit en français.

testé et déplacé par les nouvelles générations d'écrivains. Mais, en 1960, il représente le côté rebelle d'où proviendront la rupture académique et la création dans le champ d'un nouveau créneau : celui « des nouvelles écritures africaines », tel que le fait remarquer Pierre Soubias (2001b), qui pense que le roman de Kourouma n'est pas reconnu par la critique française à la fin des années soixante parce que son texte ne trouvait pas de destinataire car il n'appartenait à aucun groupe reconnu à ce moment-là.

De nos jours, il est reconnu comme l'un des écrivains les plus renommés de la Côte d'Ivoire. Son corpus est inscrit dans les programmes scolaires et universitaires. Il est étudié par la critique et fait partie intégrante des anthologies. Cette reconnaissance institutionnelle par les instances de légitimation du champ et la création du Prix littéraire qui porte son nom (le Prix Ahmadou Kourouma) lui réservent une place à l'intérieur du champ littéraire africain francophone.

En conclusion, Kourouma regroupe en tant qu'écrivain toutes les spécificités appliquées au champ littéraire africain : la perméabilité frontalière, le double lectorat, la légitimation par des instances hétérogènes (canadiennes, françaises et africaines) et la publication de ses romans par une maison d'édition centrale avec une projection africaine.

2. Délimitation de la création de Kourouma dans le champ littéraire d'après le critère textuel défini par l'altérité, la tradition orale et l'insécurité

Se trouvant en situation de périphérie, (son ancrage socioculturel et son appartenance au champ littéraire africain ne coïncident pas avec le champ littéraire métropolitain), la production de Kourouma se définit donc par des rapports d'altérité. Ses textes en foisonnent d'exemples: dans *Les Soleils des indépendances*, Fama cherche son identité perdue dans un univers occidentalisé ; dans *Monné, outrages et défis* (1990), les cultures occidentale et africaine s'opposent afin de se définir ; dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le personnage de Koyoga se construit par rapport aux autres dictateurs et dans *Allah n'est pas obligé*, c'est grâce à la comparaison des groupes en guerre que s'établissent les critères qui construisent la critique des guerres tribales.

Chez Kourouma, l'altérité⁷ se dégage également de son déracinement géographique. Ballotté entre l'Afrique et la France, au gré des événements historiques, sa production reflète ses multiples appartenances : la Côte d'Ivoire, la France, l'Algérie et le Cameroun. Lui-même définit ainsi son parcours dans les propos recueillis par Tirthankar Chanda (2003) dans Radio France Internationale :

⁷ Le concept d'altérité se voit aujourd'hui parfois contesté par le mouvement d'émergence des littératures nationales qui tente de l'effacer en faveur d'une recherche de l'esthétique, fuyant ainsi la notion de recomposition de l'identité littéraire à travers l'expression de l'altérité.

RFI : Depuis plusieurs années, vous partagez votre vie entre la France et la Côte d'Ivoire. Où se trouve la bibliothèque personnelle d'Ahmadou Kourouma ?

AK : J'ai deux bibliothèques. L'une se trouve à Abidjan et l'autre à Lyon où je vis d'ailleurs de façon quasi-permanente depuis les événements de la Côte d'Ivoire. Il m'arrive souvent de ne pas retrouver mes livres. Combien de fois ne m'est-il pas arrivé de rechercher désespérément un livre ici, à Lyon, alors que je l'avais amené à Abidjan au cours de mon précédent voyage ! Je n'ai pas de chance avec mes bibliothèques. J'ai perdu à deux reprises, lors des déménagements successifs, tous mes livres.

Il fait partie des écrivains postcoloniaux coupés de leurs ancrages autochtones devant donc se les réapproprier. Cette situation génère obligatoirement la rencontre avec l'Autre.

Vu sous la perspective proposée par Florence Paravy (2001), le lien qui rattacherait un héros ou un écrivain à sa terre natale serait rompu que ce soit par un exil forcé ou par une inadaptation sociale. Les héros romanesques africains d'un grand nombre d'auteurs se définiraient donc sous ce paramètre. Kourouma n'échappe pas à cette règle. Les problèmes politiques survenus en Côte d'Ivoire⁸ l'obligent à un exil forcé. Il doit fixer sa résidence aussi bien en France que dans d'autres pays africains. Il est donc soumis à des influences culturelles occidentales qui marquent sa vie privée et son destin littéraire. Nourri par deux sources, il est obligé de se définir entre deux univers. Par ailleurs, les instances de légitimation du champ littéraire, qui dans le cas de Kourouma se trouvent axées en France, l'astreignent à affirmer son africanité face à deux lectorats (le francophone et l'autochtone). Kourouma joue un double jeu en pratiquant un énoncé didactique pour le lecteur francophone et des clins d'œil culturels envers le lectorat africain. Ces marques identitaires se retrouvent dans les quatre romans.

En ce qui concerne l'altérité des héros des romans de Kourouma, chacun présente ces caractéristiques de façon diversifiée. Partant de la prémisse que cette altérité provoque une distorsion de l'espace géographique et socioculturel où est intégré le personnage, Fama, dans *Les Soleils des indépendances*, ayant perdu tous ses référents culturels, se débat dans l'incompréhension socioculturelle. Il ne peut donc plus se définir par rapport à la société qui le rejette. Sa mort entre deux frontières physiques imposées qui séparent un monde auparavant uni en est l'aboutissement inévitable⁹.

⁸ Kourouma fut exilé de la Côte d'Ivoire pendant le mandat du président Houphouët-Boigny. Des années plus tard il put à nouveau réintégrer son pays natal. Néanmoins, il dut à nouveau le quitter à cause des conflits créés par le concept de l'ivoirité qui déboucheront en une guerre civile en 2002.

⁹ Pendant la conférence de Berlin en 1884, à l'initiative de Bismarck, l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie, la Belgique, le Danemark, l'Espagne, la France, le Royaume-Uni, l'Italie, les Pays-Bas, le Portugal, la

C'est un personnage désaxé qui ne peut se fixer par rapport à l'un des systèmes socio-culturels présents dans le roman. Son altérité se dégage justement du vide socioculturel qu'il incarne et qui le détermine.

En ce qui concerne l'altérité de Djigui dans *Monné, outrages et défis*, elle ressort de son isolement et de son incapacité à s'adapter aux impositions de la société coloniale. Le rejet systématique de l'Autre le contraint à vivre dans un univers clos destiné à disparaître sous la fêrule du colonisateur. Son contact avec l'étranger entraîne sa destruction et sa mort. Comme celle de Fama, elle est concluante et inévitable: il meurt en dépassant les limites physiques de son espace culturel envahi. Djigui par contre, par rapport à Fama qui n'a pas d'axe de définition, est référencié dans une société bloquée. Il appartient donc à un espace socioculturel vivant mais ravagé par le colonisateur. Son identité se détermine d'abord dans son cadre socioculturel, puis à travers sa relation avec l'Autre. Elle est donc une partie intégrante du binôme colonisé / colonisateur qui définit l'un par rapport à l'autre.

Par ailleurs, Koyoga, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, construit sa personnalité en fonction de deux axes: le premier par rapport aux autres dictateurs car c'est en les imitant qu'il crée sa propre image. Il délimite sa connaissance de l'Autre à un prototype dictatorial, et par conséquent, la définition de lui-même se calque sur ce modèle. Son apprentissage pour bâtir son identité consiste à assimiler les différentes personnalités cruelles des autres dictateurs africains. Le deuxième axe fixe l'altérité de Koyoga: il se définit, par rapport à son présent, dans la recherche systématique de la récupération de son pouvoir politique par l'intermédiaire du *donsomana* et, par rapport à son passé, en tant que dictateur. En ce qui concerne le présent de Koyoga, il doit rétablir les conditions qui lui permettront de se redéfinir socialement en retrouvant son statut de dictateur. Cette recherche de soi dans le présent le confronte à la réalité de son passé.

D'autre part, l'altérité de Birhamina, dans *Allah n'est pas obligé*, s'exprimera dans sa condition d'orphelin. À cette perte d'attaches s'ajoute son cheminement à travers la guerre. Son errance, qui efface toutes les frontières physiques unifiant l'espace géographique dans la cruauté de la guerre, définit son altérité par rapport aux conflits tribaux. Arraché à ses référents, il déambule parmi les guerres essayant de trouver des repères dans cet univers chaotique.

En conclusion, les héros de Kourouma se sentent déplacés, étrangers et sans repères dans leur temps et dans leur espace: Fama, décalé et isolé face au présent; Djigui, rattaché à un passé révolu, nie son présent; Koyoga, annulé par son terrible parcours, cherche dans le présent une place dans l'avenir et finalement Birhamina,

Russie, la Suède-Norvège et la Turquie ainsi que les États-Unis se réunirent pour le partage et la division de l'Afrique. Cette conférence dictant les règles officielles de colonisation débuta le 15 novembre 1884 à Berlin et conclut le 26 février 1885. L'impact direct sur les colonies fut la création de nouvelles frontières divisant des territoires unis culturellement.

orphelin et sans attaches, perdu dans le chaos de la guerre, se voit déposséder de son passé et de son présent. Tous ces personnages rejoignent l'enjeu de l'altérité, paramètre symbolique délimitant le champ littéraire africain francophone. L'altérité dans les romans de Kourouma exprime donc la problématique sociale africaine, générée par la reconstruction culturelle, survenue après un processus dérivé d'une réalité sociale déstabilisée.

Cette altérité entraîne un métissage et une hybridation propres aux romans de l'écrivain ainsi qu'à d'autres auteurs contemporains. L'hybridation entre le point de vue européen et l'africain se reflète par exemple dans l'éclatement des voix narratives de *Monné, outrages et défis*. Elle crée un univers bouleversé et instable, reflet d'une réalité sociale. Ce phénomène d'hybridation se traduit également dans le métissage des genres et dans l'interlangue. Constat qui se reproduit de façon plus ou moins homogène dans les productions littéraires d'auteurs africains tels que le Nigérien Chinua Achebe¹⁰ ou Solomon Plaatje¹¹ d'Afrique du Sud, en tant qu'écrivains anglophones, ou Ahmadou Kourouma en tant qu'auteur francophone.

Par ailleurs, comme l'a développé David N'Goran (2009), les caractères propres au champ littéraire africain francophone se cimentent, entre autres, sur la tradition orale qui représenterait les lieux d'enjeux et de rivalités où se dérouleraient les tensions du champ¹². Les auteurs qui suivraient ce critère s'insèreraient directement dans le champ. Les romans de Kourouma s'inscrivent donc pleinement dans cette voie. L'oralité est ainsi une présence constante dans ses romans.

¹⁰ Chinua Achebe est un écrivain qui appartient au champ littéraire anglophone. Nonobstant, vu le partage historique et socioculturel qui touche tout le continent africain comme l'esclavage et la colonisation, il existe de nombreuses caractéristiques communes aux deux champs. Chinua Achebe se révèle sur la scène internationale grâce à son célèbre roman, *Things fall apart* (1958) devenu un classique dans lequel il décrit la société africaine. Le désenchantement produit par l'ère des indépendances se reflète dans son roman *A man of the people* (1966).

¹¹ Solomon Plaatje appartient également au champ littéraire anglophone. Ce fut le premier écrivain africain à choisir l'anglais comme langue d'écriture. Il a écrit principalement des essais et des ouvrages qui ont pour but de sauvegarder la culture de son peuple (recueils de contes, de proverbes...). Plaatje a également écrit un ouvrage de fiction : *Mbudi, An Epic of South African Native Life a Hundred Years Ago*, premier roman en anglais par un écrivain de couleur en Afrique du Sud.

¹² David N'Goran affirme dans son ouvrage *Le champ littéraire africain* (2009 : 210-211) : « L'oralité et la tradition apparaissent comme conduites esthétiques fonctionnant à la manière de tous les faits historico-anthropologiques, mais elles sont surtout et demeurent des produits ou des éléments du champ littéraire africain. [...] Ainsi est-il apparu dans un premier temps que d'un point de vue historique, la création littéraire telle qu'elle a pris forme dans les espaces africains, fut fondamentalement le fait d'un effet discursif, c'est-à-dire une histoire de *prise de la parole* dont les manifestations et le fonctionnement par étapes conduisent successivement à la réalité d'un *Champ littéraire*. Ce dernier est un monde social particulier, voire un microcosme dont les propriétés générales reposent sur l'*oralité* et la *tradition* et dont la spécificité constitue sa frontière avec les sociétés (par exemple politique et économique) voisines.

Suivant une perspective sociale, l'emploi de la tradition orale véhicule chez Kourouma une insubordination aussi bien au pouvoir politique qu'aux canons institutionnalisés pendant la période de la négritude. Cette rébellion esthétique manifeste d'un côté la continuité des caractéristiques essentielles au champ mais, de l'autre, elle active les enjeux et les luttes défendant une position créatrice face aux écrivains de la négritude.

L'expression de la tradition orale se manifeste dans ses romans par le biais de différents éléments.

D'un côté, l'emploi de légendes comme celle qui illustre la lutte de Balla et du génie dans *Les soleils des indépendances* ; de l'épopée, comme par exemple, les exploits des ancêtres de Fama dans *Les soleils des indépendances*, ou ceux de Djigui dans *Monné, outrages et défis* ; de chants tels que ceux des chasseurs dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* ; de proverbes qui apparaissent dans tous les romans ; de mythes africains, comme par exemple les croyances du peuple paléo dans sa relation avec le monde des morts et du conte qui se retrouve dans la situation de création d'un auditoire virtuel, dans l'usage de formules rythmiques, dans la gestion de la parole, voire le rapport Cordua et Sora dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et dans la théâtralisation du récit souvent à valeur moralisante, ainsi que dans la transmission de la Parole par l'intermédiaire des griots présents dans tous les romans. Ces griots ne correspondent pas toujours au rôle du personnage désigné sous ce label, ils détiennent souvent le rôle du narrateur. Ils suivent la tradition orale en prenant le relais de la responsabilité de transmettre le sens de l'univers romanesque, grâce à la Parole.

D'un autre côté la récréation de la musique dans le texte à travers le malinké comporte une sonorité qui rythme la langue. Cette musicalité du texte en parfait accord avec l'esprit africain se répète comme une constante vitale depuis l'apparition du roman sur ce continent. Senghor en faisait déjà un grand usage dans ses poèmes. Cette recherche d'une sonorité musicale est à la base de la torsion de la langue propre aux romans de Kourouma. Ce dernier emploie aussi les formules rythmiques rattachées à la tradition orale pour accentuer la musicalité de sa prose tels que les proverbes, les sentences et les juxtapositions. Les reprises à la fin de chaque veillée dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou les titres des chapitres servent d'exemple :

La plume de l'oiseau s'envole en l'air mais termine à terre.
Le sang qui doit couler ne passe pas la nuit dans les veines.
Où un homme doit mourir, il se rend tôt le matin (Kourouma ; 1998 : 125)

Par ailleurs, la musique fait partie intégrante des romans en tant que continuateur d'une tradition séculaire¹³ s'accordant à l'esprit rythmique de la prose. La

¹³ L'oralité est trop souvent perçue avec une connotation primitiviste face à l'écriture qui marquerait le début de la « civilisation ». Pourtant des auteurs comme Platon, Rousseau ou Descartes privilégient l'oralité face à l'écriture considérant celle-ci un produit inférieur à la parole car le passage à l'écrit fige

constante apparition d'instruments musicaux comme la Cora dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou l'insertion de chants accompagnant toutes les cérémonies¹⁴, s'accordent à l'esprit rythmique de la prose.

De plus, le legs historique transmis oralement en Afrique de génération en génération détient une place prépondérante dans la prose kouroumienne. Kourouma l'intègre constamment dans ses romans. Son devoir de mémoire se transforme en héritage pour les nouvelles générations. Cette vision globalisante de l'histoire, qui s'éloigne d'une forme chronologique occidentale, la transforme en « Histoire universelle », bâtissant une représentation du monde qui suit le patron de la tradition orale africaine.

La tradition orale, dans toutes les conceptions énumérées ci-dessus, est donc l'un des enjeux du champ littéraire. Elle se perpétue et se transforme à mesure qu'évolue le champ mais ne cesse d'être une constante personnalisée par chaque auteur.

Le dernier critère qui définit l'œuvre de Kourouma dans le champ littéraire africain francophone est celui de l'insécurité. Celle-ci ne se présente pas seulement comme une insécurité langagière, mais aussi elle se manifeste dans le champ à tous les niveaux (écriture, thématique, linguistique, lectorat et culture).

En tant qu'écrivain francophone, Kourouma se positionne comme appartenant à la périphérie, c'est-à-dire à une littérature minorée. Il se meut donc dans un environnement insécurisant du point de vue de l'édition et des instances de légitimation. Cette insécurité se manifeste dans ses débuts comme écrivain, disparaissant une fois qu'il a acquis la légitimation dans le champ littéraire. Trois points fondamentaux délimitent ce critère : le domaine textuel, la dimension culturelle et le conflit linguistique.

Dans le domaine textuel, la première marque d'insécurité qui se traduit dans l'écriture est d'ordre politique. Elle apparaît dans la thématique des *Soleils des indépendances* qui présente le désenchantement de la situation politique créée par les indépendances ; dans *Monné, outrages et défis*, elle s'inscrit dans la politique coloniale ; dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, elle décrit les dictatures africaines et finalement dans *Allah n'est pas obligé*, elle reflète les guerres tribales. Les conflits politiques génèrent de violents affrontements reproduits dans la thématique des romans en tant que genèse des narrations qui se construisent sur ces fonds historiques.

la langue en lui ôtant l'art oratoire qui comprend l'intonation, la mimique, les gestes, les rythmes, les silences, les inflexions de voix, en définitive toute l'âme du langage.

¹⁴ La musique se retrouve dans les suivantes cérémonies : lors de l'excision de Salimata dans *Les Soleils des indépendances* ; pendant les visites du vendredi de Djigui dans *Monné, outrages et défis* ; quand Koyoga préside les cérémonies dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* ; pour les cérémonies religieuses dans *Allah n'est pas obligé*.

Le deuxième domaine souligné par cette insécurité serait la dimension culturelle développée dans les romans. Ce trait ponctue l'alternance de deux cultures confrontées : l'Occident et l'Afrique. Cette rivalité imprègne les récits, s'imposant dans les dimensions religieuses (Islam, fétichisme / Christianisme), culturelles (la compréhension radicalement différente des univers symboliques et mythologiques), les conceptions idéologiques (colonisateur / colonisé), le point de vue artistique (littérature orale / littérature écrite...) et finalement la culture moderne opposée à la tradition. L'effet d'une culture dominante et d'une autre dominée altère et détruit les référents de la deuxième créant à leur place un phénomène d'insécurité. Ces conflits alternés constituent la trame narrative de tous les romans de Kourouma. Ils apparaissent comme une constante. Ainsi, à titre d'exemple :

- la confrontation religieuse dans *Allah n'est pas obligé*,
- la différente conception de la vie et de la mort dans *Les Soleils des indépendances*,
- la polarisation des référents culturels, sujet central de *Monné, outrages et défis*.

Tous ces thèmes représentent des espaces culturels insécurisés.

Quant au conflit linguistique à l'intérieur du champ littéraire francophone, il concerne de nombreux auteurs. L'étiquette « francophone » face à « français » condamne trop souvent les premiers, d'une façon totalement arbitraire, à un environnement sociolinguistique insécurisant. Les propos de Kourouma dans son entretien avec Marc Féoli (2004) sont éclairants :

Dans *Les Soleils des indépendances* j'étais plus proche de la langue malinkée parce que je pensais en malinké, je vivais en malinké et puis mon long exil m'a fait perdre un peu la langue malinkée, et actuellement je pense en français et non plus en malinké. Avant, je cherchais la meilleure façon d'adapter le français au malinké en jouant sur les mots, sur la structure du langage. Mais maintenant c'est un peu le contraire.

Cette insécurité se reflète inlassablement dans le style des romans, qui évolue sous la dictée de cette réalité.

Quand *Les Soleils des indépendances* est publié, à la fin des années soixante, dans le champ littéraire africain francophone les écrivains d'avant-garde qui n'appartenaient pas au mouvement de la négritude (que ce soit Kourouma ou un autre auteur) ne savaient pas exactement quelle était leur position dans le champ, à qui s'adressaient leurs textes et surtout comment ils voulaient s'exprimer face au français normatif.

Tous ces conflits insécurisants réunis génèrent une forte angoisse qui se traduit surtout dans la démarche linguistique à suivre. Cette crise s'accroît davantage car le choix adopté par l'auteur d'atteindre également un lectorat africain implique la

détermination de trouver de nouvelles voies de communication dans le récit par le moyen du style. C'est bien le cas de notre auteur en « malinkisant » le français dans son premier roman¹⁵. Cette option est prolongée par un procédé évolutif dans les autres récits qui ne s'écartera pas de ce premier choix. L'adoption d'un français africanisé est donc le fruit de son insécurité. Kourouma correspondrait, selon le schéma présenté par Claude Caitucoli (2004b) dans la revue *Glottopol*, à l'auteur non-conformiste et fautif qui assume totalement sa situation face à la langue.

Néanmoins, une évolution dans son style se produit tout au long de sa trajectoire comme écrivain. *Les Soleils des indépendances* confirme avant tout son énonciation dans la langue malinké par rapport au français normatif. *Monné, outrages et défis*, publié vingt ans plus tard, poursuit sa recherche stylistique d'une manière plus posée, n'innovant pas sur les formes déjà présentées aux lecteurs dans *Les Soleils des indépendances*, mais, bien au contraire, son style devient plus normatif et moins subversif. Il faut aussi tenir compte de la situation personnelle de l'auteur qui vivait alors exilé et avait perdu temporairement le contact avec sa langue maternelle. Cet éloignement crée une insécurisation dans le style et se traduit donc par un rapprochement au français normatif qui, dans ce cas, sécurise l'écrivain. Ce livre, très célébré par la critique littéraire et reconnu par les instances de légitimation avec le Prix des Nouveaux Droits de l'Homme, le Prix CIRTEF et surtout le Grand Prix de l'Afrique Noire, s'adresse à un lectorat plus hétérogène. Le souci d'une bonne compréhension et d'une acceptation du message de la part du lectorat visé se lit entre ses lignes. Les néologismes sont d'ailleurs déjà connus des lecteurs et la syntaxe n'est plus aussi forcée. Il en découle donc un éloignement de la structure malinkisante des *Soleils des indépendances*. Cet écart s'accroît dans les deux romans suivants. *En attendant le vote des bêtes sauvages* est publié huit ans après *Monné, outrages et défis*. La production de Kourouma s'est accélérée puisqu'il peut désormais consacrer plus de temps à l'écriture. La reconnaissance des instances de légitimation et du lectorat qui placent l'auteur dans une position de succès littéraire dans le champ lui permettent de vivre de sa plume et il hâte le rythme de ses publications. Son autonomie et sa place lui en sont totalement acquises. La production et la diffusion à travers les circuits de commercialisation de ses deux romans suivants (*En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé*) suivent un rythme plus trépidant. Kourouma n'est plus pour le monde de l'édition un auteur à risque ; bien au contraire, il s'est transformé en valeur sûre. Un lectorat fidélisé et bien moins hétérogène que le premier visé entraîne une adaptation commerciale à cette demande. Le style également se sécurise s'appuyant moins sur l'usage de l'interlangue, caractéristique de ses deux premiers romans. Son écriture, toujours très travaillée, s'éloigne de la source malinkée. La thématique choisie

¹⁵ Claude Caitucoli (2004a) affirme : « lorsqu'un individu soumis à un processus d'insécurisation, refuse l'autocensure et choisit d'écrire malgré tout, il est conduit à adopter un *style*, un comportement linguistique spécifique induit par l'insécurisation ».

s'accorde à des réalités présentes historiquement et très proches des lecteurs (les dictatures africaines et la problématique de la participation d'enfants soldats dans les conflits tribaux).

En attendant le vote des bêtes sauvages reçoit un prix littéraire plus « commercial » que les romans précédents, le Prix Inter. Ce roman, vendu à deux cent mille exemplaires, élargit la réussite de l'auteur. Le travail dans la langue s'avère donc plus sécurisant. Néanmoins, Kourouma continue à affirmer sa différence à travers un style moins « fautif », mais l'ironie, les tournures langagières très façonnées et le vocabulaire cru établissent une continuité dans ce domaine subversif. L'axe malinké, bien qu'il se soit déplacé, est toujours présent.

Allah n'est pas obligé, publié deux années plus tard, atteint d'emblée une reconnaissance dans le champ à tous les niveaux : sa commercialisation, sa diffusion et sa production sont celles d'un écrivain consacré. Kourouma reçoit le Prix Renaudot et le Prix Goncourt des lycéens, réputés tous les deux pour être aussi des prix commerciaux. Le Prix Américo Vespucci lui vaut également une reconnaissance à l'échelle internationale. Ce roman s'inscrit donc dans le nouveau créneau « nouvelles écritures africaines » du champ littéraire existant depuis les années quatre-vingts. La thématique des enfants soldats y trouve sa place. Des textes comme celui de Tierno Monembo, *L'Aîné des orphelins* (2000) publié la même année, ou celui du Congolais Emmanuel Dongala, *Johnny chien méchant* (2002) ou encore *Transit* (2003) d'Abdourahman A. Waberi, abordent ce même sujet. Kourouma y revient également dans son dernier roman *Quand on refuse on dit non* (2004). Par rapport à *En attendant le vote des bêtes sauvages*, qui proposait déjà une rupture langagière, *Allah n'est pas obligé* représente un nouveau défi. Il s'agit d'un enfant qui a le droit à la Parole. Ce fait, en une certaine mesure, insécurise la narration, car le témoignage d'un enfant se reconnaissant dès le début sans études et dans une position d'infériorité face au français normatif oblige inévitablement au choix d'un français « fautif ». La position de Birhamina, héros de l'histoire, n'est pas celle d'un narrateur légitimé mais, bien au contraire, celle d'un narrateur marginalisé et en insécurité linguistique. Le fait d'être un enfant, de ne pas avoir été suffisamment scolarisé, d'être malinké, et aussi de prendre la Parole sans le respect dû aux traditions de son peuple, le transforme en un hors-la-loi de la langue à tous les niveaux. Malgré ces prétendus handicaps, le narrateur prend la Parole et décide de se faire comprendre par un public aussi hétérogène que possible. La position de l'écrivain et celle du narrateur convergent vers une insécurisation linguistique délibérément voulue. Afin de légitimer son discours, Birhamina (2000 : 11) déclare employer quatre dictionnaires :

Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires. Primo le dictionnaire *Larousse* et le *Petit Robert*, secundo l'*Inventaire des Particularités Lexicales du français en Afrique*

noire et tertio le dictionnaire *Harrap's*. Ces dictionnaires me servent à chercher les gros mots, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer.

Cependant, il est nécessaire de nuancer cette affirmation puisque le lecteur n'est pas face à un conteur réel mais à un récit très élaboré. Les dictionnaires ne serviront pas à *vérifier* et à *expliquer* mais, bien au contraire, ils transmettent une double pensée empreinte d'ironie qui traduit, sans trahir, l'univers symbolique des cultures occidentale et africaine.

Il faut expliquer parce que mon blablabla est à lire par toutes sortes de gens: des toubabs (*toubab* signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (*gabarit* signifie genre). Le *Larousse* et *Le Petit Robert* me permettent de chercher, de vérifier et d'expliquer les gros mots du français de France aux noirs nègres indigènes d'Afrique. *L'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique* explique les gros mots africains aux toubabs français de France. Le dictionnaire *Harrap's* explique les gros mots pidgin à tout francophone qui ne comprend rien de rien au pidgin (2000 : 11).

En conclusion, cette insécurité linguistique « supposée », mais non pas réelle, est à la base de la création verbale de Kourouma dans *Allah n'est pas obligé*. Cette transgression de la norme est l'arme d'un maître de la Parole africaine¹⁶. Les mots faussement naïfs, attribués à un enfant, donnent la mesure de la recherche du mot « précis » de la part de l'écrivain. Kourouma adopte alors une « insécurité » « sécurisée ».

Rejoignant la notion d'altérité, cette rébellion normative n'articule pas seulement le récit d'un point de vue esthétique, mais le place par rapport à la langue de « l'Autre », c'est-à-dire au français normatif. Ce n'est plus tellement la caractéristique (néanmoins bien présente) d'africaniser la langue qui prévaut dans les trois premiers romans, mais celle d'une rupture dans l'approche de la langue, exprimée par un enfant. Kourouma s'investit dans une nouvelle recherche à l'intérieur du champ qui s'inscrit d'un côté dans l'innovation stylistique, et de l'autre dans la continuité des paramètres de l'altérité et de l'insécurité langagière.

En conclusion, la délimitation des textes de Kourouma dans le champ littéraire africain francophone démontre son appartenance totale à cette aire grâce aux rapports consubstantiels maintenus avec les critères inhérents à ce champ délimités

¹⁶ Comme le reconnaît Pierre Dumont (2001) : « La langue de Kourouma est le résultat d'une transgression, mais cette fois-ci toute trace de remords a disparu. Ahmadou Kourouma, peut-être naïvement, décide d'emprunter les outils du clan normatif francophone, les dictionnaires, pour s'octroyer le droit d'écrire sa langue, celle d'un véritable écrivain sûr de lui, sûr de son talent, sûr de son succès ».

dans cet article. Le contexte géopolitique et historique de l'Afrique noire est la source de l'imaginaire des romans. L'écriture kouroumienne versatile et sauvage, outil de transgression, de dénonciation, d'ironie et d'enjeux, expose sa complexité au rythme de son identité africaine. Ainsi, la théorie des champs littéraires situe-t-elle et délimite-t-elle socialement le corpus dans le champ littéraire africain francophone. Les critères employés pour conformer cette frontière sont d'ordre sociologique et ont comme point de départ l'appartenance volontaire de Kourouma à ce champ.

Cet ancrage littéraire dans la réalité africaine formule une allégeance déterminante de l'écriture kouroumienne à la zone socioéconomique et culturelle où elle est née. Ses quatre romans ont pris position et ont pu être diffusés suivant les lois et les paramètres qui régissent le champ littéraire africain francophone. Cette approche sociocritique tient compte de la problématique et de la complexité de la gestation de ce corpus afin, non seulement de l'insérer dans un espace déterminé, mais aussi de comprendre sa relation et sa progression dans les enjeux du champ. Cette approche littéraire analyse l'énonciation dans l'espace qui a généré sa création. L'inclusion dans le champ littéraire africain francophone rattache les textes produits à un discours d'inspirations communes et collectives d'un point de vue textuel qui participe de la démarche artistique de l'écrivain marquant ses rapports à la langue, à la situation socioculturelle et à l'histoire africaine.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOURDIEU, Pierre (1992) : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Libre Examen).
- CAITUCOLI, Claude (2004a) : « La différence linguistique : insécurité et créativité ». *Notre Librairie, revue des littératures du Sud*, 155-156 (cahier spécial *Ahmadou Kourouma : l'héritage*), 172-177.
- CAITUCOLI, Claude, (2004b) : « L'écrivain francophone agent glottopolitique : l'exemple d'Ahmadou Kourouma ». *Glottopol, revue de sociolinguistique en ligne*, 3. Disponible sur http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_3/gpl302caitucoli.pdf.
- CASANOVA, Pascale (1999) : *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHANDA, Tirthankar (2003) : « Les derniers mots d'Ahmadou Kourouma », in *Radio France Internationale*, 11/03/2003. Disponible sur : http://www.rfi.fr/actufr/articles/048-/article_25500.asp.
- DERIVE, Jean (1990) : *Étude dialectologique de l'aire mandingue en Côte-d'Ivoire*. Paris, Peeters.
- DERIVE, Jean (2001) : « Champ littéraire et oralité africaine: problématique », in Romuald Fonkoua & Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Éditions Karthala, 87-111.

- DONGOLA, Emmanuel (2002) : *Johnny chien méchant*. Paris, Éditions Poche.
- DUCOURNAU, Claire (2008) : « La place introuvable des écrivains francophones dits *africains* dans le Magazine littéraire et la Quinzaine littéraire de 1966 à 2006 ». *Intervention dans les Séminaires de l'École de Journalisme*, Université Panthéon-Assas. Disponible sur : http://ifp.u-paris2.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?CODE_FICHER=1264417039910&ID_FICHE=2166.
- DUMONT, Pierre (2001) : « *Allah n'est pas obligé*. Merci, Monsieur Ahmadou Kourouma ». Disponible sur : <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/15/dumont.html>.
- FÉNOLI, Marc (2004) : « Les "contre-dires" de l'histoire ». *Notre Librairie, revue des littératures du Sud* 155-156 (cahier spécial *Ahmadou Kourouma : l'héritage*), 77-81.
- FONKOUA, Romuald & Pierre HALEN [dir.] (2001) : *Les champs littéraires africains*. Paris, Éditions Karthala.
- KOUROUMA, Ahmadou (1976) : *Les soleils des indépendances*, Paris, Éditions du Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou (1990) : *Monné, outrages et défis*, Paris, Éditions du Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou (1998) : *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Éditions du Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou, (2000) : *Allah n'est pas obligé*. Paris, Éditions du Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou (2004) : *Quand on refuse on dit non*. Paris, Éditions du Seuil.
- MONÉMBO, Tierno (2000) : *L'ainé des orphelins*. Paris, Éditions du Seuil
- N'GORAN, David (2009) : *Le champ littéraire africain*. Paris, Éditions L'Harmattan.
- PARAVY, Florence (2001) : *L'altérité comme enjeu littéraire africain*. Paris, Éditions Karthala.
- SOUBIAS, Pierre (2001a) : *La question du destinataire dans Les soleils des indépendances*. Paris, Éditions Karthala.
- SOUBIAS, Pierre (2001b) : « La question du destinataire », in Romuald Fonkoua & Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Éditions Karthala, 229-241.
- WABERI, Abdourahman (2003) : *Transit*. Paris. Éditions Gallimard.

Matei Visniec: aproximación a un universo dramático a través de sus animales

Evelio Miñano Martínez

Universitat de València

Evelio.Minano@uv.es

Résumé

Matéi Visniec (1956) est un auteur d'origine roumaine, d'expression roumaine et française dans son œuvre dramatique. Les coordonnées de son univers de fiction dramatique réunissent l'absurde, le symbolique, le fantastique et les conflits de la cité des hommes, parfois avec des références historiques et actuelles précises. Les animaux, présents sur scène de différentes manières, sont très fréquents dans ses pièces. Ils constituent une faune étrange entre l'animal et l'humain, entre la réalité et le fantastique. Leur présence dans cet univers théâtral s'inscrit dans son versant symbolique, qui défie l'imagination par l'énigme et l'incompréhensible ; mais aussi dans son versant engagé dans la mesure où les rapports entre l'homme et l'animal sont aussi une façon d'approcher la condition humaine et les maux que souffre la cité des hommes.

Mots-clefs: théâtre ; absurde ; fantastique ; symbolique ; engagement ; animal.

Abstract

Matei Visniec (1956) is an author from Romania, who uses both French and Romanian expression in his plays. The coordinates of his dramatic fictional universe bring together the absurd, the symbolic, the fantastic and the conflicts in the city of men, sometimes with accurate historical and current references. Animals, present onstage in many different ways, are very common in his plays. They constitute a strange wildlife between animal and human, between the real and the fantastic. Their presence in this theatrical universe fits into their symbolic aspect, which defies the imagination by means of what is enigmatic and incomprehensible; but it also falls into their committed side to the extent that the relationship between humans and animals are also a way of approaching the human condition as well as the troubles affecting the city of men.

Keywords: theatre; absurd; fantastic; symbolic; commitment; animal.

0. Introducción: la variada presencia de los animales en el universo dramático de Matei Visniec

Matei Visniec (Rădăuți, Rumanía, 1956) es un escritor de origen rumano y de expresión rumana y francesa. Además de novelista y poeta en su lengua materna, es autor dramático en rumano y en francés, cuya obra ya ha sido ampliamente representada, traducida y premiada, al tiempo que los investigadores han comenzado a indagar las particularidades de su universo literario, fundamentalmente dramático. Matei Visniec, periodista de profesión en la actualidad, se exilió voluntariamente de su país en 1987, donde su obra en lengua rumana ya había tenido problemas con la censura, afincándose poco después definitivamente en París. Visniec tenía escasos conocimientos de la lengua francesa cuando fijó su residencia allí, pero con el paso de los años acabó escribiendo en francés e incluso autotraduciéndose a esta lengua, sin renunciar por ello al rumano, sobre todo en novela y poesía. Su escritura bilingüe y el hecho de que el francés sea para él una lengua literaria de adopción le dan un especial atractivo en uno tiempos como los nuestros en que las cuestiones ligadas a la identidad y alteridad, individual o colectiva, son afectadas por la mundialización, lo cual no ha dejado de llamar la atención de los estudiosos de su obra (Lungu-Badea, 2010; Miñano, 2013).

Autor de unos cuarenta títulos dramáticos, escritos en rumano y francés y a veces autotraducidos, los investigadores ya han puesto de relieve claves de su universo dramático, algunas de las cuales son especialmente interesantes para el objeto de nuestro estudio. Su obra, forjada en la resistencia cultural y la disidencia durante la dictadura comunista, es crítica con los totalitarismos y la opresión, sean cuales sean sus máscaras –comunismo, capitalismo, nacionalismo, utopías demagógicas y destructivas, etc...–, por lo que a menudo trata temas históricos y de actualidad, como a modo de ejemplo la Guerra de los Balcanes (Roman, 2005) o las dictaduras comunistas. Ese trasfondo sociopolítico de muchas de sus obras no anula en ningún caso su carácter experimental (Gavenci, 2009), que se pone de manifiesto en la pluralidad de configuraciones dramáticas de sus creaciones. Se suele relacionar a Matei Visniec con el teatro de lo absurdo, y de hecho es deudor de Beckett e Ionesco a los que rinde homenaje, aunque el uso de esta etiqueta para nuestro autor debería tal vez matizarse (Magiaru, 2010), ya sea por la presencia de lo poético o lo fantástico y, dentro de lo poético y fantástico, de lo que no puede ser a la vez más real y absurdo pero sucede. Los límites difusos entre el universo de la fábula teatral y la realidad, ya sea mediante el teatro dentro del teatro o la interpelación directa al público desde la misma fábula dramática, son otra característica de sus obras que ha llamado la atención (Gavenci, 2003; Roman, 2005; Monah, 2012), a la que se une a veces una profunda intertextualidad que lleva a reescrituras creativas, de muy diversos modos, de grandes autores como Ionesco, Beckett o Chejov.

Lo grotesco, lo absurdo, el humor más negro, lo simbólico y la referencia histórica concreta configuran así un universo dramático que no duda en desacralizar los grandes principios del autoritarismo ni en tocar temas universales como la muerte o la insatisfacción vital, mientras el autor parece moverse entre un profundo pesimismo sobre lo que pueden hacer los seres humanos para mejorar o no empeorar su condición y una tímida esperanza. Como afirma Aurélie Roman (2005: 187), Matei Visniec ha reunido mágicamente dos posturas, «celle du révolté et du poète», y tal vez sea esa una de las razones de lo atractivo que resulta su universo dramático: el *révolté* nos lleva a la crítica, mordaz y provocadora; el *poète* nos lleva a lo enigmático y lo simbólico. Dos vertientes que no se imponen sino que se enriquecen mutuamente en una obra singular.

En una obra tan centrada en la «ciudad de los hombres», resulta sorprendente a primera vista lo frecuente que son los animales en ella. Estos animales están presentes en la escena fundamentalmente de tres modos, que suponen a veces un reto para la escenografía. Hay animales presentes en el espacio de la fábula dramática pero que no se pueden ver, porque algo los oculta. Es el caso del perro de *Du pain plein les poches*: mientras dos personajes están junto al pozo donde hay un perro y discuten cómo salvarlo sin hacer finalmente nada, se oyen varias veces sus ladridos, pero el perro nunca se ve en la escena. También puede haber animales que no se ven porque son, sencilla y llanamente, invisibles, como es el caso de los pajarillos fantásticos, regalo de su amante, que acaban devorando al saxofonista en *L'Histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort* (Visniec, 1998: 82-88, 90-93)¹. En otros casos las acotaciones indican claramente que el animal –o, mejor dicho, su representación– es visible en la escena. Así ocurre con el fantástico unicornio en *Jeanne ou le feu*, obra demoleadora del mito nacional francés de Juana de Arco, pero con una profunda empatía por el personaje en su dimensión humana: no solo sale a escena, sino que habla e interviene en momentos cruciales de la historia, como el juicio de la doncella (Visniec, 2009: 54). Las acotaciones indican a veces el dispositivo escenográfico que debe hacer presente al animal en la escena. En esa misma obra, se indica que el asedio a Orleans se representa mediante marionetas y juegos de manos con Juana de Arco montada en un unicornio (Visniec, 2009: 35); en *Comment pourrais-je être un oiseau ou L comme oiseau*, la conversación entre un pajarillo y el hombre-ave nacido con un ala en lugar del brazo derecho, se materializa en la escena con un juego de sombras (Visniec, 1997: 17). Pero la presencia de los animales en el universo dramático de Visniec va sin embargo mucho más allá de lo que está presente, ya sea visible o no, en la escena. En muchos casos se habla de animales que no pasan por la escena; aunque, ciertamente, conociendo la libertad que da el autor a sus

¹ Conocido el gusto del autor por los títulos largos, solo figuran completos la primera vez que aparecen. En sus sucesivas apariciones los abreviamos y hacemos seguir de puntos suspensivos.

escenógrafos no es descartable que estos hayan encontrado el modo de materializarlos de alguna manera en ella.

En todo caso, estén o no en escena, actúen o solo se hable de ellos, el mundo de los humanos está a menudo en contacto con el de los animales. Y nuestro objeto es, desde una perspectiva textual, describir esa fauna y encontrar cómo se liga a algunas de las claves fundamentales de este universo dramático. En esta primera aproximación al tema no estudiamos la simbología de esta variada fauna; intentamos desenrañar algunos de los interrogantes de Visniec sobre el hombre, en su dimensión social o individual, a través de su tratamiento de otros seres vivos que nos acompañan en este planeta: los animales.

1. La fauna del universo dramático de Matéi Visniec: de lo animal a lo humano, de lo real a lo fantástico

Son frecuentes en las obras de Visniec los animales domésticos. Es el caso del perro, algo muy comprensible teniendo en cuenta que este autor está especialmente interesado por indagar en la convivencia en la «ciudad de los hombres». Al perro abandonado en el pozo de *Du pain plein les poches*, se suman el perro errante de *Paparazzi ou chronique d'un lever de soleil avorté* —obra que muestra los extraños comportamientos ante una catástrofe cósmica que se está desencadenando—, que resulta ser el que ha perdido un vagabundo; y el perro encontrado que tiene que sacar a pasear todas las noches una pareja de jubilados para tranquilizarlo en *La femme-cible et ses dix amants*, obra con tintes fantásticos y oníricos que se sitúa en las atracciones de un circo ambulante. La irrealidad y lo fantástico también afectan a este animal. Es el caso del perro muerto que aúlla hasta que lo encuentran y entierran sus amos, refugiados de la guerra civil que han retornado a su casa devastada en *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*. Mención especial requiere el módulo teatral «Nous voilà avec des millions de chiens qui sortent de la mer», que forma parte del conjunto *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*. En esta fábula dramática, el ciego del telescopio, un personaje muy particular que vuelve a salir en otras obras, maltrata al perro que siempre lo ha acompañado, acusándolo de incompetente, de vago y hasta de haber intentado asesinarlo, pese a las protestas del animal. Al final, el ciego es conducido por el perro a un acantilado donde percibe que están saliendo miles de perros del mar para invadir la ciudad.

Las palomas urbanas aparecen dos veces en *Cioran ou mansarde à Paris avec vue sur la mort*, una obra que dramatiza el pensamiento de Cioran, rumano de expresión francesa como el propio Visniec, al fin de su vida cuando está perdiendo la memoria. En la escena segunda Cioran habla por primera vez con una señora que está dando migas a las palomas en los jardines del Luxembourg, como ha visto desde hace mucho tiempo. Cioran, además, le comenta a esta señora, la cual dice ser la propia memoria de Cioran, que esas aves son totalmente estúpidas: «Ils ont totalement perdu

leur liberté. [...] Ils sont incapables de se nourrir tout seuls» (Visniec, 2007: 8). Las palomas vuelven a aparecer en otro momento plenamente irrealista en contraste con esa escena. Cioran está en la Gare de l'Est preguntando por el tren que viene de Bucarest, pero le contesta un mozo que no llega ningún tren de esa ciudad. Entonces, los altavoces anuncian la salida del Orient-Express con parada en Bucarest y la señora que hacía migas se acerca empujando un carro de maletas con una sorprendente aco-tación: «*Lorsqu'ils approchent, on découvre que les valises sont des ballots de pigeons morts compressés*» (Visniec, 2007: 16)². En esta obra también sale un conejo muerto que acarrea hechos sorprendentes. Cioran recibe en su dormitorio la inesperada visita de un joven especialista en su obra que le pide permiso para suicidarse. En un diálogo amargo y cómico, Cioran le niega ese permiso, por no considerarlo preparado, y acaba acostándolo y tapándolo en su propia cama. Entra entonces la esposa del joven con un conejo muerto en brazos y le explica a Cioran lo que ha ocurrido: llevaban diez años con ese animal, por el que sentían un gran afecto; al morir este de pronto decidieron inmediatamente enterrarlo en un bosque. Pero cuando cavaron un agujero allí, encontraron otra caja igual con otro conejo muerto dentro. El impacto del descubrimiento fue tan brutal que el joven decidió en ese momento pasar por la casa de Cioran a pedirle permiso para suicidarse, obligando a su mujer a acompañarlo para que viera cómo se tiraba por la ventana. La escena se termina con la pregunta de la joven: «*Pourquoi, pourquoi lorsqu'on creuse un trou pour enterrer un lapin mort, on tombe sur un autre lapin enterré là un peu plus tôt?*» (Visniec, 2007: 29), a la que no contesta Cioran que, sin embargo, la acuesta con el conejo muerto junto a su marido en su cama y los tapa.

El caballo tiene un importante papel en *Les chevaux à la fenêtre*, obra temprana del autor, escrita en rumano y de un manifiesto antibelicismo. Se compone de tres cuadros en los que cada vez acude un mensajero a comunicar a una mujer la muerte de un familiar —hijo, padre y esposo—; mensajero tan experto, según dice, en la materia que consigue que las familias afectadas se apiaden de él mitigando así el dolor que sienten. Se alude repetidas veces en la obra a los caballos, que tienen un extraño comportamiento. En el primer cuadro, mientras su madre lo viste, el hijo, indiferente a sus consejos, le dice que ha visto pasar un caballo rojo, con una mancha negra, que parece dar vueltas alrededor de la casa y lo está mirando fijamente. Añade que un hombre ha uncido el caballo a un carro, que cree que el caballo es malo y el otro día los caballos ocuparon el matadero. Curiosamente, el último consejo de la madre, al partir, será: «*N'approche pas des chevaux. Ne les caresse jamais.... Ce sont eux qui ont occupé l'abattoir*» (Visniec, 2010: 18). El mensajero poco después le comunicará que su hijo ha muerto en la guerra precisamente por culpa de un caballo: se acercó demasiado al carro del pan y el caballo le dio una coza mortal. El mensajero, pese al

² Las cursivas de las citas son todas del autor.

escaso heroísmo de esa muerte, considera que el hijo ha sido un soldado ejemplar, pues ha muerto sin dejar cadáver alguno: «Sous le coup de la douleur il s'est recroquevillé jusqu'à ne devenir qu'un point, un point qui a disparu» (Visniec, 2010: 26). En la segunda historia, el caballo ha actuado de modo similar, tal y como vuelve a contarle el mensajero. El padre ha tenido un comportamiento heroico ya que ha sido el único superviviente de la batalla. Sin embargo, no ha podido evitar mientras regresaba la persecución y el acoso constante y feroz de un caballo, cuya consecuencia, sin más detalles, ha sido que ha quedado parálítico, aunque el ejército le regala un estupendo sillón de ruedas que solo necesita unas pocas reparaciones... Esta temprana obra de Visniec mostraba que ya tenía en mente la rebelión de los animales, en este caso animales tan maltratados por el hombre como los caballos en tiempos de guerra.

Los animales no domésticos que comparten espacio con la sociedad humana también ocupan un lugar relevante. Así ocurre con la araña en *L'araignée dans la plaie*, obra escrita en rumano en 1987 y publicada en traducción francesa en 2004, que pone de manifiesto cómo encara el autor el ámbito de lo sagrado, aquí la figura de Cristo durante la crucifixión. La obra se compone de tres personajes crucificados que están próximos a la agonía: el que está herido en el costado³, en el centro, y a los lados Begar y Humil. Estos dos insisten en varias ocasiones para que El que está herido al costado les dé alguna muestra que les haga creer que es quien dice ser, pero este, a punto de expirar, les contesta que no puede. Humil añade a su desesperación el hecho de que una araña está subiendo por su propia cruz y probablemente va a penetrar en sus heridas. Sin embargo, El que está herido al flanco le dice que el animal se ha detenido, por lo que Humil, paradójicamente aliviado en la situación en que se encuentra, le da las gracias a Dios, insistiendo en lo maravilloso que sería si realmente El que está herido en el costado les demostrará que es quien dice ser. Tras el conocido «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné» (Visniec, 2004: 64), El que está herido al costado pronuncia gritando con sus últimas fuerzas una frase que transforma ligeramente la original de los evangelios: «Mon Dieu ! Éloigne-la ! Écarte-la de moi, mon Dieu !» (Visniec, 2004: 64)⁴. Los otros dos crucificados, después de preguntarse qué quiere decir, entienden que se refiere a la araña que ha cambiado de cruz y está penetrando en la herida del que está herido en el costado. Tras insistir en despertarlo para que se mueva y eche la araña de su herida ambos se ponen a escupir desesperadamente sobre ella para conseguirlo. Y así acaba la obra, con la puesta de sol

³ La referencia a Cristo es evidente. *Juan*, 19.34: «mais un des soldats lui perça le côté avec une lance, et aussitôt il sortit du sang et de l'eau». Citamos la Biblia en francés para una mejor percepción de su relación con la obra de Visniec.

⁴ *Lucas*, 22:42 : «Père, si tu veux, éloigne de moi cette coupe ! Cependant, que ce ne soit pas ma volonté, mais la tienne qui se fasse!». *Marcos*, 14 : 36 : «Il disait: Abba, Père, toutes choses te sont possibles, éloigne de moi cette coupe !».

y los intentos desesperados de los dos crucificados por alejar con sus esputos la araña de la herida del otro crucificado. Esta obra irreverente no carece de cierta simpatía por la figura de Cristo humano, aunque induce a pensar que los hombres están solos en el universo y que solo ellos pueden mejorar su condición. Paradójicamente, son ellos los que muriendo ayudan irrisoriamente con sus esputos al que se dice hijo de Dios, siendo causante de esa situación un animal tan común como la araña.

Otros animales de este tipo tienen una presencia más discreta. Es el caso del erizo asustado que aparece en brazos de una joven, pues ha escapado de milagro al avión que se ha estrellado en el bosque, en *La vieille dame qui prépare 37 cocktails Molotov par jour*, obra que trata de la creación teatral y pone en un mismo nivel de la fábula dramática al autor, sus personajes que se rebelan y el director teatral. Merece la pena destacar el oso panda de *L'histoire des ours pandas...*, aunque el animal solo aparece en el título y es nombrado al final. En esta obra, que explora los enigmas del amor y sus paradójicas relaciones con la libertad, el personaje saxofonista, en una suerte de sueño despierto, contesta a las preguntas de su amante, un extraordinario personaje femenino entre lo real y lo fantástico, que el animal que más le gustaba de niño era el oso panda y que le gustaría vivir en Frankfurt, donde hay un bello jardín zoológico. Ella dice entonces: « Bon. Alors dans ta prochaine vie tu seras un ours panda. (...) Et moi, je te rendrai visite à Francfort » (Visniec, 1988: 99). Al día siguiente, los vecinos derriban la puerta del apartamento pero no encuentran a nadie, mientras se oye un saxofón a los lejos. Y así termina la obra.

No podemos olvidar las acotaciones escénicas que indican la presencia de una abundante fauna en algunos momentos. Así ocurre en *Nina ou la fragilité des mouettes empaillées*, obra que homenajea a Chejov planteando un imaginario rencuentro entre Nina, Treplev y Trigorin quince años después de *La gaviota*, en plena Revolución de Octubre, con el fin de explorar, como dice el autor, la utopía de todo artista, del amor y de la historia⁵. Nina, después de fugarse quince años atrás con Trigorin, ha regresado a la casa de Treplev, profundamente decepcionada por su fracaso como actriz y por el propio Trigorin. En la escena 5, cuando encuentra el pequeño escenario del jardín de antaño, donde la representación del texto que había escrito para ella Treplev fue un fiasco, y que este ha cuidado desde entonces, se siente profundamente emocionada y, tras su amarga experiencia del público, llama a todos los animales del bosque a ser espectadores. Le pide a Treplev insistentemente que escriba algo para ella, aunque solo sea un hai-ku. Y la escena acaba con esta acotación (Visniec, 2011: 28):

⁵ «En fait, j'ai compris que tout artiste est le porteur d'un message utopique. Nina est comédienne. Tréplev et Trigorine sont écrivains et tous deux amoureux de Nina. Or l'amour est, lui aussi, une forme d'utopie. Lorsque sur l'utopie de l'Histoire se superpose l'histoire d'un trio amoureux, cela donne *Nina ou de la fragilité des mouettes empaillées*» («Lettre à Tchekhov», Visniec, 2011 : 12).

Tréplev décroche une stalactite de glace et se met à tracer des lettres dans la neige. Pendant que la lumière baisse, on aperçoit, derrière la scène, plusieurs têtes d'animaux, comme si «les spectateurs de la forêt» s'approchaient du théâtre. On voit une tête de cerf, une tête de loup, une tête de chien, une tête de cheval, une tête de chat sauvage, un hibou...

Es como si la mágica presencia de los animales pusiera en evidencia la indiferencia de los hombres ante el arte dramático de Nina.

Encontramos un momento de semejante presencia multitudinaria en la escena irrealista de la coronación de Carlos VII por Juana de Arco. Juana ha llevado al delfín al «árbol de las hadas», un árbol legendario de su infancia, donde lo corona con las flores que le da el unicornio. Los que asisten a esa coronación y la celebran son una multitudinaria fauna real y fantástica, como indica la acotación del autor (Visniec, 2009: 40):

L'arbre s'illumine doucement et on découvre, dans l'épaisseur de sa couronne ou perchés sur ses branches, tout un monde animalier plus au moins fantastique: un hibou, un paon, un écureuil, une chauve-souris, un colibri, des papillons géants... On découvre aussi plusieurs auras de saints accrochées aux branches...

Ciertamente, no es indiferente que el clamor humano ante la coronación haya sido sustituido por la presencia de todo este mundo animal.

Además de la fauna doméstica o salvaje que convive con el hombre, la fantástica e imaginaria es también abundante en la obra de Visniec. El papel del unicornio en *Jeanne et le feu* es de gran importancia, y siembra dudas sobre la presencia de lo divino en la historia legendaria. Ya hemos visto cómo Juana cabalga el unicornio en la batalla, o el propio animal le proporciona la corona de flores para Carlos VII. El animal aparece y habla en varias ocasiones, en particular durante el juicio por brujería al que es sometida Juana de Arco, donde solo es ayudada por la voz que oye dentro. La acotación escénica da a entender que esa voz sale no de Dios sino del unicornio, o de los dos a la vez: «*Pendant que La Voix parle, la Licorne apparaît derrière les Juges. Une apparition de rêve que personne ne remarque sauf, plus tard, Jeanne qui tombe à genoux*» (Visniec, 2009: 54). El unicornio le da ánimos, le cuenta el aciago destino que espera a los que la están juzgando y le pide que los perdone. En el momento en que Juana abjura repitiendo lo que dicen los jueces, «*Elle fait un dernier signe d'adieu à la licorne qui disparaît*» (Visniec, 2009: 58), como si el unicornio fuera también su propia conciencia.

Sin embargo, la inmensa mayoría de animales fantásticos o de comportamiento irreal del autor son cosecha de su propia imaginación. Hay un caso en el que Visniec aporta un toque grotesco que hace caer de las alturas a unos seres fabulosos de los textos sagrados: los ángeles con una oreja cortada de *La femme-cible et ses dix amants*.

La señora de la limpieza está harta de estos ángeles caídos porque duermen hasta el mediodía en las papeleras hasta que ella las vacía. Y, de hecho, no sabe cómo adivinan cada día cuáles serán las últimas que vaciará, para holgazanear hasta el final. Después, siguen durmiendo en el alcantarillado. Pero las cosas cambian cuando en la escena 12 los saca de las papeleras, les critica haber olvidado la misión que tenían en la tierra y los pone a trabajar, a lo cual sigue esta acotación: «*Une douzaine d'anges à l'oreille coupée se mettent en file devant la Grosse Femme au balai. Ce sont des anges nains et les bandages qui enveloppent leurs têtes traînent par terre comme des ailes avachies. Ils prennent les seaux, les balais...*» (Visniec, 2005a: 58). ¡Seres fantásticos, pues, rebajados al trabajo más humilde! ¡Metafísica obligada a pisar el suelo!

Encontramos también un sorprendente híbrido: el hombre-ave en *Comment pourrais-je être un oiseau...* La obra nos habla de la vida de un ser humano nacido con un imborrable sello de su diferencia: un ala en lugar del brazo derecho. Esta diferencia lo obliga a huir y ocultarse exhibiendo su deformidad como un truco en una feria. Es objeto de persecución por grupos de intereses de lo más diverso que quieren aprovecharlo como símbolo de sus ideas: el mariscal Pétain quiere convertirlo en símbolo de la Francia purificada; un luchador de la Resistencia quiere hacer de él el símbolo de la Francia libre; un convencido demócrata lo considera el hombre providencial para que los franceses crean en su IV República; un miembro del partido obrero, teniendo en cuenta además sus orígenes humildes, quiere convertirlo en símbolo de la clase trabajadora. Los nazis durante la ocupación lo buscan desesperadamente porque consideran que constituye un peligro para la pureza de la raza el hecho de que pueda procrear; además, el ala está en lugar del brazo derecho, el del saludo fascista. Sin embargo, este personaje escapa por la fascinación que ejerce sobre las mujeres, que lo ocultan, y sus extraordinarias cualidades de bailarín a las que estas no saben resistirse. Pero acaba entre los vagabundos de París bajo un puente, cruzándose sin que lo reconozca la joven que está buscándolo toda su vida, una mujer que ha nacido con un ojo en lugar del pezón izquierdo.

En otros casos se trata de animales irreconocibles, en los que ni siquiera podemos encontrar una hibridación clara. En «Voix dans le noir 1», de *Théâtre décomposé ou L'homme-poubelle*, un personaje habla tranquilamente con otro mientras es devorado, sin dolor, por su extraño animal de cuatro bocas. En «Voix dans le noir 2», otro módulo de la misma obra, la gente se apiña en torno a un cuerpo aparentemente muerto en la calle sin que lleguen a ponerse de acuerdo sobre su naturaleza animal o humana. En otro módulo, «Le dresseur», un personaje convive con una variada fauna doméstica y salvaje, que incluye un animal irreconocible: un extraño ciervo, con crines de caballo, ojos humanos y boca de mujer. Tampoco queda clara la naturaleza del ser llamado *l'Animal qui se ressemble parfaitement à l'homme* en *La femme-cible et ses dix amants*. Ciertamente, lo que se dice de él le confiere un carácter irreal: ha regresado

do a la tierra después de pasar mil años en el océano, se ha sorprendido de que, desde su última partida, haya una guerra entre los hombre que creen y no creen en el *Animal qui ressemble parfaitement à l'homme* y su máxima preocupación es saber si los hombres son de tipo «zapato» –y por lo tanto guardan memoria del pasado– o «paraguas» –con una memoria meramente puntual. Está desnudo bajo una sábana pero no conseguimos verlo porque el inspector no responde a su invitación a levantarla. Sin embargo, interviene directamente otras veces en la obra, ya que ha venido a echar una mano a los feriantes, en particular en el intento de liberación que van a hacer de Van Gogh, que lleva recluido y ocultado largos años en una clínica psiquiátrica. La falta de acotaciones del autor al respecto hace que nos preguntemos cómo han materializado en escena a este personaje los directores teatrales.

Seguimos con un particular caso de metamorfosis en *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, obra escrita en homenaje a Ionesco, que incluye y adapta fragmentos de *La chantatrice chauve* y *Les chaises*, ambientada en la Rumanía comunista, donde se pone de manifiesto la censura y la falta de libertad de expresión. En esta obra, un escritor disidente que no consigue publicar sus traducciones de Ionesco en los años 50 y acaba siendo prohibido, es arrestado por dos rinocerontes –otro guiño a Ionesco– tras haber cometido un acto indecoroso, borracho, frente a la estatua de Stalin. Cuando sale de la cárcel, en el contexto del deshielo tras la muerte de Stalin, asiste a los ensayos de su traducción de *Rhinocéros*, obra considerada entonces «comme une belle métaphore de la lutte antifasciste» (Visniec, 2010: 87). Sin embargo, la representación tiene problemas con la censura, como pone de manifiesto la hilarante escena 23, que comienza cuando está acabando el ensayo general ante una Comisión del Ministerio de Cultura, con las conocidas palabras de Béranger negándose a convertirse en rinoceronte como todos los demás. El director del teatro, pese a reconocer la genialidad de Ionesco, es pesimista en cuanto a la reacción de la Comisión. Según él no queda demasiado claro que los rinocerontes, personajes que salen en la obra con cabezas de rinoceronte, sean fascistas. Sugiere que se pongan esvásticas en sus cabezas para que todo quede claro. La discusión prosigue sobre el momento en que la camarera ve al primer rinoceronte y grita «Oh un rhinocéros !», señalando el fondo de la sala. Podría sugerir que entre el público están los «rinocerontes»; señalar a los lados tampoco sería apropiado, ya que uno apunta a la sede del Comité Central del Partido Comunista y el otro a la Unión Soviética; hacia el fondo de la escena está el Ministerio de Defensa, y hacia arriba se puede pensar en Dios, lo cual es poco apropiado en un país ateo. Al final la actriz grita «Un rhinocéros !», con los ojos cerrados: «Finalement, c'est une pièce historique, non? Le fascisme a été vaincu... Donc elle se souvient d'une histoire du passé...» (Visniec, 2010: 92). Un ejemplo que nos muestra cómo el animal se integra también en la escritura disidente e irónica de Matei Visniec.

Acabaremos este inventario con animales claramente fantásticos y nacidos de la imaginación del autor. Llamen la atención los pájaros invisibles que le regala su amante al hombre de *L'histoire des ours pandas...* La mujer, que ha amanecido en la cama del hombre sin que este recuerde nada de la noche anterior, le concede nueve noches a su amante para que pueda conocerla. La cuarta noche le regala una jaula con un pájaro invisible cubierta por una tela. El pájaro solo se mueve cuando hay oscuridad. Si se retira la tela, no se ve nada, pero si se le pone comida y se cubre otra vez la jaula, el pájaro come, como se puede comprobar al retirar la tela y ver que el comedero está vacío. Además, ese pájaro tiene muchos polluelos, aunque no se sabe cómo, tal vez porque al destapar la jaula lo fecunda la luz. Cuando han nacido los polluelos, cuya señal es una suerte de luz en la jaula, se les abre la puerta y pasan ellos solos invisibles a otra jaula. Tienen una increíble memoria y pueden repetir todo lo que se les ha contado, pero ha de ser durante los eclipses. La séptima noche la mujer entra y se sienta en el salón lleno de jaulas. La mujer pregunta y el hombre contesta invisible que los pájaros están locos, ya que cada vez que llegan al mundo ponen en seguida huevos. Creen que él es su padre y se han hecho muy perversos: se acuestan con su olor, su sombra, su aliento, sus latidos, se acoplan a sus palabras, se acuestan con sus imágenes en el espejo. No sabe qué va a hacer dentro de unos días con el ritmo de reproducción que llevan. El hombre invisible, además, no puede aparecer porque ya no está en ningún lugar. Cree que en realidad se lo han comido los pájaros sin que llegara a darse cuenta. No le ha dolido, al contrario: «Seulement que maintenant je flotte à vide dans toute la pièce. Ça les excite énormément car je vois qu'ils continuent à se multiplier à la vitesse grand V» (Visniec, 1998: 93). Los pájaros acaban en ese mismo momento de hacer el amor con la cosa en que pensaba. Pero le gustaría que la mujer pasara con él al «otro lado»: «J'aimerais bien qu'ils fassent l'amour avec les instants même où nous faisons l'amour» (Visniec, 1998: 93). Palabras que ponen de manifiesto su paradójica relación con unos animales fantásticos a la vez devoradores y liberadores.

Finalmente, el ser más fantástico que hemos encontrado es aquel al que alude *La folle lucide* en el módulo del mismo título de *Théâtre décomposé...* La ciudad se ha liberado de una invasión de mariposas por otra de caracoles pestilentes, y de estos últimos por «un animal gigantesque et diffus, dont le corps a la forme d'une pluie inodore qui ne cesse plus de tomber sur la ville» (Visniec, 1994: 51), un ser fantástico inclasificable.

En conclusión, es evidente que los seres vivos no humanos pueblan el universo dramático de Visniec. Domésticos, salvajes, fantásticos, híbridos o simplemente inclasificables, intervienen de muchas formas en las fábulas dramáticas y mantienen relaciones de diverso signo con los seres humanos.

2. Los animales en el universo dramático de Matei Visniec: en busca de claves interpretativas

Los ejemplos que hemos aportado muestran claramente la abundancia y variedad de animales en el teatro de Visniec, sus diferentes modos de formar parte de la fábula dramática, su situación variable en una escala que iría desde el realismo hasta lo más fantástico, pasando por estados ambiguos como la hibridación o la metamorfosis. Ahora bien, no resulta fácil desentrañar el valor de esa fauna tan variopinta en el universo dramático de Matei Visniec. Y no solo por su variedad de situaciones en la fábula dramática, sino porque a veces su presencia y comportamiento es enigmático, espolea nuestra imaginación y nos sugiere preguntas para las que no tenemos una respuesta clara, tal vez como le haya ocurrido probablemente al autor mismo. ¿Por qué la amante de *L'histoire des ours pandas...* acaba anunciando que hará que el hombre vuelva a nacer como el animal que tanto le gustaba, un oso panda, que ella visitará en el zoo de Frankfurt? ¿Qué liberación puede haber en renacer animal encerrado? ¿Por qué tiene un papel tan importante el unicornio en *Jeanne et le feu*, hasta el punto que parece suplantar la voz de Dios? ¿Por qué se les ha ocurrido a varias personas enterrar sus conejos en cajas en el mismo bosque? ¿Qué significa que una multitud de perros salga del océano, ante el ciego del telescopio, e invada la ciudad buscando a sus amos? ¿Qué significa que ese ciego diga entonces: «Allez, assez, j'ai compris le message! Tout ce que je vous demande, c'est pourquoi moi, et pourquoi aujourd'hui? Oui, j'ai toujours su que la mer était un télescope géant braqué vers mon âme... Hé! Toi qui me regardes de l'autre côté, tu es qui?» (Visniec, 2004: 63) ¿Quién o qué es el *Animal qui ressemble parfaitement à l'homme*? ¿Qué o quiénes son los seres irreconocibles de *Théâtre décomposé...*? ¿Por qué una araña –aunque ya sabemos que algunas llevan una cruz en la espalda– es el animal elegido para penetrar en la herida del personaje que tanto se parece a Cristo? Esos animales tienen ante todo un valor simbólico y poético, de ardua interpretación si es que pueden tenerla. Un terreno abonado para inquietar la imaginación del lector o espectador, que contrasta con la claridad con que este mismo teatro denuncia la injusticia social y política y las grandes ideas que, bajo la suntuosa apariencia de la utopía, engañan a los individuos permitiendo que unos, los que detienen el poder en sus diversas formas, se aprovechen de los demás.

Hombres y animales conviven, ya sean domésticos o bien salvajes, porque el espacio que ocupamos es a fin de cuentas el mismo: este planeta tan maltratado por el hombre. De esta convivencia nacen diferentes formas de plantear la relación entre el hombre y en animal en este universo dramático, independientemente del valor poético y simbólico, más o menos inescrutable, que conlleva cada vez la aparición del animal.

Así, lo que le ocurre al animal, que convive con el hombre, puede ser una

trasposición de lo que le ocurre al hombre, o al menos una invitación a reflexionar en ese ámbito. «L’homme à la pomme», un módulo de *Théâtre décomposé...*, nos habla de las preguntas que se hace un gusano en la manzana que habita: ¿quién soy?, ¿dónde estoy? El gusano acaba percatándose de que vive en un océano de comida y que para darle un sentido a su vida tendrá que salir de él; por ello se pone a cavar un túnel a medida que se alimenta, mas en el momento en que sale y abre su primera ventana en la piel de la manzana, «vers l’univers et vers Dieu, mes dents s’enfoncent goulûment dans le fruit» (Visniec, 1994: 41) Este módulo nos hace pensar que querer ir más allá los límites de nuestra condición humana puede ser una trampa que conduzca a nuestra propia destrucción. Pero también que siempre hay un poder ajeno a las pequeñas vidas humanas y que no duda en aprovecharse de ellas.

El paralelismo se manifiesta también cuando el maltrato de los hombres al animal pone de manifiesto el maltrato de los hombres entre sí y, a partir ahí, los males que aquejan la convivencia en la *ciudad de los hombres*. Así ocurre en *Du pain plein les poches*, en el que dos hombres, Canne y Chapeau, están junto al pozo al fondo del cual hay un perro abandonado. Comienzan despotricando contra la gente en general por haber tirado el perro al pozo, e imaginando un castigo ejemplar. Pero las diferencias entre ambos se manifiestan al instante. Chapeau apunta la posibilidad de que no haya ningún perro en el pozo o de que el propio animal se haya suicidado, porque suceden cosas muy extrañas en los últimos tiempos. Tampoco se ponen de acuerdo sobre el modo de permitir que sobreviva el animal y sacarlo. Además, ¿y si el perro tuviera la rabia? Todo se convierte en motivo de discusión y discordia, hasta que Chapeau llega a afirmar que tal vez el dueño del perro sea el propio Canne, exponiendo incluso que esa situación es muy común —«Y a des milliers de chiens comme ça, des chiens morts y en a dans tous les puits. [...] Y en a pas un qui soit passé par ici et ne lui ait jeté une pierre, à ce pauvre chien » (Visniec, 2004: 27)—, hasta que acaban acusándose mutuamente de haber asesinado al perro. Al final se ponen de acuerdo en que, como se va a hacer de noche, lo mejor es dejar el asunto para el día siguiente. Y mientras se echan a dormir, la obra termina con una lluvia inesperada de pan blanco sobre ellos (Visniec, 2004: 35):

CANNE: Si, c’est du pain, du pain, tout ce qu’il y a de plus pain. Mon Dieu, qu’est-ce que cela veut dire ?

CHAPEAU: Ça ne veut rien dire... Y a quelqu’un qui nous jette des morceaux de pain.

Chute de pain.

Así pues, nos encontramos otra vez con un paralelismo sugerido entre el animal y el hombre: del mismo modo que el animal sufre la opresión de un ser más poderoso que él, que le echa mendrugos para comer, a los seres humanos les podría ocurrir lo mismo aunque ese poder esté en la sombra y los encandila con una maravillosa

lluvia de plan blanco. Pero la discusión de *Canne y Chapeau* también ha puesto de manifiesto la falta de un verdadero sentido crítico de los hombres para tomar decisiones, su desunión, indiferencia e inacción así como todas las tapaderas para ocultarse la hipocresía y la cobardía.

La relación entre el hombre y los animales cambia de signo, desde la amistad hasta la confrontación más abierta, poniendo de manifiesto la complejidad de esas relaciones. En algunos casos el animal libera o ayuda al hombre, lo cual pone de manifiesto la soledad del individuo que supuestamente convive con los demás. En «L'homme au cheval», otro módulo de *Théâtre décomposé...*, un hombre se da cuenta de que un caballo lo sigue a todas partes. Al principio esto hace gracia a sus vecinos, pero poco a poco va cayendo sobre él la condena social. Y no hay manera para él de librarse de su extraño compañero, hasta que un día monta sobre él y se pone a cabalgar. El módulo se termina con la admiración del jinete por la noche que acaba de descubrir, lejos de las luces de la ciudad: «Il fait noir mais le ciel est plus étoilé que jamais. On coupe à travers les champs de blé! Je n'aurais jamais imaginé la ville cernée par tant de blé» (Visniec, 1994: 27). Otras obras insisten en esta relación con el animal: el unicornio que ayuda a Jeanne, los animales del bosque únicos espectadores de Nina, el renacimiento del hombre como oso panda por obra de su amante hada, etc. En un mundo donde imperan la injusticia y la estupidez, parece que es mejor amigo del hombre el animal que el hombre mismo.

Ahora bien, los animales también se rebelan y acosan al hombre con frecuencia en el teatro de Visniec. Hay un curioso caso en que se burlan descaradamente. Así le ocurre al filósofo en el módulo homónimo de *Théâtre décomposé...*. Este personaje ha plantado coles pero, dándose cuenta de que los conejos se las comían, ha capturado una ingente cantidad de ellos que tiene enjaulados. Como es vegetariano ni se los come ni los vende, para que así no se los coman; tampoco los puede soltar, pues volverían a comer sus coles, ni dejarlos morir de hambre. Al final le toca alimentarlos con las mismas coles que planta, por lo que los conejos se mofan de él: «Et, en plus, les lapins, quand je leur donne à manger, ils me regardent tous avec une goguenardise qui me rend fou» (Visniec, 1994: 38). ¿Venganza animal o insinuación de lo sutiles modos de oprimir?

Pero los animales pueden ser más agresivos, como ya vimos en los caballos que atacaban los soldados, poniendo de manifiesto tanto la estupidez humana como el maltratado olvidado de los animales en las guerras. Esa podría ser la interpretación de lo que le hace una cucaracha al *Homme au cafard*, en un módulo homónimo de *Théâtre décomposé...*, entre la burla y la venganza con tintes netamente fantásticos. En esta obra, un personaje nos cuenta el progresivo acercamiento y entendimiento entre él y una cucaracha, que les ha llevado a una mutua adaptación de hábitos. El final es sorprendente: el hombre ha visto varias veces que la cucaracha se deja caer al fondo de

la taza como si se suicidara. La última vez que la estaba viendo, se durmió en la mesa. Al despertarse por la música de Vivaldi: «il faisait noir et je me suis rendu compte que j'étais, moi aussi, en chute libre dans le précipice infini d'un pavillon géant de phonographe» (Visniec, 1994: 100); esto es, ha sido atraído por el animal hasta convertirse en algo parecido a él y precipitarse al fondo no de un vaso sino del altavoz de un gramófono. ¿Venganza o identificación salvadora con el animal?

Tres módulos seguidos de *Théâtre décomposé...* son especialmente interesantes. En el primero, «La folle tranquille», el personaje del título nos cuenta que unas mariposas han invadido la ciudad y se comen todos los seres vivos. La gente se ha encerrado en sus casas. No obstante, han advertido que las mariposas solo atacan a los que hacen movimientos bruscos y que, si se camina despacio, se las puede aplastar y mueren tranquilas. Desde entonces toda la vida de la ciudad transcurre con una gran lentitud. Se habla a ritmo de una palabra por día, también se hace el amor mucho más despacio (Visniec, 1994: 45-48). En el segundo, «La folle fébrile», el personaje del título cuenta que una invasión de caracoles pestilentes ha acabado con las mariposas, pero su hedor y penetración por todas partes es tal que muchos añoran las mariposas de antes. Para convivir con ellos, hay que aprender ante todo a callar, porque «chaque mot prononcé laisse à sa place, dans la bouche, un petit escargot pestilentiel» (Visniec, 1994: 50). Y finalmente, el personaje de «La folle lucide» cuenta que los caracoles pestilentes han sido expulsados por «un animal gigantesque et diffus, dont le corps a la forme d'une pluie inodore qui ne cesse plus de tomber sur la ville» (Visniec, 1994: 51). Esa lluvia animal lo ha empapado todo y se alimenta del contenido de todas las cosas: «Elle vide, d'une façon extrêmement lente et imperceptible, tout ce qui a un cœur, une âme, un sens» (Visniec, 1994: 51). No hay forma de resguardarse de ella y tiene el don de la ubicuidad: «Elle est à l'intérieur de chaque pensée, de chaque mot prononcé. On ne peut rien lui cacher» (Visniec, 1994: 52). Se ha metido en la cabeza de todos y cada uno. Añoran ahora el tiempo de los caracoles pestilentes. Ciertamente, esa rebelión de los animales nos induce a una lectura en clave humana y política, que sugiere que las soluciones ideadas han sido a veces ineficaces o incluso han creado problemas peores que el que pretendían resolver, hasta llegar, como se insinúa con esa lluvia animal que lo penetra todo, a una sociedad donde el poder ha conseguido el máximo control, interiorizándose en los ciudadanos mismos.

Finalmente, el acoso del animal al hombre se manifiesta varias veces a través de la devoración. Dos módulos de *Théâtre décomposé...* desarrollan este tema. En «Voix dans le noir 1», un hombre llamado Kuntz conversa tranquilamente con otro, Bartoloméo, mientras el animal de este último devora poco a poco el primero. La conversación sugiere unos hechos fantásticos y absurdos. Se trata de un extraño animal de cuatro bocas que no hace sufrir a sus víctimas mientras las devora comenzando por las extremidades. La conversación prosigue en un tono tranquilo y amistoso

mientras el animal va devorando cada vez más arriba al doctor Kuntz. Y trata de temas anodinos: Bartolomé le cuenta lo difícil que le resulta alimentar a su mascota mientras el doctor Kuntz, sabiendo que le quedan cinco minutos de vida, le pide que le encienda un cigarrillo. Cuando el animal ya ha llegado al cuello, pregunta Kuntz: «Vous croyez qu'il s'apprête à m'arracher la langue?», a lo que contesta Bartolomé: «—Oui, mais il n'oublie jamais vos paroles» (Visniec, 1994 : 22). Este módulo hace que nos preguntemos si esta *devoración* por un animal fantástico sugiere otra *devoración* metafórica de ser humano, con su pérdida de palabra y libertad, por algo que, precisamente no es animal sino tan humano como su propia víctima.

En «Le dresseur» se habla de un hombre al que no le gusta relacionarse con los demás porque solo piensa en sus animales. Todas las noches abre la habitación donde están: serpientes, tortugas, ratones blancos, ranas, caracoles, etc., más un espécimen no ha conseguido identificar. Nos cuenta el número de doma, único en el mundo, que ha montado con sus animales. Después de alimentarlos a todos, se baña, se echa crema en la piel y se tumba. Los animales se pegan entonces a su cuerpo, siguiendo una disposición precisa que nos detalla. Duerme así en comunión profunda con todos ellos. El módulo acaba anunciando una fusión que pasa por la *devoración* del hombre por todos los animales (Visniec, 1994: 33-34):

Nous sommes bien ensemble et je sais que l'instant où les limites seront franchies s'approche. Déjà, mes animaux ont commencé à goûter discrètement à mon sang et à ma chair et au matin je me réveille blessé. Peut-être que mon cerf aux yeux humains saura raconter, un beau jour, la grande nuit d'amour universel qui va me dévorer.

Otra vez se nos plantea la duda de si esa *devoración* es ataque del animal al hombre o un modo de sugerir que la compañía de los animales, incluso peligrosos, es preferible a la de los otros seres humanos en la «ciudad de los hombres».

A estas fábulas dramáticas se ha de sumar la plácida *devoración* del hombre de *L'histoire des ours pandas...* por los pájaros invisibles que le ha regalado su amante. Habiendo sido comido por los pajarillos, le gustaría que la mujer pasara con él al otro lado: «J'aimerais bien qu'ils fassent l'amour avec les instants même où nous faisons l'amour» (Visniec, 1994: 93). Todo indica pues que la *devoración* del hombre por el animal es ambigua en el teatro de Visniec. Indudablemente nos recuerda la rebelión de los animales maltratados por el hombre, pero se da en unas circunstancias tan irreales e indoloras que parece sugerir, paradójicamente, un inequívoco deterioro de las relaciones entre los hombres que hace preferibles a los animales. De donde se desprende la necesidad para el hombre de respetar los animales y acercarse a ellos para mejorar su propia condición humana.

3. Elementos para una conclusión

Así pues, los animales son personajes fundamentales en el universo dramático de Visniec. Son ante todo enigma más allá de la frontera de lo humano, por lo que están ligados a lo poético y simbólico de este universo teatral, todo lo que desafía nuestra comprensión e imaginación. Sus relaciones con el hombre ponen de manifiesto lo mejor y lo peor que hay en nosotros: pueden ser maltratados hasta la más extrema crueldad pero también profundamente amados. Ellos mismos no son meramente pasivos, sino que pueden responder positivamente a la estima humana o enfrentarse con el hombre que los maltrata, de diversos modos.

Pero la relación entre el hombre y los animales no es únicamente un espacio para lo simbólico y fantástico o para mostrar las ambiguas relaciones del hombre con los otros seres vivos. Esas relaciones aluden frecuentemente, de un modo más o menos claro, a las relaciones entre los propios seres humanos; todo indica que lo que el hombre hace a los animales tiene mucho que ver con lo que el hombre le hace al hombre. Hay seres no humanos que devoran, engañan, acosan; los hay solidarios que ayudan, liberan; otros responden al daño con una furia destructiva; a veces, la relación es ambigua pues no queda claro si el animal domina o libera: nada diferente de lo que los seres humanos se pueden hacer mutuamente. La imaginación dramática de Visniec se aleja del hombre por la fantasía animal para volver a él con más fuerza e intensidad, al tiempo que deja espacios de lectura e interpretación infinita para la libertad de su lector y espectador.

Unas palabras del narrador, que nos recuerda al autor, de *Syndrome de panique dans la ville lumière*, novela reciente del autor traducida del rumano, pone de manifiesto su respeto y afecto por los animales. Cuando visita el Cementerio de los Animales de Asnières, en los alrededores de París, algo le provoca una honda impresión que llama «poética»:

Ce que je vois dans ce cimetière, pour ma part, ce ne sont pas les plus de 40.000 animaux enterrés, mais les plus de 40.000 personnes qui ont refusé de se séparer de l'animal qu'ils ont aimé, fût-il quadrupède, volant ou aquatique. C'est pourquoi je dis que ce cimetière est un lieu d'espoir : dans un monde où l'homme est devenu bestial et cynique, le cimetière de chiens d'Asnières parle en fait de tendresse. L'espèce humaine n'a pas encore perdu définitivement sa capacité d'aimer les animaux et de les respecter comme des êtres (Visniec, 2012: 195).

Escuchando estas palabras no resulta extraño que los animales sean personajes fundamentales del universo dramático de Visniec, y que en su relación con ellos se cifre algún atisbo de esperanza para el hombre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GAVENCI, Olga (2003): «Hypostases de l'(in)hospitalité chez Matéi Visniec», in A. Montandon (ed.), *L'hospitalité au théâtre*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 337-346.
- GAVENCI, Olga (2009): «Matéi Visniec au début du XX^e siècle: un théâtre poétique et expérimental». *Annales Universitatis Apulensis, Studia Philologia* I-1, 320-328.
- LECOSSOIS, Hélène (2008): «Samuel Beckett, Matéi Visniec: from one *Godot* to the last», in R. Eduardo, H. Carvalho (eds.), *Plural Beckett Puriel*. Oporto: Faculdade de Letras da Universidade de Porto, 93-103.
- LUNGU-BADEA, Georgiana (2010): «L'écriture bilingue de Visniec entre identité, altérité et empathie». *Synthesis* XXXVIII, 81-88.
- MAGIARU, Daniela (2010): «La dramaturgie de Matei Visniec: définition, limites, frontières». *Alternatives Théâtrales* 106-107, 80-81.
- MIÑANO, Evelio (2013): «Aproximación al universo dramático de Matei Visniec», in M. Visniec, *La palabra progresa en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*. Traducción de Evelio Miñano. Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 9-55.
- MIRON, Georgeta-Elena (2009): «La réécriture d'une espèce en voie de disparition: *Le dernier Godot*». *Voix Plurielles* VI-1 Disponible en <http://brock.scholarsportal.info/journals-voixplurielles/article/view/173/108M>; 20/05/2013.
- MONAH, Dana (2012): «Le théâtre dans le théâtre comme réécriture: les spectacles des morts vivants». *Studia Universitatis*. LVII-2, 59-76. Disponible en <http://www.studia-ubbcluj.ro/download/pdf/734.pdf>; 20/05/2013.
- ROMAN, Aurélia (2005): «Matéi Visniec: Drame de la femme victime ou Comment la douleur se fait art». *Nouvelles Études Francophones* 20-2, 188-203.
- VISNIEC, Matei (2004 [1984]): *Du Pain plein les poches et autres pièces courtes* [Incluye: *Le dernier Godot*, *L'araignée dans la plaie*, *Le deuxième tilleul à gauche*]. Traducidas del rumano. Arles, Actes Sud-Papiers.
- VISNIEC, Matei (1994): *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*. Paris, L'Harmattan,
- VISNIEC, Matei (1997): *Comment pourrais-je être ou oiseau ou L comme oiseau*. Marsella, Crater.
- VISNIEC, Matei (1997): *Paparazzi ou La chronique d'un lever de soleil avorté*. Arles, Actes Sud-Papiers.
- VISNIEC, Matei (1998): *L'Histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*. Arles, Actes Sud-Papiers.
- VISNIEC, Matei (2004): *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*. Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- VISNIEC, Matei (2005a): *La Femme-cible et ses dix amants*. Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- VISNIEC, Matei (2005b): *La machine Tchekhov*. Carnières-Morlanwelz, Lansman,

- VISNIEC, Matei (2007a): *Le Mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*. Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- VISNIEC, Matei (2007b): *Les Détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la Mort*. Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- VISNIEC, Matei (2009): *Jeanne et le feu*. Paris, L'œil du Prince.
- VISNIEC, Matei. (2010a [1986]): *Les Chevaux à la fenêtre*. Traducción de Matéi Visniec. Paris, L'espace d'un instant.
- VISNIEC, Matei (2010b): *De la Sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*. Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- VISNIEC, Matei (2011): *Nina ou De la fragilité des mouettes empaillées*. Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- VISNIEC, Matei (2012): *Syndrome de panique dans la ville lumière*. Traducción de Nicolas Cavallès. Paris, Éditions Non Lieu.

La epopeya de África occidental y la epopeya castellana: un análisis de literatura comparada

Vicente Enrique Montes Nogales

Universidad de Oviedo

montesvicente@uniovi.es

Resumen

La epopeya africana y la epopeya castellana presentan más rasgos en común de lo que se pudiese creer. Muchas de las funciones de los griots y de los juglares coinciden, la inclusión de divisas, las repeticiones y los motivos son semejantes. Los narradores pretenden obtener una remuneración a cambio de la recitación de relatos que entusiasman al público, ensalzando el valor de los héroes de la comunidad en la que surgen. Además, la épica africana ha permitido a los medievalistas europeos cuestionarse algunas de las teorías más discutidas, como la posibilidad de que el relato épico no haya requerido una codificación escrita antes de haber sido difundido oralmente en cortes reales y plazas.

Palabras clave: epopeya africana; epopeya castellana; juglar; griot; narrador; literatura oral.

Abstract

African and Castilian epics have more features in common than one would think. Griots and Castilian bards share many features: the formulae, repetitions and themes are similar. Storytellers expect to obtain some profit in return for their stories, which thrilled their audience, magnifying the courage of local heroes. Moreover, the African epic has allowed European scholars to question some of the most controversial theories, such as the possibility that stories did not require a written version before they were orally transmitted in royal courts and public squares.

Key words: African epic; Castilian epic; Spanish bard; griot; storyteller; oral literature.

0. Introducción

África cuenta aún con numerosas comunidades donde, a pesar del paso del tiempo, la tradición y la modernidad conviven y, sin embargo, esta armonía corre serio peligro de quebrarse a causa de la globalización. La transmisión oral resiste con dificultad, desde hace décadas, al poder de atrayentes medios de comunicación que debilitan, a un ritmo precipitado, el modo de divulgación de conocimientos empleado desde épocas ancestrales. Pero esta alternancia de tradición e innovación se observa también en la literatura, de manera que en un mismo territorio hallamos novela –género de reciente aparición si tomamos como referente a Europa–, cuentos, mitos, crónicas y epopeyas orales. Frente a un lector cultivado que se deja seducir por nuevos géneros escritos, otros compatriotas africanos repudian la lectura solitaria por considerar que es una acción impropia de una sociedad en la que sus miembros comparten sus experiencias en comunidad.

Cuando el medievalista europeo asiste por primera vez a la recitación de relatos épicos en Malí, Costa de Marfil o Níger siente una profunda emoción y añora tantas narraciones desaparecidas del viejo continente que habrían cantado las proezas de esforzados caballeros en pos de la gloria. El temor de que este vacío se extienda en África aúna los esfuerzos de los investigadores, que se enfrentan ansiosamente a los devastadores efectos del trascurso del tiempo como si creyesen que, tarde o temprano, los africanos acabarán olvidando estos relatos. Pero la labor de los estudiosos sería infructuosa si no contasen con la colaboración de los tradicionalistas, entre los que destacan los «griots», narradores populares que son los verdaderos custodios de la literatura oral.

La épica castellana ha sido también objeto de exhaustivos estudios y ha despertado gran admiración. Podríamos pensar que las peculiaridades socioculturales de ambos continentes diferencian sustancialmente sus epopeyas, pero esto no es del todo cierto. Para demostrar que la épica de África occidental y la castellana presentan afinidades temáticas y de estilo y que el ser humano ha deseado divulgar mediante ella sus valores e implantar modelos de comportamiento con los que los pueblos se sientan identificados hemos decidido recurrir a la literatura comparada.

África es productora de relatos que, desde tiempos inmemoriales, describen lides entre bravos guerreros en busca de perpetuo y anhelado renombre, y estas narraciones han sido escuchadas con atención por diversas generaciones de individuos en ocasiones señaladas. Las hazañas contadas por eruditos bardos castellanos no deberían resultar extrañas a los lectores subsaharianos ni las que narran los narradores africanos a los españoles, ya que, por ejemplo, el heroísmo del Cid y el deseo de Fernán González por difundir la religión cristiana no son muy diferentes al valor de Soundjata o a la yihad emprendida por El Hadj Omar Tall. Además, los pueblos del oeste de África están muy habituados a la función comunicativa del narrador, de modo que sus habitantes se familiarizarían pronto con las interpelaciones del narrador de la épica caste-

llana. Basta mencionar que en esa extensa superficie la expresión oral forma parte de ritos caracterizados por la presencia de un griot en torno al cual los asistentes no solo escuchan, sino que participan con sus comentarios y preguntas, manifestando públicamente su satisfacción o decepción, y que sus rostros no pueden disimular la emoción que despierta la solemnidad de las justas, promesas, desafíos, juramentos y declaraciones de los guerreros épicos. Este contacto entre el artista y el público de África occidental es recogido también por los recopiladores de las gestas orales y escrupulosamente reflejado en sus traducciones al francés de las diversas lenguas en las que se recitan.

Abordamos en este artículo las diversas teorías que pretenden resolver los problemas en torno a la producción épica, como por ejemplo su finalidad, sus creadores, sus cauces de transmisión y la datación de las obras examinadas. Asimismo, nos detenemos en las diferencias entre las epopeyas castellanas y las africanas y en las funciones de los bardos. El *Cantar de Mio Cid*, las *Mocedades de Rodrigo* y el *Poema de Fernán González* merecen un especial protagonismo porque son obras maestras del patrimonio épico de Castilla y aportan, junto con otros documentos conservados, como las denominadas «crónicas alfonsíes», información indispensable para desvelar aspectos esenciales de la historia de España, de los creadores de su literatura y de sus divulgadores. Igualmente, debemos conceder una especial atención a *Soundjata ou l'épopée mandingue*, *Samba Guéladio*, *épopée peule du Fuuta Tooro* y *El Hadj Omar Tall* ya que forman parte del tesoro literario de África occidental y dan prueba de la oratoria del griot y de su admirable memoria.

1. Características generales de la epopeya

Recurrimos a algunos diccionarios del siglo XX y del presente¹ a fin de precisar cuáles son las características generales y diferenciales de la epopeya. Estos se fundamentan para definir este género principalmente en el contenido, la forma, la finalidad e incluso la extensión. Coincidiendo entre ellos o divergiendo, insisten en la importante amplitud del poema, en la acción bélica, en el carácter heroico y ejemplar del personaje principal e, incluso, en su condición aristocrática y en su misión, aunque el protagonismo puede recaer en un grupo de individuos y hasta una comunidad, en el estilo solemne, en la aparición de elementos fantásticos, legendarios y míticos, en el origen de sus temas en el mito y en la leyenda histórica, en la disposición *in media res*, en la recurrencia del narrador a la pregunta y en la función del relato, sobresaliendo la difusión de la memoria colectiva.

Sin embargo, no todos los cantares se ajustan a estos parámetros, por lo que las diversas definiciones pueden parecer confusas, incompletas o demasiado generales.

¹ *Le Petit Larousse* en su edición francesa de 1988 y en la española más reciente de 1999, *Diccionario de terminología literaria* de González de Gambier (2002), *Diccionario de Términos e «Ismos» Literarios* de Jara (1977) y *Dictionnaire des termes littéraires* de Ngandu-Nkashama (2001).

Así, es difícil determinar la extensión de estos relatos, pues mientras que la *Iliada* cuenta con quince mil seiscientos noventa y tres hexámetros y el *Mahâbhârata* asciende a cien mil cuartetos («shlokas» o versos octosílabos) ningún cantar de gesta en la Península Ibérica supera los cuatro mil versos; las versiones de la *Chanson de Roland* oscilan entre los 4.002 versos del manuscrito de Oxford y los 6.012 versos y los 8.880, respectivamente, de dos de los manuscritos de Venecia; la epopeya bambara recopilada por Lilyan Kesteloot posee una envergadura de más de diez mil versos, y la que narra la vida de El Hadj Omar Tall, de Samba Diop, 2.171. Issagha Correra reduce a ocho mil versos la narración de Samba Guéladio y Seydou publica, en un gran volumen, los siete capítulos que relatan las aventuras de Ham-Bodédio. Kesteloot y Dieng (1997: 30) señalan que algunas de las epopeyas que examinan agrupan treinta mil versos. El estilo también plantea una nueva dificultad para unificar las características de estos relatos, como se desprende de las palabras de Madelénat (1986: 36-37):

Prose du *Mabinogi* gallois, mélange de vers et de prose dans le *Gesar* tibétain, ou les chants épiques turcs; pour les mètres: ni rime, ni longueur fixe, avec une division en deux parties qui lient des allitérations, dans *Beowulf*; deux ou trois pieds, avec allitération, et rime médiane, chez les Kara-Kirghiz de l'Asie centrale; hendécasyllabe, rimé ou assonancé, chez les Turcs; décasyllabe assonancé, puis rimé, des chansons de geste, qui cède tardivement la place à l'alexandrin.

Zumthor (1991: 121) afirma que su composición en verso no es un criterio decisivo ya que en algunas culturas, como, por ejemplo, en varios pueblos de Asia Central, este tipo de narraciones alterna prosa y verso. Además, en determinadas ocasiones constatamos que su publicación en prosa o verso depende de los editores, sin que ello excluya al relato de su inclusión en el género de la epopeya. Tal es el caso de *Soundjata ou l'épopée mandingue* editada en prosa por D. T. Niane, y de la que existen igualmente otras versiones en verso.

En cuanto al componente maravilloso, que es uno de los pilares de varias definiciones de los diccionarios consultados, existen, naturalmente, diferencias y semejanzas entre las diversas epopeyas. Siendo uno de los rasgos que caracteriza la epopeya castellana, como señala Victorio (1988: 211), la escasa presencia de elementos fantásticos, de carácter divino cuando surgen, y que, de acuerdo con la mentalidad de la época, aparece a los ojos de la crítica como realista, en cambio, irrumpen con mayor frecuencia en algunos relatos alemanes, como los incluidos en las aventuras del ciclo de Dietrich, cuando el protagonista se enfrenta a dragones, gigantes y enanos. Por otra parte, Le Gentil (1969: 52) ya había afirmado que cualquier otra proyección maravillosa que no proceda del universo cristiano no se adapta completamente al cantar de gesta francés. De esta manera, los ángeles y los santos, intermediarios entre Dios y los hombres, intervienen en las acciones humanas, los milagros colaboran en el

logro de la victoria contra los paganos, y las reliquias y la oración garantizan la derrota del oponente. Por lo que respecta a las epopeyas africanas, la fantasía proviene de diferentes creencias dependiendo del relato. Mientras que *Soundjata* se distingue por el sincretismo religioso de las convicciones animistas e islámicas, en donde el triunfo del héroe está determinado por la ayuda de Alá y por la eficacia de la magia pagana, El Hadj Omar Tall emprende una guerra santa obrando milagros, combatiendo a los espíritus satánicos y recurriendo a la oración. La epopeya bambara destaca por la función desempeñada por los morabitos y los magos que ayudan a los guerreros y a los reyes a derrotar a sus enemigos gracias a la adivinación y a la confección de amuletos que los hacen invulnerables.

En cambio, nada parece vincular más a las diversas definiciones de la epopeya que la exaltación de las proezas heroicas. Describiendo las pasiones de hombres extraordinarios que frecuentemente dirigen el destino de los reinos, la epopeya se proyecta en la intemporalidad.

Adoptando estos criterios, algunos investigadores defienden que la obra africana recuperada debe ser incluida en este género. Por ejemplo, así se refiere Kesteloot (1991: 3) a la versión de Samba Guéladio recopilada por Amadou Ly:

Il s'agit d'un texte relevant du genre majeur de l'épopée, indubitablement, et ce par son envergure (près de 4000 vers !), par son sujet politique, par sa violence et son agressivité, par ses personnages héroïques, son goût du merveilleux et par le chant qui transforme le récit en poème.

No obstante, Isidore Okpewho había antes asegurado que sería una imprudencia establecer una estricta correspondencia entre la epopeya griega y la africana debido a las diferencias originadas por razones culturales a todas luces evidentes, pero sí insistía en examinar la épica africana sin alejarse de ese prestigioso referente occidental en razón de los claros paralelismos existentes entre ambos.

2. Rasgos de la epopeya africana y de la epopeya castellana

Juan Victorio (1988: 210-215) tan solo reconoce cuatro composiciones castellanas plenamente adscritas al género: dos en verso, el *Cantar de Mio Cid*², el primero de los exhumados en romance por la crítica europea, y las *Mocedades de Rodrigo*, a los que habría que añadir otros dos de rango más o menos épico, el *Poema de Fernán González* y el *Roncesvalles*. En cambio, el *Cantar de la Condesa Traidora* y el *Cantar de los Siete Infantes de Salas* (o Lara) están para este autor más próximos de la novela que de la epopeya. Sin embargo, Colin Smith (1990: 21) añade esta última composición

² A propósito del título de esta obra consideramos pertinente introducir aquí la explicación de Martín de Riquer (1993: 9): «Es un "cantar", el *Cantar del Cid* o *Cantar de Mio Cid*, y ésta es su intitulación más adecuada, y no la de *Poema del Cid*, que se ha usado con frecuencia y que más sugiere una composición en cultos versos latinos que una gesta».

al repertorio indiscutible del género épico castellano y admite que la aceptación o no de la posibilidad de que hayan sido recitados otros poemas depende del enfoque de cada estudioso de la literatura. Parece altamente probable, no obstante, la existencia de otros muchos cantares, de los que no se ha conservado copia alguna hasta el momento, y cuyo rastro se percibe prosificado en documentos posteriores como las crónicas; así la *Primera Crónica General*, recopilada por orden de Alfonso X, o en otras derivadas de esta³.

Registrar las epopeyas africanas es sumamente difícil debido al gran número de ellas que existen y a la frecuente aparición de otras recopiladas, ya que, en los últimos años, los investigadores recuperan relatos que son incluidos en este género literario⁴. Ya Kesteloot y Dieng, en *Les épopées d'Afrique noire* (1997), obra de consulta obligada para cualquier especialista en la épica de este continente, a pesar de la amplitud de su estudio, aseguran haber reducido el corpus en razón precisamente del vasto número de relatos épicos recopilados. Sin obviar la tipología realizada por Madelénat, distinguen: la epopeya real o dinástica, que puede ser, a su vez, clasificada en ciclos, generalmente vinculados a una lengua por ejemplo el mandinga, el fulani, el wolof-serere, el soninké-songhai-zarma, el swahili y el zulú; la epopeya corporativa de África occidental, que relata las aventuras de los héroes pertenecientes a determinadas profesiones, como pescadores, cazadores o pastores; la epopeya religiosa, propia de territorios islamizados, principalmente en África occidental y en Tanzania, en donde destacan relatos orales y escritos en los que en las hazañas se celebra la colaboración de Alá o de su ángel Djibril; por último, la epopeya mitológica de clanes, cuyo tema y forma está condicionada por las estructuras sociopolíticas y en la que lo maravilloso alcanza límites inimaginables. Esta florece principalmente en países de África central, como Nigeria, Camerún, República Democrática del Congo y República del Congo.

Por ejemplo, en cuanto a una de las más populares epopeyas reales que citamos frecuentemente en este artículo, *Soundjata*, Jolly (1989: t. I, 111) defiende que el periodo de poderío de este personaje histórico se extiende desde 1234 hasta 1255, puesto que en 1234 el héroe mandinga ocupa el trono de su padre y, un año después, vence a Soumaoro. Jolly recurre a la leyenda y a la crónica para explicar algunos sucesos de la vida de Soundjata. Al morir este héroe, su imperio se extendía desde el océano Atlántico hasta el Níger, desde el reino de Mema hasta el alto valle del Níger (*Historia Universal*, 2004: t. XII, 345). D. T. Niane se presenta como el

³ Para Menéndez Pidal (1968, 1969) el mayor repertorio de la poesía épica está recopilado en esta crónica. Afirma que las crónicas dan testimonio de unos poemas breves que narran un acontecimiento con gran número de incidentes y que representan el estado arcaico de la épica.

⁴ Por ejemplo, en cuanto a las epopeyas corporativas que mencionaremos a continuación, Kesteloot y Dieng (1997: 45 y 419) aseguran que no habiendo sido todavía registradas, no es posible hacer un cálculo aproximado de su número, y en lo relativo a las mitológicas de clanes, aún faltan otras por descubrir.

traductor y recopilador del relato y declara su admiración por aquel que le narra la historia, Djeli Mamadou Kouyaté, griot y descendiente de griots, cuya residencia se encuentra en un pueblo en la circunscripción guineana de Siguiri llamado Djeliba Koro.

Las proezas de Samba Guéladio son el origen de otra epopeya real de la que extraeremos posteriormente algunos párrafos. Hemos analizado, principalmente, dos versiones: en primer lugar, la traducción anotada por Issagha Corraera después de haber escuchado con atención la recitación del griot Amadou Mamadou Kamara. Según Corraera, este poema épico comprende ocho mil versos, pero prescinde de algunos de ellos a fin de organizar coherentemente el texto. El griot Pahel Mamadou Baila narra al investigador senegalés Amadou Ly las aventuras de este héroe fulani, y de esta relación entre el narrador y el recopilador surge *L'épopée de Samba Guéladiégui*, que comprende 3.176 versos. El relato se desarrolla en el Futa Toro en el siglo XVIII y según estos investigadores la epopeya no se corresponde en su totalidad con los datos históricos que se conocen.

El relato que refiere la guerra santa emprendida por El Hadj Omar Tall constituye un buen ejemplo de una epopeya religiosa. Existen, como en los casos anteriores, diferentes versiones en varias lenguas de este relato, originalmente creado en wolof. Hemos elegido la transcripción francesa de la grabación efectuada en 1997 por Samba Diop en el taller del joyero tuculor Birahim Thiam, de la casta de los herreros, en Rosso-Sénégal (situado en la frontera entre Senegal y Mauritania). Thiam no es un griot genuino, pero desde muy joven ha memorizado las diversas variantes de este relato además de haber aprendido todo lo referente al personaje histórico gracias a los grandes maestros de Ndioum, su pueblo natal del Futa senegalés. Este recitador no realza únicamente la yihad que dirige el morabito, sino que también concede especial protagonismo a los milagros que realiza, a su naturaleza pía y a su sabiduría. Coquery-Vidrovitch y Moniot (1985: 14) sostienen que Umaru Saidu Tall, originario del Futa Toro, es el representante en Oriente de la Cofradía Tijaniya de África occidental. El gran número de adeptos que le siguen despierta el recelo de los gobernantes del Futa Dialon. En 1852 inicia una guerra santa que perdura hasta 1864, año en que fallece.

Victorio (1988: 209-223) ha resumido los principales rasgos de la epopeya castellana aceptados mayoritariamente por la crítica, y tomando en gran medida como referente el debatido cantar cidiano: en primer lugar, su carácter en absoluto antiislámico; su realismo, fundado en la ausencia de elementos fantásticos, a no ser que aparezcan vinculados a intervenciones divinas, lo que es entendido como veracidad conforme a la mentalidad de la época. En cambio, en las epopeyas de África central predomina lo maravilloso y, en ocasiones, hasta límites insospechados. En los relatos de África occidental los elementos sobrenaturales están principalmente vinculados al poder de los amuletos creados por los magos. Además, no son pocos los héroes que

son auxiliados por genios y almas del más allá o bien miden sus fuerzas contra ellos; la medida del héroe castellano, que cautiva e invita a la emulación, al igual que el subsahariano, aunque también puede ser desmedido, como Samba Guéladio. Asimismo, los cantares de Castilla presentan una técnica narrativa particular, caracterizada por una anarquía temporal en las formas verbales, de modo que, junto con una sintaxis de abundantes anáforas y fórmulas puramente épicas o narrativas, la repetición de conceptos y términos, como en los relatos épicos del oeste africano⁵, la escasez de conjunciones y de verbos «dicendi» que introducen el estilo directo, proporcionan un mayor dinamismo a la acción. Son igualmente marcadas las intervenciones del narrador para solicitar la participación del público, la concreción del vocabulario y el agrupamiento en tiradas o «laisses» no muy extensas, pues no suelen sobrepasar los cuatro mil versos, cortados estos por una cesura, de un desigual número de sílabas –por lo común entre catorce y dieciséis– y de rima asonante que facilita la memorización del relato tanto por el recitador como por su auditorio.

La extensión de las epopeyas africanas, su contenido, las condiciones de enunciación en las que se producen y sus rasgos formales han sido rigurosamente analizados por los especialistas de la literatura épica africana, como Kesteloot y Dieng (1997: 30-32), quienes comparándola con otros géneros orales del oeste de África aseguran que el entusiástico tono en el que es enunciada la epopeya subsahariana difiere de la inflexión de la voz con la que son narrados los cuentos o la crónica; la elocución es muy variable ya que es monótona en la narración, expresiva en los diálogos y exaltada cuando la acción lo requiere. Además, las interrupciones de los coros femeninos o del ayudante del griot y las exclamaciones, invocaciones y cantos del narrador intensifican esta variabilidad tonal; la amplitud del relato, que puede variar hasta requerir algunos de ellos diferentes sesiones que suponen más de un día; el ritmo, absolutamente necesario, puede ser logrado mediante un instrumento musical o por el propio entusiasmo del recitador; un particular modo de crear versos, que no se obtiene componiendo versos rimados, con sílabas regulares, aunque se pretende conseguir asonancia gracias a la repetición; el verso, flujo incluido entre dos silencios como evoca Dumestre⁶,

⁵ Dumestre (1979: 34-39) afirma que la base de la distinción de los versos que componen el texto oral del griot es la repetición, que admite diferentes variantes. Entre ellas, este autor destaca la repetición simple, de una palabra o de una frase; la repetición con cambio de un elemento; la repetición de estructuras alternas por parejas o en grupos de tres o cuatro; las anáforas; la repetición consistente en que un elemento o un grupo de ellos se sobreponen en el verso siguiente; la repetición, al final del verso, de un elemento o de varios; la aliteración, principalmente del morfema bambara «kà», y la repetición tonal. Muchas de estas repeticiones desaparecen en la traducción francesa por lo que únicamente podemos apreciarlas si el investigador, como sucede en el caso de Dumestre, añade el texto en el idioma en que ha sido emitido.

⁶ «L'élément fondamental de la forme du texte, qui donne au récit du griot le caractère syncopé, et parfois martelé, haché, qui fait que chaque phrase "rebondit" véritablement sur la précédente et produit cet effet d'envoûtement qui saisit l'auditeur» (Dumestre, 1979: 30).

cuyo asonante reforzado por la repetición y un martilleo acompasado por el instrumento musical contribuyen a reconocerlo; el contenido, que se basa en el conflicto, las lides, el ansia de poder, los enfrentamientos armados por la obtención del afecto de una joven, la yihad y, en definitiva, la búsqueda del reconocimiento popular mediante la demostración de la valentía de los guerreros; la maestría de un especialista en recitación. Todo ello provoca la emoción del público.

A propósito de la datación de los cantares castellanos, Victorio acepta como referente el siglo XII y defiende el carácter oral original de los poemas gracias a los buenos oficios de los juglares. Si como Menéndez Pidal afirma, los cantares surgen con una finalidad informativa, la variedad de posibles creadores es muy amplia. También Riquer (1993: 26) insiste en el objetivo propagandístico de estos poemas y Dolores Oliver (2008: 368-373) propone como tesis la concepción del cantar cidiano como una epopeya de propaganda política, primero en árabe vulgar y luego difundida en romance, que habría sido elaborada en la corte valenciana de Rodrigo Díaz, en 1095 por el célebre jurista y poeta Abū l-Walīd al-Waqqašī. Ya Álvaro Galmés de Fuentes (1978: 29-41) afirmaba que en Al-Andalus se había propagado la costumbre de los omeyas, instaurada hacía siglos por Mu'awiya b. abī Sufyān, fundador de la dinastía, de rodearse de narradores populares, surgiendo así una narrativa épica que relatava la conquista de diversos reinos peninsulares por los combatientes árabes.

Menéndez Pidal (1969: 180) defiende que el *Mío Cid* se escribe hacia 1140 por un juglar mozárabe procedente, muy posiblemente, de Medinaceli. Aunque imitando algunos procedimientos narrativos de las gestas francesas, compone un poema de cuatro mil versos que ensalza las batallas del héroe conforme a la austeridad narrativa y a la historicidad de los narradores castellanos. El poeta se dirige a menudo a su público y no narra objetivamente la acción, pues la comenta expresando no solo sus simpatías y su sentimiento de aversión hacia los personajes, sino que también se detiene en determinadas situaciones que pueden conmover a los oyentes, como el ultraje de las hijas del Cid. El poema, dividido en tres cantares, describe algunos itinerarios y permite intuir que previamente los había recorrido el poeta. Estas tres partes corresponderían, según Riquer (1993: 10), a las tres sesiones orales que precisaría la narración del relato. Este investigador (1993: 11) advierte que aunque resulte sorprendente, el juglar era capaz de memorizar los 3.330 versos que comprende el *Cantar del Cid*. Frente a los críticos que afirman que Per Abbat fue el autor del relato, o al menos del que en la actualidad se encuentra en la Biblioteca Nacional, Riquer (1993: 22-28) defiende que tan solo era un copista que dejó su huella en la historia de la literatura española en el siglo XIV, a fin de proporcionar a los juglares un texto que les sirviese de utilidad para reproducir una gesta que posiblemente ya existiese a principios del siglo XIII. Supone Riquer que algunas de las refundiciones que surgen desde mediados del siglo XII fueron realizadas por hombres cultos, conocedores de la épica francesa. Irene Zaderenko (1998: 191-192) sostiene que el *Cantar del Cid* ha

sido compuesto por tres autores diferentes. El primer cantar, principalmente ficticio aunque se inspire de manera imprecisa en hechos históricos, habría sido escrito por un hombre culto no mucho después del segundo cantar. Este último habría sido creado a principios del siglo XIII y su autor estaría influenciado por la épica francesa y la *Iliás latina*. Este texto está mucho más próximo a los hechos reales, ya que el poeta habría consultado la *Historia Roderici* y documentos relativos al Cid, aunque esto no excluye que haya insertado episodios ficticios acerca de la vida de Rodrigo Díaz. Hacia 1207, otro autor, cuyos conocimientos jurídicos hacen suponer a Zaderenko que era perito en leyes, compondría el tercer cantar, despojado de cualquier fundamento histórico.

El interés que suscitó el Cid origina otro relato que narra más aventuras de este popular personaje. Muchos son, igualmente, los misterios que impiden desvelar la autoría de las *Mocedades de Rodrigo*. Juan Victorio (1982: XLIV-LVI), basándose en cuestiones históricas, en la geografía, en la toponimia y en rasgos lingüísticos, refuta las teorías de Menéndez Pidal, pues si para este el autor era palentino, proponiendo incluso dos posibles nombres, Juan de Salinas o Juan de Palencia, para Victorio habría sido muy posiblemente zamorano, de la capital o de Moreruela. Por otra parte, este erudito no está totalmente de acuerdo con las teorías expuestas por Alan David Deyermond en *Epic poetry and the clergy: Studies on the Mocedades de Rodrigo* (1968), ya que para este hispanista el autor del texto conservado es un clérigo. Sin embargo, Victorio sostiene que se trata de un poema juglaresco aprovechado por un clérigo que incorpora nuevos datos. La cuarta lid campal, así como todo lo relacionado con la diócesis palentina que aparece en la introducción histórica –descubrimiento de la sepultura de San Antolín, fundación del obispado y privilegios otorgados, nombres de los obispos y sus traslados entre la corte papal y la castellana– son origen de una refundición:

Todo esto, pues, debe ser considerado como un parche aplicado al poema, parche que es obra indiscutible de una persona culta, al darnos detalles muy precisos en materia diplomática y heráldica. Pero, aparte de este añadido, el resto del poema es típicamente popular [...]. El autor de que se está hablando, aprovechó, pues, un cantar que gozaría de gran popularidad con un objetivo propagandístico doble: por una parte, eclesiástico, en donde no se muestra muy escrupuloso, y por otra, político, en pro de la causa petrística (Victorio, 1982: LII).

Además, para Victorio, aparte de la métrica, las *Mocedades de Rodrigo* incluyen un gran número de fórmulas típicamente populares a la vez que ciertos episodios son, también, de naturaleza popular.

En cuanto a la fecha del poema y de su transmisión, este medievalista afirma que esta gesta ya debía de gozar de cierta popularidad durante la redacción de la *Pri-*

mera *Crónica General* (1270-1289). Considera que es muy posible que haya sido compuesto unos años más tarde de la fecha propuesta por Deyermond, es decir, no después de 1370, si bien también señala que la fecha de la copia que ha pervivido es el año 1400. Victorio también refuta la idea de Deyermond acerca del dictado del texto de un juglar a un copista, pues para Victorio no cabe duda de que se copiaba otro texto escrito. Esto supone que habría existido, al menos, un texto anterior al que nos ha llegado. Las lagunas que se hallan en los episodios principales son debidas, según intuye, aunque sin atreverse a asegurarlo taxativamente, a que:

El texto sufrió una censura en cada uno de los episodios que más podían injuriar a la reputación del nuevo rey Trastámara, el cual se propuso por otra parte borrar cuanto antes los efectos de las luchas fratricidas (Victorio, 1982: LV).

Victorio (1982: LII) también defiende que el *Poema de Fernán González* es un poema juglaresco aprovechado por un autor culto que ha rehecho toda la historia. Manifiesta categóricamente que el autor del *Poema* era un monje del monasterio de San Pedro de Arlanza o que escribía para él, al igual que hacía el autor de las *Mocedades de Rodrigo* respecto a la diócesis palentina en el siglo XIV, o Gonzalo de Berceo en los conventos de la Rioja. El anonimato del autor, aunque se le conoce como Arlantino, responde al hecho de que era «un mero portavoz de los intereses del estamento al que pertenecía» (Victorio, 1981: 27). Este investigador, tras un pormenorizado análisis de la obra y vinculándola a acontecimientos históricos, data la composición del *Poema* entre 1250 y 1252. Además, expone su firme convencimiento de que el Arlantino eligió al conde Fernán González, quien probablemente no tuviese ninguna relación con el citado monasterio, por varios motivos. En primer lugar, el conde es descrito como un gobernante modélico, por ello convendría que un príncipe soberano siguiese sus pasos y le imitase, un monarca que reinase por aquel entonces, que combatiese a favor de la Reconquista y que rigiese en Castilla. Este era Fernando III (1217-1252). Puesto que la Reconquista suponía la pérdida de las donaciones del monarca y los diezmos y primicias de los fieles que se habían dirigido a los territorios del Sur, el monje albergaba la esperanza de que Fernando III imitase al conde, beneficiando económicamente al monasterio.

Pero, para Victorio, otra intención tiene el Arlantino: «él pretende que su *Poema* no sea sólo *Poema*, sino Historia» (Victorio, 1981: 20). De este modo, el objetivo del autor sería, principalmente, crear un texto histórico que ensalzase, según la óptica eclesiástica, una sociedad ideal, a la que se debería tomar como referencia, y un héroe ejemplar. Sin embargo, este relato no es fiel a la realidad, ya que oculta las intrigas que terminaron con la monarquía visigoda. Al Arlantino le interesa más poner de relieve la importancia de la cristiandad hispánica y la crueldad musulmana. Almanzor y el conde jamás cruzaron sus espadas en el campo de batalla. Además, la introducción histórica del Arlantino tampoco menciona a los reyes cristianos que no

habían combatido al invasor musulmán. Igualmente, calla las difíciles relaciones del conde con algunos reyes leoneses así que solo alude a uno de ellos, que reproduce las características de los demás. Otros anacronismos más surgen con la intención de ensalzar el carácter combativo del conde contra el islam.

Si alzamos la vista hacia las tierras africanas y comparamos las motivaciones de sus héroes épicos, hemos de convenir que la rebeldía de Fernán González es tan necesaria como la de Soundjata, el legendario héroe mandinga, ya que aquel aspira a conseguir la independencia de su condado del vasallaje de León y, por lo tanto, debe enfrentarse al rey leonés, continuador de la centralización visigótica. Al igual que el gobernante africano, Fernán González pretende ampliar los límites de su territorio, pues este logra arrebatar a los navarros y a los moros parte de su reino.

En cuanto al *Cantar de Roncesvalles*, Riquer presenta el fragmento de cien versos que pervive en dos folios intercalados en un *Libro de fuegos* de 1366 del Archivo de Navarra, estudiado y editado por Menéndez Pidal. Riquer (1983: 397), retomando los análisis de Menéndez Pidal y los de Horrent (1951), cree que debió de haber sido escrito en el siglo XIII. Narran estos versos los lamentos de Carlomagno al hallar los cuerpos decapitados del arzobispo Turpín, de Oliveros y, principalmente, de su sobrino Roldán, así como los del duque Naymón. Riquer señala que la decapitación es un motivo propio de la gesta castellana y que este cantar lo tomó del *Cantar de los Siete Infantes de Salas*. Precisa este poema algunos detalles de la juventud de Carlomagno, como su estancia en la corte del rey moro de Toledo, llamado Galabre, su obtención de la espada Durandarte, por haber vencido a su propietario Braymante, enemigo de Galabre, su matrimonio con Galiana, hija del rey de Toledo, y su posterior viaje hasta Jerusalén. Indica, además, que hizo caballero a su sobrino a la edad de diecisiete años, con quien venció batallas en Turquía, Roma y España. El duque Aymón también se desespera al encontrar el cadáver de su hijo Renaut (Rynalte). Riquer (1983: 402) asegura que Renaut no intervino en la batalla de Roncesvalles y que ni la *Chanson de Roland* ni sus derivaciones lo mencionan. Su presencia en este relato, en la *Primera Crónica General* y en el romancero constituye un rasgo de las leyendas carolingias en España. Deyermond (1987: 86) apunta que es posible reconstruir parte de su contenido mediante el romance de *La fuga del rey Marsín* y la épica francesa.

Constatamos que la preocupación de los investigadores europeos por averiguar los nombres de los autores de las epopeyas de su continente es menor en el caso de la epopeya africana. Los africanistas se detienen más en factores como la improvisación de los recitadores, la exactitud de su memoria, las diversas versiones que un mismo orador puede recitar, su aprendizaje y su fidelidad con relación a los hechos producidos. Además, frecuentemente sostienen que el intérprete es creador. Eno Belinga (1978: 31-32), reflexionando sobre la noción de autor en la literatura oral, afirma que generalmente se defiende que no es posible hablar de autor y que se considera que la obra literaria no solo pertenece al grupo social en el que surge sino que esta

comunidad es concebida como creadora:

Il apparaît donc clairement que l'auteur d'une œuvre littéraire orale peut être connu, même quand il appartient à un très lointain passé, soit directement (Homère), soit indirectement par le truchement de la généalogie, de la légende ou du mythe. L'auteur est également connu dans les cas de création récente d'une œuvre littéraire orale. En dehors de ces cas, il est difficile, sinon impossible d'identifier l'inventeur d'une œuvre littéraire transmise de bouche à oreille depuis des générations (Eno Bellinga, 1978: 32).

En la mayor parte de los relatos orales africanos, el nombre del autor es desconocido, aunque puede mencionarse el nombre de algunos de los intérpretes que los han narrado. En estos casos, es frecuente que el recitador asegure que reproduce fielmente la narración heredada de sus antepasados, haciendo gala de su capacidad memorística y de haber recibido la verdadera historia de los héroes de la comunidad. Sin embargo, en ocasiones el transmisor del texto oral indica el nombre del productor, tal como indican Kesteloot y Dieng (1997: 57):

Ainsi, l'inventeur du *Mvet* est nommé, dans le mythe qui relate les circonstances de la migration des Fang vers le Sud-Cameroun. C'est Oyono Ada Ngono, et ses grands interprètes actuels sont Zwé Nguéma, Ndong Ndoutoume, Daniel Oso-mo. On connaît aussi le nom de l'inventeur des *Fils de Hitong*, un certain Béna, Babimbi du clan Log Nkol, qui aurait initié à son art un Bassa nommé Batum ba Libii, au début du XIXe siècle; on connaît Séwi Malal Loyan premier auteur, semble-t-il, de *Samba Guéladio*.

No obstante, estos autores aseguran que en las epopeyas del oeste de África el nombre de los intérpretes famosos es a menudo recordado.

Djeli Mamadou Kouyaté, el griot que transmite a D. T. Niane la historia de Soundjata, insiste en que narra la historia de este singular héroe tal como se la ha contado su padre, quien, a su vez, la había heredado de su progenitor. De este modo, el guineano Mamadou Kouyaté prefiere manifestarse como continuador que como creador original, probablemente porque el mérito recae principalmente en su oratoria y en su fidelidad transmisora: «Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge; c'est la parole de mon père; c'est la parole du père de mon père. Je vous dirai la parole de mon père telle que je l'ai reçue; les griots du roi ignorent le mensonge» (Niane, 1960: 10). Las palabras del griot Kele Manson Diabaté, que recita a Massa Makan Diabaté la versión de Soundjata *L'aigle et l'épervier ou La geste de Sunjata* permiten suponer que ha sido uno de sus antepasados, Kalajan Sangoyi, quien ha creado la historia:

Bolin Jigi est né de Kele Monson.

Kele Monson est né de Jeli Madiba.
 Jeli Madi est né de Boyon Masi.
 Ce Boyon Masi est né de Jeli bugu à Bakama.
 Jeli Bugu est né de Kalajan Sangoyi.
 Ce Kalajan Sangoyi,
 A chassé avec Sunjata au Mande (Diabaté, 1975: 11).

Sin embargo, si Bolin Jigi Diabaté es el padre de Kele Manson, es imposible que su antepasado Kalajan Sangoyi haya sido testigo de las aventuras de Soundjata en el siglo XIII.

Pahel Mamadou Baïla es el griot maliense (*gawlo*) que relata a Amadou Ly las aventuras de Samba Guéladio y declara descender de Sewi, el griot del héroe y supuesto autor de la epopeya. En cualquier caso, parece que los investigadores de epopeyas africanas están menos preocupados que sus colegas europeos por descubrir al verdadero autor del relato.

No obstante, Kesteloot y Dieng (1997: 58) proporcionan algunos ejemplos de epopeyas escritas y firmadas, producidas en Kenia y Tanzania, donde se representan las hazañas de los héroes en caracteres árabes o en swahili desde hace tres siglos. Estos son algunos de los autores y los títulos de las obras que han creado: Bwana Mongo (*Utenzi wa Tambuka*), Said Umar bin Amin (*Poem of Job*), Muhammad Kijumwa (*Utenzi wa Liongo Fumo*).

Como es sabido, el desarrollo del comparatismo y el descubrimiento de otros textos épicos no europeos han suscitado el cuestionamiento de teorías críticas hasta entonces vigentes. Si Rychner (1955: 157) ya advertía que la consignación escrita no era necesariamente el origen de los cantares de gesta, el continente africano permite constatar que la epopeya ha sobrevivido durante siglos sin ser transcrita, gracias a la actividad de los narradores tradicionales, cuya misión ha sido preservar la memoria de sus antepasados y transmitir conocimientos codificados en hazañas particulares, pero que ennoblecen a toda la comunidad.

A la luz de estos análisis, y tras observar las similitudes con sus parientes europeas y también sus respectivas diferencias, consecuencia de realidades culturales distintas, Kesteloot, Dieng, Dumestre, Seydou y otros africanistas más constatan la existencia de una vasta producción épica en África. El privilegio de estos relatos radica en que son textos «vivos», de cuya puesta en práctica afortunadamente aún podemos gozar en la actualidad, y que permiten examinar al mismo tiempo las particularidades del texto oral, la actitud del narrador y la reacción de un público que escucha ensimismado cómo se han desarrollado los acontecimientos del pasado que han condicionado su presente. Esta singularidad despierta la admiración de Jean Derive al calificar al África negra de «laboratoire» (Derive, 2002: 93). Se genera de este modo un proceso envidiado por aquellos que han pasado años estudiando los textos medievales europeos, intentando descifrar las claves de su composición y recreación en el silencio

de las bibliotecas. La ventaja que supone analizar las peculiaridades intratextuales y extratextuales del relato se ve reconocida por François Suard (1997: 6):

Pour le spécialiste de l'épopée médiévale française qui écrit ces lignes, la réflexion et les exemples ici rassemblés sont d'abord source d'une émotion profonde, créée par le contact avec des œuvres encore enracinées dans la vie collective, sorties toutes vives du chant des griots, alors que les documents sur lesquels nous travaillons en Europe sont, sauf exception, élaboration ou réélaboration écrites effectuées à partir de traditions aujourd'hui à peu près insaisissables.

De este modo, esta vitalista pervivencia de la oralidad constituye una de las principales diferencias de la épica africana respecto a los exponentes medievales europeos del género, conservados gracias a su consignación manuscrita. El soporte escrito en aquella no solamente es innecesario, sino que en la mayor parte de los casos ni siquiera existe. Asistimos asimismo a un acontecimiento social aún vigente y, según las circunstancias, también reivindicativo, que, en cualquier caso, actualiza la historia porque la epopeya africana explica y justifica la situación social de cada individuo en el seno de la comunidad. Por otro lado, la particular condición del griot en el grupo también lo distingue del juglar debido a las disimilitudes de sus contextos socioculturales. No es extraño que Suard (1997: 7) señale como principal diferencia entre el arte épico africano y el occidental «la limitation précoce de la fonction historique et sociale de la récitation orale des jongleurs», hecho que se produce en Francia principalmente a lo largo del siglo XIV cuando la escritura sustituye a la oralidad con la progresiva desaparición del juglar en los actos públicos, fenómeno que esperamos tarde en suceder en África.

Por lo tanto, la epopeya está supeditada, por encima de cualquier otro género, al modo en que cada pueblo concibe su identidad cultural o nacional y esto explica la variedad de relatos épicos africanos. Y de igual modo es permeable a otros géneros literarios.

3. Los juglares y los griots

Existen diversas categorías de juglares y de griots, dependiendo de sus funciones, actividades, del público al que se dirigen e, incluso, de sus modales. Sin embargo, las fronteras entre ellas no están claramente señaladas. En España, el «segrier», «remedador», clérigo, escolar, «cazurro», «violero», «cedrero» y «cítola» ejercen sus labores en el mismo espacio, al igual que el «jèlí», «finá», «bélentigi», «ngoninfo», «mabo», «gawlo» y «bambado».

Las similitudes entre las funciones de sus productores y transmisores son tantas que permiten comprender cómo las epopeyas europeas florecieron y se difundieron. Insistimos en que en África no ha sido necesaria su codificación escrita para que se transmitiesen porque, de hecho, algunos tradicionalistas desconfían de la palabra

recogida en papel y dudan de la credibilidad de aquellos que necesitan apoyarse en ese soporte. Los bardos africanos y los españoles comunicaban noticias, actuaban como mensajeros, elogiaban a los señores a cambio de una remuneración, narraban relatos mientras tocaban un instrumento musical, se desplazaban para incrementar sus ingresos y ampliar sus conocimientos y, además, muchos de ellos conocían el desprestigio de algunos estratos sociales. Menéndez Pidal (1969: 47-60) asegura que en ocasiones se recurría al juglar para enviar declaraciones de guerra, insultar o desafiar a enemigos y pedir dones o gracia a reyes. Insiste, también, en los numerosos testimonios que perduran de esta función. Sory Camara (1992: 213-214) afirma que antiguamente los griots eran los heraldos, mensajeros y embajadores de los príncipes. Recorrían largas distancias para transmitir mensajes de sus señores. Además, sus consejos gozaban de gran consideración por lo que frecuentemente se convertían en consejeros muy apreciados.

Interceder es otra de las misiones de los juglares: «el juglar llevaba también misivas muy en prosa corriente, sirviendo de medianero en los amores, por ejemplo» (Menéndez Pidal, 1969: 47). A las mujeres les complace recibir a juglares que les transmiten las alabanzas de sus enamorados y sus intenciones, procurando excitar en ellas la pasión de su amor. También en las sociedades de África occidental la mediación es un procedimiento habitual y aunque en ciertas circunstancias puede ser llevada a cabo por otro miembro de la comunidad, la palabra de los griots despierta más confianza, ya que frecuentemente garantiza el éxito de la empresa. Estos oradores median, entre otras situaciones, en los enlaces matrimoniales y, además, intervienen en las ceremonias que celebran el nacimiento de los hijos y la imposición de su nombre, en la circuncisión, bodas y funerales.

La *laudatio* es una de las actividades más habituales de los juglares y de los griots. El juglar elogia a los señores y pretende que el pueblo confíe en la verdad de sus declaraciones, así que los notables están interesados en que los comentarios de los recitadores públicos sean lo más favorables posible y para ello están dispuestos a pagar grandes sumas. Menéndez Pidal proporciona ejemplos de señores que compraban los elogios de los narradores:

[...] había juglares que alquilaban sus alabanzas y administraban los encomios y los ultrajes. El canciller de Ricardo Corazón de León, hacia 1190, compraba versos adulatorios y llevó a Inglaterra juglares de Francia que cantasen de él por las plazas, consiguiendo que en todas partes se dijese que no había nadie mejor que él; los podestades italianos del siglo XIII pagaban también largamente las alabanzas juglarescas (Menéndez Pidal, 1969: 47).

Alfonso Álvarez de Villasandino, que florece entre 1370 y 1420, compuso una cántiga en loor de Sevilla, y el día de Navidad la hizo cantar con juglares ante los oficiales del cabildo:

éstos gustaron tanto de la alabanza, que dieron en aguinaldo cien doblas de oro al poeta y le ofrecieron otras ciento cada año por otra cántiga. [...] También el ajuglarado Juan de Valladolid había arrancado con sus versos al Ayuntamiento de Córdoba promesa de un don de 300 maravedís, sin duda por elogios semejantes a los de Villasandino (Menéndez Pidal, 1969: 51).

Sin embargo, no siempre sus menciones son positivas, de modo que las críticas o los elogios dispensados dependen en gran medida de los dones del señor:

[...] si el juglar venal tropezaba con una bolsa cerrada, o por la austeridad o por la tacañería, se vengaba. El juglar que compuso un poema sobre la Cruzada de Antioquía dejó de nombrar al valiente caballero Arnolde porque éste le negó un par de calzas de escarlata. Quien no era liberal no valía nada; por eso el segrer gallego Pero da Ponte menosprecia al rico hombre que no sabe usar de su riqueza y a quien no importa que digan mal de él; de tal caballero no podrán esperarse nunca buenos hechos (Menéndez Pidal, 1969: 51).

Camara (1992: 185-187) constata que en la sociedad malinké sus miembros compiten por obtener prestigio y debido a esta rivalidad el griot desempeña una función fundamental. Por su misión de observador y divulgador de hechos, resulta conveniente que cada familia recurra a un griot que exalte su linaje o las acciones que ha realizado mediante una destacada oratoria. Bornand (2005: 196) considera que los elogios que celebran el valor de los vencedores de batallas han sido sustituidos por la alabanza de la buena conducta social y moral de los miembros de la comunidad. En este sentido, no es extraño que los políticos requieran a estos artistas para que realcen públicamente sus cualidades.

El señor que recibe al juglar errante busca a menudo conversación y pretende recrearse gracias al canto del artista. Además, está mal considerado que un noble no acepte a un juglar a la hora de la comida, de modo que este le deleita, principalmente en los mejores tiempos de la juglaría, con las gestas, ensalzando las acciones guerreras de los combatientes. Las bodas y los bautizos no están tampoco exentos de la música y las canciones de estos artistas, al igual que otras celebraciones de carácter religioso. Asimismo, su música y narraciones animaban a los combatientes:

Pero la música y la recitación de las gestas no solo distraían sino que también animaban a los combatientes: veremos juglares y segreres gallegos ejercitar su poesía lírica en las campañas de San Fernando por las fronteras andaluzas, y veremos cómo sin duda los juglares castellanos cantaban gestas en los ejércitos de Alfonso VII, para esforzar el ánimo de las gentes de armas. [...] Del siglo XIV también tenemos documentos de cómo los juglares y ministriles acompañaban a las expediciones militares

para entretener las marchas y las estadas (Menéndez Pidal, 1969: 60).

Gracias a la formación de los griots, muchos son los relatos que han sido recopilados por investigadores y que han permitido conocer la vasta literatura oral africana y la historia de su continente. Esta es una de las actividades que más reconocimiento ha despertado, pues ha hecho que los griots sean considerados como los protectores de la cultura tradicional y ha mitigado la crítica de muchos africanos que les juzgan como una lacra social y que critican que elogien a cualquier individuo a cambio de una recompensa económica. Entre muchas de estas voces reivindicativas, sobresalen las de Djibril Tamsir Niane (1960: 5), Théodore Monod (1962: 11), Jean Rouch (1988: V), Jan Jansen (2001: 179) y Jacques Chevrier (1990: 199).

Las funciones desempeñadas por los juglares no son desinteresadas, pues a cambio obtienen un pago. Entre los principales regalos que el narrador recibe destacan los vestidos, el dinero, la comida e incluso, caballos, armas, arneses, casas, heredades, rentas públicas, franquezas y exenciones de toda clase si los donantes son reyes:

Había juglares con puesto fijo, sea al servicio de los trovadores, sea en el palacio de reyes o grandes señores, sea como empleados municipales, que cobraban una quitación o salario mensual en dinero y paño para vestir, o en cebada y vino. Pero el motivo primitivo, el más común de vivir un juglar, era viajando de un sitio a otro para buscar público variado, de quien recibía dones (Menéndez Pidal, 1969: 51).

Asegura este autor que tanto el «segrer» como el juglar y el trovador, que reemplaza a los dos anteriores en los palacios del siglo XV, viven de los dones que les dan y que en el periodo de decadencia «la poesía de estos juglares y trovadores ajuglados era esencialmente pedigüeña» (Menéndez Pidal, 1969: 51-52). Asimismo, el juglar en ocasiones debe conformarse con el convite a una comida y hasta con un vaso de vino si no es conocido y actúa en pequeños pueblos. Habitualmente, los regalos recibidos son cambiados por dinero y parece que la suma que a veces lleva consigo el artista despierta la codicia de algunos señores que encargan a salteadores que les hurten sus ahorros. No obstante, el juglar es conocido por la ligereza con que gasta sus monedas en burdeles, tabernas y tahurerías. El gasto de sus ganancias en estos establecimientos también provoca la acre censura de los moralistas. El refrán citado por Menéndez Pidal (1969: 56) registra este hábito juglaresco: «A la ramera y al juglar a la vejez les viene el mal». Esto no significa, naturalmente, que no hubiera otros que administrasen sus ingresos con mayor cuidado y previsión para los malos tiempos, pues algunos distribuyen metódicamente sus ganancias y logran adquirir un patrimonio considerable, llegando a poseer casas y heredades.

De igual modo, el pago de los servicios de los griots es origen de polémica en la sociedad africana. No son pocos los africanos que afirman sentirse coaccionados

por la excesiva retribución que consideran que deben pagar al griot. Además, en ocasiones los elogios que reciben merecen, según la creencia del arengador, una remuneración sustancial que puede sobrepasar las posibilidades del donante. Como Jansen (2001: 175) confirma, a menudo los griots se quejan de que el valor de los regalos ha descendido notablemente si lo comparan con los que recibían cuando los reyes de Kangaba gobernaban. Según las investigaciones de diferentes estudiosos y las declaraciones de algunos griots que hemos entrevistado, la remuneración es muy variada, desde joyas valiosas hasta grandes sumas de dinero o un simple *boubou*. Sin embargo, también constatamos que muchos griots se defienden de las acusaciones de avaros y de parásitos asegurando que no piden, pero que sí están dispuestos a recibir como demostración de agradecimiento.

Otra característica que vincula a los juglares con los griots es su espíritu viajero, motivado por la búsqueda de nuevas ganancias o por la recopilación de nuevas aventuras de sus héroes. A este fin lucrativo debemos la divulgación de una parte de la literatura medieval. Aunque aquellos que tañían instrumentos tenían menos dificultades para que su arte fuese entendido, la «juglaría de cantar» no solo recorría reinos limítrofes a pie o a caballo, dependiendo de su relativa fortuna, sino otros más alejados. En ocasiones, los traslados no eran iniciativa de estos artistas, pues los reyes les ordenaban que cumplieren sus servicios temporalmente en otros destinos y para otros nobles. Además, estos desplazamientos constituían una valiosa oportunidad para aprender nuevas composiciones, según Menéndez Pidal (1969: 70):

He aquí cómo los continuos viajes de los juglares no solo propagaban la literatura y la música entre el público, sino entre los mismos profesionales del país visitado: y es de suponer que si los ministriles aragoneses tenían interés en enseñar sus canciones a los castellanos era para aprender, en cambio, las novedades con que éstos pudiesen pagarles.

Entre las obligaciones del griot destacan la obtención de información previa a la narración y el esfuerzo memorístico que requiere la conservación y repetición oral del relato. Los griots y tradicionistas indagan sobre las diferentes versiones de la historia que cuentan o sobre un área concreta de conocimientos. Esta inquietud formativa exige realización de viajes: «El que no ha viajado nada ha visto, dicen las gentes» (Hampâté Bâ, 1982: 213). El griot Mamadou Kouyaté también afirma haber llevado a cabo una profunda labor recopiladora a lo largo del territorio mandinga para reproducir la epopeya de Soundjata: «Pour acquérir ma science j'ai fait le tour du Manding» (Niane, 1960: 152). Ly (1991: 8) vincula el viaje al aprendizaje: «Un griot se doit d'être, en effet, un grand voyageur –le "voyage" étant donc à la fois source de connaissance et source de prospérité». Cheick M. Chérif Keïta (1995: 20) señala que el famoso genealogista y recitador de cantos épicos Kèlè Monson Diabaté, para adqui-

rir su estatuto de «maestro de la palabra», se forma en diversas academias de la oratoria dispersas en los pueblos mandinga.

Otro rasgo vincula, de nuevo, a los juglares con los narradores africanos: el rechazo social al que eran sometidos por algunos miembros de la sociedad. Si un sector de la población alzó su voz contra los juglares fue la Iglesia. Menéndez Pidal (1969: 45) expresa el recelo que prontamente origina la presencia de estos artistas:

Ya en el palacio de los reyes merovingios los juglares eran un elemento de perturbación que preocupaba a los moralistas. El arte de los juglares llegaba a ser la afición más peligrosa de los reyes, pues les hacía olvidar los negocios públicos, como expresa la *General Estoria* de Alfonso X.

Los obispos y los clérigos se relacionaban con juglares y «soldaderas», despertando la desconfianza y los reproches de las autoridades eclesiásticas. Recordando las palabras de San Agustín, desde el inicio de la Edad Media los moralistas acusan a los que sufragan esos gastos de ser cómplices de sus vicios y pecados. Por este motivo, en diferentes concilios se condena la relación existente entre los miembros de la Iglesia y los artistas populares; por ejemplo, en el Cuarto Concilio General de Letrán en 1215, en el que tiene lugar en Lérida en 1229, y las Constituciones Sinodales de Urgel en 1277 y 1364. Menéndez Pidal (1969: 53, 62) considera que en ocasiones el juglar cortesano es considerado un parásito por la severidad con la que juzga mediante cántigas la avaricia de los señores, así como por sus hábitos libertinos: «capaces de recibir en sí todos los peores insultos». En cambio, los juglares de gesta y los que ensalzan la vida de los santos sí gozaban de la consideración de la Iglesia, pues se valoraban las enseñanzas que divulgaban.

Los griots, al igual que los juglares, son muy respetados por los investigadores porque les reconocen la labor conservadora de la literatura oral que han desarrollado y les defienden de aquellos que manifiestan su rechazo por su libertad expresiva y que les acusan de vivir a expensas de los demás. Jansen (2004: 29) resume así los dos sentimientos que despiertan en la población maliense: por un lado, aquellos que reciben sus elogios consideran que dicen la verdad; los otros creen que los griots solo dirigen sus alabanzas a aquellos cuya situación económica les permite hacerles buenos regalos. El «jeli», poeta e investigador Massa M. Diabaté (1997: 16) considera a su gremio como el conservador del patrimonio de Malí, pero reconoce que, en la actualidad, sus miembros no son más que animadores públicos que muestran su elocuencia a cambio de algunas monedas, olvidando el patrimonio cultural maliense, y que por ello, ya no gozan del prestigio de antaño (Diabaté, 1986: 119). Los que manifiestan su agradecimiento con más devoción son principalmente los recopiladores de las historias narradas por estos contadores, y que se presentan, en muchos casos, como los humildes traductores de las relevantes palabras de aquellos que tan orgullosamente las reproducen.

Sin embargo, según Jansen (2004: 29) existen otros motivos por los que los griots son despreciados, por su vínculo con el «nyama», combinación de poder oculto y de fuerzas animistas peligrosas que controlan con su palabra.

4. Ejemplos de motivos épicos

Ya las reflexiones de Kesteloot y Dieng acerca del contenido de las epopeyas africanas nos permitían intuir que las semejanzas con las castellanas serían muchas. Las oraciones del conde Fernán González y su fe en Dios recuerdan a las plegarias y al fervor religioso de El Hadj Omar Tall; la bravura de Soundjata y el clamor popular que origina nos traen a la memoria al Cid Campeador; podemos vincular el carácter de Samba Guéladio con el del joven Rodrigo, arrogante, orgulloso y, en ocasiones, soberbio.

Es nuestra intención presentar a continuación ejemplos de motivos literarios que se repiten en los relatos y que permiten constatar las similitudes entre la producción épica castellana y la africana. Para ello, hemos elegido párrafos de los textos épicos castellanos y de epopeyas reales de África occidental que ilustran el motivo mencionado.

a) El héroe es víctima de una injusticia y es desterrado:

Conbidarle ien de grado, mas ninguno non osava:
 el rey don Alfonso tanto avié la grand saña.
 Antes de la noche, en Burgos d'él entró su carta
 con grand recabdo e fuertemiente sellada:
 que a mio Cid Ruy Díaz que nadi no l' diesen posada,
 e aquel que ge la diesse sopiesse vera palabra,
 que perderí los averes e más los ojos de la cara,
 E aun demás los cuerpos e las almas.
 Grande duelo avién las yentes cristianas,
 ascóndense de mio Cid, ca no l'osan dezir nada (CMC⁷: 105-106).

Sassouma Béréte s'est cru victorieuse, car Sogolon et ses enfants ont fui le Manding ! Leurs pieds ont labouré la poussière des chemins. Ils ont subi les injures que connaissent ceux qui partent de leur patrie; des portes se sont fermées devant eux; des rois les ont chassés de leur cour (Soundjata⁸: 57).

b) El héroe combate a caballo y armado:

mio Cid salió sobr'él [Bavieca] e armas de fuste tomava.
 Por nombre el cavallo Bavieca cavalga,

⁷ Para evitar confusiones, hemos preferido mencionar, aunque abreviadamente, el nombre del relato citado. La edición de la que obtenemos los párrafos del *Cantar de Mio Cid* es la de Alberto Montaner (1993) indicada en la bibliografía.

⁸ Abreviamos de este modo el título de la versión de *Soundjata* de D. T. Niane (1960).

fizo una corrida, ¡ésta fue tan estraña!
 Cuando ovo corrido todos se maravillavan,
 d'es día se preció Bavioca en cuant grant fue España (CMC:
 201).

sur son superbe cheval Soundjata caracolait devant ses troupes;
 il confia l'arrière-garde, composée d'une partie de la cavalerie
 de Wagadou, à son jeune frère Manding Bory; ayant tiré son
 sabre il s'élança le premier en poussant son cri de guerre
 (*Soundjata*: 93).

Arrivée là-bas elle frappe, le trouve assis
 sur le cheval de son père appelé Oumou Lato.
 Celui-ci est harnaché au point d'accepter trois,
 et de laisser trois dans le ventre.
 Il lâche son crottin.
 Samba met un pied à l'étrier,
 il entonne un chant de bravoure (*Samba Guéladio*⁹: 68).

Il lâche les brides de Kullal Makam Joolooli
 qui piochent des poquets, sèment des tombeaux (*Samba Gué-
 ladio*: 92).

- c) A menudo, el combate es desigual y las tropas del protagonista son meno-
 res en número:

cuatro mill menos treinta con mio Cid van a cabo,
 a los cincuenta mill vanlos ferir de grado; (CMC: 208)

Les troupes de Soundjata se déployaient en travers de la plaine
 depuis le fleuve; mais l'armée de Soumaoro était si nombreuse
 que d'autres Sofas restés à Krime étaient montés sur les rem-
 parts pour voir la bataille (*Soundjata*: 117).

Le roi avait une armée forte de dix milles soldats
 Dix mille soldats
 L'armée d'Omar n'en comptait que quatre-vingt dix-neuf
 C'est tout ce qu'Omar avait comme armée (*El Hadj Omar
 Tall*¹⁰: 144).

- d) Empleo frecuente de divisas:

La barba vellida (CMC: 120); El que en buen ora nasco non lo
 detardava (CMC: 201); El conde don Fernando, campeador

⁹ Abreviamos así el título de la versión de *Samba Guéladio* de Issagha Corra (1992).

¹⁰ Este texto épico aparece recogido en *Épopées africaines: Ndiadiane Ndiaye et El Hadj Omar Tall*, de Samba Diop (2003).

tamaño, (PFG¹¹: 80); El conde don Fernando, este leal caudillo (PFG: 96).

El conde don Fernando, corazón sin flaqueza,
señor de enseñamiento, cimienta de nobleza, (PFG: 100)

Il attaque Woulow Dono Guéladio,
qui n'a jamais peur, qui ne tombe jamais, ne se perce jamais,
ne recule jamais, ne donne jamais le dos,
ne dit jamais ce qu'il ne fait pas (*Samba Guéladio*: 176).

e) Reconocimiento popular del héroe:

Las nuevas de mio Cid, sabet, sonando van;
miedo an en Valencia, que non saben qué se far (CMC: 171).

Depuis le Wagadou au nord jusqu'au Manding au sud, depuis
Mema à l'est jusqu'à Fouta à l'ouest, tout le pays avait reconnu
l'autorité de Soundjata (*Soundjata*: 132).

Les gens surent immédiatement qu'ils étaient en présence d'un
saint (*El Hadj Omar Tall*: 125).

C'est à partir de cet instant que l'autorité d'Omar
commença à s'imposer
Omar étonna les gens
Tout le monde était prêt à le suivre (*El Hadj Omar Tall*: 134).

Nous tous
Savons que
Tu es le plus grand (*El Hadj Omar Tall*: 176).

f) Físico y carácter particular del protagonista:

Allí se tollió el capiello el Cid Campeador,
la cofia de rançal, que blanca era commo el sol,
e soltava la barba e sacóla del cordón;
no s' fartan de catarle cuantos ha en la cort, (CMC: 304)

Djata avait maintenant dix-huit hivernages. C'était alors un
grand jeune homme au gros cou, à la poitrine puissante; per-
sonne ne pouvait tendre son arc. Tout le monde s'inclinait de-
vant lui, on l'aimait; ceux qui ne l'aimaient pas le craignaient;
sa voix devint autoritaire (*Soundjata*: 71).

g) Generosidad:

Los que exieron de tierra de ritad son abondados:
a todos les dio en Valencia el que en buen ora nasco

¹¹ Abreviamos de este modo el *Poema de Fernán González*. La edición de la que extraemos los versos del *Poema de Fernán González* es la de Miguel Ángel Pérez Priego que aparece en la bibliografía del presente artículo.

casas e heredades de que son pagados;
el amor de mio Cid ya lo ivan provando (CMC: 178).

Mio Cid don Rodrigo, el que en buen ora nasco,
entre palafrés e mulas e corredores cavallos,
en bestias sines ál ciento á mandados;
mantos e pelliciones e otros vestidos largos,
non fueron en cuenta los averes monedados.
Los vassallos de mio Cid assí son acordados,
cada uno por sí sos dones avién dados (CMC: 236-237).

Dans la paix retrouvée, les villages connaissaient la prospérité
car avec Soundjata le bonheur était entré chez tout le monde;
de vastes champs de mil, de riz, de coton, d'indigo, de fonio
entouraient les villages; celui qui travaillait avait toujours de
quoi vivre (Soundjata: 147).

h) Valor:

el león, cuando lo vio, assí envergonzó
ante mio Cid la cabeça premió e el rostro fincó.
Mio Cid don Rodrigo al cuello lo tomó
e liévalo adestrando, en la red le metió (CMC: 240-241).

Amigos, tal injuria no se la consintamos [a los navarros],
venguémonos de ella, todos allí muramos,
antes que tanta cuita y tal pesar veamos,
¡por Dios, los mis vasallos, que así lo acometamos! (PFG: 71).

Soundjata étonna toute l'armée par sa force et sa fougue à la
charge; au cours d'une escarmouche contre les montagnards, il
se rua avec tant d'impétuosité sur l'ennemi que le roi prit peur
pour lui (Soundjata: 70).

Il ne bouge pas d'un pouce, car il n'a pas peur,
il tombe sur eux lorsqu'ils le chargent
jusqu'au moment où ils commencent à se méfier de lui.
Ils disent: fuyez! (Samba Guéladio: 94).

i) Crueldad en la batalla:

Buen cavallo tiene Bucar e grandes saltos faz,
mas Bavioca, el de mio cid, alcançándolo va.
Alcançólo el Cid a Bucar a tres braços del mar,
arriba alçó Colada, un grant colpe dado-l' ha,
las carbonclas del yelmo tollidas ge las ha,
cortól' el yelmo e, librado todo lo ál,
fata la cintura el espada llegado ha.
Mató a Bucar, al rey de allén mar
e ganó a Tizón, que mill marcos d'oro val.

Venció la batalla maravillosa e grant,
aquí s'ondró mio Cid e cuantos con él están (*CMC* 248-249).

En un instant le fils de Sogolon était au milieu des Sossos tel un lion dans une bergerie; les Sossos meurtris sous les sabots de son fougueux coursier hurlaient. Quand il se tournait à droite les forgerons de Soumaoro tombaient par dizaines, quand il se tournait à gauche son sabre faisait tomber les têtes comme lorsqu'on secoue un arbre aux fruits mûrs. Les cavaliers de Mema faisaient un carnage affreux, les longues lances pénétraient dans les chairs comme un couteau qu'on enfonce dans une papaye (*Soundjata*: 93).

Les Toucouleurs sortirent de l'eau
Brandissant leurs épées
Tous les soldats du roi furent massacrés
Pas un seul ne fut épargné (*El Hadj Omar Tall*: 145).

5. Conclusiones

Diversas sociedades medievales europeas han producido cantares de gesta que comparten algunas características, pero que también presentan diferencias notorias. De la épica castellana han sobrevivido pocos manuscritos, si bien todo parece indicar que otros muchos relatos eran recitados a lo largo de la geografía española. El peculiar momento histórico que vivía la Península Ibérica debido a las tensiones entre musulmanes y cristianos proporcionó gran materia a este género, que narraba hechos acontecidos en tiempos menos remotos que las narraciones francesas. Sin embargo, a pesar de la Reconquista, nuestros cantares no se singularizan por su naturaleza antiislámica pero sí destaca la ausencia de elementos fantásticos, salvo los relacionados con las intervenciones divinas.

Además, la épica de la Península Ibérica presenta la particularidad de ser producida por narradores de religiones diversas: cristianos, musulmanes y judíos, aunque estos últimos constituyen una minoría en las diferentes cortes. Los relatos épicos árabes pertenecientes al género denominado *al-siyār wa-l-maġāzī* penetran en la España musulmana y sus divulgadores pronto relatan las proezas de los conquistadores musulmanes en este vasto territorio.

Desde Menéndez Pidal hasta más recientemente Dolores Oliver, la crítica coincide en afirmar la finalidad propagandística de las gestas españolas y en concreto del *Cantar de Mío Cid*. El autor pretendería dar a conocer, adaptando la historia a su voluntad, las hazañas de Rodrigo Díaz, mostrándolo como un personaje digno de imitar, aunque con sentimientos muy cercanos a los de los demás humanos. También el conde Fernán González es descrito como un gobernante modélico, pero sabemos que tampoco el documento que ha pervivido es fiel a la realidad. En lo relativo al fragmento del *Cantar de Roncesvalles*, retoma la derrota de Oliveros y de Roldán y la

desesperación de Carlomagno al hallar sus cuerpos sin vida. Asimismo, constatamos que todos estos textos son origen de polémica en cuanto a su filiación y datación.

Las estudios acerca de la epopeya africana y de sus productores que salen a la luz principalmente en la segunda mitad del siglo XX, gracias a la infatigable labor de Kesteloot, Dieng, Correra, Dumestre y Seydou, entre otros autores, originan que algunos investigadores se replanteen sus teorías, como sucedió al profesor Etiemble, quien habiendo señalado el origen culto y escrito de los cantares, insiste años después en que los narradores africanos no son más eruditos que algunas clases de juglares medievales. En efecto, la existencia de bardos que no recurren al soporte escrito para difundir extensos relatos épicos con los que se identifique el pueblo permite a algunos estudiosos cuestionar con más vigor las teorías individualistas.

Por otra parte, no en todos los países europeos han subsistido los cantares de gesta, ni sabemos con certeza si han existido, pero tampoco las epopeyas ven la luz en cada país africano. Kesteloot y Dieng (1997) afirman que la condición para que surjan es que las sociedades posean especialistas que las narren. Estos africanistas no ocultan que los verdaderos protagonistas de estas narraciones son los griots, miembros de una casta tradicional con gran peso social. Estos artistas sorprenden por su capacidad memorística y adquieren progresivamente su arte desde la infancia, pues pertenecen a familias de griots que difunden sus conocimientos de generación en generación. Los mejores de estos tradicionistas pueden narrar las epopeyas en las que se han especializado durante años, intentando asombrar al público por su oratoria y por la calidad de sus historias, cuya veracidad defienden a ultranza.

Comparar el juglar con el griot requiere, en primer lugar, advertir de la existencia de diferencias evidentes derivadas de los contextos socioculturales en los que actúan. No obstante, es posible establecer paralelismos que pongan de relieve funciones y comportamientos comunes. No es difícil suponer que el público castellano, al igual que el africano, creyese ciegamente en la veracidad de los hechos narrados y que, además, los considerase loables y dignos de imitación. Asimismo, el placer estético y la exaltación que procuran provocar los artistas bambara, fulani o tucolor a sus oyentes hacen que su talento incorpore a sus historias reflexiones personales llamativas, canciones y mímica. Son muchos los competidores y, por consiguiente, el renombre del artista solo lo logran unas dotes interpretativas y una oratoria superiores. También las refundiciones de los juglares europeos son resultado de la adaptación a los nuevos gustos y de la búsqueda de una mayor aceptación popular. Por ello, conviene tanto a los griots como a los juglares el dominio de un instrumento musical que proporcione ritmo a sus palabras.

Entre las similitudes más notables destacan la mensajería, la mediación, la alabanza y la narración de relatos. La exaltación que el narrador hace de determinados valores de los protagonistas épicos, como el honor, la valentía, la fidelidad a la palabra dada y la nobleza, sobresale igualmente. El conde Fernán González y el Cid dan

prueba de poseerlos, al igual que Soundjata, Samba Guéladio y otros muchos héroes africanos. Es quizás la sublimación de estas virtudes lo que permite a un lector moderno identificar con facilidad el texto épico.

En África o en Castilla, ofrecen sus servicios a un señor para que los alimente y les procure alojamiento. En las lides, los griots arengan a los soldados, exaltando su valor al recordarles las proezas de sus valientes antepasados. El juglar también mitiga con sus cantos las fatigas de los combatientes y las aflicciones del ánimo y enardece el valor de los guerreros, por ejemplo el de las tropas de Alfonso VII.

Al lado de un noble o solos, estos artistas se desplazan en busca del único elemento necesario para desarrollar su arte: un público al que deleitar en una plaza, en un mercado o a la sombra del baobab. Estos traslados favorecen la divulgación de la literatura en los diversos reinos de la Península o del oeste de África, pero también sirven para enriquecer los conocimientos de los bardos, puesto que los comparten con otros. La búsqueda de celebraciones como bodas o fiestas religiosas en donde el juglar pueda obtener una remuneración continua en la actualidad al sur del Sáhara, pues no hay casamiento ni fiesta solemne en los que el griot no intente mostrar que su saber y habilidades son los mejores. Asimismo, la tacañería del donante es castigada con la feroz crítica del juglar venal y de ciertos bardos africanos.

Los seres humanos, a pesar de las grandes diferencias socioculturales que les separan, tienen necesidades comunes y entre ellas destacan la narración y transmisión de historias de hombres ejemplares que sirvan de modelo para la comunidad que los ensalza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2004): *Historia Universal. Asia y África negra (siglos V al XV)*, T. 12. Madrid, Salvat-El País.
- Anónimo (1978): *Poema de Fernán González*. Edición de Alonso Zamora Vicente. Madrid, Espasa-Calpe.
- Anónimo (1982): *Mocedades de Rodrigo*. Edición de Juan Victorio. Madrid, Espasa-Calpe.
- Anónimo (1982): *Poema de Fernán González*. Edición de Juan Victorio. Madrid, Cátedra.
- Anónimo (1983): *Chanson de Roland y el Roncesvalles navarro*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona, El Festín de Esopo.
- Anónimo (1986): *Poema de Fernán González*. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid, Alhambra.
- Anónimo (1993): *Cantar de Mio Cid*. Edición de Ramón Menéndez Pidal y Alfonso Reyes. Madrid, Espasa Calpe.
- Anónimo (1993): *Cantar de Mio Cid*. Edición de Alberto Montaner. Barcelona, Crítica.

- BORNAND, Sandra (2005): *Le discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*. Paris, Karthala.
- CAMARA, Sory (1992): *Gens de la parole*. Paris, Karthala-ACCT-SAEC.
- CHEVRIER, Jacques (1990): *Littérature Nègre*. Paris, Armand Colin.
- Coquery-Vidrovitch, Catherine & Henri MONIOT (1985): *África negra de 1800 a nuestros días*. Barcelona, Labor.
- CORRERA, Issagha (1992): *Samba Guéladio, épopée peule du Fuuta Tooro*. Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar – IFAN.
- DERIVE, Jean (2002): «Le cas de l'épopée africaine», in Jean Derive (dir.), *L'épopée. Unité et diversité d'un genre*. Paris, Karthala, 75-93.
- DEYERMOND, Alan (1968): *Epic poetry and the clericy: Studies on the Mocedades de Rodrigo*. Londres, Tamesis Books.
- DEYERMOND, Alan (1987): *El «Cantar de Mio Cid» y la épica medieval española*. Barcelona, Sirmio.
- DIABATE, Massa Makan (1975): *L'aigle et l'épervier ou La geste de Sunjata*. Paris, Pierre Jean Oswald.
- DIABATE, Massa Makan (1986): «Être griot aujourd'hui». *Notre librairie, revue des littératures du Sud* 75-76 (*Littérature Malienne*), 115-119.
- DIABATE, Massa Makan (1997): *Janjon et autres chants populaires du Mali*. Paris, Présence Africaine.
- DIOP, Samba (2003): *Épopées africaines: Ndiadiane Ndiaye et El Hadj Omar Tall*. Paris, L'Harmattan.
- DUMESTRE, Gérard (1979): *La geste de Sékou*. Paris, Armand Colin.
- ENO BELINGA, Samuel-Martin (1978): *La littérature orale africaine*. Issy les Moulineaux, Saint-Paul - Classiques Africains.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1978): *Épica árabe y épica castellana*. Barcelona, Ariel.
- GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma (2002): *Diccionario de terminología literaria*. Madrid, Síntesis.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1982): «La tradición viviente», in Joseph Ki-Zerbo (dir.), *Historia General de África, Metodología y prehistoria africana*, vol. 1. Madrid, Tecnos / UNESCO, 185-222.
- JANSEN, Jan (2001): *Épopée, histoire, société. Le cas de Soundjata (Mali et Guinée)*. Paris, Karthala.
- JANSEN, Jan (2004): «Les griots de Kéla: des paroles qu'on devrait entendre». *Africultures*, 61 (*Griot réel, griot rêvé*), 23-36.
- JARA, René (1997): *Diccionario de Términos e «Ismos» Literarios*. Madrid, José Porrúa Turanzas.
- JOLLY, Jean (1989): *Histoire du continent africain (des origines à nos jours)*. Paris, L'Harmattan.

- KEÏTA, Cheick M. Chérif (1995): *Massa Makan Diabaté. Un griot mandingue à la rencontre de l'écriture*. París, L'Harmattan.
- KESTELOOT, Lilyan y Bassirou DIENG (1997): *Les épopées d'Afrique noire*. París, Karthala – UNESCO.
- KESTELOOT, Lilyan (1991): «Introduction», in Amadou Ly, *L'épopée de Samba Guéladiégui*. Bar le Duc, Nouvelles du Sud – IFAN – UNESCO.
- LE GENTIL, Pierre (1969): *La littérature française du Moyen Âge*. París, Armand Colin.
- LY, Amadou (1991): *L'épopée de Samba Guéladiégui*. Bar le Duc, Nouvelles du Sud – IFAN-UNESCO.
- MADELENAT, Daniel (1986): *L'épopée*. París, PUF.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *De primitiva lírica española y antigua épica*. Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1969): *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid, Espasa-Calpe.
- MONOD, Théodore (1962): «Préface», in Amadou Hampâté Bâ y Jacques Daget, *L'empire peul du Macina (1818-1853)*, París – La Haya, Mouton, vol. I, 12-13.
- NGANDU-NKASHAM, Pius (2001): *Dictionnaire des termes littéraires*. París, Honoré Champion.
- NIANE, Djibril Tamsir (1960): *Soundjata ou l'épopée mandingue*. París, Présence africaine [reed. 2002].
- OKPEWHO, Isidore (1979): *The epic in Africa: toward a poetics of the oral performance*. Nueva York – Guildford, Columbia University Press.
- OLIVER PÉREZ, Dolores (2008): *El Cantar de Mio Cid: Génesis y autoría árabe*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes.
- RIQUER, Martín de (1993): *Cantar de Mio Cid*. Madrid, Espasa-Calpe [12.^a ed.].
- ROUCH, Jean (1988): «Préface», in Youssouf Tata Cissé y Wa Kamissoko, *La grande geste du Mali, des origines à la fondation de l'Empire*. París, Karthala-Arsan, V-XI.
- RYCHNER, Jean (1955): *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Ginebra – Lille, Librairie E. Droz – Librairie Giard.
- SMITH, Colin (1990): «Introducción», in *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, 7-118.
- SUARD, François (1997): «Préface», in Lilyan Kesteloot y Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire*. París, Karthala – UNESCO, 5-8.
- VICTORIO, Juan (1981): «Introducción», in *Poema de Fernán González*, Madrid, Cátedra, 13-34.
- VICTORIO, Juan (1982): «Introducción», in *Mocedades de Rodrigo*, Madrid, Espasa-Calpe, IX-LX.
- VICTORIO, Juan (1988): «L'épopée dans la Péninsule Ibérique», in Juan Victorio (dir.), *Typologie des sources du Moyen Âge occidental: L'épopée*. Turnhout, Brepols, 203-228.

ZADERENKO, Irene (1998): *Problemas de autoría, de estructura y de fuentes en el Poema de Mío Cid*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Altea.

Les paradoxes de l'héritage: la mémoire et sa transmission dans *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis

Eva Pich Ponce

Universidad de Sevilla

epich@us.es

Resumen

Este artículo pretende mostrar la importancia que adquieren la figura del heredero y la transmisión de la memoria en la novela *Fleurs de Crachat* de Catherine Mavrikakis, una escritora quebequense contemporánea. A lo largo de este estudio, se constata la paradoja que envuelve a las generaciones más jóvenes, que deben asumir y preservar el pasado de sus ancestros y al mismo tiempo encontrar y afirmar su propia identidad. La memoria comunicativa, la memoria cultural, la imaginación y el espacio se convierten en los medios principales a través de los cuales se transmite el recuerdo del pasado.

Palabras clave: herencia; post-memoria; trauma; espacio; literatura quebequense.

Abstract

This paper aims to show the importance of the heir and of the transmission of memory in the novel *Fleurs de Crachat*, written by contemporary Quebec writer Catherine Mavrikakis. This study highlights the paradox that surrounds younger generations, since they must come to terms and preserve their ancestors' past and at the same time find and affirm their own identity. Communicative memory, cultural memory, imagination and space become the main forms through which the memory of the past is transmitted.

Key words: inheritance; postmemory; trauma; space; Quebec literature.

0. Introduction

Catherine Mavrikakis est une écrivaine québécoise, née à Chicago en 1961. Sa trajectoire littéraire compte avec plusieurs romans: *Deuils cannibales et mélancoliques* (2000), *Ça va aller* (2002), *Fleurs de crachat* (2005), *Le ciel de Bay City* (2008), *Les Derniers Jours de Smokey Nelson* (2011). Elle a aussi écrit de nombreux essais et un

* Artículo recibido el 8/11/2013, evaluado el 22/12/2013, aceptado el 7/01/2014.

oratorio, *Omaha Beach* (2008). La mémoire, le deuil, la maladie, la filiation, la mort sont des thèmes qui reviennent dans ses œuvres et qui hantent ses personnages. Dans *Fleurs de crachat*, l'auteure dévoile les difficultés d'assumer un passé caractérisé par la violence, la guerre, la mort. Les événements de la II Guerre Mondiale ont marqué la famille d'origine normande de la protagoniste. À ce passé douloureux s'ajoute la mort récente de la mère, qui déclenche chez le personnage principal toute une série de souvenirs et une forte dépression qui le poussent à se réfugier dans la pharmacodépendance. Ce récit de filiation invite le lecteur à s'interroger sur les formes de transmission de la mémoire, et sur une tâche mémorielle souvent difficile. Face au poids du passé familial et social apparaît le besoin de survivre et de revendiquer l'instant présent.

Dans son article «Filiations littéraires», Dominique Viart (1999) a montré l'importance qu'acquiert la question familiale et la filiation dans la littérature contemporaine. Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze (2009: 6) ont mis en relief, à leur tour, la profusion des figures d'héritier dans la littérature québécoise, qui «témoignent de la nécessité de repenser les liens familiaux et les transmissions, depuis que la modernité les a ébranlés». L'écrivain contemporain se construirait ainsi, comme l'affirme Pierre Nepveu (1999: 214), «sous le signe d'une éthique de la mémoire et de la présence aux formes, et d'une herméneutique jamais achevée».

L'époque actuelle se caractérise par une multiplicité d'espaces consacrés à la mémoire individuelle et collective. L'importance de préserver les événements du passé et le legs des générations antérieures se développe au moment même où nous vivons une ère où priment l'individualité et l'instantanéité. Le sujet contemporain doit construire une identité propre tout en héritant et en assimilant un passé «empreint de négativité», «fragilisé par les secousses, voire les ressacs, d'une modernité dont on accueille et réévalue à la fois le désir de rupture» (Lapointe et Demanze, 2009: 7). Si l'individu essaye de se démarquer de ses aïeux pour forger sa propre identité, le passé dont il hérite s'impose à lui comme un devoir moral:

L'héritier contemporain est ainsi pris au cœur d'une contradiction, puisque d'une part, il congédie la longue durée du temps généalogique pour s'inventer singulièrement, tandis que de l'autre, il doit se faire le dépositaire des vies ancestrales estompées par l'accélération historique de la modernité. [...] Tout se passe comme si ces héritiers problématiques étaient tiraillés entre la nécessité moderne d'une destitution des figures parentales pour advenir à soi et le souhait d'une restitution des vies de l'ascendance pour qu'elles ne sombrent pas dans l'oubli (Demanze, 2009: 12).

Ce paradoxe peut s'observer clairement dans le roman *Fleurs de crachat*, dans lequel Catherine Mavrikakis met en relief le déchirement de la protagoniste, partagée entre le souvenir d'une mémoire familiale douloureuse et le besoin d'oublier le passé

afin d'affirmer son identité. À travers l'expérience du personnage, se déploient les formes et les enjeux de la transmission de la mémoire, ainsi que l'importance du lieu et du déplacement dans le processus d'anamnèse.

1. La transmission de la mémoire

Selon Lydia Flem (2004:19), «L'héritage, à l'inverse du legs, ne suppose aucun désir, ne traduit aucune intention à notre égard». L'héritier est le survivant qui subit et «se réapproprie le legs des ascendants» (Lapointe et Demanze, 2009: 6). Comme le signale Ricœur (2000: 108), la notion de dette accompagne toujours celle d'héritage car nous «sommes redevables à ceux qui nous ont précédés d'une part de ce que nous sommes». Ainsi, Ricœur (2000: 497) rappelle l'association Heideggérienne entre la dette et l'idée de «charge», de «poids», de fardeau.

En effet, pour la protagoniste de *Fleurs de crachat*, Flore Forget, l'héritage mémoriel est subi et il constitue plus qu'un fardeau une malédiction. Le décès de Violette, la mère, déchaîne chez le personnage une succession de souvenirs, appartenant à différentes périodes temporelles. Le deuil difficile à faire, l'impossibilité de comprendre ou d'accepter la mort de la mère, entraînent des images du passé dont la protagoniste a du mal à se défaire. Tout se passe comme si la présence de ces souvenirs obsessionnels garantissait la permanence de la mère ou du moins, de sa mémoire. En effet, si Flore remémore son enfance et ses voyages avec la figure maternelle, les souvenirs les plus douloureux qui marquent ses cauchemars ne sont pas issus de son expérience personnelle mais bien de la mémoire de la mère et de l'histoire familiale. Le décès de Violette est ainsi mis en relation avec les morts du passé, et notamment avec les victimes de la Seconde Guerre Mondiale, dont la mémoire hante la protagoniste.

Or, Flore, née dans les années 60, n'a pas vécu ces événements. Elle n'a pas assisté à l'horreur dont ont été témoins sa mère et ses grands-parents. Une distante temporelle et spatiale la sépare des événements vécus par sa famille. Ce personnage est toutefois marqué par ces faits historiques qui survivent dans sa mémoire. Dans son étude percutante sur Spiegelman, Marianne Hirsch a proposé le terme de «post-mémoire» pour décrire les narrations d'un passé traumatique réalisées par des générations qui n'ont pas vécu ce passé directement mais qui en ont été marquées par les récits familiaux avec lesquels elles ont grandi. Selon Hirsch, l'imagination joue un rôle déterminant dans ce type de mémoire étant donné que l'objet mémoriel est conçu non pas à travers le souvenir mais de manière indirecte et figurative. Le sujet adopte les expériences et la mémoire traumatique des générations antérieures comme s'il s'agissait des siennes propres. De cette manière, sa relation avec le passé et avec les membres du passé se voit renforcée. Ainsi, Hirsch (2001: 221) décrit la «post-mémoire» comme «an intersubjective transgenerational space of remembrance, linked

specifically to cultural or collective trauma [...] modulated by the unbridgeable distance that separates the participant from the one born after».

La post-mémoire dépend des récits entendus, des images ou des documents qui ont été transmis d'une génération à une autre. Dans *Fleurs de crachat*, la transmission du passé traumatique s'est d'abord réalisée par la parole de la mère. Celle-ci racontait souvent à ses enfants son expérience en Normandie pendant la Seconde Guerre Mondiale. Ses récits se concentraient notamment sur le nombre de morts et sur le moment de l'exode, lors du Débarquement, lorsque la famille avait dû fuir les bombes des Alliés. Toutefois, la mémoire de la mère est fragmentaire, lacunaire. Ce personnage est tiraillé entre son devoir de transmettre l'histoire et sa volonté d'oublier le passé. Selon la narratrice, cela se voit dans le nom de famille des enfants car, bien qu'issus de pères différents, Flore et ses deux frères ne portent pas le nom de famille de la mère, Hubert, mais uniquement celui de leurs pères:

[...] moi je suis une Forget... elle ne voulait pas donner son nom, son nom à elle : Hubert... ma mère s'appelait Violette Hubert, un joli nom, mais pas ce qu'elle voulait pour nous... ma mère voulait oublier...le passé, sa famille, son nom...je ne connais pas bien mes oncles, à peine mes tantes...jamais vu mon grand-père...après la guerre, il ne restait que ma grand-mère...je sais peu de choses d'eux...ma mère avait tout oublié...sauf cela, les morceaux de corps, le Débarquement, quelques bruits de trains, la faim [...] (Mavrikakis, 2005, 40-41. Dorénavant les références à ce roman se feront à travers les sigles *FC* suivies du numéro de page)

La transmission de la mémoire reste incomplète: elle se fait par «morceaux», un terme inquiétant qui revient le long de la narration pour évoquer aussi bien les souvenirs que les cadavres morcelés qui parcourent les cauchemars de la protagoniste. Ce qui est transmis, ce qui reste, ce sont donc les images traumatiques vécues par la mère ou, comme le signale Valérie Lebrun (2012: 68) «ce qui fait mal». C'est cette «trace» définie par Ricœur (2000: 16) comme «résultant du choc d'un événement dont on peut dire qu'il est frappant, marquant».

Flore a complété ces bribes de l'histoire à l'aide d'autres témoignages. Si elle a peu connu ses tantes, elle se souvient de la sœur de son grand-père, Suzanne, qui lui parlait souvent de la guerre: «[Suzanne] a fait de mon enfance un vaste champ de bataille [...] Je sais tous les départs de ceux que l'on ne verra plus, des hommes de la famille décimés au combat» (*FC* 90). Suzanne lui a donné l'exemple de son propre fils, François, fait prisonnier de guerre par les Allemands puis fusillé. La narratrice insiste sur l'importance de la parole, et surtout de la voix de Suzanne, qui lui «racontait le passé [...] sa voix hantera ma vie jusqu'à la fin», signale-t-elle (*FC* 93).

C'est à travers les mots des survivants que se transmet la mémoire. Les témoignages des membres de la famille ont été enregistrés sur une cassette. En 1972, un

homme de Chicago parti en France (la narration suggère qu'il s'agit de Florent, le frère de la protagoniste) a décidé de «filmer les survivants d'hier» (FC 98). Cet enregistrement contient aussi bien des témoignages sur les deux Guerres Mondiales que des allusions à des anecdotes familiales. L'évocation des tanks allemands, et des obus, est ainsi juxtaposée à des commentaires sur les membres de la famille et sur les rivalités fraternelles. La narration inclut en italique le discours d'un des oncles, Raymond, qui décrit le nombre élevé de morts, le bruit des bombes, les constructions détruites, et surtout l'oubli difficile: «On ne peut rien oublier. Puis la vie continue. On fait aller. On remet ça. Certains refont leur vie. D'autres ne peuvent pas» (FC 102). Face à la douleur et à l'horreur vécues apparaissent les commémorations, «de belles fêtes» (FC 102) incapables de réparer l'expérience subie.

Si la protagoniste, dont le nom complet est Flore Marie Forget, a peu connu ses oncles et grands-parents, elle porte néanmoins leurs prénoms: elle tient le premier de sa grand-mère, Flora, et le deuxième de sa marraine, Marie. L'onomastique accroît les liens entre ce personnage et le passé. Quant à son frère Florent, il rappelle à la famille «tous les fils, frères ou pères morts dans les deux guerres [...] et tout cela à cause de la génétique, de quelques chromosomes pas assez mélangés et de tares secrètes» (FC 91). Ces personnages deviennent ainsi, de manière symbolique, la répétition ou la réincarnation des figures du passé. Leurs corps se font crypte, tombeau, le «tombeau de l'impossible oubli» pour reprendre l'expression de Lapointe et Demanze (2009: 8). Ils sont hantés par les spectres de leurs grands-parents et semblent contenir en eux-mêmes toute la famille disparue.

Pour se distancier des images du passé, Flore a décidé de modifier son prénom originel, Flora, en changeant la dernière lettre. Le nom est le premier lieu d'affirmation de soi. En le modifiant, la protagoniste essaye de faire du nom le lieu «de l'invention et d'un avenir indépendant» de l'origine familiale (Lebrun, 2012: 64). Or, malgré cet acte, elle continue à percevoir la mémoire comme «cette tare [...] bien héréditaire», «J'ai eu beau enlever le a, la mémoire ne s'efface pas» (FC 88), affirme la narratrice.

Son frère, Florent, incarne le fantôme du grand-père, Ferdinand, qu'il n'a pas connu mais dont il a beaucoup entendu parler. Ferdinand est mort sous un bombardement pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Il avait aussi perdu une jambe pendant la Première Guerre, en 1917, ce qui conduit Florent à boiter pour se rapprocher davantage de cette figure du passé. Le poids de la mémoire a conduit ce personnage à la folie. Face au désir de Flore d'oublier le passé, Florent est incapable de s'y soustraire. Il s'attache aux événements de l'Histoire et nourrit sa soif de venger les membres de sa famille décimés par la guerre. Il est hanté par le grand-père mort dont il ne cesse de reproduire les actes, comme si un autre en lui continuait de vivre et rejouait les événements du passé. Selon Laurent Demanze (2009: 19), «ces gestes

qu'un autre impose à l'héritier s'apparentent à un cas de possession» et le sujet est contraint de répéter ces actes, poussé par l'histoire familiale:

C'est le deuil d'un autre qu'endosse l'héritier: le deuil d'un autre, non seulement parce qu'il assimile les figures de l'ascendance, mais aussi parce que les autres sa mère en l'occurrence voient en lui la figure renouvelée des disparus, au point de le contraindre inconsciemment, par la rumeur des discours familiaux et des tacites injonctions sociales, à répéter les gestes antérieurs.

Ainsi, Demanze (2009: 13) a observé dans le récit de filiation cette revenance des figures du passé, qui prennent possession des nouvelles générations, tels des fantômes ou spectres, parasitant l'existence des héritiers.

Dans *Fleurs de crachat*, le passé devient une obsession pour les personnages. Bien qu'ils n'aient pas vécu la Seconde Guerre Mondiale, ils ont intériorisé les événements de cette époque. Les cauchemars de la protagoniste sont marqués par le bruit des trains qui conduisent les Juifs aux camps de concentration. Dans ses rêves, elle a l'impression de «marche[r] sur des restes humains, parfois encore chauds, et à tout moment [elle] risque de tomber» (FC 30-31). Le cerveau apparaît ainsi comme une «machine à cadavres» (FC 46) et la France du passé devient pour elle un «spectre terrible» (FC 94), tout comme la figure du grand-père, ce «papi revenant» dont elle entend «la prothèse traîner partout de la patte» (FC 84). La mémoire devient une «malédiction», une «maladie» qui «persécute», «assaille», qui «ronge l'esprit». Il s'agit d'une mémoire spontanée, involontaire, obsessionnelle, qui comme dirait Ricœur (2000: 46), n'est pas simplement «éprouvée» mais «subie».

Flore s'identifie avec les victimes de la guerre, avec les membres de sa famille décimés, avec les morts des camps de concentration, avec Anne Frank (FC 38). «je suis la Seconde Guerre Mondiale [affirme le personnage] je suis un champ de bataille en Normandie... je suis un camp d'extermination en Allemagne ou en Pologne» (FC 41). L'anaphore met en relief le statut du personnage comme héritier des drames du XX^e siècle, comme palimpseste de la mémoire des êtres disparus. De manière similaire, Florent se prend à «être le XX^e siècle, les grandes guerres, à détester l'Allemagne et à claudiquer les jours de pluie» (FC 84). «Pourquoi rejouer le destin qui se joue déjà de nous?» (FC 84), et surtout «Comment oublier ce qu'on n'a pas vécu?» (FC 173), se demande la narratrice.

Ces personnages sont marqués par l'obsession malade qu'ils entretiennent à l'Histoire. Ils sont surchargés de passé, marqués par des souvenirs qui parasitent leurs consciences et qu'ils ne peuvent pas contrôler. Mis à part les images que les récits familiaux leur ont transmises, ils ont pu compléter leur mémoire à travers des programmes télévisés et des livres portant sur la Seconde Guerre Mondiale. Assmann (1995) définit la mémoire communicative comme l'échange direct qui se produit

entre différentes générations. La mémoire culturelle, par contre, serait le processus par lequel une société interprète et communique son passé à travers la littérature, les musées, les médias, les arts visuels, les mythes, etc. Ainsi, la perception du passé qui caractérise les personnages de ce roman a été construite aussi bien par la mémoire communicative, que par la mémoire culturelle et par leur imagination.

La mémoire culturelle, comme l'a montré Hirsch dans ses études, est souvent composée par la répétition d'un nombre limité d'images, utilisées de manière emblématique et iconique pour signifier un certain événement, tels ces trains chargés de personnes Juives qui hantent les cauchemars de Flore. Dans quelle mesure la répétition de ces images emblématiques crée une distance et protège le sujet face à l'événement, se demande Hirsch (2001: 218):

Do they act like clichés, empty signifiers that distance and protect us from the event? Or, on the contrary, does their repetition in itself retraumatize, making distant viewers into surrogate victims who, having seen the images so often, have adopted them into their own narratives and memories, and have thus become all the more vulnerable to their effects? If they cut and wound, do they enable memory, mourning, and working through? Or is their repetition an effect of melancholy replay, appropriative identification?

Loin de créer une distance, ces images dans le cas de Flore, ont accru son identification avec les victimes, son «obsession» avec l'Histoire (FC 103). La narratrice de *Fleurs de crachat* fait référence à la quantité de programmes et de films qui portent sur les Guerres Mondiales et le nazisme, et qui sont «à la télé, à toute heure du jour» (FC 103). La caractéristique principale de la mémoire contemporaine serait ainsi, selon Régine Robin (2003), la saturation. Cette saturation apparaît clairement dans le roman de Mavrikakis et elle s'inscrit dans le corps même des personnages, qui ont fait sienne cette mémoire. L'héritier se voit à la fois saturé par une mémoire qui l'obsède, et devant préserver ces souvenirs en tant que débiteur et descendant de toute une génération enfouie. Il vit à cheval entre le passé et le présent, et il se déplace à travers des lieux qui ont eux aussi un poids mémoriel indéniable.

2. L'espace dans la construction individuelle et collective

Selon Ricœur (2000: 49), la mémoire est intrinsèquement associée à des lieux. Les espaces parcourus servent de «*reminders* aux épisodes qui s'y sont déroulés», ils «demeurent comme des inscriptions, des monuments, potentiellement des documents, alors que les souvenirs transmis par la seule voix orale volent comme le font les paroles». *Fleurs de crachat* nous découvre un espace international chargé d'un poids mémoriel. Face à l'Europe de la guerre, apparaît l'Amérique, où se sont réfugiées la mère de la narratrice et ses sœurs. Chicago constitue la ville natale de Flore, bien qu'elle ait vécu la plupart de sa vie à Montréal. Un retour à Chicago en 1972, chez sa

tante, déclenche en elle toute une série de visions de la Seconde Guerre Mondiale. Elle rêve des événements qui ont eu lieu en 1942 en Allemagne et en 1944 en Normandie, dans un autre espace, un autre temps.

Face à Chicago, Montréal, la terre de son père, apparaît comme un endroit où Flore peut prendre plus de distances avec son passé. Face à la famille de la mère, indissociable de la guerre, la protagoniste trouve un certain bien-être auprès de son père, le québécois. Pour Flore, le lignage paternel est celui qui lui permet de se distancier des souvenirs de la guerre qui ont marqué la famille maternelle. Comme le signale la narratrice: «Montréal n'est pas Lourdes, Lisieux ni même Nevers... Nous ne marchons pas sur le passé, sur des tombes millénaires ou sur le temps qui passe. Ici, je dois le dire, cela ne sent pas la guerre de la même façon, c'est pourquoi Maman et ses sœurs sont venues en Amérique» (*FC* 157). L'Europe est donc Histoire, ruine, tombeau, tandis que l'Amérique et notamment le Québec représentent pour elle le présent et ils offrent à la protagoniste une distance face au passé.

Si elle essaye de s'éloigner de ses racines européennes, Flore a toutefois visité la Normandie, la terre de ses ancêtres, plusieurs fois. Certains de ces voyages ont été faits avec sa mère, qui voulait qu'elle connaisse son pays. La Normandie apparaît comme un espace campagnard, caractérisé par sa gastronomie, la pluie, l'accent, l'«air salin» (*FC* 79). La tranquillité présente contraste avec la violence des événements qui s'y sont déroulés. Face à la Normandie du présent apparaît celle du Débarquement et de l'exode, celle de la mort de Ferdinand causée par un obus américain et celle de la perte de la maison natale, détruite par les bombes.

La protagoniste décrit un voyage qu'elle a réalisé en Normandie pour essayer d'oublier le passé: «Il fallait que je me dépêtre du passé, que je sorte de ses étreintes ancestrales», signale-t-elle (*FC* 84). Cette affirmation suggère le besoin de comprendre et de faire face au passé afin de pouvoir l'assumer et le dépasser. Flore a visité la tombe de ses grands-parents, ainsi que les cimetières des soldats américains et allemands, les «plages de Normandie» (*FC* 85). En pensant aux tombes de ses grands-parents, elle affirme qu'il n'y avait là «rien de majestueux» (*FC* 85). Cet espace mémoriel apparaît donc comme un lieu banal, un endroit dénué de toute commémoration et dont le caractère ordinaire contraste avec l'intensité des souvenirs de Flore.

Celle-ci a aussi visité le village où habitait la famille, Amers, et elle a parlé avec les habitants. «Il y avait comme un malaise», affirme la narratrice (*FC* 85). Or, ce malaise n'est pas provoqué par le souvenir de la violence de la guerre, mais par l'attitude de sa grand-mère, Flora, qui avait dénoncé plusieurs femmes qui avaient couché avec les Allemands. Comme punition, ces femmes furent humiliées publiquement en leur rasant les cheveux sur la place de l'église. Flore pense à ce châtiment comme à une amputation corporelle, assimilable à la perte de la jambe de Ferdinand pendant la guerre ou même à la perte des seins de sa mère à cause du cancer. La place de l'église évoque donc pour elle la dénonciation de Flora, les conséquences de ses

paroles. Les souvenirs que Flore conserve de sa grand-mère, ou qu'elle découvre lors de ses conversations avec les commères du village sont assez négatifs. Dans ce roman, il n'y a pas une idéalisation des figures du passé. Même la tante Suzanne, que la protagoniste semblait admirer, «n'était pourtant pas toujours très commode. Elle dirigeait les siens comme le fait un petit patron» (FC 94). Flore refuse donc de limiter sa connaissance du passé à des clichés qui font des ancêtres des victimes idolâtrées.

Si les espaces normands qu'elle parcourt la déçoivent par leur tranquillité, qui contraste avec son trouble intérieur, la protagoniste se souvient des visites qu'elle avait réalisées dans son enfance chez sa tante Suzanne, à Paris. La maison de celle-ci est décrite comme «un musée franco-allemand, un monument aux morts» (FC 92). Le salon de Suzanne était pour la narratrice «un croisement de salon funéraire et de caverne d'Ali Baba. Mon capharnaüm à Paris où j'allais déterrer quelque morceau de guerre» (FC 93). Suzanne conservait chez elle de nombreux objets du temps de la guerre, comme les deux prothèses du grand-père Ferdinand, de véritables «trophées de guerre» (FC 92). La transmission de la mémoire se fait donc aussi grâce à ces objets que Suzanne demande à Flore de «toucher, de voir» (FC 92), et même de porter, tel ce hochet en argent de l'oncle Hector que Suzanne offre à la protagoniste et qu'elle porte en pendentif (FC 93). Les objets constituent des déclencheurs du souvenir, de véritables lieux de mémoire. Comme le signale la narratrice: «c'est puissant les objets, tout de même, cela a un impact...» (FC 26). Alors que les corps meurent et pourrissent, les objets demeurent, tel ce manteau vert, couleur d'espoir, qui est «encore bon, après la décapitation» de son possesseur par une bombe (FC 30). Ce sont des vestiges du passé, des «témoignages non écrits», pour reprendre l'expression de Ricœur (2000: 215). Ces restes, comme l'a constaté Heidegger, ne porteraient aucune marque du passé si nous ne pouvions pas les associer à un environnement disparu, s'ils ne portaient pas en eux les traces de leur «provenance sous la forme de la dette et de l'héritage» (dans Ricœur, 2000: 492).

La narratrice pense aussi à la maison de sa propre mère, que son frère Florent a héritée. Les objets qui sont dans la maison évoquent encore les goûts de la défunte. Il s'agit d'un endroit qui rappelle à la narratrice l'amour qu'elle ressent pour Violette, mais aussi la mort et l'absence de celle qui n'est plus là. Flore éprouve une certaine ambivalence envers cet espace. Il s'agit de la maison qui contient les effets de sa mère, auxquels la protagoniste «voulai[t] tenir» (FC 157), mais ce sont aussi des objets qui traduisent une absence, qui rappellent un passé dont Flore a besoin de se séparer pour continuer à vivre: «je ne suis pas un sanctuaire. Les choses continuent» affirme la narratrice (FC 157). Cette distance face à la maison maternelle constitue un pas important dans le processus de deuil de la protagoniste, qui commence à se détacher symboliquement du souvenir de la mère morte:

Quand je vais dans ta baraque, Maman, c'est le ballet des fantômes. I just want to forget. Je veux juste mon nom. Et celui

de mon père. Il n'y a plus rien ici. [...] Donner la maison de Maman à Florent, ce n'est pas mal non plus. Je ne suis pas héritière. Ce sera donc pour lui. Je lui balance le temps. Je me déleste, je m'allège (FC 157-158).

Comme le soulignent Lapointe et Demanze (2009: 7), l'héritier «n'est pas toujours condamné à porter le poids du passé. Si plusieurs auteurs confèrent une valeur éthique à la sauvegarde du legs, d'autres choisissent, au contraire, d'en jouer, non pas étrangers aux tragédies de leur époque, mais bien résolus à les dépasser». Dans *Fleurs de crachat*, la narration souligne la difficulté de combiner l'amour si fort que ressent la fille envers la mère et sa volonté d'oublier le passé, qu'elle perçoit comme une infidélité envers la figure maternelle. L'oubli ne serait possible qu'au détriment du lien filial. C'est ainsi qu'en voyageant au Pacifique, la protagoniste a la sensation de pouvoir inventer dans cet espace une autre mère et un autre passé familial. Or, l'idée de trahir sa mère la pousse à revenir vite auprès de cette dernière.

Face au Pacifique, dénué pour la protagoniste du poids du passé, apparaît l'Atlantique, qui évoque pour elle l'histoire familiale. La vie de la mère s'est effectivement déroulée «entre deux rives» (FC 58) et l'Atlantique est décrit comme «cette mer terrible, son eau déchaînée contre notre famille, décousue, éparpillée sur ses plages. L'Atlantique ivre et violent que nous avons dompté, de Caen à Montréal» (FC 58).

Violette est enterrée à Montréal, près de ses enfants. Sa tombe est dans «une terre d'accueil» (FC 74), «sous la neige» (FC 60). Il s'agit d'un espace où Flore peut se recueillir et exprimer sa douleur. En se souvenant de l'enterrement, la narratrice signale que le cercueil de sa mère a été placé dans un «trou [...] énorme» (FC 62). Il est intéressant de constater l'importance qu'acquiert l'image du trou dans le roman. C'est un «grand trou bien clair» (FC 88) que les bombes ont laissé à la place de la maison natale en Normandie au moment du Débarquement. Le trou évoque une perte, une absence, un vide, une amputation. Cette image s'ajoute ainsi à celles de la perte des jambes de Ferdinand, des seins de la mère, au démembrement des nombreux cadavres lors de la guerre ou des morts causées par des accidents. L'image du trou revient pour décrire le trouble psychologique de Florent, la perte de sa propre identité, provoquée par l'histoire familiale: «En lui, il y a un grand trou, une grande amputation. Il est devenu Ferdinand ou un type français, né en 1889» (FC 87).

La mémoire elle-même est caractérisée par des trous, des lacunes et les générations suivantes ne reçoivent que des bribes de l'Histoire, «des morceaux de passé qui se baladent, se transmettent de génération en génération, de parent à enfant, de frère à sœur... jamais rien de complet, d'intégral, d'achevé» (FC 42). Flore essaye d'atteindre un certain oubli en prenant des médicaments qui la plongent dans un néant artificiel, dans un «vide multicolore, kaléidoscopique, vide cosmique» (FC 13). Elle s'efforce d'oublier, d'évacuer les images d'un passé qui revient dans ses cauche-

mars. L'oubli qu'elle cherche apparaît évoqué à nouveau à travers l'image du trou: «j'ai juste envie de vivre [affirme-t-elle], de faire le trou normand [...] Que je puisse enterrer les morts encore une fois» (FC 89).

3. Entre la violence et l'oubli

L'héritage que les personnages ont reçu de Flora et de Ferdinand c'est la guerre, «la guerre perpétuelle» (FC 89). Cela se voit clairement dans le vocabulaire militaire que Flore utilise fréquemment le long du roman. L'oubli commence pour elle par un changement dans le langage militaire qu'elle est habituée à utiliser, cette «langue du passé» (FC 181). Les trois enfants de Violette ont été marqués par la mémoire familiale: Genêt est parti à Paris pour s'éloigner de la famille et de l'emprise du passé; Flore a été incapable de se libérer du poids de l'Histoire; Florent est caractérisé par un rapport passionnel et anachronique aux événements de la II Guerre Mondiale. Comme le signale la narratrice, il «décline la haine au présent, au passé. Il n'y a pas de futur» (FC 88). Flore a beau lui montrer les différentes guerres qui ont lieu en ce moment dans le monde, il demeure ancré dans la lutte des Alliés contre l'Allemagne. Décidé à venger les membres de sa famille, Florent kidnappe trois personnes dans le consulat allemand et s'immole en faisant exploser une bombe. Ce geste brutal, commis dans un présent éloigné des événements du XX^e siècle, est dépourvu de sens et met en relief la folie du personnage.

Cet acte, qui finit avec la vie de Florent, met aussi un point final à l'obsession que Flore avait avec le passé. Alors que son frère s'attachait à la Seconde Guerre Mondiale, Flore, comme nous l'avons vu, veut oublier au nom de la survie: «pour continuer à vivre cette putain de vie, faut pas être Funes dans le texte de Borges...vous lisez? vaut mieux être Alzheimer dans l'oubli de tous les mots, non?», signale le personnage (FC 29).

Or, oublier signifie aussi trahir, être infidèle envers l'histoire familiale. Alors que son frère a choisi de se sacrifier au nom de la mémoire de ses aïeux, Flore se sent «comme une ordure à tout vouloir balayer» (FC 89). Le remords apparaît représenté par sa vision des Érinyes, des «Euménides, ces Parques vengeresses» qui l'entourent lorsqu'elle ne participe pas à l'attentat de son frère. Face à ces figures qui exaltent le sacrifice, la violence et la mort, Flore s'attache à l'oubli et à sa volonté de dépasser son obsession pour l'Histoire. En utilisant des images du monde de la couture, qu'elle utilise aussi pour évoquer son travail de chirurgienne à l'hôpital, la protagoniste affirme son identité et se démarque des événements du passé: «Je suis Flore Forget et je dois oublier. Tirer un trait. Défaire l'écheveau de la bobine infernale, découdre la trame des jours, dégrafer le corset de l'Histoire» (FC 181).

L'agitation de Flore, proche de l'hystérie le long du roman, répond à différents événements qui ont marqué sa vie: les récits de la II Guerre Mondiale, la mort de sa mère, les décès de certains de ses patients à l'hôpital. Le lecteur découvre aussi

vers la fin du roman l'inceste qui a caractérisé l'enfance de la protagoniste. Une relation incestueuse entre elle et son frère Florent, son aîné, a eu lieu avant les dix ans de Flore, et pendant «plus qu'un seul été» (*FC* 160). Selon Lebrun (2012: 76), chez Mavrikakis «l'inceste ne se définit pas par le traumatisme d'une relation illégitime entre l'enfant et un membre de la famille», mais il s'impose comme une arme de guerre, comme une insolence face à la vie. La narratrice du roman refuse, en effet, d'associer cet événement avec des termes tels que «traumatisme»: «Je ne suis pas comme je suis à cause de mon frère aîné. Tout remonte à plus loin», déclare-t-elle (*FC* 161). Toutefois, si elle affirme que cette relation a été consensuelle, elle n'en suggère pas moins la violence qui l'a caractérisée à certains moments et elle assure qu'elle voudrait éviter cette expérience à sa fille. Nous pourrions ainsi voir à travers son obsession pour la Seconde Guerre Mondiale un refoulement des souvenirs de cette relation dont elle ne parle que vers la fin du roman, avant le moment où son frère meurt dans l'attentat. Il est d'ailleurs significatif qu'avec la mort du frère elle réussisse à dépasser finalement les souvenirs qui la hantent.

Comme le signale Ricœur (2000: 30), le passé adhère au présent jusqu'au moment où celui-ci est reconnu dans sa «passéité révolue». La mort de la mère a été traumatique pour Flore, mais c'est aussi la mort de la mère et celle de son frère qui lui permettent d'enterrer le passé. Selon Laurent Demanze (2009: 15), «le travail du deuil a partie liée à l'expérience de l'oubli, par lequel l'on se détache peu à peu de l'être perdu». Tout en faisant le deuil de sa mère, en se détachant de cet être aimé, Flore arrive à évacuer le passé. En revendiquant son appartenance à l'Amérique, elle crée aussi une certaine distance entre elle et l'histoire familiale: «Je ne suis pas la France, je ne suis que moi. Je suis l'Américaine, celle du Nord, la fille de la neige» (*FC* 183). Cette dernière affirmation montre bien que la protagoniste n'est plus possédée par un passé traumatique: elle commence à être en possession d'elle-même.

Si la transmission de la mémoire est fragmentaire, l'oubli se fait aussi par parties. Il est assimilable à des trous, qui pour la narratrice supposent des espaces offrant de nouvelles possibilités: «J'oublie en petits morceaux, en fragments imparfaits. Il y a en moi comme des trous, des plages de pensée pas encore habitées» (*FC* 184). Le trou ici n'indique plus un manque, mais un espace où tout peut être possible, des rives qui ne sont plus marquées par la mort et l'exode, mais par la renaissance.

En s'attachant à sa fille, Rose, et à l'amour de son nouvel amour, Vincent, Flore réussit à se libérer du passé et à revendiquer la vie. Si sa mère et son frère représentaient le passé, comme l'a remarqué Lapointe (2006: 49), ces autres personnages incarnent l'instant présent et le futur. Vincent représente pour elle «l'Europe nouvelle [...] celle qui fait juste grand chef et cuisine de la joie» (*FC* 199). Le présent devient l'endroit où tout est encore possible. Toutefois, il est aussi le lieu où tout peut être sur le point de se terminer. Flore est consciente de l'imprévisibilité de la mort et des guerres qui peuvent surgir à tout moment. Le présent devient ainsi le lieu de

l'urgence, de l'entre-deux, l'espace où il faut jouir et savourer la vie avant qu'il ne soit trop tard.

Le dernier chapitre du roman a lieu symboliquement le 16 juin, jour de l'anniversaire de Flore et de Florent. La signification de ce jour, sa relation avec le passé, se voient transformées par la protagoniste, qui choisit cette date pour la cérémonie de son mariage. Le 16 juin constitue désormais «Bloomsday», le jour où le «monde refleurit» (*FC* 189), le jour de sa renaissance. Le roman culmine ainsi avec l'espoir d'un recommencement.

4. Conclusion

Cette œuvre met en relief les paradoxes qui entourent la notion de mémoire, l'importance du souvenir, mais aussi la trahison et l'invention nécessaires pour qu'il y ait un avenir, un avenir représenté notamment par Rose, la fille de Flore: «Je vous laisse la machine à écrire du passé. Je garde les pages blanches. Rose y dessinera» (*FC* 185), déclare la narratrice. Face au vocabulaire militaire qui est utilisé fréquemment par Flore, et face aux horreurs de la guerre, apparaît le champ lexical des fleurs. Les noms des membres de la famille font déjà référence à ces éléments naturels: Violette, Rose, Marguerite, Muguète, Narcisse, Genêt. Ces personnages apparaissent comme des fleurs au milieu de la destruction. Comme elles, ils sont fragiles, ils se fanent et certains meurent. Toutefois, les fleurs symbolisent aussi la beauté et la revendication de la vie face à la mort inéluctable. Le nom de Flore englobe l'ensemble des espèces végétales: son nom contient ainsi en lui-même les différentes fleurs que constituent les autres membres de sa famille. Le long du roman, la narratrice évoque l'histoire de différents personnages, des êtres désunis qui ont traversé son existence. Ils apparaissent dans le récit tels des morceaux cousus de son passé, attachés les uns aux autres par le débit continu de la parole de la narratrice. Le texte romanesque tresse ainsi la petite et la grande histoire, il décrit l'horreur des Grandes Guerres et les conflits familiaux. Surtout, il met en relief les conséquences dramatiques de la guerre au niveau individuel, dans l'expérience quotidienne de ceux qui l'ont subie. L'Histoire apparaît ainsi à travers différentes généalogies où les personnages féminins acquièrent une grande importance. En effet, remarquons que la mémoire transmise est notamment celle de la mère, ce qui contraste avec la tradition patriarcale dans laquelle la mémoire se transmettait du père au fils.

À travers le soliloque de Flore, l'auteure explore les difficultés liées à la mémoire et au besoin d'assumer le passé. Cependant, en évoquant dans ce roman les horreurs du XX^e siècle, Catherine Mavrikakis réalise aussi une tâche mémorielle indéniable. En décrivant la violence des événements du passé, et l'héritage troublant qui en découle, la romancière contribue à transmettre cette mémoire au niveau narrateur-lecteur. Tout en insistant sur l'importance de savourer l'instant présent, elle maintient ce passé vivant dans le souvenir, dans l'écriture.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ASSMANN, Jan (1995): «Collective Memory and Cultural Identity». *New German Critique* 65, 125-133.
- DEMANZE, Laurent (2009): «Les possédés et les dépossédés». *Études françaises* 45 (3), 11-23.
- FLEM, Lydia (2004): *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*. Paris, Éditions du Seuil.
- HIRSCH, Marianne (2001): «Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory», in B. Zelizer (dir.), *Visual Culture and the Holocaust*. New Jersey, Rutgers, 215-246.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle (2006): «Récit d'une renaissance». *Spirale* 207, 49-50.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle & Laurent DEMANZE (2009): «Présentation: figures de l'héritier dans le roman contemporain». *Études françaises* 45 (3), 5-9.
- LEBRUN, Valérie (2012): *Je (ne) suis (pas) Antigone: les filles et le tragique dans «Ça va aller» et «Fleurs de crachat» de Catherine Mavrikakis*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales. Université de Montréal.
- MAVRİKAKIS, Catherine (2005): *Fleurs de crachat*. Montréal, Leméac.
- NEPVEU, Pierre (1999): *L'Écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal.
- RICCEUR, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil.
- ROBIN, Régine (2003): *La mémoire saturée*, Paris, Stock.
- VIART, Dominique (1999): «Filiations littéraires», in Jan Baetens & Dominique Viart (éds.), *Écritures contemporaines 2*, Paris, Minard (coll. Lettres modernes), 115-139.

La metáfora como fuente de creación léxica en el lenguaje publicitario del turismo en francés y en español

Montserrat Planelles Iváñez

Universidad de Alicante

montserrat.planelles@ua.es

Resumen

El objeto del presente artículo es el análisis de la metáfora como fuente de creación léxica y fraseológica en el ámbito del lenguaje del turismo desde una perspectiva contrastiva francés-español. Partiremos de la observación de un corpus de publicidad institucional de productos turísticos en el ámbito del turismo de belleza y salud. Se describirá la conformación de las metáforas conceptuales en el marco de la semántica cognitiva, por tener en cuenta factores de tipo pragmático: el contexto discursivo y cultural de utilización de las expresiones, el conocimiento del mundo y la cristalización de valores en la conciencia de los hablantes con una misma identidad cultural. Las conclusiones revelan que los modos de conceptualización metafórica y la categorización son fuentes productivas de creación léxica tanto en francés como en español y que se observa una cierta regularidad en los usos en ambas modalidades lingüísticas.

Palabras clave: neología; metáfora; cognitivismo; modos de conceptualización.

Abstract

The aim of the present work is to analyse metaphors as a source of lexical and phraseological creation in the field of tourism language from a French-Spanish contrastive perspective. This analysis is carried out from the observation of a corpus on institutional advertising of tourist products in the field of beauty and health tourism. The conformation of conceptual metaphors will be described within the framework of cognitive semantics, for taking into account pragmatic factors: the cultural and discursive context in which the expressions are used, knowledge of the world and the crystallization of values in the consciousness of the speakers with the same cultural identity. Conclusions show that the modes of metaphorical and metonymical conceptualization and categorization are productive sources of lexical creation both in French and Spanish, and that certain regularity in the usage in both linguistic modalities has been observed.

Key words: neology; metaphor; cognitivism; modes of conceptualization.

* Artículo recibido el 15/12/2013, evaluado el 12/03/2013, aceptado el 3/04/2014.

0. Introducción

El objeto del presente artículo es la introducción al análisis de la metáfora como fuente de creación léxica y fraseológica en el ámbito del lenguaje del turismo desde una perspectiva contrastiva francés-español¹. Dicho análisis se realiza a partir de la observación de un corpus de publicidad institucional de productos turísticos en el ámbito del turismo de belleza y salud, tanto de España como de Quebec.

Se describirá la conformación de las metáforas conceptuales en el marco de la semántica cognitiva, enfoque que resulta especialmente útil por tener en cuenta factores de tipo pragmático, como el contexto discursivo y cultural de utilización de las expresiones, el conocimiento del mundo y la cristalización de valores en la conciencia de los hablantes con una misma identidad cultural.

En esta reflexión seguiré a Nubiola (2000) y Llamas Saiz (2005) para la interpretación de la teoría sobre la metáfora en la vida cotidiana, quienes, a mi juicio, han sabido comprender e interpretar la novedad introducida por Lakoff y Johnson en el estudio de la metáfora y realizan un análisis lúcido y cabal de dicho nuevo enfoque cognitivo, desde la filosofía y desde la lingüística respectivamente.

Para el tratamiento de los modos de conceptualización en contextos específicos y la identificación de índices de conceptualización metafórica se seguirá a Vandaele (2005, 2006 y 2009). Con dicho análisis se intenta ilustrar la teoría de la metáfora en la vida cotidiana como fuente de creación léxica en el ámbito de la publicidad del turismo.

1. El contexto teórico del estudio de los modos de conceptualización en lenguas específicas

Para una mejor comprensión del análisis que propongo, resulta conveniente describir el marco teórico de mi reflexión, introduciendo la teoría de la metáfora en la vida cotidiana de Lakoff y Johnson (1980) en el contexto de la semántica cognitiva.

1.1. La metáfora en la vida cotidiana de Lakoff y Johnson

Como afirman Ortiz Díaz-Guerra (2010: 97) y Nubiola (2000: 74), la reflexión sobre la metáfora y, por lo tanto, la tradición bibliográfica, se centra sobre todo en la crítica literaria. Tradicionalmente se insiste en el nulo valor cognitivo de la metáfora, que tiene un carácter meramente decorativo o retórico. Sin embargo, en los últimos años han aparecido autores que se alejan de esta concepción y proponen acercamientos diferentes al tema de la metáfora (*cf.* Vandaele, 2006).

Expresiones como «Venez vous détendre et rechargez vos batteries», «Sargasosse s'éveille», «L'Espagne, un océan d'expériences. Elle détent, revitalise, embellit et contient des éléments bénéfiques pour l'organisme» o «Je vous souhaite une escale détente des plus inoubliables» son solo una muestra de la presencia de procedimientos

¹ Este trabajo ha sido realizado en el seno del grupo de investigación LEXIS (Grupo de investigación de léxico y sintaxis) de la Universidad de Alicante, para el Proyecto I+D+I FFI2010-19946.

como la metáfora para la creación léxica y el enriquecimiento semántico de las palabras, así como de su primacía sobre los sentidos literales en la publicidad sobre los destinos turísticos de cualquier naturaleza y, por lo tanto, en la vida cotidiana.

Según Nubiola (2000), el enfoque de la interacción para la interpretación de la metáfora, introducido por Black (1993), tiene una gran influencia para el tema que nos ocupa. Para Lakoff, se trataría más de proyección que de interacción, como matiza en el postfacio de la reedición de 2003 (254) de *Metaphors We Live By*.

La base que sustenta este nuevo acercamiento a la metáfora consiste en considerar que esta encierra dos pensamientos o referentes conceptuales diferentes en una sola expresión, cuyo significado sería el resultante de la interacción de los dos elementos. Así, por ejemplo, en la frase «María tiene una salud de hierro» los dos pensamientos activos a la vez serían el de que «las personas con buena salud son fuertes» y el de que «el hierro es un material fuerte, duro y resistente».

De este modo, los elementos que componen la metáfora se identificarían tanto con el enunciado como con el tema general en el que se pueden englobar. Este nuevo enfoque es novedoso en el sentido de que agrupa las metáforas por familias o temas, siendo las expresiones metafóricas variaciones de un mismo tema.

Nubiola realiza una apreciación acertada de este nuevo enfoque pragmático que introduce la incipiente semántica cognitiva, en su búsqueda de la comprensión de la inteligencia humana: las metáforas ya no se observan como «productos de la actividad artística» sino que son estudiadas como «procesos de construcción de significados».

En este contexto revolucionario, en lo que a la concepción de la metáfora se refiere, aparecen en 1980 Lakoff y Johnson con su teoría sobre las metáforas que se generan en la vida cotidiana basadas precisamente en estructuras básicas de nuestra experiencia y de nuestra manera de pensar.

Y es también en este contexto donde cobra sentido mi reflexión sobre la metáfora como fuente de creación léxica en el ámbito del turismo. Aunque bien es verdad que encontramos estas metáforas en la publicidad de todos los tipos de turismo, me he limitado a presentar ejemplos de turismo de salud, por razones de metodología y por encuadrar la conceptualización metafórica en un campo específico y no general. Los ejemplos recogidos de la publicidad del turismo de salud demuestran que nos encontramos ante una concepción del descanso, de la belleza y de la salud que tiene notas comunes, desde el punto de vista conceptual, que comparten los distintos integrantes de una misma sociedad.

Ahora bien ¿cuáles son las bases de ese sistema conceptual? Lo que Lakoff y Johnson defienden es que el pensamiento está estructurado metafóricamente y que las metáforas encuentran su sentido en la experiencia personal y colectiva. Las metáforas creativas, que forman parte de la vida y que son el objeto de este estudio, son justa-

mente las que se forjan en el ámbito de la publicidad y las que se van a encontrar en el corpus utilizado.

Según Ortiz Díaz-Guerra (2010: 97) la teoría de la metáfora conceptual ha ido evolucionando y perfeccionándose gracias a otras teorías complementarias, como la teoría de la integración conceptual, la teoría de las metáforas primarias, la teoría neuronal y la teoría de la combinación. Son precisamente Lakoff y Johnson quienes las reúnen todas en la denominada «teoría integrada de la metáfora primaria». De forma resumida, en este paradigma una metáfora consiste en entender una cosa en términos de otra y se distinguen dos partes: el dominio origen y el dominio destino (Ortiz Díaz-Guerra, 2010: 98). La síntesis que Lakoff y Johnson proponen aspira a unir razón, experiencia e imaginación como base de dicho sistema conceptual que estructura la creación metafórica. Se trata de lo que ellos denominan una síntesis experiencialista.

1.2. La conceptualización metafórica como fuente de creación léxica en la semántica cognitiva: neología y polisemia

Llegados a este punto, al considerar la metáfora como fuente de creación léxica y, en ciertos casos, de polisemia, en el marco de la semántica cognitiva, la mayoría de los estudiosos cognitivistas consideran que las expresiones metafóricas corresponden a la manifestación lingüística del sistema conceptual humano, que se sirve del proceso de la proyección para la categorización de algunos conceptos.

En este contexto se enmarca la teoría de Lakoff y Johnson. A partir de aquí, los autores cognitivistas están de acuerdo en que la estructura de nuestro sistema conceptual es principalmente la que rige la creación léxica y fraseológica de carácter metafórico. Así pues, las expresiones metafóricas son fenómenos no solo de carácter lingüístico, sino también cognitivo, que atañen a la forma en que los seres humanos concebimos la realidad.

Este sentimiento común está basado fundamentalmente en dos hechos: por un lado, en la localización de las expresiones metafóricas en el lenguaje cotidiano y, por otro, en la existencia de expresiones idénticas o similares que se corresponden en diversas lenguas, lo que lleva a pensar que las metáforas que se utilizan con regularidad no son expresiones aisladas, sino que obedecen a esos esquemas mentales que reflejan nuestra concepción del mundo. No obstante, no hay que llegar al extremo de identificar sistema conceptual y lenguaje, desatendiendo de este modo las restricciones de tipo pragmático y semántico que cada lengua impone a un determinado modelo cognitivo.

Lakoff y Johnson se basan en la evidencia lingüística para afirmar que la mayor parte de nuestro sistema conceptual ordinario es de naturaleza metafórica, por lo que la metáfora no es una mera cuestión de lenguaje, sino también un proceso cognitivo. De lo que se puede deducir que el sistema conceptual humano está estructurado y se define de manera metafórica. En definitiva, las metáforas como expresiones lin-

güísticas son posibles precisamente porque pertenecen al sistema conceptual de una persona y de una cultura, aunque no por ello todos los individuos llegan a captarlas de la misma manera e incluso se puede afirmar que hay quienes ni siquiera las captan.

Así pues, la creación léxica por medio de la conceptualización metafórica está íntimamente ligada a los procesos cognitivos, por lo que traspasa los límites del sistema de la lengua. La metáfora aparece en el discurso cotidiano alterando el uso del sistema lingüístico establecido y, al mismo tiempo, facilita la comprensión de la realidad mediante la utilización de conceptos más básicos y conocidos.

En este contexto y siguiendo a Llamas Saiz (2005: 109-139), podemos afirmar que, en la tradición lingüística y filosófica anterior al cognitivismo, la formación de las metáforas y su proceso de lexicalización no presentaban, a priori, una regularidad evidente. De hecho, la descripción semántico-pragmática de los contenidos léxicos creados mediante la metáfora es todavía un reto para la lingüística y por el momento se realizan intentos de sistematización por campos específicos (Vandaele, 2007: 73).

Bien es verdad que algunos autores ya habían intuido una cierta regularidad en la conformación de los significados metafóricos, como Ullmann en 1962, que establece ya diversos tipos de metáfora según su fondo metafórico y las formas que adquiere en el lenguaje, o Weinrich en 1976, que se refiere a los campos de imágenes creados por la metáfora, o Bosque en 1982, que señala regularidades a partir de las nuevas solidaridades que la metáfora crea (*apud* Llamas Saiz, 2005: 111).

Sin embargo, con el enfoque cognitivo, que tiene en cuenta el contexto, podemos avanzar en este sentido y establecer una cierta sistematización que proviene de la denominada conceptualización metafórica (Llamas Saiz, 2005: 111). Se trata de observar los esquemas conceptuales en contexto para determinar su papel en la fijación de dichos esquemas.

Así pues, la clave de este nuevo enfoque se encuentra en la noción de prototipo, que surge en el seno de la sociolingüística, y que consiste en admitir la influencia del conocimiento general y compartido de una comunidad lingüística sobre el mundo en la conformación de significados metafóricos. No obstante, también se comparte la idea estructuralista de «componencialidad» del significado, definiéndose este como una conjunción de rasgos distintivos y funcionales. Para la semántica cognitiva, estos rasgos adquieren una dimensión diferente: establecen oposiciones entre clases de cosas, no entre significados (*cf.* Llamas Saiz, 2005: 113).

2. La metáfora en la publicidad del turismo

Según Vandaele *et al.* (2006: 73), la importancia de la conceptualización metafórica (CM) se refleja en la existencia de numerosos estudios de este fenómeno no solo en la vida cotidiana, sino también en economía y negocios, en literatura y en ciencias, como por ejemplo en biología y medicina.

La compréhension de la CM d'un domaine nous semble constituer un outil cognitif puissant dans le processus de traduction (et de rédaction), bien que les études en traductologie soient plutôt rares et récentes, la problématique étant traditionnellement abordée sous l'angle des théories classiques de la métaphore comme élément déviant ou rhétorique (Vandaele, 2007: 73).

Así pues, como ya ha sido indicado en la introducción, para ilustrar la teoría expuesta hasta el momento, he utilizado dos corpus comparables, uno en español y otro en francés, constituidos por textos publicitarios del turismo de salud en España y en Quebec, ambos institucionales. El de España pertenece a portal oficial de *Turismo de España*, tanto en su versión francesa como en su versión española. El de Quebec también ha sido extraído de publicidad institucional, pero en formato papel².

Ahora bien, el problema se plantea en el momento mismo de la identificación de las expresiones metafóricas. Para identificarlas hay que establecer las metáforas conceptuales de las que dependen. Una metáfora conceptual es un esquema abstracto bajo el que se agrupan expresiones metafóricas, mientras que una expresión metafórica es un caso individual y concreto de una metáfora conceptual.

En su intento de encontrar una base epistemológica al problema de la conceptualización metafórica y de la consiguiente identificación de las correspondientes expresiones metafóricas y de sus índices de conceptualización, Vandaele (2009) propone una puesta al día en cuanto a los conceptos y a la epistemología subyacente en esta metodología, para establecer un método preciso de identificación y de análisis de las expresiones metafóricas en los diferentes corpus objeto de estudio.

Esta autora se basa en la concepción de Lakoff (1980), que considera la metáfora como un proceso cognitivo que se expresa en el discurso por medio de expresiones metafóricas que reflejan la proyección de un «cadre conceptuel source» sobre un «cadre conceptuel cible» (Vandaele, 2009: 187-188), haciendo especial hincapié en la distinción entre la conceptualización metafórica y su expresión lingüística, así como sobre el hecho de que el proceso metafórico constituye uno de los fundamentos del pensamiento humano.

Así pues, en el mismo capítulo, Vandaele (2009: 190) propone el término «indice de conceptualisation» (IC) para designar la unidad lingüística mediante la que se opera la proyección y que evoca por lo menos dos representaciones, una verídica (*représentation factive*) y otra ficticia (*représentation fictive*). Además, para evitar la tendencia a identificar metáfora con las figuras estilísticas utilizadas en el campo de la

² De la página web oficial de Turismo de España (<http://www.spain.info>), he utilizado los enlaces que reenvían a los destinos de turismo de salud, de naturaleza y de deportes, tanto en francés como en español. Asimismo, he utilizado los siguientes folletos impresos de publicidad institucional de Quebec: *Spas Relais Santé: Guide 2008-2009* y *Guide touristique officiel de Cantons de l'Est* (Quebec-Canadá).

retórica, como lo muestra la abundante literatura existente al respecto, utilizaré la terminología utilizada por Vandaele, que prefiere hablar de modos de conceptualización para el tratamiento de la metáfora, precisamente para evitar las connotaciones convencionales relacionadas con el término «metáfora».

Por último, existe una razón suplementaria por la que esta autora elige la terminología propuesta para referirse a los modos de conceptualización y es que considera que no solo engloban fenómenos como la metáfora, sino que también se pueden manifestar como expresiones metonímicas e incluso confundirse y fusionarse en lo que los autores cognitivistas coinciden en denominar la «metaphonymie» (Vandaele, 2009: 192). Esta clarificación y ampliación interesa de manera particular en este acercamiento, puesto que se encuentran algunos ejemplos de este tipo en el corpus utilizado.

Una vez clarificado el problema conceptual, volvamos al tema de la identificación de las expresiones metafóricas. Como hemos visto, Vandaele, en su intento de identificar las expresiones metafóricas, introduce ya en 2005 (Vandaele et Lubin, 2005: 421-426; Vandaele *et al.*, 2006: 74-75) un concepto clarificador: el de «índice de conceptualización metafórica» (ICM). El ICM es el elemento principal de la expresión metafórica, que permite identificar la metáfora en función de la disonancia cognitiva. La dificultad para identificar dichas expresiones radica en que la CM es un fenómeno cognitivo, por lo que no se pueden utilizar criterios morfológicos ni sintácticos. El recurso adecuado para su identificación es de carácter cognitivo: se fundamenta en los conocimientos lingüísticos y extralingüísticos del locutor, basados a su vez en los datos empíricos de la recopilación de corpus auténtico. Este criterio de identificación viene dado por la percepción de una disonancia cognitiva por parte del sujeto, que emerge cuando el locutor constata que el referente que aparece en el discurso puede ser conceptualizado de dos maneras diferentes y simultáneas, lo que Talmy llama «représentation fictive» (la menos verídica) y «représentation factive» (la más verídica) (*apud* Vandaele *et al.*, 2006: 75).

El dominio especial en el que se centra mi análisis es el de la publicidad de los destinos turísticos de salud y belleza, tanto en territorio español como quebequés. De este modo, a partir de los ejemplos seleccionados en francés y en español, estableceré las metáforas conceptuales con sus respectivas expresiones metafóricas y/o metonímicas, comparando, cuando proceda, las expresiones utilizadas en ambas lenguas.

Según Lakoff y Johnson (1980: 24), un concepto está metafóricamente estructurado en términos de otro concepto. Es lo que ellos denominan «metáforas conceptuales». Así, el análisis que propongo se fundamenta en metáforas conceptuales del tipo LA SALUD ES UN VALOR NECESARIO, LA SALUD ES FUENTE DE FORTALEZA, LA SALUD ES FUENTE DE VIDA, LA SALUD ES FUENTE DE JUVENTUD, LA SALUD ES FUENTE DE BELLEZA, entre otros principios aplicables al bien «salud». Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que dichas metáforas estructurales están fuertemente enraizadas

en la cultura occidental y caracterizan de una manera particular la mentalidad actual de culto al cuerpo y de la búsqueda del bienestar y de la eterna juventud y belleza.

En este contexto se inscriben las metáforas de orientación (Lakoff y Johnson, 1980: 24-31) que he observado en los ejemplos. Este tipo de metáforas organizan un sistema de conceptos respecto a otros. Se llaman de orientación porque hacen referencia a la orientación espacial, que forma parte de la experiencia común de los seres humanos. Estas orientaciones metafóricas no son arbitrarias, sino que encuentran su fundamento en nuestra experiencia cultural y física.

Así pues, en el contexto cultural en el que se inscriben las metáforas estructurales arriba citadas, que expresan la idea existente en la mentalidad occidental sobre el valor de la salud, el bienestar y el descanso, se identifican expresiones metafóricas interesantes como *L'Estuaire devient un oasis de calme, un temple voué à votre mieux-être* o *L'Espagne, un océan d'expériences*, que proyectan sobre el receptor del mensaje ideas que evocan imágenes –en este caso, lugares– que facilitan la tranquilidad y el descanso –*oasis*–, o que evocan lo sagrado –*temple*–, o el espacio inmenso, incluso infinito –*océan*–. Además, se pueden identificar a su vez los sustantivos *oasis*, *temple* y *océan* como los ICM de cada una de las expresiones metafóricas. Incluso la palabra *mieux-être* evoca el bienestar máximo en grado superlativo en un lugar sin parangón. Por otro lado, *océan*, proyecta la idea de la inmensidad del océano, refiriéndose en este caso a la enorme cantidad de actividades que se pueden realizar en este sentido en España. El hecho de que los textos sean publicitarios añade una característica más a este tipo de metáforas: el carácter positivo y el grado superlativo, que se expresa como hemos visto en estos ejemplos, bien a través del propio significado de las palabras (*oasis*, *temple*), bien mediante procedimientos morfológicos (*mieux-être*).

El tratamiento de los nombres propios de lugares destinados a este tipo de actividades merece una atención especial en este análisis, como campo en el que se refleja la creación léxica mediante la metáfora y la metonimia.

Por ejemplo, *L'Estuaire, mieux-être et ressourcement, menthe fraîcheur, Atmosphère & Spa* y *Spa santé, Corps & âme* evocan en sí mismos el encuentro con la salud y el bienestar en ese preciso lugar. Otros nombres de establecimientos se identifican con el tipo de producto que ofrecen. Así, en *Spa Nordic Station, Le Scandinave Spa Mont-Tremblant, Spa le Finlandais, Spa Nordique L'Eau à la bouche* o *Le Nordique Spa et détente*, se adivina por su nombre que el tipo de tratamiento que se recibirá es de origen nórdico. Por ello, en estos ejemplos podemos observar, siguiendo el enfoque planteado por Vandaele (2009: 192), casos especiales de «metaphtomymie», en los que la metáfora y la metonimia se interrelacionan y se presentan como nuevos modos de conceptualización.

Relaxarium evoca la idea de lugar en el que se reposa y se consigue el descanso y el relax, así como *Spa Natur'Eau*, que añade la idea de los beneficios naturales del agua para conseguir los objetivos deseados. La forma de estos ejemplos despierta mi

interés ya que se añaden procedimientos morfológicos a la manera de expresar la metáfora, enriqueciendo de este modo esa creatividad neológica: *Relaxarium*, a través del sufijo *-arium* y *Natur'Eau* a través de ese juego fonético-morfológico mediante el que crea una nueva palabra en la que la forma coincide con el significado, haciendo que el neologismo evoque de manera condensada todos los significados anteriores: lugar en el que, por medio de las propiedades curativas del elemento natural «agua» se obtienen resultados beneficiosos para la salud.

Verbos como *proposer*, *offrir* o *inviter* son, a mi entender y según este enfoque, índices de conceptualización metafórica, ya que nos dan la clave de la existencia de una disonancia cognitiva en la frase. Se trata de verbos cuyo sujeto suele ser animado y humano. Así pues, se puede decir que muestran el aspecto metafórico de la personificación de los lugares de destino turístico de salud, pues dichos lugares aparecen en las frases como sujeto de verbos de acción humana: *Relais santé de jour vous propose une gamme de soins étendue [...]. Certains spas de jour offrent aussi des soins spécialisés en esthétique médicale. L'Estuaire vous invite à renouer avec notre vraie nature*. En este sentido, se puede hablar aquí de «metaphonymies», puesto que el sujeto inanimado, con sentido locativo, no solo aparece como metáfora personificada gracias a los verbos de acción, sino que también se puede interpretar que los distintos lugares representan por metonimia a los sujetos reales de los verbos, que serían en este caso los equipos humanos que pertenecen a los distintos centros de relax y que son los que realmente «proposent et offrent des traitements o invitent à suivre des traitements» (Vandaele, 2009: 192).

Otra metáfora conceptual que encontramos en la base de infinidad de ejemplos consiste en considerar el destino turístico como un mercado, donde los tratamientos que se ofrecen son productos a la venta. Así, en el texto siguiente: *Relais santé destination: vous y trouverez une gamme de services allant des soins à la carte aux programmes complets des cures. Un programme de cure alimentaire ainsi qu'une cuisine gourmet santé sont parmi les incontournables d'un séjour dans un spa destination*, el verbo *trouver* y la expresión *sont parmi les incontournables* aluden a ese carácter de mercado, así como la lista de sustantivos que denotan los distintos tratamientos presentándolos como productos, utilizando vocabulario propio del marketing: *gamme de services, soins à la carte, programmes complets de cures, programme de cure alimentaire*. Asimismo, podemos decir que *trouver*, *être parmi les incontournables*, *gamme de services, à la carte* y *programme* son los ICM de todas estas expresiones metafóricas. Los neologismos corresponden en estos casos a las expresiones utilizadas para la denominación de los productos, mientras que los verbos no se consideran nuevas creaciones léxicas por no ser polisémicos.

Otro neologismo interesante basado en una metáfora conceptual es *escale détente*. El ICM es *escale*, que evoca una parada de un viajero, y el carácter placentero y saludable viene dado por el sustantivo *détente* que le acompaña.

La identificación de los lugares placenteros donde se realizan actividades hedonistas y la consecución del bienestar se expresan de diversas maneras: *dans un décor chaleureux où la vie se fait douillette, l'Estuaire devient un oasis de calme, un temple voué à votre mieux-être. Vous y abandonnerez avec bonheur aux rythmes originels et aux énergies fondamentales qui redonnent vitalité, vivacité et éclat*. Así, verbos como *devenir* o *y abandonner* evocan ese carácter hedonista de dejarse llevar por los sentidos sin intervención de la voluntad ni del esfuerzo para alcanzar el relax y el placer del descanso merecidos. Asimismo, en estas expresiones identificamos *douillette* como un índice de conceptualización metonímica y *oasis*, *temple* y *abandonner* como índices de conceptualización metafórica. Los usos neológicos corresponden aquí a *oasis de calme* y *temple*, que son polisémicos en este contexto.

Llegados a este punto, el lector puede preguntarse sobre el porqué de esta reflexión para identificar usos metafóricos basados en la experiencia humana de la orientación. En efecto, la identificación de estas metáforas y metonimias, y por lo tanto, de los IC metafóricos y metonímicos y de sus correspondientes formas de expresión, que en nuestro análisis consideramos neológicas, no resulta tan evidente a priori para el usuario común de la lengua. La razón de esta aparente oscuridad descansa en el hecho de que las metáforas conceptuales presentadas en torno al concepto de bienestar y de salud están tan arraigadas en nuestra mentalidad y en nuestra cultura occidental que resulta necesario hacer una abstracción para identificarlas.

En este sentido, esta evidencia de los usos comunes de las expresiones metafóricas en el ámbito de la publicidad del turismo de salud conduce a afirmar que existe una coherencia interna entre todas las metáforas conceptuales y entre las expresiones que las representan.

Hasta este momento he presentado ejemplos de expresiones metafóricas basadas fundamentalmente en metáforas conceptuales de orientación englobadas en la metáfora estructural del concepto de salud en nuestra cultura. Ahora bien, al avanzar en el análisis se comprueba que la orientación como experiencia humana no es suficiente para interpretar y reconocer los usos metafóricos en la publicidad de este tipo de turismo. Además de la orientación, existe la experiencia sobre los objetos, que ofrece una base suplementaria a nuestra comprensión de la realidad. Se trata en este caso de metáforas ontológicas (Lakoff y Johnson, 1980: 35-41), que son todavía más difíciles de identificar, debido también a su evidencia y arraigo en nuestro sistema conceptual.

Lakoff y Johnson (1980: 35) lo expresan de la siguiente manera:

Comprendre nos expériences en termes d'objets et de substances nous permet de choisir les éléments de cette expérience et de les traiter comme des entités discrètes ou des substances uniformes. [...] Nous pouvons y faire référence, les catégoriser, les grouper et les quantifier, et par ce moyen, les prendre pour objets de nos raisonnements.

Se puede plantear, por ejemplo, la metáfora ontológica LA PERSONA ES UN AUTOMÓVIL junto a la metáfora ontológica UN LUGAR ES UN TALLER DE REPARACIONES, para aplicarla a los usos metafóricos del tipo *Venez vous détendre et rechargez vos batteries !* En este sentido, para arreglar la pérdida de energía de la persona, idea expresada metafóricamente por medio de la «descarga de la batería», se invita a acudir al «taller mecánico», que en este caso, resulta ser el centro de spa. Sin embargo, en estas expresiones metafóricas no se identifican usos neológicos por no ser polisémicos.

El siguiente texto sirve para ilustrar la misma idea: *Vous y abandonnez avec bonheur aux rythmes originels et aux énergies fondamentales qui redonnent vitalité, vivacité et éclat.* En este caso, la metáfora ontológica de base sería UN LUGAR ES UNA MEDICINA NATURAL y los usos metafóricos corresponderían a las expresiones *redonner vitalité, vivacité et éclat.* En la página web institucional de Turismo de España encontramos expresiones de este tipo paralelas en francés y en español: *España, un océano de excelencias. Relaja, revitaliza, embellece y contiene elementos beneficiosos para el organismo.* Y la correspondencia en francés en cuanto al uso de las expresiones metafóricas es literal: *L'Espagne: un océan d'excellences. Elle détent, revitalise, embellit et contient des éléments bénéfiques pour l'organisme.* Los verbos destacados son en este caso los ICM de estas expresiones metafóricas, pero no al no ser polisémicos, no son neológicos.

3. Otras fuentes de neologismos identificadas en el discurso publicitario del turismo de salud

Junto a los ejemplos de creación léxica por medio de la metáfora o de la «metaphonymie», se observan también expresiones neológicas de categorización, para denominar nuevos conceptos surgidos en este contexto del turismo de salud. Así pues, creaciones léxicas como *cuisine gourmet santé*, sirven para categorizar este tipo de cocina, expresando en la propia denominación las características propias, el tipo de público al que va dirigido y su relación con el valor cultural «salud».

Otros ejemplos de categorización son: *collation santé* y *soins gourmets*. Se trata asimismo de nuevos conceptos en el terreno de los productos ofrecidos en establecimientos de este tipo de turismo.

Un tratamiento particular merecen ciertas denominaciones de «marca», que se presentan como expresiones categorizadoras. Así, por ejemplo, en Quebec, existe una marca de calidad en la que se agrupa un determinado tipo de establecimientos que deben cumplir una serie de requisitos, que se denominan *Relais santé*, que designa al mismo tiempo el establecimiento hotelero de salud. Esta expresión es neológica y categorizadora en el sentido de que sirve para denominar un nuevo concepto, que a su vez es único. Además, es polisémica, pues significa tanto la marca (sentido abstracto) como el establecimiento (sentido concreto).

Cabe destacar que en los neologismos categorizadores la carga semántica es muy densa y rica, pues habitualmente están formados por un sustantivo y otro o va-

rios que lo determinan, enriqueciendo de este modo su significado y matizándolo.

Por último, aludiré a expresiones fraseológicas que no son estrictamente creaciones léxicas, pero que revelan la existencia de relaciones lógicas que hacen que las frases adquieran sentidos diferentes en determinados contextos, creando de este modo una nueva realidad, matizando nuestro sistema conceptual, nuestras actitudes y nuestras acciones y enriqueciendo los significados léxicos. Así pues, la expresión *bien-être intérieur, beauté extérieure*, como titular de la publicidad institucional de un destino turístico de salud, contiene una doble relación lógica que enriquece el significado de la frase. Si tradicionalmente hemos entendido esta expresión como que «la belleza refleja el estado del alma», en este caso, el contexto publicitario de destinos de turismo de salud añade el valor de la salud al de la bondad. Así, en este contexto, la belleza exterior no solo es reflejo de bondad sino también de salud: se adquirirá dicha belleza en la medida en que se acuda a dicho destino y se sigan los tratamientos propuestos.

Cabe destacar que la misma frase, literalmente traducida, aparece en español, para el título de la misma publicidad: *bienestar interior, belleza exterior*, por lo que se puede afirmar que el aspecto cognitivo de esta relación lógica es fundamental para su comprensión por parte de comunidades lingüísticas diferentes y demuestra también que ambas comunidades poseen el mismo esquema conceptual de este nuevo «valor». Por todo ello, podemos afirmar también que muchos cambios culturales se deben a estas creaciones metafóricas mediante las cuales se introducen nuevos conceptos que afectan a los valores y a los modelos de vida.

4. Conclusiones

Las expresiones metafóricas no son un fenómeno meramente lingüístico o estilístico sino que están estrechamente ligadas a la categorización conceptual de nuestra experiencia vital y, por lo tanto, son fenómenos de carácter cognitivo, ocupando un lugar central de nuestro sistema ordinario de pensamiento y de nuestro lenguaje.

La conceptualización metafórica es fuente de creación léxica, otorgando nuevos sentidos o matices a las unidades léxicas dependiendo de los contextos en los que se utilizan y de las metáforas estructurales, de orientación y ontológicas en las que se basan dichos usos neológicos.

Este modo cotidiano de expresión metafórica, que surge de la propia capacidad de la mente humana para comprender la realidad, conceptualizarla y categorizarla, es utilizado y explotado por los publicistas, como muestran los ejemplos presentados, precisamente por resultar una vía natural para comprender mejor la experiencia humana y para dar nombre a los nuevos conceptos y a las nuevas realidades.

Las metáforas en el discurso publicitario del turismo de salud se identifican gracias a las unidades lingüísticas denominadas «índices de conceptualización», que dan la clave sobre la existencia de una disonancia cognitiva en una determinada ex-

presión, al evocar al menos dos representaciones, una ficticia y otra verídica, que se proyectan la una sobre la otra.

Los neologismos metafóricos que observamos en el discurso publicitario del turismo poseen una cierta regularidad tanto en francés como en español, que tiene que ver con elementos y factores que pertenecen al ámbito de la sociolingüística, como el establecimiento de valores y modas en una sociedad o en una comunidad lingüística.

Por otro lado, la metáfora es fuente de creación léxica en el sentido de que no solo aparecen nuevas denominaciones para nuevos conceptos, como en el caso de *espace détente*, *cuisine santé*, sino que también son causa de polisemia: *L'Espagne, un océan d'excellences*, *L'Estuaire devient un oasis de calme*.

La presencia de expresiones metafóricas no siempre refleja la existencia de un neologismo léxico, pero sí un nuevo matiz añadido al significado, que lo enriquece en un contexto. Por ejemplo, los verbos que aparecen en expresiones del tipo *España relaja*, *embellece*, *revitaliza* no se consideran neologismos por no ser polisémicos, pero sí que es interesante observar que se produce una disonancia cognitiva en relación con el sujeto de dichos verbos, que semánticamente no representa literalmente la causa del relax, de la belleza o de la vitalidad, sino el lugar donde se consiguen esas metas por metonimia.

Para que una expresión metafórica «métaphonymique» sea neológica debe ser a su vez polisémica (*océan*), o servir para denominar una entidad o concepto nuevo (*escale détente*).

En definitiva, podemos concluir que esta metodología propuesta por autores cognitivistas como Vandaele, basada fundamentalmente en la teoría sobre la metáfora en la vida cotidiana de Lakoff y Johnson, da nuevas luces para la identificación, la interpretación y el análisis de ciertas expresiones metafóricas, no fáciles de identificar debido en parte a su evidencia, pero que se presentan como unidades léxicas neológicas en el contexto en el que aparecen.

Asimismo, en el transcurso del análisis, que ha comenzado únicamente por la observación de la presencia de expresiones metafóricas, se han ido identificando y descubriendo nuevas fuentes de creación léxica, como la categorización, también muy productiva en expresiones del tipo *cuisine gourmet santé* o en denominaciones de marca, como *Relais Santé*.

Por último, esta reflexión no es más que el comienzo de una vía de profundización sobre los modos de conceptualización metafórica y sobre la categorización como fuentes de creación léxica y su interpretación en el ámbito de la semántica cognitiva, aspectos que merecen ser desarrollados en trabajos ulteriores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLACK, Max (1993): «More about metaphor», in Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 19-43.
- LAKOFF, George & Mark JOHNSON (1980): *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris, Editions de Minuit [traducción de Michel de Fornel en colaboración con Jean-Jacques Lecercle, 1985].
- LAKOFF, George & Mark JOHNSON (2003): *Metaphors We Live by*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press [1ª ed. 1980].
- LLAMAS SAIZ, Carmen (2005): *Metáfora y creación léxica*. Pamplona, Eunsa.
- NUBIOLA, Jaime. (2000): «El valor cognitivo de las metáforas». *Cuadernos de Anuario Filosófico* 103 (P. Pérez-Illarbe & R. Lázaro, eds., *Verdad, bien y belleza. Cuando los filósofos hablan de los valores*), 73-84.
- ORTIZ DÍAZ-GUERRA, María Jesús (2010): «Teoría Integrada de la Metáfora Visual». *Comunicación y Sociedad* XXIII (2), 97-125.
- VANDAELE, Sylvie & Leslie LUBIN (2005): «Approche cognitive de la traduction dans les langues de spécialité: vers une systématisation de la description de la conceptualisation métaphorique». *Meta* 50 (2), 415-431.
- VANDAELE, Sylvie, Sylvie BOUDREAU, Leslie LUBIN & Elizabeth MARSHMAN (2006): «La métaphore en biomédecine: indices de conceptualisation et réseaux lexicaux». *Glottopol* 8, 73-94.
- VANDAELE, Sylvie. (2009): «Les modes de conceptualisation du vivant: une approche linguistique», in S. David, J. Przychodzen & F. Boucher (dir.), *Que peut la métaphore ? Histoire, savoir et poétique*, Paris, L'Harmattan, 187-207.

Enseigner et apprendre les unités parémiologiques d'une langue étrangère: du XIX^e siècle à nos jours

María Inmaculada Rius Dalmau

Universitat Rovira i Virgili

inmaculada.rius@urv.cat

Résumé

Nous visons ici une étude de certains manuels pour l'enseignement du français langue étrangère parus en Espagne au long du XIX^e siècle contenant une partie consacrée aux dictons, idiotismes et proverbes. Nous nous demandons quel est le rôle de ces d'outils du point de vue de la motivation de l'élève face à l'acquisition de la nouvelle langue et quelle a été leur efficacité du point de vue didactique. Certes, la psychologie populaire a un poids remarquable dans l'enseignement en général et un particulier dans celui des langues. L'univers de croyances a joué dès jadis son rôle. En plus, à nos jours, l'interculturalité et la diversité créent chez les apprenants d'une nouvelle langue des identités complexes et mouvantes. Alors, l'apprentissage des langues-cultures se fonde sur la reliance afin d'arriver à accepter des identités multiples ainsi que de pouvoir profiter les résultats atteints au long de l'histoire.

Mots-clé: parémie ; proverbes ; enseignement de langues ; français.

Abstract

Our goal here is the study of certain textbooks for the teaching of French as a foreign language that were published in Spain throughout the nineteenth century and which contain a section dedicated to sayings, idioms and proverbs. We question the role of these tools in terms of student motivation in the acquisition of the new language and their effectiveness from a teaching perspective. Folk psychology has been remarkably influential in teaching in general and particularly in terms of languages. While it is true that in the past the universe of beliefs played its role, among learners of today multiculturalism and diversity also create a new language with complex and shifting identities. As a result, cultural and language learning is based on a dependence that enables learners to come to terms with multiple identities and to take advantage of the results achieved in the past.

Keywords: paroemia; proverbs; language teaching; French.

0. Introduction

Au sein des études de la linguistique appliquée nous assistons depuis quelques décennies à l'accroissement de l'intérêt pour les expressions figées ; notamment dans le domaine de la didactique des langues étrangères, en reconnaissant leur potentiel expressif ainsi que leur poids dans l'acquisition de la compétence linguistique. En effet, la parution d'articles scientifiques sur ce sujet a augmenté au cours des dernières années. En outre, la maîtrise des unités phraséologiques et des parémies motive les étudiants étant donné qu'au travers de leur appropriation, l'apprentissage de la langue vient s'intégrer à celui de la culture. Nous partageons à cet égard l'opinion de M^a Isabel González Rey (2007) ; ainsi, devenir capable de comprendre le sens figuré de ces expressions, souvent employées dans la langue colloquiale, bonifie la compétence communicative et favorise le besoin d'accomplissement de l'apprenant.

Pourvues d'une dimension linguistique et culturelle indissociables, les expressions figées contiennent des indices, implicites ou opaques, que les natifs gèrent sans difficultés mais contre lesquels buttent les allophones. Or la mobilité des étudiants et des professionnels les soumet généralement à des échanges vifs et spontanés où les expressions figées concourent à condenser les messages et à favoriser les rapports (González Rey, 2007 : 10).

Nous partons de l'idée que l'enseignement-apprentissage d'une langue étrangère mène le nouvel usager à une vision du monde façonné par la langue cible, source d'une conception concrète et particulière des choses. Dès lors, nous nous référons à des psychologues qui, dans le cadre des théories du développement, embrassent une démarche culturaliste liée aux psychologies culturelle et populaire. Comment pourrait-on écarter la langue de la culture ? Certes, nous pouvons enseigner le système de la langue d'une façon mécanique, mais quand l'apprenant aura acquis une compétence linguistique le rendant enfin usager de cette langue, il accédera à une vision concrète des choses et intégrera l'ensemble conceptuel présent dans la nouvelle langue.

La psychologie populaire se fonde sur les croyances et les désirs qui engendrent engagements et modes de vie. Il s'agit d'une psychologie plus narrative que conceptuelle, truffée de récits et d'expressions figées. De fait, ces récits participent à l'organisation du monde intérieur de l'individu et au processus de « fabrication de la signification ». En conséquence, nous pouvons placer l'imaginaire collectif, celui des parémies, dans le cadre de la signification ayant une valeur significative générale partagée. Mais cet imaginaire collectif accomplit une double fonction : d'abord l'implication au sein de la collectivité, deuxièmement l'appropriation individuelle qui en sera faite révélée par l'usage concret dans chaque situation communicative inséparable d'un contexte précis. Arrivés à ce stade, nous pensons que l'introduction de l'enseignement des unités parémiologiques dans les manuels de français langue étran-

gère vient largement aider le nouvel usager à maîtriser l'emploi de la langue, apprise grâce à l'influence d'une conceptualisation concrète de la réalité provenant des aspects culturels. La société du XXI^e siècle exige, de plus en plus, de maîtriser une communication dans le cadre des relations interculturelles, ce qui implique l'acquisition de la compétence socioculturelle des interlocuteurs. Nous sommes donc convaincus que l'apprentissage d'une langue étrangère doit intégrer forcément, dès le début, la formation culturelle. En effet, une compétence linguistique complète exige l'acquisition de la compétence socioculturelle afin d'assurer la communication et prévenir des malentendus. L'apprentissage culturel doit se planifier mais, comme dans le propre apprentissage de la langue en tant que système, apprendre une nouvelle culture imposera une réflexion sur la propre culture. Par conséquent, la prise en compte des dimensions psychosociologiques ne peut occulter la comparaison entre ces cultures d'où l'étude des convergences ou des divergences.

Comment enseigner ou apprendre une culture ? Si l'on n'est pas dans le pays et qu'on soit dans une salle de classe, alors il faudra sensibiliser et expliquer la culture. Le professeur doit montrer et expliquer les mœurs, les horaires ou les habitudes alimentaires. Si l'enseignant configure un scénario pédagogique comprenant des objectifs linguistiques et communicatifs, il faudra tenir compte du contexte en fournissant aux apprenants l'ensemble des données socioculturelles concrètes qui peuvent l'éclairer dans la situation créée. En l'absence de ce vécu, ils ne seront jamais en mesure de décoder les énoncés.

L'univers culturel montré par les parémies dans chaque langue vient aider les apprenants à mieux connaître et identifier la façon d'agir de ceux qui la parlent. Au long de l'histoire de l'enseignement des langues modernes, les auteurs de manuels ont abordé l'enseignement des expressions fixes de la langue. En particulier, plusieurs auteurs de manuels de français-espagnol qui ont publié leurs ouvrages en Espagne pendant le XIX^e siècle y ont inclus souvent l'enseignement de proverbes et dictons. Ils étaient probablement persuadés de l'importance de leur connaissance dans le but de maîtriser une nouvelle langue. Nous prenons comme corpus de référence plusieurs manuels parus dans la seconde moitié du XIX^e siècle, provenant des fonds de la bibliothèque du *Centre de Lectura* de Reus et de la *Biblioteca de Catalunya* de Barcelone. Nous sommes conscients que le corpus analysé devrait s'élargir pour être beaucoup plus représentatif mais, dans sa limitation, nous avons fait des analyses de détail de trois ouvrages en guise d'exemple. Sans nul doute, l'enseignement/apprentissage des parémies devient un outil didactique qui aide l'apprenant à être plus compétent dans l'appréciation de la réalité et sa conceptualisation au sein de la nouvelle langue. L'enjeu est donc de prendre en considération les fonctionnements culturels de la langue notamment ceux qui sont liés à l'imaginaire collectif.

1. Epistémologie: culture et construction de la signification

Nous analysons ici, parmi d'autres, la pensée de Jérôme Bruner, l'un des pionniers de la révolution cognitive. Selon cet auteur, « la psychologie populaire est le système par lequel nous organisons notre expérience du monde social, la connaissance que nous en avons et les transactions que nous menons avec lui » (Bruner, 1991 : 49) Ainsi, la psychologie populaire est à la base de toute psychologie culturelle. Comme Vygotski, Bruner affirme que le langage est l'instrument de la pensée nous permettant de connaître et d'expliquer le monde. Bruner échappe ainsi au fait de rechercher les causes du comportement humain uniquement dans le substrat biologique mais il prétend que la culture et la recherche de significations en son sein, déterminent aussi l'action de l'être humain. En outre, il affirme : « Même si l'individu semble mener seul la quête du sens, nul ne peut y parvenir sans l'aide des systèmes symboliques propres à la culture. C'est elle qui nous procure les outils qui nous permettent d'organiser et de comprendre les mondes qui nous entourent en termes communicables » (Bruner, 1996: 18)

Pour Vygotski (1998) le langage est un transformateur cognitif qui donne à la pensée des nouveaux moyens d'expliquer le monde. Alors, les forces sociohistoriques modèlent le langage et celui-ci façonne l'esprit. D'ailleurs, les gens ont des croyances et des désirs, la psychologie populaire les mène à des engagements qui deviennent des modes de vie. Revenons à notre sujet, voilà pourquoi les préceptes transmis par les dictons ou les proverbes peuvent apporter une connaissance directe de la nouvelle culture aux apprenants d'une deuxième langue. Cependant, l'individu interprète ces dictons grâce à un système symbolique chargé de faire la médiation entre le signe et le monde. Nous nous plaçons là à un degré sémantique supérieur aux mots et phrases. Seule l'appropriation d'une culture concrète offre les clés pour décoder le sens des proverbes. Nous abordons ici une limite qu'il faut bien prendre en compte si l'on retient le travail de ces unités dans le cadre de l'enseignement de la nouvelle langue.

La psychologie populaire véhicule des normes et elle s'intéresse surtout à ce qui est habituel dans la vie en faisant référence à des modèles définis et à des croyances. Les proverbes en constituent un bon exemple. C'est de l'organisation de l'expérience qu'émerge la construction d'un schéma significatif en perpétuelle évolution. Par ailleurs, un autre aspect essentiel de la psychologie populaire, outre sa force, est de légitimer les habitudes et les croyances partagées par une communauté dans l'intention de donner à l'inhabituel une forme compréhensible. C'est en réalisant cette option par la prise en compte du singulier qu'une culture se viabilise et explique les différences tout en négociant des significations communes. Dès lors, une culture imprégnée par la force de la tradition est capable d'évoluer et de s'adapter à la réalité toujours changeante. En outre, Robert Martin définit *l'univers de croyance* comme l'ensemble des propositions, énoncées ou non, que le locuteur tient pour vraies ou pour fausses au moment où il s'exprime. Ce fait entraîne l'interprétation de l'énoncé

selon une vision du monde et une image de l'univers : « La langue est un réceptacle de croyances communes: la phraséologie, les métaphores usitées, les métonymies habituelles révèlent beaucoup sur l'imaginaire collectif [...] Le lexique porte en lui la marque de croyances profondément enracinées » (Martin, 1987: 9) Cet auteur affirme aussi qu'une proposition *décidable* est celle qui a une valeur de vérité attribuée par le locuteur. Par conséquent, elle appartient à son univers de croyance. Alors, l'ensemble de propositions décidables forme *l'univers virtuel* du locuteur. Mais si l'on se situe sur le plan de l'usage, alors une proposition décidable, vraie ou fausse, agit dans un sous-ensemble qui constitue son *univers actuel*. Ainsi, l'usager d'une nouvelle langue doit élargir son univers de croyance par rapport à ce qu'il a acquis du côté de sa langue maternelle, à l'aide des transferts inter-linguistiques en tant que stratégie individuelle pour pallier la distance entre les deux.

2. Les unités parémiologiques de la langue: la culture dans la langue

La phraséologie est la science qui étudie les combinaisons de mots figés dans leur forme et dans leur sens. Parmi ces combinaisons, les proverbes et dictons font l'objet de la parémiologie. Ce type d'unités constitue des entités linguistiques formées par plusieurs constituants qui renvoient à une unité sémantique singulière. Voilà pourquoi les apprenants doivent utiliser des stratégies de compréhension afin de trouver leur sens. D'ailleurs, la psychologie cognitive analyse la façon dont les locuteurs reconnaissent et comprennent le sens d'une unité phraséologique: ils l'identifient comme une phrase non libre portant sur une interprétation idiomatique de l'ensemble, d'autant plus que ce sens idiomatique ne peut pas toujours se déduire du sens individuel des unités qui la composent. En outre, les résultats de plusieurs recherches indiquent que ces combinaisons sont reconnues directement en occultant l'interprétation littérale tout en donnant corps à un *lexique mental*. Eu regard à notre objectif s'articulant autour de « proverbes et dictons » il convient d'effectuer le constat suivant: même si de nos jours leur usage diminue généralement, tant à l'oral qu'à l'écrit, il ne demeure pas moins vrai que chaque langue renferme un grand nombre d'unités linguistiques porteuses de la sagesse populaire. La définition du mot *proverbe* proposée par le *Petit Robert* révèle des caractéristiques essentielles du proverbe : « Formule présentant des caractères formels stables, souvent métaphorique ou figurée et exprimant une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique et populaire, commun à tout un groupe social ». À son tour, selon le même dictionnaire, le *dicton* est: « Sentence passée en proverbe ». Comme nous avons déjà signalé, dans le contexte des énoncés figés les proverbes et les dictons appartiennent au monde des parémies, « énoncés brefs et anonymes disposant d'une autonomie syntaxique et contextuelle et porteurs d'une vérité générale » (Fournié, 2002 : 92, *apud* Fournié, 2010). Selon Julia Sevilla Muñoz, la parémie est « aquella unidad funcional memorizada en competencia y que se caracteriza por los rasgos siguientes: brevedad, carácter sentencioso, antigüe-

dad, unidad cerrada y engastamiento » (Sevilla Muñoz, 1988 : 218). Les parémies émergent de la vie, de l'expérience et de l'observation et parfois supposent des croyances magiques et des superstitions fruits du savoir profane, pourtant elles se rapprochent aussi du savoir savant, notamment les proverbes. Au niveau formel, les dictons ont habituellement un sens littéral leur donnant un certain degré de transparence :

Dicton. Paremia francesa, que es particular, específica, popular, literal, bímembre, jocosa, práctica, veraz y repetitiva; se basa en la experiencia y utiliza elementos mnemotécnicos. Su característica principal reside en el hecho de referirse a una zona geográfica determinada y tener una temática limitada; observaciones meteorológicas; alusiones a festividades que marcan el paso del tiempo, y observaciones sobre una nación, región o localidad (Sevilla Muñoz, 1988 : 223)

À l'opposé, les proverbes ont souvent un sens figuré leur apportant un fort degré d'opacité. En effet, ce dernier s'actualise en lectures multiples sous forme: de figures stylistiques telles que la métaphore, de la métonymie ou de l'emploi de l'ironie. En général, les proverbes parlent de l'homme en le conseillant et parfois en résumant en quelques mots des réflexions sur les conduites à tenir dans diverses situations. Ils synthétisent la vie en action dans un contexte concret et dans une globalité commune.

Proverbe. Paremia francesa cuyas características son: ser popular, repetitiva, metafórica, célebre, general y bímembre; basarse en la experiencia, y servirse de elementos mnemotécnicos. Tanto en Francia como en el mundo occidental es la paremia por excelencia (Sevilla Muñoz, 1988 : 221).

Il y a cependant une distance par rapport au langage ordinaire. Les tournures et les figures des parémies témoignent des évidences sur l'imaginaire collectif, sur une vision concrète de la vie. Mais il faut savoir les interpréter. En fait, ces phrases ou sentences décontextualisées, dans la tradition d'une logique formelle, sont des énoncés en eux-mêmes. Il s'agit là d'une dimension plus large que la signification liée au seul usage. Ainsi, la signification devient culturelle. Nous pensons qu'il est conseillé de fournir aux étudiants de la capacité d'interpréter correctement des énoncés à ce degré sémantique supérieur affinant ainsi leur compétence culturelle dans la nouvelle langue.

Revenant aux auteurs de manuels de français-espagnol du XIX^e siècle soucieux d'inclure les parémies dans leurs ouvrages, nous analysons l'œuvre d'Eugenio de Ochoa (1815-1872), professeur de français de l'École Supérieure de Commerce de Madrid, auteur éclectique qui développa au long de sa vie un énorme travail de traduction littéraire, essayiste, éditeur, auteur de critique littéraire, dramaturge et poète.

Il écrivit aussi plusieurs ouvrages consacrés à l'enseignement des langues modernes, notamment à l'enseignement du français, parmi lesquels plusieurs guides de conversation multilingues. Grâce à sa *Guía de la conversación: español – francés – italiano – inglés*, parue en 1842, il nous lègue un outil didactique témoignage de la vie quotidienne en Europe pendant la première moitié du XIX^e siècle tout en illustrant les différents nuances émanant du fait d'exprimer la même réalité façonnée par chaque langue.

Nous présentons ci-dessous quelques proverbes et idiotismes¹ de ce guide de conversation que nous avons classés, dans le cas du français-espagnol, selon les degrés de similitude dans les deux langues. D'abord des parémies ayant des différences remarquables. Par exemple :

Aide-toi le ciel t'aidera / Al que madruga, Dios le ayuda.
Les petits ruisseaux font les grandes rivières / Muchas gotitas de cera hacen un cirio pascual.
Ce n'est pas la mer à voir / No es para tanto.
Chercher midi à 14 heures / Buscar cinco pies al gato.

Ensuite les parémies de ce guide de conversation ayant des coïncidences remarquables entre les deux langues:

L'habit ne fait pas le moine / El hábito no hace el fraile.
Aboyer à la lune / Ladrar contra la luna.
Nager entre deux eaux / Nadar entre dos aguas.
Dorer la pilule / Dorar la píldora.

À son tour, Justo Sales y Esteban, professeur agrégé au lycée de San Isidro de Madrid, écrivit des manuels pour l'enseignement du français parmi lesquels son *Curso práctico de francés: trozos escogidos de los clásicos franceses en prosa y en verso: diálogos familiares, proverbios é idiotismos*, paru en 1889. Nous trouvons dans ce manuel une partie consacrée à des maximes et réflexions morales de La Rochefoucauld. Sur les pages suivantes figurent quelques dialogues familiers sur des compliments d'usage, sur la politesse ainsi qu'une longue liste de proverbes et idiotismes², sur deux colonnes français-espagnol, dont la plupart sont des idiotismes. Par exemple :

Bâtir des châteaux en Espagne / Hacer torres de viento, hacer castillos en el aire.
Allons donc / acaba ya.
Gouverne ta bouche selon ta bourse / Gobierna tu boca según tu bolsa.
Le plus habile se trompe quelques fois / El más diestro la yerra.

¹ Nous avons gardé ici les concepts *proverbe* et *idiotisme* dans les sens employés par l'auteur lui-même.

² Nous avons gardé ces concepts employés par l'auteur, bien que les études phraséologiques et parémiologiques ont éclairci, à présent, cette terminologie.

Enfin, un dernier exemple que nous montrons est celui de Fernando Araujo qui publia, en 1891, son manuel *Gramática razonada histórico-crítica de la lengua francesa*. Cet ouvrage fut édité à Paris, Toledo et Madrid. Araujo y donne un classement des idiotismes riches en enseignements. D'emblée, les idiotismes de mots : « On appelle *idiotismes de mots* certaines formes spéciales d'une langue par rapport à une autre, qui ne touchent pas à la forme interne ni à la forme externe de la pensée, mais qui se réduisent à l'emploi spécial d'un mot ou d'une tournure particulière du langage ». D'ailleurs, cet auteur fait la distinction entre les *dictons* et les *refrains* ou *phrases proverbiales*. Il présente dans l'ouvrage analysé ici des exemples de chacun d'entre eux montrant l'équivalent entre le français et l'espagnol. Voyons quelques exemples. D'abord, ce qu'il dénomme phrases proverbiales :

À bon vin pas d'enseigne / la buena taberna no necesita bandera.
Amis au prêter, enemis au rendre / Amigos al prestar, enemigos al pagar.
À tel seigneur tel honneur / Tales barbas, tales sobajas.
À faute de chapon pain et oignon / A falta de pan, buenas son tortas.

Ensuite, ce que l'auteur lui-même dénomme dictons :

Autant en emporte le vent / Eso no vale un comino.
C'est une autre paire de manches / Eso es harina de otro costal.
Avoir la tête près du bonnet / Enojarse con facilidad.
Chercher cinq pieds en un mouton / Buscar tres pies al gato.
Battre la champagne / Irse por los cerros de Úbeda.

Certes, les exemples précédents illustrent l'inquiétude de certains auteurs du XIX^e pointant l'enseignement des expressions figées. Mais c'est vrai qu'ils plaçaient, en général, ces unités à la fin du manuel comme les listes de vocabulaire. Ce n'était pas courant de les retrouver composant les leçons ou faisant partie des exercices pratiques de chaque unité. Cela nous mène à penser que, même si les auteurs de cette époque ont perçu l'importance d'enseigner ces produits de la culture populaire au sein de la langue, ils ne sont pas arrivés à intégrer complètement cet enseignement dans leurs méthodes.

3. Incorporation des unités parémiologiques dans les manuels ou méthodes pour l'enseignement d'une langue étrangère

Comme nous avons déjà signalé, les usagers natifs identifient le sens premier des expressions figées au travers de l'expérience et de la mémoire en tant que résultat du savoir commun de leur société. Par contre, pour les apprenants d'une nouvelle langue la compréhension correcte du sens devient un défi puisque les tournures sémantiques de ce type d'expressions de la langue cible ne se correspondent pas toujours à celles de la langue maternelle. Arrivés à ce stade, nous nous demandons comment enseigner les expressions figées parmi lesquelles les unités propres à la phraséo-

logie –collocations, formules routinières et expressions idiomatiques– et celles de la parémiologie –proverbes, maximes et dictons. Sans doute la première étape est de dévoiler aux apprenants l'importance de les connaître et de les employer. Puis, il faudra les inclure dans les manuels destinés à l'apprentissage de la nouvelle langue en proposant une démarche didactique guidée par la gradation selon leur difficulté. Finalement, et dans la perspective de permettre aux nouveaux usagers d'atteindre une bonne compétence linguistique et communicative, on configurera des exercices contextualisés afin de susciter la répétition et le réemploi de ces unités, tout en visant aussi l'analyse contrastive entre la langue maternelle et la langue apprise à l'aide des stratégies d'intercompréhension.

Ce que nous pointons ici se limite à donner quelques traits ou lignes d'action, afin d'orienter la démarche didactique, qu'il faudra préciser dans une phase d'application. Ainsi, examinons à présent la didactique des parémies –proverbes et dictons– selon les taxonomies heuristiques. Nous pensons utile de les classer selon leur degré de transparence/opacité. On considère l'expression figée *transparente* si les locuteurs reconnaissent la forme et le sens de chaque élément. Dans les cas contraires, l'unité est *opaque*. Ainsi, dans des étapes initiales, l'enseignant devra commencer par présenter les formes fixes dont la signification est transparente, le sens littéral domine. Voilà pourquoi nous proposons une démarche didactique allant de la transparence à l'opacité. Nous partons de l'enseignement du dicton, d'abord le dicton dont le libellé est présent dans les deux langues. Par exemple :

Quand on me cherche, on me retrouve / El que me busca me encuentra.

Chose promise chose due / Lo prometido es deuda.

Les grands esprits se rencontrent / Los genios siempre coinciden.

Heureux au jeu, malheureux en amour / Afortunado en el juego, desgraciado en amores.

En deuxième approche, utilisation de dictons dont le libellé n'existe pas dans la langue cible. Par exemple :

À bon chat, bon rat / Donde las dan las toman.

Qui se ressemble, s'assemble / Dios los cría y ellos se juntan.

Demander la lune / Pedir peras al olmo.

En avril, ne te découvre pas d'un fil / Hasta el cuarenta de mayo, no te quites el sayo.

Puis, introduction des proverbes ayant à leur tour des libellés dans les deux langues. Par exemple :

À cheval donné, on ne regarde pas la bouche / A caballo regalado no le mires el dentado.

Il y a beaucoup d'appelés, mais peu d'élus / Muchos son los llamados y pocos los elegidos.

Qui sème le vent récolte la tempête / Quien siembra vientos, recoge tempestades.

Il n'est pire aveugle que celui qui ne veut pas voir / No hay peor ciego que el que no quiere ver.

L'étape suivante, appréhender les proverbes que l'on ne retrouve pas dans la langue apprise ou inversement. Par exemple:

Aide-toi, le ciel t'aidera / A Dios rogando y con el mazo dando;

Trop parler nuit / Por la boca muere el pez;

À sottise demande, sottise réponse / A palabras necias oídos sordos.

Dans ce processus l'étudiant doit passer de la traduction littérale à la compréhension du langage figuré menant à l'acquisition des subtilités de la langue. Finalement, au fil des cheminements didactiques successifs, les parémies s'accompagnent d'une recherche permanente de contextualisation. Gómez Molina propose une démarche didactique suivant trois étapes : d'abord l'interprétation de l'unité lexicale contextualisée dans un texte. Un deuxième moment pour la production contextualisée du côté de l'apprenant –écriture créative et collaborative– et une dernière étape consacrée au processus de mémorisation. (Gómez Molina, 2002 : 138, *apud* Martínez Rodríguez, 2007 : 134). Par ailleurs, nous pouvons adopter des critères complémentaires de classement de ces unités tels que leur liaison sémantique ou bien leurs mots clés dans le groupe figé. Concernant les exercices pratiques, en visant les parémies, nous pouvons profiter le fait qu'elles sont commutables par une phrase ou un énoncé. Ainsi, une possibilité est de partir d'un proverbe et rédiger un texte ou des phrases libres qui puissent l'expliquer. Dans la même lignée, demander aux étudiants d'expliquer les métaphores en donnant des exemples. En somme, proposer des activités d'enseignement/apprentissage selon un cheminement déductif. À l'opposé, selon une approche inductive, nous partirons d'un texte pour synthétiser les idées du texte en quelques mots et les exprimer par un proverbe. Ainsi, on s'approprie la démarche permettant la genèse des proverbes ou dictons, en extirpant l'idée concise d'un texte. Dans ce dernier cas, il s'agit d'une démarche émergente experte ; il convient de l'adopter lorsque les activités plus mécaniques auront façonné l'apprenant ou quand il aura déjà acquis progressivement la compétence parémiologique.

4. Conclusion

Nous sommes convaincus qu'il faut augmenter la présence de l'enseignement des expressions figées dans les méthodes pour l'apprentissage du français langue étrangère en quête de l'acquisition d'une compétence linguistique et communicative appropriées. Ces unités de la langue, notamment les parémies, sont des énoncés qui ont une signification culturelle et qui montrent l'impact de la culture dans la langue. Néanmoins, la limite de notre démarche est liée au besoin d'imprégner les apprenants des connaissances culturelles qui vont leur permettre de décoder les informations

dans diverses situations appartenant à des contextes différents. Dans cet esprit, nous pointons d'introduire systématiquement dans l'enseignement-apprentissage les expressions figées faisant partie intégrante des unités didactiques et des scénarios pédagogiques. Les parémies sont le reflet d'un monde codé par la langue justifiant que langue et culture constituent une unité indissociable. Dès lors, apprendre ces éléments d'une langue sollicite la motivation en se rapprochant de ses locuteurs, en tissant ainsi des liens et des affinités positives entre la langue et les gens qui la parlent. En outre, savoir reconnaître et employer les formes fixes de la langue mène à une intercompréhension valide. C'est une formule efficace pour comprendre la conception de la réalité d'une communauté et pour prévenir des malentendus et des aléas communicatifs. Incorporer et réviser cet outil didactique, déjà employé par plusieurs auteurs de manuels de langues étrangères au long de l'histoire, permet la réappropriation d'un nouvel univers culturel heuristique. Il vient élargir celui préexistant de l'individu, issu par l'essentiel de la langue maternelle, en le bonifiant des potentialités de la compétence interculturelle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARAUJO GÓMEZ, Fernando (1891) : *Gramática razonada histórico crítica de la lengua francesa*. Toledo, Imprenta y Librería de Rafael G. Menor.
- BRIANE, Claudine & Albane CAIN (1994) : *Comment collégiens et lycéens voient les pays dont ils apprennent la langue*. Paris, Institut national de recherche pédagogique.
- BRUNER, Jérôme (1991) : *Car la culture donne forme à l'esprit*. Traduit par Yves Bonin. Paris, Eshel.
- BRUNER, Jérôme (1996) : *L'éducation, entrée dans la culture*. Traduit par Yves Bonin. Paris, Retz.
- FOURNIÉ-CHABOCHE, Sylvie (2010) : « La dialectique de la parémie et du discours : analyse des parémies en contexte dans un corpus littéraire castillan ». *Revue Interdisciplinaire Textes & contextes*, 5. Disponible sur : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/textes&-contextes/document.php?id=1269> ISSN 1961-991X ; 17/03/14.
- GONZÁLEZ REY, Isabel (2007) : *Les expressions figées en didactique des langues étrangères*. Cortil-Wodon, Éditions Modulaires Européennes.
- MARTIN, Robert (1987) : *Langage et croyance : les « univers de croyance » dans la théorie sémiotique*. Bruxelles / Liège, Pierre Mardaga éditeur.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, María José (2007) : « Las unidades fraseológicas del español: una propuesta didáctica en clase de E/LE », in Isabel González Rey, *Les expressions figées en didactique des langues étrangères*. Cortil-Wodon, Éditions Modulaires Européennes, 117-153.

- OCHOA, Eugenio de (1842) : *Guía de la conversación español-francés, italiano inglés al uso de los viajeros y de los estudiantes. Contiene un vocabulario de las voces usuales, de las conjugaciones aplicadas, de las frases familiares y elementales; diálogos, idiotismos,...* Paris/Madrid, Ch. Hingray/Casa de Casimiro Monier.
- SALES Y ESTEBAN, Justo (1889) : *Curso práctico de francés: trozos escogidos de los clásicos franceses en prosa y verso. Diálogos familiares, proverbios e idiotismos.* Madrid, Imprenta de J. Cruzado.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia (1988) : *Hacia una aproximación contextual de las paremias francesas y españolas.* Madrid, Editorial Complutense.
- VYGOTSKI, Liev S. (1998): *El desarrollo cultural del niño y otros textos inéditos.* Buenos Aires, Editorial Almagesto.

La représentation du gérondif espagnol en français : une approche contrastive pour éviter les erreurs d'apprentissage en FLE

Daniela Ventura

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

daniela.ventura@ulpgc.es

Resumen

A la hora de expresar el aspecto durativo en francés, el aprendizaje de FLE establece a menudo unas falsas equivalencias entre el gerundio español y el sintagma *en + V-ant*. Es nuestra intención atenuar dicha tendencia, llevando a cabo, con fines didácticos, un análisis contrastivo de las dos formas. Propondremos asimismo unas pautas interpretativas y unas normas de uso para facilitar la tarea del aprendizaje.

Palabras clave: Gerundio español; formas en *-ant*; didáctica del francés.

Abstract

Spanish students learning French as a foreigner language fall often in false equivalence when using the continuous form. To avoid this tendency, it is necessary to analyse the phenomenon going through a study from a contrastive point of view. Particular attention will be paid to gerund form with the purpose to investigate if both Spanish and French gerunds are always different or if it may exist a correspondence within them. Some guidelines will be given.

Key words: Spanish gerund; French *-ant* forms; French teaching.

0. Cadre théorique

Dans cette contribution, nous nous proposons de surmonter l'obstacle d'un faux parallélisme entre le gérondif espagnol et le syntagme *en + V-ant* qui, selon la terminologie grammaticale en vigueur, correspond au gérondif¹. S'il est indéniable

* Artículo recibido el 19/08/2012, evaluado el 17/12/2012, aceptado el 2/09/2013.

¹ Selon Chevalier *et alii* (1989 : 374), « Le gérondif, dans l'usage contemporain, est toujours précédé de EN, qui a perdu tout effet de préposition et n'est plus qu'un indice formel (comme l'est un préfixe). Le participe en *-ANT* n'est jamais précédé de EN ». Opinion partagée par bon nombre de grammairiens. Pour d'autres auteurs, dont R. et G. Le Bidois (1964), il existe, en revanche, un gérondif non

que le chevauchement existe, cela ne se produit que sur une petite fraction des emplois possibles. En dépit de la similitude de leurs comportements, on ne peut nier leurs différences, d'où l'impossibilité de traduire l'un par l'autre dans certains cas (Fortineau, 2003 : 67). Pour saisir l'ampleur du phénomène, il ne paraît pas opératoire de dissocier la description sémantique et l'analyse morphosyntaxique. Nous n'allons néanmoins aborder la confrontation que sous l'angle des difficultés des apprenants dans une perspective strictement didactique. Il s'agira donc essentiellement de formuler des pistes de remédiation aux erreurs. Notre analyse linguistique sera, par conséquent, restreinte à ces difficultés. La question de l'explicitation des règles et de la nécessité (ou non) de cette explicitation sera posée pour chaque cas de figure. Elle se veut (et constitue) un préalable indispensable à la réflexion menée sur le maniement des formes.

1. Introduction

L'apprenant consultant une grammaire d'usage, qu'elle soit normative ou descriptive, y verra généralement exposés de manière systématique le participe présent, le gérondif et l'adjectif verbal comme un ensemble². Le manque de consensus chez les grammairiens et les linguistes sur le statut à accorder à ces formes en *-ant* rend les choses encore plus difficiles à l'apprenant. Arnavielle (2003 : 37), qui analyse le terme *participe* (terme débordant le cadre des formes en *-ant*), affirme :

Le couplage trouble avec le *gérondif*, l'association non moins obscure avec l'adjectif verbal contribuent à corser une question qui pourrait bien être exemplaire des difficultés de marquer des limites entre des entités morphosyntaxiques formellement apparentées et dont les traits de fonctionnement ne ressortent pas toujours avec une claire originalité.

Et Halmøy (2003 : 5) de constater que « les étudiants de français langue étrangère (FLE) ont bien du mal à comprendre en quoi consiste la spécificité de chacune des trois formes ». A ces trois formes, dans l'esprit de l'apprenant, s'ajoutent deux structures précédemment apprises indiquant l'aspect duratif, soit le présent *dit générique* (Charaudeau, 1992 : 449) et la périphrase verbale *être en train de + infinitif*.

prépositionnel. Arnavielle (1997a : 45) pose « l'existence d'une seule forme en *-ant* d'essence verbale, susceptible de deux emplois différents prépositionnel et non prépositionnel ». Arnavielle (1997a) et Fortineau (2003), récusent les termes mêmes de gérondif, de participe présent et d'adjectif verbal entérinés par la tradition grammaticale. D'après De Carvalho (2003 : 100-101), « le concept de 'gérondif', dont la légitimité paraît, aujourd'hui, incontestable, n'a aucune pertinence en français ». Ceci dit, c'est notamment avec cette terminologie que l'apprenant et l'enseignant doivent jongler car aussi bien les grammaires d'usage que les méthodes du FLE y renvoient systématiquement. Dans cet article et pour des fins essentiellement didactiques, nous allons donc nous tenir à la terminologie employée par Chevalier *et alii*. Par le terme de *gérondif*, nous désignerons dorénavant le syntagme *en + V-ant*.

² *La Grammaire d'aujourd'hui* (1986 : 156 sv.) distingue, en revanche, participe et gérondif.

Et ce sans compter des constructions telles que *continuer de + infinitif* et *rester à + infinitif* qui ajoutent davantage de difficultés. D'où la confusion qui se révèle dans toute son ampleur lors de la production écrite ou orale ; nous en voulons pour preuve un florilège d'exemples empruntés à nos étudiants universitaires³. En voilà un petit échantillon :

- *Il y a un homme en lisant dans le sofa.
- *En étant malade, je ne peux pas sortir.
- *Il a été en jouant avec quelques amis.
- *Une femme est assise dans un banc en regardant les gens.
- *Ils continuent en marchant.
- *J'étais à la bibliothèque en étudiant.
- *Nous étions en parlant avec nos amis.
- *Je suis resté là une heure en t'attendant.
- *Je l'ai vu en travaillant.

Tous les énoncés que voici sont dus à une interférence avec la langue maternelle qui, dans tous ces cas de figure, emploie systématiquement le gérondif (forme simple ou périphrastique)⁴ qui exprime un fait qui se déroule dans le temps. Des énoncés cités, il ressort clairement que les apprenants n'opèrent pas une *simple* substitution de formes (du morphème *-ndo* au morphème *-ant*), ce qui aurait été *a priori* compréhensible⁵, mais une substitution de concepts : au gérondif espagnol correspond dans leur esprit le 'gérondif' français, soit le tour prépositionnel *en + V-ant*. Il s'agit d'une association automatique sans doute inadéquate, mais qui est le résultat de l'apprentissage d'une norme que la tradition grammaticale perpétue, soit que sous un même signifiant (le morphème *-ant*), il faut distinguer deux signifiés, c'est-à-dire participe présent et gérondif⁶.

³ Nous avons recueilli, tout au long de cinq années d'activité académique, une centaine d'énoncés tirés d'exercices d'expression écrite et orale de quelques trois cents étudiants du FLE, deuxième langue étrangère. Les renseignements obtenus de l'analyse de ces énoncés nous ont permis d'estimer certaines tendances réitérées. Il nous semble que la taille de l'échantillon garantit la qualité des conclusions inférées.

⁴ D'après Yllera (1980 : 99), le gérondif espagnol est une forme non temporelle du verbe qui exprime le processus sans sa fin. Selon Pottier *et alii* (2006 : 192), « le gérondif [espagnol] permet de subordonner une proposition à une autre en exprimant la durativité de la subordonnée ».

⁵ En ce sens, on aurait mieux compris la version suivante: *Il a été *jouant* avec quelques amis. *Une femme est assise dans un banc *regardant* les gens. *Ils continuent *marchant*. On serait alors face à une traduction comparable au 'mot à mot', mais qui en réalité impliquerait un transfert d'un morphème (*-ndo*) à un morphème similaire (*-ant*) dans la langue d'arrivée. Ce qui, si l'on se tient à notre échantillon, ne s'est pas produit.

⁶ En guise d'exemple, dans la *Nouvelle Grammaire du Français* (Delatour *et alii*, 2004), une grammaire du français langue étrangère, le gérondif n'apparaît pas dans la table des matières. Il fait partie du chapitre consacré au participe (pp. 152-155) et on le présente (p. 154) comme *en + participe présent*.

Afin de réduire dans la mesure du possible cet automatisme, et dans une perspective didactique, nous essayerons de répondre aux questions suivantes : dans quels cas de figure l'équivalence entre le gérondif espagnol et le syntagme *en + V-ant* serait-elle possible ? Quand et pourquoi faut-il se passer de traduire la forme pour privilégier le sens ? Y aurait-il un mode d'emploi fiable ? La thèse que nous voulons défendre est que la sphère d'action du syntagme *en + V-ant* en français est bien plus réduite que celle du gérondif espagnol, étant donné un certain nombre de contraintes, à la fois morpho-syntaxiques et sémantiques.

2. Quelques définitions

2.1. De l'aspect duratif

Il est généralement admis que l'aspect duratif indique la durée dans le déroulement d'une action verbale ou la continuité de l'action. En fonction du paramètre de la durée, dans ce cadre, nous allons employer le terme « d'action durative » dans le sens de Vega y Vega (2004 : 1426), soit des actions « progressives (augmentation en continu), régressives (diminution en continu), ou stables (durée constante) ».

Ce concept correspond à l'idée qui se dégage du gérondif espagnol : à l'instar de Coseriu (1996 : 133)⁷, Pottier *et alii* (2006 : 188) affirment qu'il « dit la même action en son cours : une part (même minime) est accomplie, le reste est à faire ». Il peut « décrire tous les moments de l'aspect immanent ou tensif (à l'intérieur de l'action), à l'exception du premier instant et du dernier ». D'après les mêmes auteurs (Pottier *et alii*, 2006 : 192), le gérondif espagnol « permet de subordonner une proposition à une autre en exprimant la durativité de la subordonnée ». Nous entendons ce concept de *durativité* au sens large du terme, celui-ci incluant à la fois l'idée de durée et de progression de l'action. Ce qui serait confirmé par Alcina et Blecua (1994 : 759) qui définissent la forme durative comme « la forma que expresa el desarrollo de la acción a lo largo del período ». Tout en soulignant le caractère duratif du gérondif espagnol, les auteurs nuancent et précisent (1994 : 782) que le gérondif et les verbes *estar*, *ir*, *venir*, *seguir* et *andar* forment des phrases duratives (dont la valeur temporelle serait de continuité) et des phrases progressives (à valeur temporelle de progression).

2.2. Dire une action durative

Pour exprimer le déroulement et la progression de l'action, l'espagnol et le français ont recours à diverses formulations qui peuvent trouver, dans certains cas, des correspondances morphologiques et, dans d'autres, des tours tout à fait distincts. Si l'espagnol, grâce au gérondif simple et à un certain nombre de périphrases verbales

⁷ Faisant référence aux périphrases verbales dans les langues romanes et se centrant en particulier sur les périphrases formées avec *stare + gerundio* en italien, espagnol, portugais et roumain, E. Coseriu (1996 : 133) souligne que « en lo que concierne el segundo miembro, el *gerundio*, éste significa una acción considerada en su curso, una acción que en parte está realizada y en parte está por realizarse ».

bâties avec le gérondif, peut rendre plusieurs nuances du processus de réalisation de l'action, le français dispose d'autres moyens pouvant l'exprimer, qui ne passent pas forcément ni toujours par l'emploi du gérondif. En ce qui concerne l'action en cours, et selon Grevisse (1986 : 1232), ce sont les périphrases verbales *être en train de*⁸ et *être à* ainsi que « *aller* suivi d'un gérondif [...] précédé ou non de *en* » qui marquent l'aspect duratif, la continuité de l'action. Charaudeau (1992 : 445) y ajoute une série de prépositions (*depuis, durant, en*) et de formes lexicales (*année, soirée*) ainsi que le présent de l'indicatif⁹ qui « peut recouvrir, à la fois, une vision de *réalisation* (c'est effectif) d'*extension* (duratif)¹⁰, *existentielle* (en accomplissement, de *situation temporelle* (ça se passe dans l'actualité du sujet parlant) ». Périphrases, adverbes et locutions adverbiales expriment la continuité : *continuer à/de* ou *ne pas cesser de + infinitif, à force, à la longue, petit à petit, encore*, etc. Lorsque deux ou plusieurs actions sont en corrélation, le participe présent et le gérondif peuvent exprimer l'idée de déroulement et, dans certains cas, les deux formes entrent en concurrence (Halmøy, 2003 : 159-161). Avec un certain nombre de verbes (entre autres, statiques¹¹), lorsqu'il y a deux actions en corrélation, on recourt, en revanche, à une forme périphrastique constituée par un verbe + *en train de + infinitif*, de plus en plus fréquente à l'oral (*Je te vois en train de préparer le dîner*¹²) quoique l'écrit ne s'en soit pas privé (*[...] j'ai peur de vous retrouver tous les deux [...] en train de ronfler au pied d'un arbre*¹³). Ces formulations

⁸ Wilmet (2007 : 340) parle, dans ce cas, d'aspect '*cursif* décrit *transitif*', se référant à la phase médiane du procès $\alpha-\omega$.

⁹ « Ne me dérangez pas, je médite » est un exemple (tiré de Charaudeau, 1992 : 445) qui illustre très bien cette idée de la *durativité* dans le présent.

¹⁰ « Si Pierre part, je le suivrai./Vas-y, si tu joues/en jouant cœur, tu gagnes » : pour ces exemples à dominante aspectuelle, cités par Wilmet (2007 : 366), l'auteur parle concrètement d'aspect *sécant*.

¹¹ Dans le but *d'explorer le temps impliqué* de Guillaume, Wilmet (2007 : 332 sv.) identifie l'aspect *sémantique* (l'*Aktionsart* des grammairiens allemands) et l'aspect *formel*. De l'aspect *sémantique*, il accepte la dichotomie fondamentale des verbes *statiques* et des verbes *dynamiques*, ces derniers se scindant en *imperfectifs* et *perfectifs*. L'auteur précise et nuance plus loin (2007 : 334) que certains imperfectifs pourvus d'un complément deviennent perfectifs. En ce qui concerne les verbes statiques, on a allégué depuis Vendler (cf. Wilmet, 2007 : 346) « l'inappétence prononcée » de ceux-ci « envers les auxiliaires *venir de, être en train de* et les adverbes *vite, longuement* ou de *plus en plus...* le refus des adverbes duratifs du type *en X temps* par les verbes *imperfectifs...* ». Wilmet (2007 : 346) trouve, en revanche, que « ce genre d'assertions mène droit à d'inextricables conflits d'acceptabilité ».

¹² S'agirait-il d'un calque de la forme anglaise en *-ing*? Nous nous interrogeons. Et pourtant, des auteurs comme Françoise Sagan ou Michel Butor s'en servaient déjà dans les années 50. Il est bien possible que l'anglais (et la culture anglo-saxonne, en général, très présente et très traduite : nous pensons surtout aux films, aux séries Tv, etc.) exerce une influence grandissante, mais ce type de construction a été historiquement très féconde et « se développe aussi en l'absence de l'auxiliaire *être*, ou comme complément d'autres verbes (*je l'imagine / je la vois en train de recevoir ce prix*, etc.) » (Vega y Vega, 2011 : 216 ; voir aussi pp. 166-173).

¹³ Exemple tiré du roman de Marc Levy, *Vous revoir* (2005 : 25).

alternent souvent avec les prépositions *à/de/par/pour* + *infinitif* (*Je restais là, debout, de longs moments, à regarder les enfants jouer*).

Étant donné l'amplitude du domaine et afin de délimiter notre analyse, dans ce cadre, nous allons concentrer notre attention sur la forme simple du gérondif (*cantando*) et sur ses possibles versions en français.

3. Quelques considérations sur le signifiant

Compte tenu de l'évolution des morphèmes *-ndo* et *-ant* dans les deux langues romanes¹⁴ objet d'étude, et vu que le participe présent, en tant que verbe, n'est guère employé en espagnol, on pourrait déjà avancer que le spectre couvert par le gérondif espagnol est forcément plus large que celui du tour prépositionnel *en* + *V-ant*, le premier embrassant, théoriquement, à la fois le gérondif et le participe présent latin¹⁵. Par ailleurs, l'absorption du participe présent par le gérondif espagnol a fait en sorte que la différence entre les valeurs exprimées par les anciennes formes latines ne soit marquée dans l'espagnol actuel que par la syntaxe et le sens¹⁶. Fortineau (2003 : 70) rappelle, à juste titre, que la forme en *-ndo* peut endosser différentes fonctions, « alors qu'en français, ces mêmes fonctions sont assumées tantôt par *-ANT* tantôt par le tour prépositionnel *EN* + *-ANT* ».

Si l'espagnol et le français n'exploitent pas avec la même intensité et toujours de la même manière le morphème *-ndo* et le tour prépositionnel *en* + *V-ant*, on peut néanmoins d'ores et déjà dégager trois points communs :

- 1) Les deux *gérondifs* sont chacun une forme adverbiale du verbe, donc inva-

¹⁴ Cf., entre autres, Bello (1984, 2004), Yllera (1980), Coseriu (1996), Arnavielle (1997), Halmøyr (2003), Carvahlo (2003), Joly (2007).

¹⁵ Force est de rappeler avec Carvahlo (2003 : 101) que « le gérondif latin (...) n'est, comme le reconnaissent d'ailleurs les spécialistes qui s'en sont occupés (...), qu'un cas particulier de réalisation, en phrase, d'un signifiant nominal, donc *déclinable*, dont l'autre version, à incidence *externe* (...), est l'*adjectif verbal* de la grammaire latine enseignée en français ; de celui-ci (...) les manuels de grammaire latine nous disent qu'il pouvait, dans certaines conditions, *remplacer* le *gérondif* ».

¹⁶ Il faudrait rappeler tout de même que la langue classique espagnole disposait du tour prépositionnel (*En leyendo a...*). D'après Bruegel et Grelier (1986), la construction *en* + gérondif, ayant une valeur temporelle d'antériorité, aurait déjà été en voie de disparition à l'époque où la grammaire avait été rédigée. Pottier *et alii* (2006 : 192) rappellent en effet que cet usage, « fréquent dans la langue classique, est devenu très rare » et qu'il marque plutôt la simultanéité de l'action. Alcina Franch et Bleuca (1994 : 752) confirment cela : « actualmente esta construcción es prácticamente desconocida en la lengua hablada y de muy escaso uso en la lengua escrita ». Selon Alarcos Llorach (2004 : 146), l'emploi de *en* + gérondif est peu fréquent en espagnol ; en revanche, la préposition *en* « permite distinguir a veces referencias diversas : *Leyendo el periódico se durmió* ('mientras leía el periódico') frente a *En leyendo el periódico se durmió* ('en cuanto leyó...') » ; ». Cela dit, étant donné que la construction *en* + gérondif n'est pas en usage en espagnol dans l'actualité (RAE, *Nueva gramática de lengua española*, 2010 : 518), et vu que nos étudiants ne l'utilisent jamais, nous n'allons pas l'analyser ici n'étant à l'origine d'aucune interférence.

riable en genre et en nombre.

2) L'ordre des éléments dans un syntagme gérondif ne dépend ni en espagnol ni en français d'une norme stricte¹⁷, la position des éléments dans la phrase étant parfois assez libre et parfois plus rigoureuse et ce, bien souvent, en fonction du sens que l'on veut véhiculer.

3) Ils indiquent tous les deux un processus qui se réalise (durée et déroulement de l'action)¹⁸.

4. Vers une lecture pragmatique

Avant de continuer notre démarche, il ne sera pas inutile de préciser une question qui nous semble fondamentale. Nous ne croyons pas tout à fait pertinente la catégorisation logique du syntagme *en + V-ant* moulée sur les prépositions circonstancielles¹⁹ ; ceci est aussi applicable, en espagnol, aux formes verbales en *-ndo*. Souvent, les effets de sens se croisent, se superposent en fonction des éléments auxquels le syntagme se trouve lié. Dans certains cas, le sens qu'il véhicule n'est pas ressenti de la même façon en fonction du destinataire et notamment du contexte qui peut jouer un rôle déterminant pour établir la valeur qui s'en dégage²⁰. Si nous nous en tenons aux

¹⁷ Dans sa forme simple imperfective (*cantando*), le gérondif espagnol n'admet les pronoms personnels complément qu'en position postposée ; lorsque le sujet du syntagme gérondif et du verbe principal est le même, il peut, en revanche, se situer aussi bien avant ou après le sujet qu'après le verbe (Alcina et Bleuca, 1994 : 747-748). Dans le cas du gérondif 'absolu', comme le définissent Alcina et Bleuca (1994 : 752) en faisant référence à un gérondif dont le sujet serait différent à celui du verbe dominant (ou régisseur), le verbe au gérondif apparaît d'habitude au début de la phrase: *Pasando el jardín, estaba la botica* (l'exemple cité par les auteurs est tiré de Pío Baroja). En ce qui concerne le français, selon Weinrich (1989 : 358), « les qualifications gérondives se présentent, de même que les qualifications participiales, soit en postposition verbe – gérondif (“thème”), soit en antéposition gérondif – verbe (“rhème”), cette dernière ayant pour effet d'augmenter l'attention ». Halmøy (2003 : 88-89) est de l'avis que l'antéposition ou la postposition du syntagme gérondif, ainsi que les verbes en jeu et le temps du verbe régisseur sont susceptibles de produire des effets de sens différents. Si la position du syntagme gérondif « semble peu contrainte » dans le cas du gérondif *repère temporel*, en revanche, en contexte, « la position du SG est généralement contrainte, suivant le sémantisme de la construction gérondive et la répartition thématique des constituants de l'énoncé » (Halmøy, 2003 : 84-85).

¹⁸ Force est de rappeler néanmoins qu'en français le *gérondif* est concurrencé, entre autres, par le participe présent qui « exprime souvent une *action* qui progresse » (Grevisse, 1986 : 1343), ce que les apprenants du FLE ont du mal à saisir.

¹⁹ Nous rejoignons en ce sens Halmøy (2003) et Arnavielle (2010) selon lesquels les valeurs circonstancielles ne sont pas imputables au gérondif seul.

²⁰ Ainsi, quelle(s) valeur(s) attribuer au syntagme *en + V-ant* dans l'énoncé *Il s'est cassé le bras en faisant du ski* ? Valeur temporelle (simultanéité), de moyen ou encore —bien que discutable— de cause ? On ne saura nier que rien n'est dit explicitement et pourtant différents sens peuvent s'en dégager. Dit en d'autres termes : à quelle question cette forme en *-ant* répond-elle ? On peut déduire, interpréter un ou plusieurs sens d'une façon intuitive, mais on ne saurait en imposer un comme le seul possible ou *normativement* correct.

grammaires d'usage consultées²¹, les valeurs *admisses* qui s'en dégagent sont, en principe et tous auteurs confondus, la simultanéité, le moyen, la manière, la condition, la concession, l'opposition et la cause. Si nous comparons par ailleurs les possibles effets de sens attribués par les grammairiens respectivement au gérondif espagnol²² et au syntagme *en + V-ant*, nous constatons que, à l'exception de la valeur copulative, de la valeur attributive et prépositive, toutes les autres sembleraient se correspondre. Normatives ou non, discutables ou pas, la question reste de savoir, si ces effets de sens sont réellement et toujours traduisibles de l'espagnol en français et s'il existe une possible équivalence. Notre démarche sera la suivante :

- 1) Nous allons commencer tout d'abord par vérifier si et quand les effets de sens soi-disant communs nous autorisent à remplacer d'une façon automatique le gérondif espagnol par le syntagme *en + V-ant*.
- 2) Nous allons ensuite voir si un ou plusieurs effets de sens apparemment non communs entre les deux formes pourraient, en revanche, se révéler possibles.

Cela dit, pour faciliter la tâche de classification, et toujours à partir d'exemples en espagnol ayant donné lieu à des interférences chez les étudiants, nous allons considérer : A) les constructions à valeur temporelle et B) celles exprimant le moyen, la condition et la cause.

5. Les constructions gérondives à valeur temporelle

[1] *Te vi bajando del autobús*²³.

Répondant à la question « quand ? », le gérondif qui nous occupe ici exprime une idée de concomitance dans le temps. Sachant que quand deux ou plusieurs actions sont en corrélation, le participe présent et le gérondif peuvent exprimer l'idée de

²¹ Par nous et notamment par les apprenants qui, compte tenu de leur niveau de langue, auraient du mal à cerner et à saisir certaines explications linguistiques poussées. Notre choix de privilégier une approche si l'on veut plus *traditionnelle* contre des approches linguistiques est dû tout simplement à des besoins didactiques : nous essayons de remédier aux erreurs des apprenants qui surgissent lorsqu'ils consultent une grammaire normative ou descriptive. Mettre en doute toute une série d'acquis 'normatifs' ou 'classiques' aurait, à notre sens, un effet doublement négatif sur les apprenants : ils perdraient tout d'abord la confiance en leur enseignant (qui met en discussion la grammaire) et finiraient enfin par ne plus s'y retrouver. Notre choix est probablement discutable, mais nous croyons qu'il s'explique vu l'objectif que nous poursuivons.

²² D'après Lyster (1932 : 1) « Le gérondif en espagnol [...] remplit les fonctions de deux formes latines : celle du gérondif et celle du participe présent. Il retient la valeur primitive du gérondif latin en *-ando*, là où il complète le verbe principal au point de vue adverbial, en indiquant instrument, le moyen ou la manière avec laquelle l'action principale se réalise ».

²³ Tous les exemples sont tirés de la langue orale et ou écrite. Aucune source n'a été exclue, bien que nous ayons privilégié les exemples tirés d'un registre de langue standard voire familier. Le but, nous l'avons dit au début de cet article, étant celui d'essayer de remédier aux erreurs réitérées des étudiants, il était raisonnable de se servir de leur langue d'usage plutôt que de la langue littéraire (registre soutenu).

déroulement, l'apprenant tend à traduire la phrase ci-dessus par le tour prépositionnel *en + V-ant*, soit :

[1a] Je t'ai vu en descendant du bus.

Cette traduction *automatique est a priori* admissible. Et pourtant, le syntagme gérondif en espagnol peut être lu, c'est-à-dire entendu sémantiquement parlant, de deux façons possibles en fonction de la perception²⁴ que le lecteur a du sujet accomplissant les deux actions en question :

a) Soit les actions de *voir* et de *descendre* sont perçues comme accomplies à la fois par le même sujet : *yo*. C'est une lecture qui part du principe que le sujet du syntagme gérondif et du verbe régisseur est le même. Ce qui n'est pas normatif en espagnol.

b) Soit, l'action de *voir* est perçue et régie²⁵ comme étant accomplie par *yo* et l'action de descendre est accomplie par *tú*. Cette lecture part du principe que le sujet du syntagme gérondif et du verbe régisseur sont distincts.

Aucune marque sur le plan morphosyntaxique ne nous informe de cette double valeur²⁶. Seul le sens l'emporte et, il va de soi, sans contexte (pragmatique), qu'il est impossible de décider laquelle des deux lectures doit primer sur l'autre. Admettons donc comme correcte la version française [1a], en excluant, pour l'instant, la deuxième lecture virtuelle. Les données changent, en revanche, si un contexte y est ajouté:

[2] *Te vi bajando del autobús. Estabas en frente de la parada.*

[3] *Te vi bajando del autobús. Estaba en el coche.*

La présence du pronom personnel sujet n'étant pas obligatoire en espagnol²⁷, [2] se distingue de [3] pour une raison d'ordre morphologique, soit la marque du verbe *estar*, à la deuxième personne du singulier dans la première (*estabas*) et à la première du singulier dans la seconde (*estaba*). Ces deux marques font en sorte que le sens du syntagme gérondif diffère dans les deux phrases. Pour [2] et [3], le problème qui se pose est donc d'ordre sémantique, le contexte (constitué ici par le deuxième énoncé) jouant un rôle fondamental pour la compréhension du message. Dans [2], le deuxième énoncé nous informe que le sujet accomplissant les actions de voir et de

²⁴ D'après la *Nueva gramática de la lengua española* (RAE, 2010 : 511), l'interprétation du gérondif dépend de facteurs externes au groupe verbal qu'il introduit.

²⁵ La grammaire de l'espagnol ne donne aucune chance au doute, le sujet de *te vi* ne pouvant être que *yo*.

²⁶ Avec la construction *al + infinitif*, il est possible de donner plus d'informations utiles quant au sujet en ajoutant, par exemple, *yo* après l'infinitif : *Te vi al bajar yo del autobús*. Pour éviter toute confusion, l'espagnol peut recourir à une proposition subordonnée avec *cuando* : *Te vi cuando bajabas del autobús*.

²⁷ Selon la *Nueva gramática de la lengua española* (RAE, 2010 : 511), le gérondif espagnol, en tant que verbe, « admite sujetos expresos (*No sabiendo ella qué decir*) o tácitos, como en el ejemplo propuesto *Isabel ganó un premio en el colegio escribiendo versos (...)* ». Voir aussi pp. 519, 520 et 521.

descendre du bus est le même²⁸ et que les deux actions sont clairement simultanées. Conclusion logique à laquelle on arrive, sachant que si c'était un autre individu qui descendait du bus (*toi*, dans la phrase), il aurait eu du mal à se trouver à la fois en face de l'arrêt et sur les escaliers du bus. Dans [3], les actions de 'descendre' et de *voir* sont probablement simultanées, mais à une différence près : qui *voit* ne *descend* pas du bus, car il se trouve, quant à lui, dans sa voiture. Les énoncés 2 et 3 sont grammaticalement corrects et sémantiquement possibles en espagnol. S'il était alors seulement question de « simultanéité », les deux phrases pourraient être traduites par le syntagme *en + V-ant* en français. Réflexe compréhensible chez les apprenants qui voient mal la différence entre la phrase 2 et la 3, la forme en *-ndo* demeurant inchangée. À ceci s'ajoute le fait, non négligeable, que le verbe principal de l'énoncé 3 appartient à la catégorie des verbes de perception ou d'introspection —tels que *ver, oír, imaginar, recordar* etc.— qui peuvent fonctionner en espagnol comme sujet du gérondif, comme le rappellent Pottier *et alii* (2006 : 192), car celui-ci peut être attribué de l'objet (que les sujets soient concomitants ou non²⁹). Or, nous savons que ceci n'est pas le cas en français. Selon la plupart des grammaires d'usage, pour que le syntagme *en + V-ant* soit employé en français moderne, il faut (toutes exceptions confondues³⁰) ou il est souhaitable (Grevisse, 1986) que le sujet du verbe principal et du gérondif soient concomitants³¹. Bien que tous les auteurs ne soient pas du même avis³², nous admettons, dans ce cadre, la règle de coréférence et ce même dans les cas apparem-

²⁸ Selon Pottier *et alii* (2006 : 192), le gérondif espagnol est souvent incident à la même personne que le verbe principal (*Saliendo de casa topó con su amigo*), bien qu'il puisse recevoir un sujet différent du sujet principal qui se place après le gérondif : *Paseándose tranquilo Perico por la ciudad, lo prendieron*. M. Moliner (1986 : 1394) avait déjà souligné que le gérondif adverbial espagnol « serve para expresar una acción que forma como un acompañamiento o contrapunto modal de la acción de otro verbo, siendo el mismo o distinto el sujeto de ambas acciones : “Anda moviendo las caderas. Eso ocurrió estando yo fuera” ».

²⁹ *Lo vi vendiendo papeletas en la calle. / Me veo mal vendiendo coches.*

³⁰ Certains proverbes et les locutions conjonctives *en admittant, en attendant, en supposant* y sont souvent présentées comme des exceptions.

³¹ « Duclos relevait, au XVIII^e siècle, l'ambiguïté de la phrase *Je l'ai rencontré allant à la campagne* : selon qu'allant est un gérondif ou un participe, ce n'est pas la même personne qui va à la campagne » (Riegel *et alii*, 1994 : 340). Gougenheim (1969 : 348) rappelait que « les grammairiens de XVIII^e siècle ont imposé que l'auteur de l'action exprimée par le gérondif soit identique au sujet de la proposition où il s'incorpore ». Vision partagée par Riegel *et alii* (1994 : 510) qui affirment que la forme du gérondif « n'est en principe correcte en français moderne que lorsque les sujets sont coréférentiels » et par Le Goffic (1993 : 436) d'après qui « le gérondif renvoie au sujet énonciateur ».

³² Nous pensons, entre autres, à Le Bidois (1967 : 793), à Halmøy (2003 : 110 et sv.) et à Fortineau (2003 : 75). Il est vrai que cette règle de coréférence est loin d'être respectée en français (aussi bien moderne qu'ancien).

ment *conflictifs*³³. Nous partageons, en ce sens, l'opinion de J.-C. Chevalier *et alii* (1989 : 126) selon lesquels (a) le sujet de l'action de la principale et de la subordonnée dans une proposition gérondive « est obligatoirement le même que celui du verbe principal » et (b) le gérondif (tout comme le participe) « marque une action concomitante de celle de la principale » (Chevalier *et alii*, 1989 : 128).

La simultanéité et la co-référentialité *autoriseraient* donc l'apprenant à recourir au tour prépositionnel *en* + V-*ant* pour restituer le syntagme *-ndo* dans l'énoncé 2 : un seul individu (qu'on va appeler Pierre) descend du bus et en même temps voit quelqu'un (qu'on nommera Paul). Paul, lui, n'accomplit aucune fonction : il est (se trouve) tout simplement quelque part (en face de l'arrêt).

[2a] Je t'ai vu en descendant du bus. Tu étais en face de l'arrêt.

Le recours au tour prépositionnel *en* + V-*ant* paraît, en revanche, peu orthodoxe, pour l'énoncé 3 :

[3a] *Je t'ai vu en descendant du bus. J'étais dans ma voiture.

S'il est vrai qu'aussi bien dans [2] que dans [3], il est question de deux ou plusieurs actions en corrélation, l'information supplémentaire qui nous est fournie dans [2] nous permet de distinguer clairement deux individus (X et Y) dont l'un (X = je), qui se trouve dans sa voiture, voit l'autre (Y). Celui-ci, à son tour, descend du bus. Les deux individus, donc, accomplissent, chacun de son côté, une action : voir (X) et descendre (Y). S'il existe simultanéité, elle se produit entre deux actions accomplies par deux individus différents. Dans [3], on l'a vu, l'action de *bajar* (descendre) est bel et bien un attribut de l'objet³⁴. Cette fonction n'est dans aucun cas attribuée au gérondif en français. D'après Wilmet (2007 : 313-314 et 569), l'apposition participiale facultative à un objet premier (*J'ai rencontré Pierre sortant du cinéma* = Pierre sortait du cinéma quand je l'ai rencontré) s'opposerait à la forme gérondive (*J'ai rencontré Pierre en sortant du cinéma* = J'ai rencontré Pierre au sortir du cinéma) où le gérondif fonctionne comme un complément circonstanciel de la prédication : « La préposition *en* du gérondif se charge d'écarter l'interprétation appositive (...) Elle transfère le participe en nom déverbal (*en sortant du cinéma* = 'à la sortie du cinéma') ».

³³ Nous partageons en ce sens l'avis de Le Goffic (1993 : 436) qui parle d'« emplois plus libres » où « le gérondif a un contrôleur différent du sujet, ou bien indéterminé ou implicite : *En regardant de plus près, tout s'explique* (= "si on regarde..."), *L'appétit vient en mangeant* (proverbe) ». La phrase (« [34] En faisant coulisser des panneaux de bois, le salon et le vestibule formaient une seule pièce ») que Fortineau (2003 : 75) nous propose en guise d'exemple de non-référentialité nous semble peu « exemplaire » dans le sens où il s'agit d'une traduction de l'énoncé espagnol *Descorriendo unos paneles de maderas, el salón y el vestibulo formaban una sola pieza*. (Fortineau, 2003 : 71). Nous nous interrogeons sur le caractère *normatif* de cette traduction.

³⁴ Ce qui est généralement rendu dans un français formel par un participe présent : *Je le vois jouant* (Goffic (1993 : 37).

Le tour prépositionnel *en + V-ant* reste donc exclu pour traduire l'énoncé 3, ne pouvant pas remplacer un participe présent attribut de l'objet (lié ou détaché) (Halmøy, 2003 : 155). Dans un français formel, et notamment à l'écrit, la forme participiale paraît alors s'imposer:

[3a] Je t'ai vu descendant du bus. J'étais dans ma voiture.

quoique d'autres tours seraient admis³⁵:

[3b] Je t'ai vu alors que tu descendais du bus. J'étais dans ma voiture.

6. Les constructions gérondives exprimant la manière et le moyen

Compte tenu de ce que nous avons constaté au sujet de l'importance du contexte et du sens des verbes en jeu dans la lecture du syntagme gérondif, et sachant que tous les auteurs ne sont pas unanimes quant aux valeurs qu'on vient de citer, nous prendrons position pour essayer de rendre la tâche des apprenants la moins pénible possible. D'après Halmøy (2003 : 94), « le gérondif a un rôle de déclencheur (et peut donc s'interpréter comme exprimant la cause, la condition, ou le moyen) tandis que le VR dénote le résultat, l'effet, le but recherché ».

[4] *Pedro estudia escuchando su música preferida.*

[5] *Pedro se gana la vida vendiendo coches.*

Il est généralement admis aussi bien en espagnol qu'en français que la forme du gérondif peut véhiculer la manière et le moyen³⁶. Dans certains cas, ces deux valeurs peuvent coïncider, quoique cela ne soit pas toujours le cas. Dans [5], c'est plutôt l'idée de moyen qui se trouve privilégiée. Cela dit, dans les deux cas, le tour prépositionnel *en + V-ant* paraît possible et pourtant il sera prudent d'avancer que certaines conditions doivent quand même être remplies. La première concerne sa nature. Selon Le Goffic (1993 : 435), le gérondif « marque un procès concomitant et annexe par rapport au procès principal »³⁷. Au mot *procès principal* se substitue, chez l'auteur et plus loin, celui de *verbe principal* avec lequel il semble se confondre. Halmøy (2003 : 70) précise que, « en tant que *forme adverbiale*, le gérondif est une forme régie : il se rattache à un *noyau*, dont il est l'*expansion*. Dans la configuration prototypique, ce

³⁵ Il ne sera pas inutile de signaler que, dans un français moins formel, la tendance irait de plus en plus, et notamment à l'oral, vers la périphrase verbale *être en train de + infinitif* : [3d] *(?) Je t'ai vu en train de descendre du bus. Voir ci-dessus note 12.

³⁶ Cet effet de sens a souvent la tendance à se confondre en espagnol avec la concomitance dans le temps. Dans l'exemple 4, il serait même aisé d'en saisir plutôt un sens d'opposition. D'où la difficulté d'établir des compartiments étanches en ce qui concerne les valeurs attribuables au gérondif, comme nous l'avons déjà signalé. Sémantiquement parlant, il n'y a pas de valeur unique ou exclusive. C'est le contexte qui guidera, à chaque fois, le locuteur en le faisant pencher pour l'un ou l'autre des effets de sens.

³⁷ Halmøy (2003 : 87), elle, parle de 'verbe régissant'.

noyau est un prédicat verbal ou une phrase »³⁸. À ces conditions nécessaires, s'ajouterait l'obligation d'un seul sujet pour les verbes concomitants. Ces conditions (*a priori*) nécessaires à l'emploi du gérondif étant satisfaites, on pourrait accepter, en principe, la traduction suivante des énoncés 4 et 5 :

[4a] Pierre étudie en écoutant sa musique préférée.

[5a] Pierre gagne sa vie en vendant des voitures.

Une fois admis le parallélisme virtuel entre les deux formes pour ce cas de figure, il faudra tenir compte d'une série de contraintes qui rendent la tâche de l'apprenant hispanophone très souvent ardue.

On remarquera que dans les deux langues, la position du syntagme gérondif est la même. Quand il est question d'exprimer la manière et le moyen en français, le verbe principal se trouve généralement en tête de phrase. Le syntagme gérondif peut néanmoins se trouver antéposé lorsqu'on veut explicitement insister sur le moyen (galicisme de forme), comme c'est le cas du proverbe *C'est en forgeant qu'on devient forgeron*. En suivant ce modèle, on pourrait mieux rendre l'énoncé 5 par une clivée, de la façon suivante :

[5b] C'est en vendant des voitures que Pierre gagne sa vie.

Par ailleurs, s'il est vrai que l'énoncé 4a est *a priori* correct, il ne serait pas inutile de souligner que dans [4], le gérondif (*escuchando*) a plutôt une valeur d'opposition. La plupart des grammaires d'usage consultées signalent que pour exprimer cette valeur, le français peut avoir recours à la tournure *tout + en + V-ant*. D'où l'énoncé

[4b] Pierre étudie tout en écoutant sa musique préférée.

Tournure qui n'est guère possible dans la version de l'énoncé 5, où la valeur d'opposition paraît absente. Ajoutons, au passage, que la construction clivée normative dans [5b] serait plus difficilement admise dans [4b]³⁹ :

[4c] *? C'est tout en écoutant sa musique préférée que Pierre étudie.

Ainsi, faut-il avouer que les conditions soi-disant nécessaires dont nous parlions ci-dessus, accompagnées d'une forte dose d'automatisme inconscient, donnent à l'apprenant qui veut traduire la forme du gérondif dans des situations ressenties morphologiquement, syntaxiquement et surtout sémantiquement comme similaires toutes les chances de se tromper.

³⁸ C'est l'auteur qui souligne.

³⁹ Halmøy (2003 : 128) avance que « [Tout+SG] entre difficilement dans une construction clivée : le tour ne peut être mis en relief par *c'est... que* : *? *C'est tout en forgeant qu'on devient forgeron* ». C'est l'auteur qui souligne. Elle précise (2003 : 129), par ailleurs, que « si la tournure n'est pas forcément agrammaticale en soi, son sens est différent de celui du proverbe. L'interprétation n'est d'ailleurs pas évidente, mais il semble que l'idée de l'effort, d'assiduité, disparaisse pour laisser la place à une idée de concomitance fortuite ». À plus forte raison, croyons-nous, dans le cas qui nous occupe, puisque l'idée qui se dégage de [4] est que les actions d'étudier et d'écouter de la musique sont peu compatibles.

7. Les constructions gérondives exprimant la condition

Placé généralement en tête de phrase, le syntagme gérondif peut exprimer en espagnol une nécessité, une condition nécessaire :

[6] *Dándote prisa, podrás coger el tren de las 9.*

Le sujet du verbe principal et celui du gérondif coïncident. Bien que le français, tout comme l'espagnol, dispose du 'si' pouvant exprimer cette idée de condition ou celle d'hypothèse, on est parfaitement en droit de traduire cet exemple par un gérondif :

[6a] En te dépêchant, tu pourras prendre le train de 9 heures.

Aussi bien en espagnol qu'en français, l'effet de sens conditionnel du syntagme gérondif est dû notamment au verbe principal qui dénote une possibilité. Le temps du verbe ne saurait être que le futur ou le conditionnel. Un énoncé du style *Dándote prisa, cogiste el tren de las 9* serait en effet agrammatical. Il en est de même pour le français. Cette *coloration*⁴⁰ conditionnelle se trouve renforcée lorsque le gérondif est précédé d'un connecteur :

[7] *Incluso trabajando día y noche, no acabaré a tiempo.*

S'il est vrai qu'en espagnol la position antéposée du syntagme gérondif est souhaitable, la position finale n'est pas à exclure. En français, les règles de syntaxe n'imposent aucune position en particulier, l'antéposition ainsi que la position finale étant acceptées⁴¹ :

[7a] Même en travaillant nuit et jour, je ne finirai pas à temps.

[7b] Je ne finirai pas à temps, même en travaillant nuit et jour.

Il faudrait pourtant préciser que cette valeur de condition qu'on attribue en français au gérondif, peut être exprimée, dans certains cas, par un participe présent. En cas de doute, un élément de nature syntaxique pourrait alors trancher la question : d'après Le Goffic (1993 : 435),

Certains emplois de la forme en *-ant* seule, en particulier à l'initiale (*Partant à neuf heures, vous arriverez vers midi*) sont très proches du gérondif en raison de leur valeur adverbiale (instrumentale: = 'si vous partez', 'à condition de partir') qu'adjectivale (caractérisante: = 'vous qui partez, allez ou devez partir')

On pourrait donc reformuler la phrase ci-dessus en utilisant un gérondif :

Vous arriverez vers midi, en partant à neuf heures.

⁴⁰ Terme emprunté à Halmøy (2003 : 96).

⁴¹ Il y aurait tout de même des différences *pragmatiques* non négligeables dépendantes certainement de la situation d'énonciation (Cf. Kerbrat-Orecchioni, 1986). D'ailleurs, cela peut valoir aussi bien pour l'espagnol que pour le français.

8. Les constructions gérondives exprimant la cause

D'après Moliner (1986 : 1394), le gérondif espagnol peut exprimer une relation de *modo-causa*. Cette valeur causale du gérondif espagnol est généralement admise⁴². Voyons-en quelques exemples :

[8] *No tuve tiempo de terminar estando los niños en casa* (Garcés, 1997 : 132).

[9] *Estando inútil aquí, no me quedo* (Alvar et Pottier, 2006 : 192).

[10] *No mirando al suelo, tenía que tropezar* (Moliner, 1986 : 1394).

Moliner (1986 : 1394) ajoute, néanmoins, et en guise de précision, que cette même relation de *modo-causa* « corresponde también a veces a relaciones que se expresan con 'si' o 'como' : "Apretando de ese modo, lo romperás. No estando seguro, decidí esperar" ». Si l'on accepte cette valeur causale comme l'une des fonctions possibles du gérondif espagnol, il reste à savoir si celle-ci peut être rendue également en français par le syntagme *en + V-ant*. Pour commencer, nous l'avions déjà dit, tous les auteurs ne sont pas du même avis sur la valeur causale du gérondif en français. Selon Riegel *et alii* (1994 : 342)⁴³, le gérondif à valeur temporelle ou causale peut être *concurrenté* par le participe présent. Mauger (1968 : 265-266) attribue le même sens causal au gérondif et au participe présent, de telle sorte qu'il accepte comme grammaticales les phrases suivantes : *Voyant son embarras, l'agent se fit plus aimable* et *En voyant son embarras, l'agent se fit plus aimable*⁴⁴. On remarquera que dans les deux exemples choisis par Mauger, il y a un seul et même sujet et que les deux verbes sont des verbes d'action. Ce qui autorise, d'un point de vue strictement formel, les deux formes verbales. Ceci dit, le gérondif et le participe présent ne sont pas systématiquement interchangeables dans des constructions ayant une 'coloration' causale, comme nous allons le démontrer. Revenons aux énoncés 8, 9 et 10 dont on donne une version française (celle d'un bon nombre d'apprenants) passant par le tour prépositionnel *en + V-ant* :

[8a] *Je n'ai pas eu le temps de finir, les enfants en étant à la maison.

[9a] *En étant inutile ici, je ne reste pas.

⁴² Tout en étant normalisé, cet emploi du gérondif à valeur causale reste moins usuel —et ce notamment à l'oral— que la périphrase *al + infinitif*, cette dernière étant perçue comme une véritable causale puisqu'elle instaure une *relation de nécessité* (Fortineau, 2006 : 810 et 813). Dans le corpus fourni par nos étudiants, nous avons trouvé très peu d'exemples avec un gérondif causal. En revanche, nous en avons repéré un grand nombre qui sous-entendaient l'emploi de la périphrase *al + infinitif*. Ce qui était à l'origine des problèmes de traduction n'ayant pourtant aucun rapport direct avec le gérondif.

⁴³ D'après ces auteurs, « la différence fonctionnelle entre le gérondif et le participe présent n'est pas toujours nettement tranchée : quand le participe est apposé au sujet, il jouit d'une relative mobilité et prend des valeurs circonstancielles semblables à celles du gérondif (temps et cause notamment). Seul l'emploi de *en*, irrégulier jusqu'au XIX^e siècle, peut alors marquer le gérondif ».

⁴⁴ Mauger (1968 : 265-266) attribue aux deux formes nominales du verbe d'autres valeurs communes, telles que la supposition, la condition et la simultanéité.

[10a] *?En ne regardant pas par terre, il devait trébucher.

On constatera, que [8a] et [9a] sont agrammaticaux. Le syntagme *en + V-ant* n'est pas admis en français dans [8a] car des deux sujets, l'un (Je) accomplit une action (finir) et l'autre (les enfants) n'accomplit aucune action au sens propre, mais 'se contente' d'être au sens *existential locatif* (Vega y Vega, 2009 : 227) du verbe, soit de se trouver quelque part (à la maison) à un moment donné. Dans cet énoncé, il est question d'un seul verbe d'action et d'un verbe d'état en entendant par verbes d'état les verbes n'exprimant pas une action mais permettant d'attribuer une caractéristique à un être ou un objet, tels que *être, devenir, sembler, paraître, rester*. Rappelons-le, le verbe de notre exemple en espagnol était bien *estar* qui, d'après Pottier *et alii* (2006 : 260) « attribuée à un être [...] une propriété qui ne le caractérise que de façon circonstancielle, cette propriété étant contingente, relative, ou liée à des événements particuliers ». Or, nous savons que le verbe *être* est incompatible avec le syntagme *en + V-ant*, comme l'a fort bien démontré Vega y Vega (2011), dû notamment —quoique non seulement— à la perte du paradigme fonctionnel du verbe *estar* (Vega y Vega, 2011 : 170)⁴⁵. La version qui respecterait le plus le sens de l'original passerait alors, entre autres, non pas par le tour prépositionnel *en + V-ant*, qui reste exclu, mais par le participe présent pour lequel le sujet de la principale et de la subordonnée ne doivent pas être forcément identiques⁴⁶ (Chevalier *et alii* 1989 : 126) :

[8b] Les enfants étant à la maison, je n'ai pas eu le temps de finir.

Quant à l'énoncé 9, bien que le sujet accomplissant les deux soi-disant 'actions' soit identique, ce qui autoriserait en principe, suivant toujours les grammaires d'usage, l'emploi du gérondif en français, on remarquera que le verbe *être* (*être inutile*) a ici un sens *copulatif pur* (Vega y Vega 2009 : 221), ce qui signifie que le gérondif espagnol fonctionne dans l'énoncé qui nous occupe comme une forme nominale verbale participant de l'adjectif⁴⁷, soit une forme qualifiant le nom et non pas comme une forme exprimant l'action. En français, c'est le participe présent qui répond à cette définition. On assume, en effet, le participe présent comme une forme « quasi-adjectivale du verbe » (Le Goffic, 1993 : 20), ayant « une fonction adjectivale, déterminative » (Pottier *et alii*, 2006 : 193) ce qui le distingue du gérondif, étant lui, une *forme adverbiale*. La traduction la plus proche de l'original quant à sa valeur causale serait alors, à notre sens, la suivante :

⁴⁵ C'est ce que Vega y Vega (2011 : 171) nomme *l'exception française*.

⁴⁶ Comme nous l'avons déjà signalé, selon Chevalier *et alii* (1989 : 126), le sujet de l'action de la principale et de la subordonnée dans une proposition gérondive « est obligatoirement le même que celui du verbe principal ». Ils soulignent (1989 : 128), par ailleurs, que le gérondif (tout comme le participe) « marque une action concomitante de celle de la principale ».

⁴⁷ Selon Bobes Naves (1975 : 3) le gérondif espagnol aurait remplacé, dans l'usage de la langue, certaines formes latines perdues (par exemple, le participe présent). Le gérondif aurait, par conséquent, des fonctions qui étaient propres de ces formes, comme celle d'adjectif.

[9b] Ma présence étant inutile ici, je ne resterai pas.

La version française de [10], quoique possible, paraît pour le moins discutable. Il nous semble, en effet, que dans l'énoncé espagnol, il se dégage au moins deux sens : la cause et le temps (l'antériorité)⁴⁸. Or, la forme gérondive « rend plus étroit le lien des deux actions et souligne plus nettement la concomitance » (Chevalier *et alii*, 1989 : 129). D'où notre assimilation de [10] à celui tiré de Flaubert et cité par Chevalier *et alii* (1989 : 128) : « Il rentrerait fort tard, ayant un rendez-vous avec M. Oudry », exemple pour lequel, d'après les mêmes auteurs (1989 : 129), le gérondif est exclu. Nous pourrions donc rendre en français l'énoncé 10 comme suit :

[10b] Ne regardant pas par terre, il devait trébucher.

Ne serait-ce que, à la différence de l'espagnol ou de l'anglais (*-ing*) où les nuances d'aspect (antériorité) semblent moins marquées, un français très soigné pourrait suggérer, pour cet exemple, la possibilité, non incompatible (voire même souhaitable), du participe présent à la forme composée :

[10c] N'ayant pas regardé par terre, il devait (logiquement) trébucher.

Et cela, on le voit, marque davantage la relation de cause à effet qui s'établit entre les deux parties de l'énoncé.

9. Conclusions

Suivant un certain nombre d'auteurs, la *coloration* du syntagme gérondif ne serait pas inscrite dans le gérondif lui-même qui serait privé de valeur propre. La nature et le temps du verbe principal, la position des syntagmes dans l'énoncé, la présence de connecteurs ainsi que la situation de parole constitueraient donc des éléments contraignants qui permettraient au locuteur d'interpréter d'une façon ou d'une autre le gérondif. D'après Fortineau (2006 : 813), qui observe le phénomène inverse au nôtre, soit le gérondif français et ses possibles traductions en espagnol, le gérondif français serait compatible avec une grande variété de situations référentielles pour lesquelles l'espagnol doit choisir parmi plusieurs signes. Dit en d'autres termes, et suivant Fortineau (2006 : 813), une gérondive en français peut être traduite de différentes manières en fonction de l'interprétation du locuteur, chaque formulation exprimant une certaine conceptualisation de cette situation.

Compte tenu du fait que le but que nous poursuivons dans ce cadre est de nature didactique et plus concrètement de remédiation à un certain nombre d'erreurs, il est clair que l'aléatoire et le possible ne sont pas précisément de bons alliés de

⁴⁸ Dans la *Nueva gramática de la lengua española* (RAE, 2010 : 519), on souligne que « El valor CAUSAL que a veces se percibe en el gerundio está asociado a la interpretación de anterioridad, sin duda porque existe una tendencia natural a inferir una relación de casualidad entre sucesos consecutivos ». Dans certains contextes, « La interpretación causal del gerundio está próxima a la FINAL » (RAE, 2010 : 519). Ce sont les auteurs qui soulignent.

l'apprenant qui cherche désespérément à s'accrocher à une bouée, qui a besoin de repères. Nous essayerons donc, et en guise de conclusion, d'en donner quelques-uns.

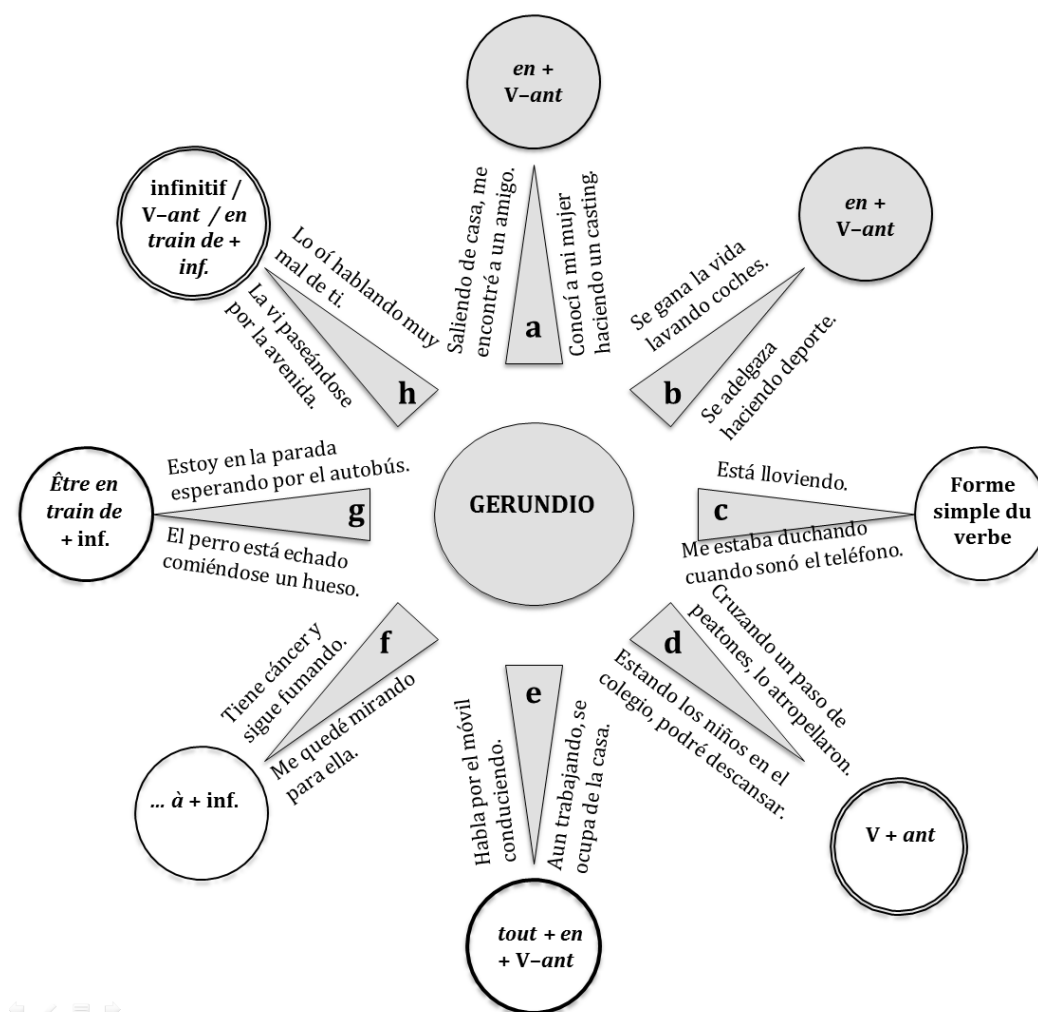
Si l'on se tenait au fait que la forme gérondive en soi n'a pas de valeur définie intrinsèque (Le Goffic, 1993 : 435), mais plusieurs sens et fonctions selon la place du gérondif dans la phrase et le contexte, tout effort d'établir une quelconque équivalence entre les deux gérondifs pourrait paraître alors inutile. Or le gérondif, nous l'avons vu, véhicule un sens grammatical (simultanéité, cooccurrence de deux actions, etc.). Que ce sens soit moins visible que le sens lexical c'est une autre question. Le gérondif, comme toute autre tournure de la langue, n'est pas « vide de sens » (Vega y Vega, 2011 : 182), ne peut pas l'être, ceci serait une aberration linguistique.

Or, si l'on admet qu'il n'y a pas d'équivalence absolue ni de correspondance univoque entre les deux formes, il est néanmoins vrai, comme nous avons pu le constater ici, qu'il y a des ressemblances indiscutables quant à certaines valeurs exprimées par les deux gérondifs, ce qui nous autorise à établir des normes d'emploi permettant aux apprenants de FLE d'éviter de traduire systématiquement le gérondif par le syntagme *en + V-ant* :

- a) Pour que l'on puisse traduire le gérondif espagnol (forme simple) par le syntagme *en + V-ant* dans un énoncé dont deux verbes d'action seraient corrélatifs, il ne suffit pas qu'il y ait simultanéité (ou concomitance de l'action), il faut nécessairement que le sujet des deux verbes soit identique. La catégorie *chronologique* (Vega y Vega, 2004: 1429) de la simultanéité n'est donc pas la condition *sine qua non* du gérondif en français, mais l'une des conditions.
- b) Pour rendre les valeurs de condition et de cause exprimées par le gérondif espagnol, le gérondif et le participe présent peuvent être, dans certains cas, interchangeables. L'emploi du gérondif comme substitut du participe présent n'est pourtant normatif en français que s'il y a un sujet identique pour la principale et la subordonnée (porteuse d'une forme en *-ant*) et deux verbes exprimant une action (restent exclus les verbes d'état).
- c) La valeur adjectivale du gérondif espagnol ne peut pas être traduite par le tour prépositionnel *en + V-ant*.

On en conclut que la sphère d'action du gérondif en français est beaucoup plus réduite que celle du gérondif espagnol. À un seul *signe* (forme en *-ndo*) de l'espagnol exprimant plusieurs valeurs marquées par la syntaxe et le sens peuvent correspondre différents *signes* en français dont le syntagme *en + V-ant*, dans l'usage courant de la langue, ne représente qu'un pourcentage infime, étant concurrencé par bien d'autres. À des fins didactiques, nous allons présenter un schéma illustrant les *zones* du gérondif dans les deux langues, leurs interrelations et leurs incompatibilités⁴⁹ :

⁴⁹ Ce schéma n'est pas exhaustif, mais simplement indicatif.



RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALARCOS LLORACH, Emilio (2004) : *Gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe.
- ALCINA FRANCH, Juan & José Manuel BLECUA (1994) : *Gramática española*. Barcelona, Ariel.
- ALVAR, Manuel & Bernard POTTIER (1983) : *Morfosintaxis histórica del español*. Madrid, Gredos.
- ALVAR, Manuel & Bernard POTTIER (1987) : *Morfología histórica del español*. Madrid, Gredos.
- ARNAVIELLE, Teddy (1997a) : *Le morphème -ant. Unité et diversité : étude historique et théorique*. Louvain, Peeters.
- ARNAVIELLE, Teddy (1997b) : « Les formes en -ant. Observations plus ou moins nouvelles », in P. De Carvalho et O. Soutet (dirs.), *Psychomécanique du langage. Problèmes et pers-*

- pectives. Actes du 7^e Colloque International de Psychomécanique du langage*, Cordoue, 2-4 juin 1994. Paris, Champion, 13-20.
- ARNAVIELLE, Teddy (2003) : « Le participe, les formes en *-ant* : positions et propositions ». *Langages* 149, 37-54.
- ARNAVIELLE, Teddy (2010) : « Le gérondif français : nouvelle définition d'un objet étrange ». *Cahiers* 16 (1), 6-24.
- BELLO, Andrés (1984, 2004) : *Gramática de la lengua castellana*. Madrid, EDAF.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen (1975) : « Sistema, norma y uso del gerundio castellano ». *Revista española de lingüística* 5, 1-34.
- BRUEGEL, Marie France & Mariette GRELIER (1986) : *Grammaire espagnole contemporaine*. Villeurbanne, Éditions Desvigne.
- CHARAUDEAU, Patrick (1992) : *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette.
- CHEVALIER, Jean-Claude, Claire BLANCHE-BENVENISTE, Michel ARRIVE & Jean PEYTARD (1989) : *Grammaire Larousse du français contemporain*. Paris, Larousse.
- COSERIU, Eugenio (1996) : *El sistema verbal románico*. Traduit de l'allemand par C. Opazo Velázquez. México, Siglo veintiuno editores.
- DE CARVAHLO, Paulo (2003) : « *Gérondif, participe présent et adjectif déverbal* en morpho-syntaxe comparative ». *Langages* 149, 100-126.
- DELATOUR, Yvonne, Dominique JENNEPIN, Maylis LEON-DUFOUR & Brigitte TEYSSIER (2004) : *Nouvelle Grammaire du Français*. Paris, Hachette (coll. Français langue étrangère).
- FORTINEAU, Chrystelle (1997) : *Le gérondif espagnol. Éléments de syntaxe et de sémantique*. Paris, Presses du Septentrion.
- FORTINEAU, Chrystelle (2003) : « Analyse contrastive de la syntaxe du morphème espagnol – *NDO* et du morphème français – *ANT* », in Ch. Lagarde (éd.), *La Linguistique Hispanique dans tous ses états*, Perpignan, Université de Perpignan, 67-77.
- FORTINEAU, Chrystelle (2006) : « El gerundio francés y tres de sus traducciones españolas: el gerundio, *en* + gerundio y *al* + infinitivo », in M. Bruña, M^a G. Caballos, I. Illanes, C. Ramírez et A. Raventós (éd.), *La cultura del otro : español en Francia, francés en España / La culture de l'autre : espagnol en France, français en Espagne*. Séville, Département de Philologie de l'Université de Séville, APFUE, SHF, 803-815.
- GARCÉS, María Pilar (1997) : *Las formas verbales en español. Valores y uso*. Madrid, Verbum.
- GOUGENHEIM, Georges (1969) : *Système grammatical de la langue française*. Paris, Éditions d'Artrey.
- GOUGENHEIM, Georges (1971) : *Études sur les périphrases verbales de la langue française*. Paris, Nizet.
- GREVISSE, Maurice (1986) : *Le bon usage*. 12^e édition refondue par A. Goosse. Paris-Gembloux, Duculot.
- HALMØY, Odile (2003) : *Le gérondif en français*. Paris, Ophris.

- JOLY, Geneviève (2007) : *Précis d'ancien français. Morphologie et syntaxe*. Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986) : *L'Implicite*. Paris, Armand Colin.
- LE BIDOIS, Georges & Robert LE BIDOIS (1967) : *Syntaxe du français moderne*. Paris, Picard.
- LE GOFFIC, Pierre (1993) : *Grammaire de la phrase française*. Paris, Hachette.
- LEVY, Marc (2005) : *Vous revoir*. Paris, Robert Laffont.
- LYER, Stanislav (1932) : « La syntaxe du gérondif dans le *Poema del Cid* ». *Revista de Filología Española* 19, 1-46.
- MAUGER, Gaston (1968) : *Grammaire pratique du français d'aujourd'hui*. Paris, Hachette.
- MOLINER, María (1986) : *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos.
- POTTIER, Bernard, Patrick CHARAUDEAU & Bernard DARBORD (2006) : *Grammaire explicative de l'espagnol*. 3^e édition. Paris, Armand Colin.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2010) : *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa Libros.
- RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT & René RIOUL (1994) : *Grammaire méthodique du français*. Paris, PUF.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2004) : « La *Ligne du temps* : Didactique, compréhension et traduction du texte narratif à partir de sa structure événementielle », in J. M. Oliver Frade (coord.), *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*. La Laguna, Universidad de La Laguna, 1419-1438.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2009) : « Les natures lexicales du verbe *être*. Un essai de modélisation verbale ». *Le français moderne* 77 (2), 219-242.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2011) : *Qu'est-ce que le verbe être ? Éléments de morphologie, de syntaxe et de sémantique*. Paris, Honoré Champion.
- WEINRICH, Harald (1989) : *Grammaire textuelle du français*. Paris, Didier/Hatier.
- WILMET, Marc (1997) : *Grammaire critique du français*. Louvain-la-Neuve, Duculot.
- YLLERA, Alicia (1980) : *Sintaxis histórica del verbo español : las perífrasis medievales*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Pórtico.
- YLLERA, Alicia (1999) : « Las perífrasis verbales de gerundio y participio », in V. Demonte Barreto (coord.), *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid, Espasa, 3391-3442.

Recepción de la obra de Madame d'Aulnoy en España: traducciones y prólogos

Carlota Vicens Pujol

Universidad de las Islas Baleares

cvicens@uib.es

Résumé

La carrière littéraire de Mme d'Aulnoy a parcouru un chemin assez complexe aussi bien en France qu'à l'étranger. En Espagne ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XXème siècle que les éditions et réimpressions semblent se multiplier. La presse et les revues spécialisées se sont toutefois peu occupées de cette œuvre: seule l'analyse des préfaces permettra une approche critique à une œuvre aussi controversée. La première partie de cet article vise à établir le répertoire, de façon aussi exhaustive que possible, de toutes les traductions de l'œuvre de l'écrivain parues en Espagne pour aborder ensuite l'étude des différents prologues qui témoignent de l'accueil critique des différents titres.

Mots-clé: Mme d'Aulnoy, réception, Espagne, littérature comparée, traductions, prologues.

Abstract

The literary career of Madame d'Aulnoy followed a rather complex course, both in France and abroad. In Spain, the first translation of one of her volumes dates back to 1838 and it's not until the second half of the twentieth century that new editions and reprints seem to multiply. Press and trade journals, however, paid little attention to her books: only the analysis of the prologues allow a critical approach to such a controversial work. The aim of the first part of this paper is to establish the repertoire, as comprehensively as possible, of all the translations of Madame d'Aulnoy's books published in Spain; then we focus the study of the different prologues as a testimony of the critical reception in Spain of her works.

Key words Madame d'Aulnoy, comparative literature, reception, Spain, translations, prologues.

0. Introducción

Como no podía ser de otra manera, en España el nombre de Marie Catherine Le Jumel de Barneville (1651-1715), más conocida como Mme d'Aulnoy, se asocia ante todo a su *Relation du voyage d'Espagne fait en 1679* y sus *Mémoires sur la cour d'Espagne* o también a su novela *Histoire d'Hippolyte, comte de Douglas*, siendo estas, por otro lado, las obras que le permitieron granjearse en Francia el reconocimiento de sus contemporáneos.

Sin embargo, las escasas reseñas biográficas que aparecen en nuestras historias de la literatura, sea francesa o universal, se refieren por lo general a sus *Contes des fées* y se reducen normalmente a la mínima expresión. Se la define como una «mujer complicada y fantástica», «imitadora de los cuentos de Perrault»¹ y parece que no se tuvo conocimiento en España ni del personaje ni de su obra hasta la segunda mitad del siglo XIX, aunque como apunta José F. Montesinos (1980: 159) debían existir ediciones anteriores. La fecha relativamente tardía de entrada de estos cuentos en España podría deberse al hecho de que en nuestro país la moda de los cuentos fantásticos nacidos de la tradición oral no había conseguido implantarse como lo hizo primero en Italia, con *Lo Cunto de li Cunti* de Gianbattista Basile o en Francia con Charles Perrault y, más adelante, en Alemania con los hermanos Grimm o en Dinamarca con Hans Christian Andersen.

Tanto en Francia como en España, las críticas recalcan hoy en día el carácter innovador de esos cuentos de hadas, el primero de los cuales aparece insertado en *Histoire d'Hippolyte, comte de Douglas* (1690). Dicho cuento, que se extraería después de la novela con el título de *L'île de la félicité*, inauguraba en Francia la moda de los relatos fantásticos.

El público francés del siglo XVIII recibió con entusiasmo la obra de Mme d'Aulnoy en su faceta de cuentista, como lo atestiguan las numerosas reediciones: *Contes des Fées* se reeditó en 1710, 1711, 1715, 1725, 1742, 1774, 1785 y 1793 (Jasmin, 2008: 70). Por su parte, *Contes nouveaux ou les fées à la mode* cuenta con reediciones de los años 1711, 1715, 1725, 1742, 1779, 1785 y 1793 (Jasmin, 2008: 18). Al finalizar el siglo, los cuentos de Mme d'Aulnoy fueron recogidos en los 41 volúmenes de *Le Cabinet des fées ou Collection choisie des Contes des fées et autres contes merveilleux, ornés de figures*, publicados en Amsterdam entre 1785 y 1789 por Charles-Joseph Mayer. Luego, a lo largo del siglo XIX, estos cuentos van a perder su estatus de literatura seria y entrarán a formar parte de la llamada *littérature de colportage*².

¹ José García Mercadal in *Viajes por España*. Alianza Editorial, Madrid 1972: 186. Indicaremos a pie de página, y no en la bibliografía, aquellos libros que no nos ofrecen más que un dato.

² Así, el repertorio de los títulos de la Bibliothèque Bleue elaborado por Lise Andries y Geneviève Bollème cuenta con un total de diecinueve títulos de Mme d'Aulnoy, con un promedio de tres reimpressiones para cada uno de ellos. En los siglos XX y XXI, se vuelven a recuperar esos cuentos con cuatro ediciones: *Le cabinet des fées* (tomos III, IV y V), Ginebra, Slatkine, 1978; *Le Cabinet des fées* (el cual reúne la totalidad de los cuentos), Arles, Picquier Poche, 1994; *Contes de Madame d'Aulnoy*.

Que los demás títulos de la escritora tuvieron igualmente cierto éxito lo demuestran las seis reediciones de *Mémoires sur la cour d'Espagne* entre 1690 y 1693, así como las doce reediciones de la *Relation du Voyage d'Espagne* entre finales del siglo XVII y el siglo XVIII.

Pero ¿se conoce en realidad la obra de Mme d'Aulnoy al sur de los Pirineos? Aunque su *Relation du voyage d'Espagne* o sus *Contes des fées* hayan sido objeto de algunos estudios aislados, es preciso elaborar un inventario de los títulos traducidos para poder sacar las primeras conclusiones. Este será nuestro cometido en la primera parte del presente estudio³, mientras que la segunda parte, centrada en el discurso paratextual, estará dedicada al análisis de los distintos prólogos que preceden los textos traducidos: ¿de qué manera se presenta el relato del viaje por España, en el que los estereotipos y las anécdotas más banales se suceden? y ¿cómo fueron acogidos los *Contes de fées*, cuyas traducciones, como podremos comprobar, son mucho más numerosas? ¿Estamos en presencia de una escritora con talento, innovadora o, al contrario, como se ha dicho con frecuencia, estamos ante una simple imitadora de Perrault y una novelista mediocre?

1. Repertorio de las traducciones: 1830-2010

Las fuentes bibliográficas de las que disponemos para elaborar el repertorio de las traducciones de la obra de Mme d'Aulnoy en España (en castellano o en otras lenguas nacionales) son escasas. Según hemos podido comprobar, su nombre está ausente de los principales estudios sobre recepción de la literatura francesa en España. Para mayor claridad hemos dividido el inventario que, como se ha señalado, se convierte en nuestro primer objetivo, en dos partes: los cuentos de hadas publicados aisladamente o por grupos de tres o cuatro, y el resto de las obras, que conforman una lista mucho más reducida.

1.1. Los cuentos de hadas:

Como puede observarse a continuación, se trata de un total de cuarenta y una ediciones o reediciones, dos de las cuales datan del siglo XIX y el resto de los siglos XX y XXI, siendo la segunda mitad del siglo XX más prolífica con la publicación de veintidós títulos frente a los dieciséis de la primera mitad⁴:

Contes I: Les contes des fées et *Contes II: Contes nouveaux*, París, STEM, 1997-98 y *Contes de fées* (2 vol.), París, Champion, 2008.

³ Este artículo se incluye en la producción científica del grupo de investigación consolidado «Literatura popular francesa y cultura mediática» (2009-2014 SGR 646), cuya investigadora principal es la Dra. Àngels Santa.

⁴ Garmendia de Otaola, en *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral* (Bilbao, El Mensajero de Cristo, 1953) se refiere a una recopilación que no hemos podido localizar, editada en Barcelona bajo el título *Cuentos de d'Aulnoy y de todos los países*, a propósito del cual dice que «en general [estos cuentos] son poco adecuados para niños» (p. 30).

- *Bella Bella o el caballero afortunado* (1844), Vd^a de Brieva, Logroño (Traducción: José Llorente).
- *Cuentos de Madama de Aulnoy* (1852), Imprenta de la Biblioteca Universal, Madrid⁵.
- *Cuentos de la condesa de Aulnoy* (1909), Henrich & C^a, Barcelona. (Adaptación española y prólogo: Pedro Umbert). Los cuentos aquí incluidos son: *Fortunata*, *El buen ratoncillo* y *La bella de los cabellos de oro*.
- *El pájaro azul; Riquet el copetudo. Cuentos de la condesa de Aulnoy y de Carlos Perrault* (1911), Henrich & C^a, Barcelona (Versión española: Pedro Umbert).
- *Cuentos de Mme d'Aulnoy* (1918), Calleja, Madrid (Adaptación: K. Fitz Gerald; Traducción: E. Díez Canedo; Ilustraciones: Thomas Derrik). Los cuentos incluidos en este volumen son: *La princesa de los cabellos de oro*, *El pájaro azul* y *La gata blanca*.
- *La princesa Graciosa y el príncipe florido* (1931), Cuentos Clásicos, Barcelona (Adaptación: Jesús Sánchez Tena).
- *El pájaro azul* (1931), Juventud, Cuentos Clásicos 20, Barcelona (Adaptación: Jesús Sánchez Tena).
- *La gata blanca* (1932), Juventud, Cuentos Clásicos 21, Barcelona (Adaptación: Jesús Sánchez Tena).
- *Deseada, la princesa cierva* (1932), Juventud, Cuentos Clásicos 22, Barcelona (Adaptación: Jesús Sánchez Tena).
- *Leandro, el príncipe gnomo* (1932), Juventud, Cuentos Clásicos 23, Barcelona (Adaptación: Jesús Sánchez Tena).
- *La princesa Graciosa i el príncep Florind / Riquel del Plomall* (1935)⁶, Mentora, Contes d'ahir i d'avui, serie 1, 19, Barcelona. (Adaptación: Valeri Serra i Bondú).
- *L'ocell blau*, (1935), Mentora, Contes d'ahir i d'avui, serie 1, 20, Barcelona. (Adaptación: Valeri Serra i Bondú).
- *La gata blanca* (1935), Mentora, Contes d'ahir i d'avui, serie 1, 21, Barcelona. (Adaptación: Lluís Capdevila).
- *Història de Desitjada, la princesa cervola* (1935), Mentora, Contes d'ahir i d'avui, serie 1, 22, Barcelona. (Adaptación: Lluís Capdevila).
- *Leandre, el príncep gnom* (1935), Mentora, Contes d'ahir i d'avui, serie 1, 23, Barcelona. (Adaptación: Lluís Capdevila).

⁵ Estos dos primeros libros aparecen citados por Montesinos, pero no se han podido localizar en ninguna biblioteca. No nos es posible, pues, señalar los títulos de los cuentos contenidos en estos volúmenes.

⁶ Caso cuanto menos curioso es el de este y los demás cuentos que siguen traducidos al catalán, en 1935, por la editorial Mentora, que atribuye la autoría de los cuentos no a Mme d'Aulnoy sino a Hans Christian Andersen. Manuel Llanas y Ramón Pinyol (2001: 32) corrigen el error sin mencionar esta atribución errónea por parte de la editorial. Sí que lo señala, aunque no en todos los casos, Mónica Baró Llambías (2005: 440-442), quien apunta que también la versión española de *Leandro, el príncipe gnomo* (1932) se atribuye a H.C. Andersen. Por su parte *Riquete el copetudo* (o *Riquet el del plomall* en la adaptación catalana) no es ni de Andersen ni de Mme d'Aulnoy, sino de Charles Perrault.

- *Bella-Bella o el cavaller sortós* (1935), Mentora, Contes d'ahir i d'avui, serie 1, 24, Barcelona. (Adaptación: Lluís Capdevila).
- *Cuentos* (1942), Maucci, Barcelona (Traducción: H.C Granch; Ilustraciones: Margenot). Este volumen incluye: *Graciosa y Percinete*, *El Príncipe gnomo*, *La buena ratita*, *Finette la cenicienta*, *Afortunada*, *El Enano amarillo*, *La Princesa de los cabellos de oro* y *La Princesa Cierva*.
- *El príncipe invisible; La buena ratita* (194?), Maucci, col. Reyes Magos, Barcelona.
- *Afortunada y La princesa de los cabellos de oro* (ca. 1950), Maucci, Barcelona.
- *La cierva en el bosque: cuento para la juventud* (1951), Molino, Barcelona.
- *La gatita blanca* (1956), Molino, col. Alfombra Mágica, Barcelona.
- *El pájaro azul* (1956?), Paulinas, Madrid.
- *La rama de oro* (1957), Molino, Col Alfombra Mágica, Barcelona.
- [*Viaje por España en 1679 y 1680*] y *Cuentos feéricos* (1962), Iberia, Barcelona (2 vol. Traducción: Marta Corominas y Mercedes Villalta; Prólogo: Emiliano M. Aguilera). Los cuentos son los siguientes: *La Bella de los cabellos de oro*, *El Ramo de oro*, *El Buen ratoncito*, *El Carnero*, *Fineta, la Cenicienta*, *La princesa Rosita*, *El Pájaro azul* y *La Gata blanca*.
- *El pájaro azul* (1963), Bruguera, col. Para la Infancia, Barcelona.
- *El pájaro azul* (1967), Bruguera, col. Para la Infancia, Barcelona (Adaptación: J.A. Vidal Sales).
- *El pájaro azul* (1969), Bruguera, col. Para la Infancia, Barcelona (Adaptación: Alicia Romero)
- *El gato blanco* (1975), Stock, Barcelona. (Adaptación: Carmichael; Ilustraciones: Shirley y Gwen Turret).
- *Cuentos de hadas* (1979), Bruguera, Barcelona (Prólogo de Carmen Bravo-Villasante). Los cuentos aquí incluidos son: *El pájaro azul*, *La bella de los cabellos dorados*, *El enano amarillo*, *El príncipe jabalí*, *El serpentón verde*, *La ratita bondadosa*, *Gatablanca*, *La corza del bosque*, *Finita Favillón* y *La rana bienhechora*.
- *Los cuentos de Perrault [seguidos de los cuentos de Madame d'Aulnoye y de Madame Leprince de Beaumont]* (1980, 1987), Crítica, Barcelona (Traducción: Carmen Martín Gaité; Introducción Bruno Bettelheim, traducida al francés por Théo Carlier⁷). Son dos los cuentos de Mme d'Aulnoy: *La Cierva del bosque* y *La Gata blanca*.
- *La corza del bosque* (1982), Bruguera, Barcelona. (Ilustraciones: Raúl Capitani).
- *El pájaro azul: cuentos de hadas* (1982), Bruguera, col. Todolibro, Barcelona (Traducción: José Benito Alique; Ilustraciones: Raúl Capitani).
- *El serpentón verde y La ratita bondadosa* (1982), Tocay, D.L. col. Azucena, Barcelona (Adaptación: M^a Luisa Vela, Ilustraciones: María Pascual).
- *El serpentón verde y otros cuentos de hadas* (1984), José J. de Olañeta, col. Érase una vez. Biblioteca de cuentos maravillosos, Palma de Mallorca (Traducción: José Benito

⁷ Traducción del volumen *Les contes de Perrault*, a cargo de Théo Carlier. París, Seghers, 1978.

Alique; Prólogo: Carmen Bravo-Villasante). Los cuentos aquí incluidos son: *La bella de los cabellos dorados* y *La rana bienhechora*.

- *La princesa Rosina* (1984), Miñón, col. Molinillo de Papel, Valladolid (Traducción: José Benito Alique; Ilustraciones: Jesús Gabán).
- *El pájaro azul y otros cuentos de hadas* (1985), José J. de Olañeta, col. Érase una vez. Biblioteca de cuentos maravillosos, Palma de Mallorca, (Prólogo y traducción: José Benito Alique). Los «otros cuentos» son *El enano amarillo* y *Finita Fabillón*.
- *El príncipe duende y otros cuentos de hadas* (1987). José J. de Olañeta, Palma de Mallorca (Prólogo y traducción: José Benito Alique). Los otros cuentos incluidos en el volumen son: *Fortunata* y *La Ratita bondadosa*.
- *El cuarto de las hadas* (1991, 1992, 1999, 2005), Siruela, Serie: Las tres edades. Biblioteca de cuentos populares, Madrid. (Introducción: Luis Alberto de Cuenca; traducción: Emma Calatayud). Este volumen incluye: *Gata blanca*, *Finita cenicienta*, *El pájaro azul*, *La princesa bella estrella y el príncipe Querido*, *La cierva del bosque*, *Serpentino verde*, *Enano amarillo*, *Menudencia*, *La bella de los cabellos de oro* y *Graciosa y Percinete*.
- *La Bella y la Bestia y otros cuentos*, Mme Leprince de Beaumont – Mme d’Aulnoy (1992, 2005), Gaviota, col. Trébol, León. (Traducción: Elena del Amo). Los cuentos de Mme d’Aulnoy aquí incluidos son: *La Princesa Rosette*, *La Bella de los cabellos de oro* y *El pájaro azul*.
- *Finette Cendron* (1999), Planeta Agostini, Barcelona. (Versión bilingüe abreviada y simplificada. –Curso de lengua Planeta Agostini-).
- *Tres rosas* – Título original: *Le Prince Lutin*- (2009), Novelúa, A Coruña (Version al gallego: Xavier Senín).

1.2. Otras obras:

- *Historia de Hipólito, conde de Douglas* (1838), imprenta de Boix, Madrid. (Sin nombre de traductor).
- *Relación que hizo de su viaje por España la señora condesa d’Aulnoy en 1679* (1891), Juan Jiménez, Madrid, (Traducción: Manuel G. Hernández).
- *Relación que hizo de su viaje por España la señora condesa d’Aulnoy en 1679*, (1892), Tipografía Franco-Española, Madrid. (Sin nombre de traductor).
- *Un viaje por España en 1679* (1891), *Revista contemporánea de Madrid*. Traducción y palabras introductorias de Luis Ruiz Contreras⁸.
- *Memorias de la corte de España* (19 ?), Sociedad de ediciones, París. (Versión española: Francisca A. de la Barella, «Notas biográficas» firmadas C. de B.).
- *Un viaje por España en 1679* (1942), La Nave, Madrid. (Traducción y notas: Luis Ruiz Contreras).

⁸ Este nombre lo propone Palop (*apud* Romero, 1996: 455): «[...] en la edición de La Nave de 1942 se presenta como una nueva edición revisada de la de 1891: “El autor de esta traducción la publicó por vez primera en la *Revista Contemporánea* de Madrid en 1891”. [...] Pero aunque Palop propone un nombre para el autor de la traducción, este no aparece en el texto».

- *Relación del viaje de España* in *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, (1952), Aguilar, Madrid. (Traducción y nota previa: José García Mercadal). Nueva edición: Junta de Castilla y León, Valladolid, IV, 1999, 10-281.
- • *Viaje por España en 1679 y 1680* (1962), Barcelona, Gráficas Diamante. Traducción y notas a cargo de Marta Corominas y Mercedes M. Villalta. Prólogo de Emiliano M. Aguilera.
- *Relación del viaje a España* (1986), Madrid, Ediciones Akal. (Traducción: García Mercadal, prólogo: Lorenzo Díaz).
- *Relación que hizo de su viaje por España la señora condesa d'Aulnoy en 1679* (1996), Valencia, Librerías París-Valencia. (Sin nombre de traductor)⁹.
- *Relación del viaje de España* (2000), Madrid, Cátedra. (Traducción: Pilar Blanco y Miguel Ángel Vega; Prólogo: Miguel Ángel Vega).

1.3. Síntesis y comentarios

En lo que se refiere a nuestro primer punto, los *Cuentos de hadas*, destacamos de entrada que veintinueve ediciones pertenecen a colecciones infantiles (el término *adaptación* sustituye entonces al de *traducción*) y tres de ellas están catalogadas como «cuentos maravillosos o populares». Un cuarto título, el elegido por la editorial Planeta Agostini, aparece en versión bilingüe francés-español y abreviada para estudiantes. Finalmente debemos señalar que Barcelona es la ciudad que contribuyó en mayor medida a la divulgación de los cuentos de Mme d'Aulnoy y que, aparte de las seis traducciones al catalán, encontramos únicamente una traducción a otra de las lenguas cooficiales del territorio español, el gallego, cuyo título se tradujo de forma bastante libre: *Tres rosas* por, como vimos anteriormente, *Le prince Lutin*. No debemos olvidar, sin embargo, que las tres rosas regaladas por el hada juegan un papel esencial en el cuento...

El número de títulos traducidos se reduce a dieciocho de un total de veinticinco, doce de los cuales pertenecen a los *Contes des fées*, y concretamente (nueve de ellos) a los dos primeros volúmenes publicados; cuatro están incluidos en los *Contes nouveaux ou les fées à la mode* y dos en *Suite de Contes nouveaux ou les fées à la mode*. *L'oiseau bleu* es el relato que cuenta con más ediciones (quince) seguido de *La Belle aux cheveux d'or*, mientras que otros títulos, así como los relatos-marco¹⁰ fueron totalmente ignorados por las editoriales. Entre esos títulos, cabe destacar el primer cuento de hadas literario en Francia, *L'île de la félicité*. Sobre ellos diremos únicamente que a Mme d'Aulnoy la crítica le atribuye el mérito de haber sabido adaptar a su época y a su público, o sea, de haber hecho *suyos* aquellos cuentos que había recuperado previamente de la tradición oral y folklórica:

⁹ Reimpresión facsimilar de la edición arriba mencionada de 1892, Tipografía franco-española, Madrid.

¹⁰ La edición de Elisabeth Lemirre retoma igualmente los cuentos extrayéndolos de los *écrits-cadres*.

L'acclimatation du genre à son public mondain induit en effet la métamorphose d'un conte oral, anonyme, collectif, en conte d'auteur, au terme d'un phénomène d'appropriation et de personnalisation de ce «lieu commun» que constitue le conte merveilleux traditionnel. Par ce travail créateur, Mme d'Aulnoy participe à la naissance du conte de fées féminin français [...] (Jasmin, 2008: 20)¹¹.

Sobre este mismo aspecto se había pronunciado algunos años antes M^a del Carmen Ramón al afirmar que:

Sus cuentos son una reinterpretación aristocrática de la tradición oral aderezada de otras múltiples referencias literarias. Son fundamentalmente historias de amor, casi novelas breves, influidas también por la novela de caballerías, la novela pastoril, el preciosismo, los cuentos de Perrault y otras fuentes. La exuberancia verbal y el delirio imaginativo de esta autora les confieren, no obstante, una especial originalidad (Ramón, 2001: 99).

En lo que concierne al resto de obras, la primera traducción aparecida en España es la de *Histoire d'Hippolyte, comte de Douglas*, en 1838, cuya publicación fue anunciada en la prensa de la época. Así el *Diario de Madrid* de 27 de junio de 1838 se hace eco de una noticia aparecida en el número 87 de *El Progreso [Periódico de la tarde que se publica en esta Corte]* que dice:

[...] la imprenta El Progreso publicará sin interrupción a partir del mes próximo, novelas y otras obras literarias tanto originales como traducidas [...]. Los libros que formarán parte de la primera serie serán *Hipólito, conde de Douglas* por Mme d'Aulnoy; *El padre Goriot* por Balzac, *Los prisioneros de Ab.dél.kader* por Mr. [A. de] Francia y *Mi residencia en Francia*, del célebre Fenimore Cooper. Habiéndose ya publicado el *Hipólito*, los señores suscriptores desde el uno de julio recibirán esta obra, que consta de dos tomos en un solo volumen [...].

Todos los libros mencionados se publicaron efectivamente en Madrid, en 1838, en la imprenta de Ignacio Boix. En lo que se refiere a las otras nueve ediciones, la traducción de la *Relation du voyage d'Espagne fait en 1679*, aparece de forma escalonada hasta en nueve entregas entre 1891 y 2000, lo que no deja de sorprender puesto que el viaje ya había sido traducido al inglés en 1691, al alemán en 1696 y al holandés en 1705. Además, debido a que el autor de la primera traducción se había tomado algunas licencias, resulta que la primera traducción íntegra al español es la de

¹¹ Jasmin señala asimismo que algunos de los cuentos son muy difíciles de encasillar y no están inspirados en ningún cuento tradicional

1962, como destaca en su prólogo Emiliano Aguilera (1962: X-XII). Si nos detenemos en este último título, nos damos cuenta de que dos siglos separan la primera publicación en francés de la primera traducción española. La hipótesis avanzada por María Elena Romero es que esta traducción tiene como punto de partida la edición francesa de Mme B. Carey (1874) en una época en la que el relato de viajes se había convertido en el género por excelencia del siglo XIX y en la que España estaba de moda en Francia, un hecho que queda reflejado no solo en la literatura¹² sino también en la pintura, ya que no debemos olvidar que el descubrimiento al otro lado de los Pirineos de los grandes pintores españoles como Velázquez, Murillo, El Greco o Goya, data de la primera mitad del siglo. Además, el relato de Mme d'Aulnoy contiene todos los estereotipos que servirán más adelante para ilustrar «l'Espagne romantique» (Romero, 1999: 453). Finalmente, existe también una traducción de *Mémoires de la cour d'Espagne*, sin fecha exacta de publicación.

Cabe recalcar asimismo que, salvo *Histoire d'Hippolyte, comte de Douglas*, ninguna otra novela de la escritora, donde se encuentran insertados bastantes cuentos de los arriba citados, se tradujo: ni sus dos novelas españolas, *Don Gabriel Ponce de León* y *Don Fernando de Toledo*, ni una tercera novela titulada *Le gentilhomme bourgeois*¹³. No se puede descartar, sin embargo, que la sociedad española más cultivada conociese las distintas obras de Mme d'Aulnoy ya que su nombre aparece en varias ocasiones (aunque sin profundizar en ella) en la prensa del siglo XIX y albores del XX. Por poner un segundo ejemplo, *El Heraldo de Madrid* (24 de marzo de 1928) da cuenta de un artículo publicado por M. Ezio Levi en el semanario italiano *Il Marzocco* donde se puede leer lo siguiente:

Los tres libros de Madame d'Aulnoy, *Mémoires de la cour d'Espagne*, *Relation du voyage d'Espagne* et *Nouvelles espagnoles*, escritos entre 1690 et 1692 marcan el inicio del interés de los franceses sobre las cosas de España. Estas tres obras son el punto de partida de la literatura *españolizante* que se desarrollará sin interrupción a lo largo de los siglos XVIII y XIX, cuyas obras más célebres son *Gil Blas*, *Le mariage de Figaro* y *Ruy Blas*¹⁴.

¹² Nos referimos por ejemplo a títulos como *Les aventures du dernier abencérage* (Chateaubriand, 1826), *Hernani* (Victor Hugo, 1830), *Contes d'Espagne et d'Italie* (Musset, 1830), *Mosaïque* y *Carmen* (Mérimée, 1833, 1845) o *Le voyage en Espagne* (Théophile Gautier, 1843) entre muchos otros.

¹³ Recordemos aquí las palabras de Alicia Yllera cuando señala que, dejando de lado las traducciones, «durante el período 1700 a 1750, treinta y dos obras de ficción se llaman *nouvelle ou histoire espagnole*; otras presentan situaciones o personajes españoles o bien son adaptaciones o imitaciones o se dicen traducidas del español (sea cierto o no), mientras que *italiana* figura en el subtítulo de diez obras e *inglesa* en el de trece...» (Yllera, 1991: 640).

¹⁴ «Como se vivía en Madrid a fines del siglo XVII», *El Heraldo de Madrid*, 24 /03 /1928, p. 12.

2. Prólogos y prologuistas: ¿contra Mme d'Aulnoy?

El análisis de los prólogos permite una aproximación crítica a una obra ausente, con muy pocas excepciones, de las revistas literarias o culturales españolas tanto del siglo XIX como del XX.

Utilizamos aquí la palabra prólogo de manera genérica: su uso corriente en español para designar aquel texto que precede el cuerpo de una obra, literaria o no, con el fin último de presentarla a los lectores, junto con la posibilidad de formar derivados (prologuista, prologar, etc.), ha determinado la elección de este vocablo por encima de otros como introducción, prefacio o proemio. De hecho los diferentes textos liminares estudiados se presentan, quizás por un exceso de modestia, como: «A los lectores» (B. Alique), «Notas biográficas» (C. de B.), «Notas prologales» (E. Aguilera), «Introducción» (B. Bettelheim, L.A. de Cuenca y C. Bravo Villasante) o «Prólogo» (Pedro Umbert); la «Advertencia preliminar» que encabeza el texto de Ruiz Contreras se convierte en «Nota preliminar» en el membrete situado en la parte superior de las páginas impares del libro, mientras que el texto de Bravo-Villasante a la edición de Olañeta se anuncia como «Presentación» en el índice pero aparece con un título temático, «Madame de Aulnoy y las hadas a la moda» en el interior del volumen. De lo dicho hasta ahora no es difícil inferir que de las nueve categorías de prólogos establecidas por Gérard Genette (1987: 182-186) todas las mencionadas pertenecen al grupo que este denomina *préfaces allographes authentiques*, en la que un escritor prologa la obra de otro escritor.

Siguiendo siempre el estudio de Genette la función de este tipo de prefacios es doble. Por un lado informan, es decir, «retracent les étapes de la conception, de la rédaction et de la publication et enchaînent logiquement sur une histoire du texte» (Genette, 1987: 268), ofrecen datos biográficos del autor y/o sitúan el texto prologado en el conjunto de la obra del autor. La segunda función, la más importante según Genette, es la de recomendación:

Heureusement la fonction de recommandation reste le plus souvent implicite, parce que la seule présence de ce genre de préface est déjà une recommandation. Cette caution est généralement, pour une préface originale, apporté par un écrivain plus consacré (...). Ou, lors d'une traduction, plus connu dans le pays d'importation (...). Ou plus actuel (...) lors de la réédition largement posthume d'un texte classique (...). Ou encore, toute question de notoriété relative mise à part, capable d'ajouter à une œuvre la valeur d'une interprétation et par conséquent d'un statut théorique exemplaire (Genette, 1987: 271).

Esta función de recomendación comprende también una dimensión crítica o interpretativa presente, junto con los datos biográficos de la autora y los acontecimientos históricos que marcaron la época, en los prólogos sobre los que a continuación nos centraremos, en un recorrido que nos llevará del autor al texto.

Por lo general los datos biográficos se detienen en los aspectos más escabrosos de la vida de la autora. Además de las fechas de nacimiento y muerte de Marie-Catherine Jumel-Barneville y de su matrimonio a los 16 años con el barón d'Aulnoy, treinta años mayor que ella, estas reseñas ponen el acento en el complot supuestamente urdido por Mme d'Aulnoy con la ayuda de su madre y del amante de esta para asesinar a su esposo¹⁵. A eso se añade un segundo caso de asesinato bastante confuso ocurrido años después relacionado igualmente con el nombre de Mme d'Aulnoy... He aquí material suficiente para adornar la vida de la baronesa de un halo de misterio que lleva a uno de los autores de prólogos a escribir: «Su imagen se mueve entre la luz y la sombra de la legítima ambición y del deseo de prosperar sin ningún escrúpulo» (Vega, 2000: 16), el mismo que la acusa de ser capaz de hacer que cuentos de hadas de terceras personas pasasen a la posteridad como si fueran suyos (Vega, 2000: 16). Así, de forma más o menos implícita, estos autores parecen identificar la obra de la escritora con su vida privada.

Luis Alberto de Cuenca, por su parte, hace hincapié en el período histórico del reinado de Luis XIV y en la irrupción, algo paradójica, de los cuentos de hadas en el ambiente absolutista. Se apoya para ello en las palabras de una destacada estudiosa de esos cuentos: Elisabeth Lemirre. También presta especial atención a la época el prólogo de B. de C. a las *Memorias de la Corte de España*, quien insiste en que Mme d'Aulnoy «traza un cuadro fidelísimo del estado de la corte de España en el momento de la llegada de la princesa de Orleans al lado de Carlos II» (B. de C., sf: VII).

Carmen Bravo-Villasante es la autora de dos de estos prólogos, sin lugar a duda los más eruditos¹⁶. Establece una clasificación de los distintos cuentos especificando si fueron publicados de manera independiente o si forman parte de una novela marco y, en este último caso, si se encuentran insertados en la novela o si, al contrario, son independientes. La autora analiza la estructura de los cuentos de hadas apoyándose en los estudios de Stith Thomson y de Vladimir Propp; recurre también a Bruno Bettelheim, a Jacques Barchilieu o al Abbé de Villiers quien en 1699 levantó la voz en contra de ese «débordement de la féerie» que, a finales de siglo, parecía imponerse sobre la literatura seria. Conviene recalcar que, en los albores del siglo XVIII, el cuento se conjugaba en femenino, como bien demuestra el hecho de que al lado de Mme d'Aulnoy, autoras como Mlle Lhéritier, Mlle de la Force, Mme de Murat, Mme Deshoulières o Mme de Villedieu contribuyeron a la rápida difusión del género: entre

¹⁵ El único de nuestros prologuistas en tomar partido por Mme d'Aulnoy fue E. Aguilera. Según su versión, ella misma hizo que la acusaran para salvar la vida y el honor de su marido (Aguilera p. VIII)

¹⁶ Los de 1979, *Cuentos de hadas*, y de 1984, *El serpiente verde y otros cuentos de hadas*. Se trata en un 90% del mismo texto. Reconocida especialista en literatura infantil, Carmen Bravo-Villasante nos legó una quincena de títulos, entre los cuales: *Antología de la literatura infantil universal* (4 vol.), Valladolid, Miñón, 1971; *Literatura infantil universal* (2 vol.), Madrid, Alameda, 1978 o también *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*, Madrid, Escuela Española, 1985.

1670 y 1700 se publicaron más de sesenta cuentos, tres cuartas partes de los cuales firmados por mujeres. Por otro lado, la introducción de Bruno Bettelheim se refiere de manera genérica al papel que los cuentos infantiles juegan en la formación del niño, de modo muy similar a cómo lo hiciera en *The uses of enchantement*, sin entrar en el análisis directo de los cuentos de Mme d'Aulnoy.

Sin embargo, la erudición pronto deja paso a los comentarios críticos. Bravo-Villasante (1984: XXIV) por ejemplo señala que los textos de Mme d'Aulnoy pecan de un tono excesivamente irónico que si bien conviene a «una feminidad consciente de sus locuras», daña la esencia del cuento. José-Benito Alique (1985: XI-XII), en un estilo quizás excesivamente protocolario, califica de ingenuo el hecho de elegir siempre como título de los cuentos el nombre de pila del protagonista y de «delicioso pasatiempo cortesano» esa moda de los cuentos de hadas, moda *fadaise*, dirá por su parte Vega (2000: 17) escondiéndose detrás de la palabras de Mme Carey¹⁷. Como puede observarse, el hecho de recurrir a las palabras de una tercera persona que confiere autoridad a los prólogos (la repetición o *redite* en palabras de A. Compagnon) es un hecho generalizado entre los prologuistas al igual que la comparación de la cuentista con Charles Perrault. Este último narra de manera simple mientras aquélla añade detalles fruto de una «imaginación desbordante» según afirma Bravo-Villasante (1979: 11), quien volverá sobre la comparación entre los cuentos de Perrault y los de Mme d'Aulnoy en estos términos:

A todos estos fondos y temas tradicionales, relatados con cierta sencillez por Perrault, suceden inmediatamente los cuentos de Mme d'Aulnoy, con detalles ingeniosos y picantes, volutas decorativas de su imaginación e inventiva desbordadas, con esta sutileza de medios para sorprender y admirar [...]. Mas, aunque parezca sucesora de Perrault, algún crítico agudo, como Marc Soriano, aventura en sus investigaciones que como los *Cuentos de la madre Oca* son la colección más difundida, la más célebre, Perrault se convierte en el *inventor* de un género que Madame d'Aulnoy y Mademoiselle l'Héritier ya habían practicado antes que él (Bravo-Villasante 1984: XVII).

De hecho, si se la sitúa siempre por detrás de Perrault es:

Porque la condesa desvirtúa frecuentemente la ilusión producida por su relato burlándose a lo mejor de sus ficciones, al paso que Perrault refiere con la formalidad del que ha visto lo que cuenta, comunicando tal carácter de ingenuidad a sus narraciones que sin hipérbole puede decirse que se coloca al nivel del niño que palpitante de interés se entera de las extraordinarias

¹⁷ Mme Carey se encargó de la edición de 1874 titulada *La cour et la ville de Madrid vers la fin du XVIIème siècle. Relation du voyage d'Espagne par la comtesse d'Aulnoy. Édition nouvelle, revue et annotée par Mme B. Carey*. París, Ed. Plon et Cie.

aventuras y fantásticos sucesos que ocurren en los países de ensueño que gobiernan las hadas (Umbert 1909: 10-11)¹⁸.

Emiliano Aguilera (1962: XI) se presenta como el más firme defensor de la baronesa, asegurando en varias ocasiones que sus relatos fantásticos son más dignos de admiración que los de Perrault. Por último, los mayores elogios hacia su producción cuentística provienen de los prólogos cuyos autores se muestran bastante críticos con... las otras obras de la escritora prologadas por ellos mismos, en particular la *Relation du voyage d'Espagne fait en 1679*. En comparación con la *Relation*, de la que subrayan la antipatía de la escritora hacia el pueblo español, las fábulas parecen muy agradables de leer y dignas de admiración; son páginas hermosas, dicen, que la escritora tuvo el mérito de añadir a la literatura francesa.

El resto de la obra de la escritora también generó bastante polémica. La novelística, en primer lugar, calificada de «amalgama indigesta de hechos históricos y definiciones novelescas» (Umbert, 1909: 10), y más concretamente *Histoire d'Hippolyte, comte de Douglas* calificada de «execrable novela sentimental» (De Cuenca, 1991: 11); en segundo lugar, la obra pseudo-histórica: Miguel Ángel Vega se refiere así a la producción antiespañola de la escritora, a saber: *Relation du voyage en Espagne, Mémoires de la cour d'Espagne* y las *Nouvelles espagnoles* (Vega, 2000: 24).

Y como, según se ha visto, parece obligado recurrir a las palabras de una tercera persona, será Taine el que se encargará de cantar las excelencias del viaje por España. Mme d'Aulnoy, asegura Ruiz Contreras¹⁹ siguiendo a Taine, escribe con precisión, pero sin exagerar y, sin llegar a ofrecer una obra de arte (ni ambicionarlo), reúne todas la cualidades de un buen escritor (Ruiz, 1891: 8). Si se le replica que sí, que la autora / narradora exagera, el prologuista responde que, precisamente por el hecho de exagerar, el carácter español se perfila con más nitidez a lo largo de esas páginas (Ruiz, 1891: 9). La intertextualidad es doble si tenemos en cuenta el prólogo de Aguilera, quien cita a Ruiz citando a Taine... Una vez más se apunta al carácter precursor del viaje de Mme d'Aulnoy en cuanto a la imagen de la España romántica, ya que su viaje incluye todos los tópicos y lugares comunes de los que más adelante se harán eco otros escritores. En ello insiste B. de C. al afirmar que Víctor Hugo se inspiró para

¹⁸ Del mismo parecer es Auguste Jal quien en su *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* afirma: «ses livres obtinrent un assez grand succès; la plupart sont oubliés; le seul qui ait survécu à leur auteur est le petit recueil de ses *Contes de fées*, ingénieux et spirituels récits auxquels manque la naïveté qui, surtout, recommande ceux de Perrault » (p.1306). Años después el *Grand Dictionnaire Larousse du XIXème siècle* subraya que si los cuentos se parecen demasiado a sus novelas es porque «elle a mieux réussi dans les ouvrages de pure imagination. Son roman *Histoire d'Hippolyte, comte de Douglas*, où se sent l'imitation de Mme de Lafayette, est néanmoins d'une lecture assez agréable. Ses *Contes de fées* offrent un mélange de finesse et de naïveté qui les rend fort attrayants» (p. 943).

¹⁹ Ruiz Contreras realizó una encomiable labor como traductor del francés al español (cf. Pilar Estelrich, in F. Lafarga y L. Pegenaute, eds., *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gre-dos, 2009, 987-988).

Ruy Blas «de los relatos de la condesa d'Aulnoy, que tan bien describe y con tanto acierto el carácter y las intrigas de la corte de España» (B. de C., sf: VIII). Por otra parte este aspecto del *Viaje* parece aceptado por estudios más eruditos como el ya citado de M^a Elena Romero (1999: 451-452):

Testigo inteligente de una España en decadencia y que se estaba jugando sus destinos, intérprete exagerada pero cierta, contribuyó a crear una imagen española que iba a ser casi definitiva en Europa. Es evidente que sus exageraciones, su falta de fidelidad histórica y el acarreo literario con que sobrecargó sus memorias, desfiguran en buena medida esta imagen. Pero son precisamente estas limitaciones, a las que tan ágil y divertidamente servía su pluma, las que dibujaron un perfil de España que los visitantes posteriores completarán con las inevitables variables del paso del tiempo. Muchos de los tópicos, que constituyeron la masa de la información sobre España y a los que la fantasía de Madame d'Aulnoy hizo resaltar con los matices precisos para popularizarlos están aquí.

La ironía ácida que envuelve el prólogo de Miguel Ángel Vega (el más crítico), el tono de burla que se trasluce en cada una de sus palabras, —compara, por ejemplo, los chismorreos de Mme d'Aulnoy con los cotilleos de la revista *Oh La!*— o las intrusiones demasiado frecuentes del autor²⁰, alejan este prólogo del tono científico que debería tener. Palabras como «habladurías» o «estereotipos» se repiten una y otra vez y se vuelve a insistir sobre el supuesto desprecio de Mme d'Aulnoy hacia el arte o la literatura española y su preferencia por el arte de la galantería, los juegos amorosos y las desavenencias familiares... Si hemos visto que algunos prologuistas no parecen valorizar demasiado el texto que prologan, en el caso de M. A. Vega se subvierten claramente las convenciones del género y sin ningún apuro se pasa de la recomendación a la no-recomendación...

Queda una última cuestión, ya clásica: *¿traduttore, traditore?* Nuestra intención no es hacer aquí una comparación en profundidad de las distintas traducciones con el texto original, pero en lo que se refiere a *Contes de fées*, es fácil ver cómo, cuanto más se dirigen a un público infantil, más se simplifican los textos y más se alejan del cuento original²¹.

²⁰ M.A. Vega abre un paréntesis, por ejemplo, para saludar la llegada a los quioscos de la revista *Oh La!*, versión francesa de la revista española *Hola*, alegrándose de la gran influencia de la cultura española en la francesa.

²¹ Este mismo fenómeno se observa en Inglaterra, como bien señala Glen Regard : «Comme tous les contes de Madame d'Aulnoy ils ont connu en traduction de nombreuses réécritures textuelles et péri-textuelles ; détachés de leur cadre d'origine, ils ont été manipulés à souhait. [...] Ces réécritures successives s'accompagnent d'une réorientation générique : à l'origine destinés aux adultes, les contes de Mme d'Aulnoy sont progressivement adaptés au marché naissant de la littérature enfantine en Angle-

Solo dos de los prologuistas son a la vez traductores del libro y autores del prólogo: Luis Ruiz Contreras y José Benito Alique. Ninguno de ellos hace sin embargo referencia a los problemas lingüísticos o socio-culturales derivados del proceso de traducción. El primero confiesa, no obstante, haberse tomado la libertad de presentar las cartas del viaje a España sin discontinuidad; así es como, suprimiendo los encabezados, los saludos y las alusiones «desprovistas de interés», saca el viaje de la baronesa del género epistolar. A esto debemos añadir la supresión de las historias insertadas y de «algunos cuentos productos de la fantasía, bastante largos y pesados» (Ruiz, 1891: 10)...

José-Benito Alique olvida también en el texto liminar su trabajo de traductor limitándose a hacer unas observaciones sobre la autora y la temática de cada uno de los cuentos traducidos, comentarios que no aportan nada nuevo ni a una mejor comprensión de la autora ni de su obra, como tampoco al proceso de traducción. Mención aparte merece quizás Carmen Martín Gaité, quien incluye una simple «Nota de la traductora», para aclarar tan solo que ha dejado las moralejas en su idioma original «ya que sería difícil conservar el extraño humor y tono un poco arcaico de estos poemitas» refiriéndose, sin embargo, a los cuentos de Perrault incluidos en el volumen.

3. Algunas conclusiones

Las conclusiones que se desprenden de este estudio parecen a priori algo contradictorias. Al leer los prólogos nadie duda de que en España la obra de Mme d'Aulnoy no tuvo gran éxito. Frente a los datos biográficos de la escritora, el prologuista se convierte en juez y moralista y, generalmente, condena. Su exceso de ambición, su feminismo *avant-la-lettre*, su rechazo de las convenciones sociales, su espíritu ácido... son muchos los reproches que se le hacen, sobre todo desde el momento en estos pretendidos defectos dejan su huella en la obra literaria²². Esto se debe a dos razones: en lo que se refiere a los cuentos de hadas, la razón es que esta falta de ingenuidad (la palabra se repite), esta facundia excesiva, desvirtúan la esencia misma de la fantasía y, por ende, del cuento; en lo referido a *Relation du voyage d'Espagne* es debido a que la autora cae en la exageración y falsea tanto los datos históricos como la imagen del país... que se transmitirá no obstante a los viajeros del siglo XIX.

En ambos casos los juicios críticos parecen bastante reductores. Ninguno de los prologuistas llega a detenerse en los principios estéticos que rigen la obra o en el funcionamiento narrativo de los cuentos, a excepción de nuestra especialista en literatura infantil, Carmen Bravo-Villasante. En cuanto a las novelas, son descalificadas sin

terre». «*The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy* (1892) : la traduction des *Contes de fées* et de *Contes Nouveaux* de Marie Catherine d'Aulnoy par Annie Macdonell et Elizabeth Lee » in *Féeries*. URL: feeries.revues.org. Consultado el 28 de diciembre de 2013.

²² Según Nadine Jasmin esta huella es precisamente la que distingue y caracteriza los cuentos de hadas de Mme d'Aulnoy.

concesión alguna. Muchas de las observaciones hechas por Alicia Yllera (2007) en su estudio de las traducciones al francés de novelas españolas de los siglos XVII y XVIII podrían servir para nuestras conclusiones.

En lo que se refiere a las traducciones (ediciones y reediciones), observamos que las de los cuentos de hadas superan con creces a las del resto de la obra de Mme d'Aulnoy, y sorprende ver que de un libro que podría ser de interés para España, como es el caso de *Mémoires de la cour d'Espagne*²³, no se haya encontrado más que una traducción, por otro lado bastante reciente. En cambio, la edición de los cuentos de hadas se multiplicó a lo largo del siglo XX, pudiendo constatar una manipulación de los textos indisociable de esa tendencia hacia una infantilización de los cuentos, por lo demás generalizada en Europa. Advertía ya Bettelheim contra este hecho en su Introducción de 1978:

Pero en último término un nuevo peligro (...) ha venido a amenazar estos cuentos (...). Este peligro que puede desposeer a los cuentos de hadas de su más profundo y esencial significado, no es otro que la degradación y banalización a la que se los viene sometiendo para ponerlos al alcance del gran público (Bettelheim, 1980: 22).

A ello se une que el traductor se adjudica el deber de *mejorar* el original, haciéndolo menos *pesado* y más acorde con la sensibilidad ya sea de la época ya del nuevo público infantil al que se destinan. Invento mundano, los cuentos de hadas pasan así a encasillarse, con el correr del tiempo, en el subgénero de la literatura infantil y juvenil. Este fenómeno no es, sin embargo, nuevo y en este sentido parece interesante señalar que ya los hermanos Grimm van a infantilizar para su edición de 1819 los cuentos recopilados por ellos mismos (con fines más filológicos) en 1812, y que la primera traducción de los cuentos de Grimm al francés saldrá con el título de *Contes choisis des Grimm à l'usage des enfants*, en 1836²⁴.

Ahora bien, la publicación muy cuidada de la editorial Siruela en su colección de Cuentos Populares y sus cuatro reediciones en un período de tiempo relativamente corto parecen indicar una revalorización de la literatura popular e infantil. Pensamos sin embargo que cualquier conclusión en este sentido sería a día de hoy arriesgada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AULNOY, Mme d' (2008): *Contes des fées*. París, Champion (2 vols).

²³ Por contraste indicamos que de *Mémoires de la cour d'Angleterre* (1695) se encuentran ya traducciones al inglés a finales de este mismo siglo XVII. *Vid.* nota 21.

²⁴ C. François: «La première traduction critique des Grimm en français», *Acta Fábula*. Disponible en: fabula.org/revue. Consultado el 28 de diciembre de 2013.

- ANDRIES, Lise & Geneviève BOLLEME, (2003) : *La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage*. París, Robert Laffont.
- BARÓ LLAMBÍAS, Mónica (2005): *Les edicions infantils i juvenils de l'editorial Joventud. 1923-1969*. Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona.
- BÖHM, Roswitha (2010): «Femme de lettres – femme d'aventures : Marie-Catherine d'Aulnoy et la réception de son œuvre». *Œuvres & Critiques XXXV* (1), 135-146.
- DÍAZ BORQUE, José María (1975): *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*. Madrid, Sociedad General Española de Librerías.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. París, Éditions du Seuil.
- GUENTER, Melissa (2010): «La mirada de una francesa: *la Relación del viaje de España* (1691), de madame d'Aulnoy». *Revista de teoría de la literatura y de literatura comparada* 2, 127-136.
- JASMIN, Nadine (2002): *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : les Contes des fées de Madame d'Aulnoy*. París, Champion.
- JASMIN, Nadine (2008) : «Naissance du conte féminin : Mme d'Aulnoy», Introduction à Mme d'Aulnoy, *Contes des fées*. París, Champion, 9-81.
- LAFARGA, Francisco (2006): «Sobre actitudes de traductores y editores de relatos franceses. El *Viaje a España* de Mme d'Aulnoy y de Dumas», in José M. Oliver & al. (eds), *Escrituras y reescrituras del viaje*, Berna, Peter Lang, 321-331.
- LLANAS, Manuel & Ramon PINYOL (2001): «Prosistas y poetas franceses (hasta el siglo XVIII) traducidos al catalán en el siglo XX», in Francisco Lafarga y Antonio Domínguez (eds.), *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*. Barcelona, PPU, 23-37.
- MONTESINOS, José F. (1980): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas, 1800-1850*. Madrid, Castalia.
- RAMÓN DÍAZ, M^a del Carmen (2001): «Las hadas modernas en el cuento clásico francés escrito por mujeres: ¿personaje o autor?». *Thélème. Revista complutense de estudios franceses* 16, 95-107.
- ROMERO ALFARO, M^a Elena (1999): «Reflexiones sobre la traducción de la *Relation du voyage d'Espagne* de madame d'Aulnoy», in *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*. Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 447-458.
- VICENS PUJOL, Carlota (2012): «Los *Cuentos de hadas* de Mme d'Aulnoy y su recepción en España». *Nerter* 17-18 (Àngels Santa, ed., *La literatura popular francesa en España: historia de una recepción*), 13-16.
- YLLERA, Alicia (2007): «Cuando los traductores desean ser traidores», in M^a Luisa Donaire & Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural España-Francia*. Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 639-655.

Créations néologiques dans les romans d'Ernest Pépin, auteur antillais

Teodor-Florin Zanoaga

Université Paris-Sorbonne (Paris-IV)

teodorflorin5@yahoo.com

Resumen

En sus escritos, los autores antillanos otorgan una gran importancia a los regionalismos, pero al mismo tiempo exploran con mucho interés y de una manera personal las posibilidades de expresión de la lengua creando nuevas palabras. Este artículo se propone analizar algunos neologismos encontrados en la novela *Tambour-Babel* (1996) del escritor antillano Ernest Pépin. La composición y la derivación son los procedimientos que se emplean más a menudo en la creación de estas lexías.

Palabras clave: francés regional de las Antillas; Caribe; Ernest Pépin; lexicografía; creación idiolectal.

Abstract

In their novels, the Caribbean writers attach importance to regionalisms, but they like also to use in their way the multiple possibilities of expression that the language offers by creating new words. We propose in this article an analysis of several idiolectal phenomena in Ernest Pépin's *Tambour-Babel* (1996). The compounding and the derivation are the most frequently used procedures.

Key words: varieties of French from the Lesser Antilles; Caribbean; Ernest Pépin; lexicography; idiolectal creation.

0. Introduction

Les romans antillais d'expression française représentent pour le linguiste un corpus intéressant et hétérogène. La littérature antillaise se caractérise, au niveau du langage, par l'existence de plusieurs termes diatopiquement marqués, par l'emploi relativement fréquent de mots et de phrases entières écrites en créole et par l'existence de nombreuses créations lexicales nouvelles. Ces mots nouveaux inventés par les

* Artículo recibido el 11/02/2013, evaluado el 6/03/2013, aceptado el 15/04/2014.

auteurs pour des raisons stylistiques, appelés aussi idiolectalismes, mots d'auteurs ou néologismes littéraires, se distinguent des néologismes créés par les terminologues dans le but de répondre à un besoin communicationnel précis (le plus souvent la traduction des mots d'une langue étrangère) et d'être employés par une certaine communauté socio-professionnelle.

Dans le discours scientifique, nous n'avons trouvé pour l'instant aucune étude comparative des deux concepts: *néologisme* et *idiolectalisme*. Nous sommes tenté d'affirmer que le premier englobe l'autre (une création lexicale rencontrée dans un roman est par définition un néologisme, un mot nouveau, mais tous les néologismes ne sont pas des idiolectalismes, si l'on pense aux mots créés par les terminologues).

Le but de cet article est d'étudier les néologismes *littéraires* dans le roman *Tambour-Babel* (1996) et *L'Homme-au-Bâton* (1992) de l'écrivain antillais Ernest Pépin et de faciliter ainsi la lecture de ces ouvrages à un lectorat international.

La découverte de ce sujet s'est faite pour nous de façon indirecte, car nos recherches portent surtout sur l'étude lexicologique des régionalismes antillais dans des corpus écrits. Plus précisément, en lisant les romans d'Ernest Pépin dans le but de répertorier et de commenter les régionalismes lexicaux, nous avons constaté l'existence d'un grand nombre de types lexicaux non-attestés dans les dictionnaires, qu'il s'agisse de sources lexicographiques créoles ou de français régional. Cela a rendu notre recherche encore plus intéressante, parce que deux hypothèses pouvaient être lancées pour expliquer cette situation: il pourrait s'agir de lacunes dans les dictionnaires consultés (car les sources lexicographiques dont on dispose pour le français et le créole de l'aire caraïbe sont très perfectibles), ou d'innovations de l'auteur. L'étude des régionalismes chez Ernest Pépin suppose donc d'opérer une distinction entre les faits lexicaux qui font partie de l'idiolecte et ceux qui sont susceptibles d'appartenir à l'usage commun de la collectivité antillaise. Cela a donné une nouvelle dimension à notre recherche: l'étude des créations lexicales idiolectales est au moins aussi enrichissante scientifiquement que celle des antillanismes.

Il faudra préciser encore que les auteurs antillais ne sont pas très connus par le public francophone (et, à plus forte raison, non-francophone). Nous nous sommes arrêté à l'écrivain Ernest Pépin parce que cet auteur jouit d'une certaine notoriété aux Antilles et en Métropole.

1. Comment peut-on identifier les créations lexicales idiolectales chez un auteur antillais ?

D'abord, nous pensons que la consultation de nombreux dictionnaires s'avère absolument nécessaire. Un mot du français régional des Antilles est susceptible de se retrouver sous une forme graphique plus ou moins différente dans un dictionnaire de créole (Confiant, 2007; Ludwig, 2002; Tourneux & Barbotin, 1990; Barbotin, 1995; Faine, 1974, etc.) ou dans le seul dictionnaire de français régional antillais,

assez perfectible, dont on dispose jusqu'à présent, écrit par Sylviane Telchid (1997). Son absence de la nomenclature d'un tel dictionnaire serait déjà un indice d'une possible innovation lexicale idiolectale.

Le deuxième pas consiste à effectuer une recherche dans plusieurs corpus écrits. Pour cela, le programme *Google Recherche de Livres* (GRL) est un outil permettant de répertorier les mots dans plusieurs ouvrages numérisés, disponibles en accès libre sur Internet, en version intégrale ou partielle. L'absence des attestations dans ces sources est à interpréter comme un indice supplémentaire pour inclure les mots recherchés dans la catégorie des mots d'auteur.

Si l'écrivain qu'on étudie est encore en vie, on peut lui demander à lui-même des précisions sur tel ou tel mot analysé. Ernest Pépin a eu l'amabilité de répondre à tous les courriers électroniques que nous lui avons envoyés, en nous précisant chaque fois quel était son sentiment linguistique par rapport aux mots qu'il a éventuellement inventés, et ceux qui, au contraire, se trouvent dans l'usage commun des Antillais.

Bien sûr, nous sommes conscient que cette démarche méthodologique n'est pas parfaite : mais quelle méthodologie peut se targuer de l'être, dans le domaine de la lexicologie et de l'étymologie ?

Ainsi, un mot peut être attesté dans une source écrite et Ernest Pépin a pu l'inventer de son côté, sans savoir qu'il n'est pas nécessairement le premier à en faire usage (cas de polygenèse).

Une autre hypothèse doit encore être considérée : le mot est absent de la nomenclature des dictionnaires par inadvertance, mais largement employé par les Antillais.

Finalement, l'auteur lui-même peut s'attribuer des créations qu'il n'a pas inventées, mais qu'il a rencontrées dans des ouvrages sans pouvoir s'en souvenir exactement (on aurait alors affaire à un phénomène d'intertextualité inconsciente). L'écrivain est un créateur doué d'une grande sensibilité et sa mémoire involontaire joue un rôle important dans la genèse de ses productions littéraires. L'élaboration d'une œuvre littéraire, au niveau des idées et au niveau du langage, est un acte de création spontanée favorisé par l'inspiration et toute tentative de le reproduire ne saurait nous le rendre à l'identique. Malgré cela, notre opinion est que le témoignage de l'auteur sur le statut et l'origine de certaines créations idiolectales peut s'avérer primordial. Bien sûr, le linguiste ne doit pas se contenter seulement de ce témoignage; l'interrogation des autres sources ainsi que l'explication des mécanismes qui sont à la base de la formation de ces néologismes sont des tâches qui lui reviennent.

Le dépouillement des deux romans d'Ernest Pépin nous a fourni quelques lexèmes intéressants pour notre recherche.

Avant de commencer leur présentation, il faudra préciser que dans le commentaire des néologismes, on emploiera fréquemment deux sigles: F.R., pour

désigner le français de référence (qui, pour nous, représente la langue décrite dans les grands dictionnaires de référence de la langue générale que sont le *Trésor de la Langue Française* ou *Le Grand Robert*) et F.R.A. (pour désigner le français régional des Petites Antilles).

2. Glossaire de néologismes

Nous allons traiter ci-dessous, par ordre alphabétique, les principales créations néologiques de notre corpus. En fin de parcours, nous ferons le bilan des procédés mis en œuvre par l'auteur dans le processus de création néologique.

Accompagnateur-boularien

Ce substantif masculin désigne le membre d'un ensemble de musique traditionnelle qui joue au tambour en accompagnant ainsi la partie principale de l'interprétation musicale. Du point de vue de la morphologie lexicale, il s'agit d'un mot formé par composition du n. m. *accompagnateur*, appartenant au F.R., et *boularien* n. m. qui désigne un joueur de tambour. Ce dernier substantif se trouve, dans le composé, en relation de juxtaposition avec le premier et il a été lui-même inventé par Ernest Pépin à partir de *boula* (défini comme «tambour basse» dans Telchid, 1997 : 27), avec la consonne de liaison *-r-* qui joue le rôle d'un interfixe et le suffixe *-ien* qui désigne l'agent.

L'auteur emploie ce mot à l'égard d'un des personnages principaux du roman *Tambour-Babel*, Éloi, qui donnait un sens à sa vie en jouant du tambour. S'il s'était trouvé dans la situation de choisir, il aurait préféré le tambour à sa femme. Celle-ci s'était rendu compte, après le mariage, que leur ménage ne pourrait résister que si elle acceptait la présence des *accompagnateurs* dans la vie de son mari. L'auteur affirme ainsi : « Elle avait senti que son homme ne pouvait rien sans ses *accompagnateurs-bouliariens* et qu'elle devait s'accommoder de leur présence » (Pépin, 1996 : 26).

Allurance

Ce nom est employé par l'auteur à deux reprises dans le corpus étudié. D'abord, dans le discours de Basile, l'un des personnages qui a une relation tendue avec Hermancia, la femme d'Éloi, le maître du tambour. La femme suspecte Basile de vouloir s'introduire sournoisement dans sa famille et faire éloigner Éloi de son fils légitime, Napo. Basile profite, donc, de la sympathie qu'Éloi lui porte et commence à désirer sa femme. Voici ce qu'il pense:

Ah, Hermancia-saïndoux ! Malgré ta haine et ton pressentiment, je regarde la lune ronde de ton visage et je dis merci Bon Dieu ! Je regarde ton *allurance* de négresse à haute taille, les beaux corossols de tes seins et je dis merci Bon Dieu ! (Pépin, 1996 : 51).

Ensuite, le néologisme apparaît dans l'incipit du roman *L'Homme-au-Bâton*, à propos de Lisa, une jeune Antillaise admirée par tous les hommes de sa ville natale. Celle-ci sera l'une des victimes de l'Homme-au-Bâton, un être fantastique qui pénètre pendant la nuit dans les chambres des jeunes filles et les laissait enceintes. Lisa est ainsi décrite : « Il y avait son *allurance*, la fleur de son sourire et toute la gaieté du monde qui pétillait dans ses yeux » (Pépin, 1992 : 13).

Le substantif *allurance* a, dans ces deux citations, le sens de 'mine'. Il est dérivé du n. f. *allure* avec le suffixe *-ance*. Ernest Pépin le préfère à son correspondant du F.R., *mine*, jugé trop commun. Il essaie donc, en créant ce mot nouveau, de donner à son style de l'élégance et de se distancer de l'expression banale. Pour cela, il n'hésite pas à employer la dérivation, un procédé de formation lexicale moins fréquent en français régional antillais et en créole (la composition étant le procédé dominant).

Amarrement

Ce nom est employé dans le discours direct. Un Antillais essaie d'expliquer la perte des qualités musicales et interprétatives d'Éloi, arrivé déjà à l'âge de la vieillesse, par un mauvais sort : « – Ce n'est pas malchance, oh ! Ça c'est une affaire de main sale, un *amarrement* raide-raide [très dur] ! Un coup de maître-sorcier ! Pour Éloi c'est *coda, coda*, fini à tout jamais ! » (Pépin, 1996 : 127). Du point de vue de la lexicologie morpho-sémantique, le mot est formé à partir du verbe *amarrer*, qui, au sens figuré, désigne en F.R.A. l'action d'ensorceler quelqu'un (Telchid, 1997 : 9 : « S'attacher quelqu'un par des moyens occultes ») avec le suffixe *-ment* exprimant l'action et son résultat.

Année-punaise

Ernest Pépin invente ce nom pour désigner une période de la vie de quelqu'un marquée par des événements malheureux. Napo, le fils légitime d'Éloi, arrive à éveiller et à cultiver en lui les vertus interprétatives de son père en faisant appel à un sorcier et ainsi, la transmission de l'art interprétatif d'une génération à l'autre, dans la même famille, est assurée. Pour cela, il sera élu Grand Maître Tambourier et les « années difficiles » prennent fin. Le personnage affirme à ce sujet :

Messieurs, ce n'est pas une couillonnade, regardez où je suis aujourd'hui, en l'an de grâce des *années-punaises*. Regardez à quelle hauteur je suis monté ! Moi, Napo ! On a beau dire, on a beau faire, la pierre du destin nous attend toujours ! (Pépin, 1996 : 234).

Année-punaise est une innovation lexématique idiolectale formée par composition de deux substantifs du F.R. : *année* n. f. et *punaise* 'insecte

nuisible'. La connotation péjorative de ce mot est évidente : les années malchanceuses sont comparées à des insectes répugnants.

Arbre-offrande

L'écrivain utilise ce mot dans l'épisode où Napo part à la recherche du Grand Commandeur, le sorcier qui l'aidera à éveiller en lui ses aptitudes musicales. L'espace où ce personnage vit est presque fantastique : « le soleil coulait du ciel » (Pépin, 1996 : 187), « les arbres semblaient sculptés par la lumière » (*ibid.*). Et parmi ces arbres il y avait « des tulipiers du Gabon » (*ibid.*), « des flamboyants bleus » (*ibid.*) ainsi que des « arbres-offrandes » (*ibid.*). Nous avons été confronté à la difficulté de trouver une définition pour ce mot. Ernest Pépin nous a sorti de l'embarras en nous témoignant dans son courriel du 14 janvier 2010 que cette lexie formée par composition serait une invention de sa part et qu'elle renvoie à un arbre envisagé comme un don offert à un dieu.

Astiqueur de puces

Cette locution nominale d'origine idiolectale apparaît dans le roman *Tambour-Babel* dans une longue liste « non écrite mais néanmoins référentielle » (Pépin, 1996 : 90) de personnes non agréées par le père Délos, l'un des personnages de ce roman. Cette longue liste rappelle les riches énumérations de François Rabelais, auteur que Pépin a lu et qu'il aime particulièrement. *Astiqueur de puces* désigne, comme l'auteur lui-même nous l'a confié, une personne qui perd son temps à des futilités. Il s'agit, donc, d'une innovation plaisante qui rappelle la locution *enculeur de mouches* du registre vulgaire.

Bêtisage

Ernest Pépin a créé ce nom à partir du verbe *bêtiser* 'dire des bêtises' avec le suffixe *-age*, pour désigner des paroles bêtes, symptomatiques d'un état de fatigue ou même d'un début d'aliénation. Ainsi, Éloi, l'un des personnages du roman *Tambour-Babel*, profondément attristé par le fait qu'il commençait à perdre ses qualités interprétatives de joueur de tambour, et que son fils n'avait aucun talent et aucune passion pour le boula, répète sans cesse la phrase qu'il avait voulu inculquer à Napo, son fils, pendant qu'il était dans le ventre de sa mère. L'auteur affirme : « Quand il avait fini de fatiguer sa langue en débris de *bêtisage*, il sombrait en prostration, perdu dans sa débâcle en roulant des yeux vides de zombi » (Pépin, 1996 : 123). Ernest Pépin a voulu innover encore une fois dans le domaine lexical, en créant ce mot, plutôt que d'employer un syntagme commun, banal.

Calottade

Ce terme apparaît dans le roman *L'Homme-au-Bâton*, dans l'épisode de l'interrogatoire du père Élie, un fossoyeur suspecté de détenir des informations sur la terrible créature qui terrorisait les jeunes filles de Pointe-à-Pitre. Les gendarmes essaient de le faire parler par tous les moyens. L'auteur note : « Il s'ensuivit *calottade*, bastonnade et autres arguments de ce genre mais rien n'y faisait ! Notre bougre ne démordait pas » (Pépin, 1992 : 182).

Quelques paragraphes avant, l'auteur employait le mot du F.R., *calotte* : « Après quelques *calottes* bien humiliantes pour un nègre surtout qu'elles étaient données devant sa femme et ses enfants, notre voleur consentit à coopérer » (Pépin, 1992 : 181-182).

Cette alternance pourrait s'expliquer par le désir de l'écrivain de faire des variations au niveau stylistique (et implicitement d'éviter la répétition), mais aussi par analogie avec le mot *bastonnade*, qui se trouve dans le co-texte immédiat. *Calottade* est un mot formé probablement à partir du mot créole *kalôt*, ou à partir du vb. trans. *calotter*, attesté en F.R. (v. TLFi s.v. *calotte*, s.v. *calotter*) et en créole (Faine, 1974) avec le suffixe *-ade* à valeur augmentative, qui indique l'action et son résultat.

Che-guévariser

Le verbe est employé (Pépin, 1996 : 194) dans le discours du narrateur à propos du personnage Jojo, un jeune Antillais vivant à Paris. Celui-ci avait des idéaux révolutionnaires. Après plusieurs années passées dans la Capitale, Jojo éprouve des difficultés d'adaptation à la vie en Métropole, commence à juger que tous les Métropolitains sont coupables du destin difficile des Antillais et est de plus en plus influencé par la figure de Che Guevara. Le verbe *Che-guévariser* traduit cette attitude du personnage et son intention de bouleverser l'ordre injuste du monde, à la manière de Che Guevara. Du point de vue grammatical, le verbe est une innovation lexicale propre à l'auteur, formée par dérivation déonomastique par l'ajout du morphème verbalisateur *-iser* au radical anthroponymique *Che Guevara*, qui désigne le révolutionnaire cubain d'origine argentine.

Dessoupirer

Ce verbe intransitif exprime l'action de cesser de soupirer. L'auteur l'emploie dans un contexte à propos du tambour antillais que Bazile, le disciple d'Éloi, sait manier aussi bien que son maître :

Sous la cognée de mes mains un tambour parle et déparle, pleure et dépleure, chante et déchante, soupire et *déssoupire*, fesse la musique par terre ou crève la grande peau du ciel (Pépin, 1996 : 47).

Ernest Pépin nous a témoigné dans son courriel du 29 octobre 2009 que *dessoupirer* est formé par dérivation à partir du vb. intrans. *soupirer* ‘pousser un / des soupir(s)’ avec le préfixe privatif *dé-*, par analogie avec *déparler*, *dépleurer* et *déchanter*. La préfixation en *dé-* est d’ailleurs très fréquente dans les français d’outre-mer et les créoles.

Embourrader

Ce verbe transitif est employé pour exprimer l’idée d’un coup brutal, dans un fragment où le narrateur présente les pensées de Basile, l’un des personnages du roman *Tambour-Babel*, le disciple d’Éloi : « J’*embourrade* la vie comme elle m’*embourrade* et tant pis si un jour on me trouve écartelé dans un quatre-chemins [carrefour], paré pour rencontrer la vérité de mon squelette » (Pépin, 1996 : 48). Le mot est une innovation lexicématique réalisée par dérivation préfixale à partir du n. f. *bourrade* ‘poussée brusque et brutale faite à quelqu’un avec une partie du corps (bras, coude, épaule, poing)’ avec le préfixe *em-* indiquant la mise en état.

Faire maigrir des tempes

Loc. verb. signifiant ‘rendre très tracassé’. Cette structure verbale est employée à propos du personnage Ti-Saint-Louis. Celui-ci a quelques problèmes de puissance sexuelle, fait qui déplaît à sa bien-aimée : « Le genre de problème qui vous donne une tête grise et chargée de questions, qui vous rend absent, loin de la vie et des vivants et qui peut vous *faire maigrir des tempes* » (Pépin, 1996 : 107). Ernest Pépin nous a témoigné dans son courriel du 28 juillet 2009 qu’en créole il existe une expression équivalente: *i mégri an tet*, qui s’applique à une personne tellement affectée ou malade qu’elle maigrit au niveau de la tête. L’auteur a préféré innover par rapport à cette expression créole. Il a rajouté dans son courriel qu’en créant cette expression, il a pensé au fait qu’un homme tracassé dort mal et, en conséquence, que ses joues se creusent et qu’il maigrit au niveau des tempes.

FMIser

Ce verbe transitif apparaît dans une longue énumération (Pépin, 1996 : 137-138) rappelant certains passages de l’œuvre de François Rabelais. Il exprime, d’une manière plaisante, l’action de placer un État ou une région sous la tutelle du Fonds Monétaire International. Du point de vue lexicologique, cette verbalisation est formée par conversion à partir du sigle FMI (Fonds Monétaire International) auquel on ajoute le suffixe verbal *-er*.

Le rôle important de la musique et plus spécialement du tambour dans la vie des Antillais expliquerait la fréquence particulière de ce référent (et du mot qui le désigne) dans les romans d’Ernest Pépin et le grand nombre de composés qui entrent dans sa structure, dont certains sont des innovations de l’auteur. Deux néologismes

en rapport d'antonymie ont particulièrement attiré notre attention: *docteur-tambour* et *gâte-tambour*.

Docteur-tambour

Ce mot désigne un très bon joueur de tambour, par référence à Éloi, le grand « tambourier » guadeloupéen:

Aux jours de la récolte, alors même qu'on lui reconnaissait partout le titre envié et jalosé de maître tanbouyé ou de *docteur-tambour*, il respirait à pleins poumons cette odeur de sucre et de rhum qui nourrissait sa joie de vivre (Pépin, 1996 : 15).

Dans la citation ci-dessus, *docteur-tambour* n'est que la reformulation de *maître-tanbouyé*. L'auteur fait appel à ce procédé pour varier au niveau stylistique. Le substantif qui nous intéresse est formé par la juxtaposition de deux noms du F.R.: *docteur* n. m. 'spécialiste en qqch' et *tambour* n.m. 'instrument de percussion'.

Gâte-tambour

Ce mot composé désigne un très mauvais joueur de tambour, par référence au fils d'Éloi, le « tambourier » guadeloupéen, qui, sans avoir aucune aptitude musicale, était exactement le contraire de son père:

[...] L'autre jour j'ai croisé le tambour de Napo qui courait au galop. Je lui ai demandé où il allait pressé-pressé comme ça. Sais-tu ce qu'il m'a répondu ? Devine. Il m'a dit : « Je m'enfuis pour ne plus me laisser toucher par Napo car c'est un *gâte-tambour* ! »
Ha, ha, ha ! (Pépin, 1996 : 209).

Dans la structure de cette innovation lexématique de l'auteur on rencontre la forme graphique *gâte*, la 3^e personne de l'indicatif présent du vb. *gâter* 'mettre en mauvais état', considéré comme vieilli en F.R. (TLFi) et *tambour* n. m. 'instrument de percussion', en fonction de complément d'objet direct, sur le modèle de *gâte-papier*, *gâte-sauce*, etc.

Désaztéquer

Ce verbe transitif a le sens de 'massacrer'. Il s'agit d'une innovation lexématique réalisée par dérivation préfixale et conversion (verbalisation) à partir de la base *Aztèque*, nom épïcène qui désigne une personne d'origine précolombienne, à l'aide du préfixe privatif *dés-* et de la désinence *-er*. L'auteur (Pépin, 1996 : 137) fait indirectement allusion, par l'intermédiaire de ce verbe, aux Aztèques massacrés par les premiers colons européens, et à l'aspect négatif de la colonisation européenne qui s'est produite au détriment des civilisations autochtones.

Hiroshimer

Ce verbe transitif qui exprime l'action de produire un désastre est une innovation lexicématique de l'auteur (Pépin, 1996: 137), formée par dérivation à partir du toponyme *Hiroshima*, qui désigne une ville japonaise victime du premier bombardement atomique de l'histoire, pendant la Deuxième Guerre Mondiale, avec la désinence *-er*.

Marteau-téléviseur

Ce nom masculin désigne le téléviseur en tant qu'instrument de l'aliénation (Pépin, 1996, 137-138). Il est composé de deux substantifs juxtaposés du F.R.: *marteau* n. m. et *téléviseur* n. m. Ernest Pépin nous a témoigné dans son courriel du 29 janvier 2009 qu'il a évidemment créé ce mot sur le modèle de *marteau-piqueur* pour montrer l'impact énorme de la télévision dans la vie des habitants des Antilles françaises.

Puissanter

Ce verbe intransitif exprime l'idée d'user de son pouvoir. Il est formé par l'écrivain (Pépin, 1996: 137) à partir de la verbalisation de l'adj. *puissant* 'qui a de la force'. Du point de vue stylistique, le mot entre dans la structure d'un chiasme. Ce procédé a pour rôle de donner du rythme à la phrase (le vb. *purifier* et l'adj. *tout-puissant* qui apparaissent dans la phrase «purifier au nom de Dieu tout-puissant» sont repris en ordre inverse, dans la phrase suivante, par des mots de la même famille : «*puissanter* au nom de la *pureté* toute divine [...] »).

Après cette brève présentation de quelques néologismes tirés de cette phrase *abelaisienne*, nous continuons la présentation des néologismes rencontrés ailleurs dans notre corpus.

Huilade de manger

Cette locution nominale qui fait partie du champ sémantique de la cuisine, bien représenté dans les romans d'Ernest Pépin, désigne un plat assaisonné avec de l'huile et est employée par l'auteur dans un passage descriptif du roman *Tambour-Babel* :

Les gens montaient et descendaient sans connaître le pourquoi de leurs agitations. La vie leur meurtrissait la tête avec des escarbèches et ils continuaient à dériver comme des bois-flots. La petite consolation d'un rhum, d'un enfoutrement, d'une *huilade de manger* les entortillait dans la corde courte d'un destin tout étrié (Pépin, 1996 : 152).

Le premier élément qui entre dans la structure de cette loc. est le n. f. *huilade*, formé par dérivation suffixale à partir de *huiler* vb. trans. ‘assaisonner avec de l’huile’ et du suffixe *-ade* exprimant le résultat de l’action. Le deuxième élément, *manger*, employé en tant que n. m. au sens de ‘nourriture’, est formé par changement de classe grammaticale, un procédé très répandu en créole et en F.R.A., à partir du vb. trans. *manger*.

Jojotade

Ce substantif féminin est employé par l’auteur (Pépin, 1996 : 229) dans l’épisode de la libération de Jojo pour désigner l’ensemble des bavardages sur ce personnage. Ainsi, la sortie de prison de ce révolutionnaire parisien a été largement commentée par les habitants de sa ville natale. Du point de vue synchronique, il s’agit d’un mot formé à partir du vb. intrans. *jojoter* qui désigne ici l’action de parler au sujet de Jojo, un des personnages du roman *Tambour-Babel* (il apparaît aussi dans les dictionnaires créoles avec le sens de ‘mijoter’, v. Confiant, 2007, par ex.) avec le suffixe *-ade* indiquant le résultat de l’action. Les guillemets encadrant le mot nous suggèrent qu’on a affaire à un mot *spécial*, une invention :

La «*jojotade*» ne fut pas inutile ! Loin de là ! De grands reporters qui avaient couvert l’événement entre deux bains de mer et trois bains de soleil, sans compter les bains de punch, déclarèrent solennellement : « Pour la première fois les yeux des jeunes Guadeloupéens ont vu l’armée française vaciller, ils ne l’oublieront pas de sitôt ! » (Pépin, 1996 : 229).

Monter sur le dos d’une prière

Cette innovation idiolectale évoque l’action de prier avec détermination et ferveur et apparaît dans le discours d’Hermancia, l’épouse d’Éloi, qui est la seule à remarquer l’hypocrisie de Basile. Cet hypocrite, profitant de la sympathie qu’Éloi lui montrait, essayait de voler son talent et de l’écarter de son fils légitime, Napo. Hermancia affirme à propos de ce personnage :

D’ailleurs, tu peux mettre en paquets le nombre de fois où il a essayé, en douce, de te voler les boulangers qui t’accompagnent ! Ils ne te disent rien mais ils viennent me prévenir, et chaque fois je *monte sur le dos d’une prière* pour conjurer sa démonerie (Pépin, 1996 : 46).

Monter sur le dos d’une prière

Cette construction est, du point de vue phraséologique, une innovation polylexicale qui évoque l’action de réunir toutes les forces de son âme pour conjurer le mal. Dans son courriel du 31 janvier 2009, Ernest

Pépin nous a témoigné qu'il avait voulu créer une nouvelle structure lexicale par une alliance inattendue entre le syntagme *monter sur le dos de*¹ et le nom *prière*. Il a préféré créer et employer cette expression poétique pour éviter les mots usuels (*prier*, par exemple) et ainsi d'imprégner son style d'élégance, de finesse.

Pardon-mon-dieu

Cette expression à valeur nominale désigne chez Ernest Pépin (1996 : 228). une personne trop humble, qui s'excuse tout le temps et qui demande pardon à Dieu. L'auteur a créé cet emploi substantival à partir du syntagme de discours *Pardon, mon Dieu !* qui est prononcé souvent par les personnes qui s'abaissent volontairement à faire quelque chose: il s'agit donc de ce que l'on appelle un délocutif. *Pardon-mon-dieu* apparaît dans le discours du narrateur dans une énumération qui exprime le grand nombre de personnes attendant la sortie de prison de Jojo.

Régale-chrétien

Ce mot (n. m. 'mets copieux') est employé à l'égard de Man Sonson, l'un des personnages du roman *Tambour-Babel*, une femme renommée surtout pour ses talents de cuisinière : « Man Sonson aurait pu accomplir le miracle d'assaisonner un chat et de le faire déguster comme de la viande d'agneau ! Elle avait un je-ne-sais-quoi dans les mains qui faisait de ses plats un *régale-chrétien* » (Pépin, 1996 : 101). L'auteur l'a formé à partir de *régale*, la troisième personne du singulier du vb. trans. *régaler* 'offrir un bon repas' et *chrétien* n. m. ou adj. 'adepte du christianisme', employé ici par extension pour se référer à tout être humain. L'auteur nous a témoigné dans son courriel du 27 octobre 2009 qu'il a évidemment créé ce nom sur le modèle du substantif composé *étouffe-chrétien* 'aliment, mets qui étouffe, très farineux, très épais', probablement parce qu'il a voulu innover par rapport au mot du F.R.

Sidamnation

Ce mot féminin est employé par Ernest Pépin dans les paroles d'une chanson raggae « de la troisième génération », qui parle de la vie des Antillais en Métropole, de leurs problèmes et de leurs difficultés à s'intégrer dans la vie sociale de la Capitale (Pépin, 1996 : 196) :

C'est nous qu'on appelle
la troisième génération
nos cocotiers sont des tours
de béton et d'acier

¹ Il apparaît souvent aux Antilles dans l'expression phraséologique *monter sur le dos d'un morne* [colline] pour suggérer l'idée de l'effort, de difficulté à vaincre.

nos plages sont des parkings
 et des supermarchés
 génération consommation
 génération *sidamnation*

Il s'agit d'un mot-valise, formé par la fusion de deux mots différents: *SIDA*, sigle pour *Syndrome de l'immunodéficience acquise*, et *damnation* n. f. signifiant 'répression, sanction'. Il fonctionne comme un déterminant du nom *génération* et fait allusion au sort des gens malades du SIDA, parmi lesquels des personnes originaires des Antilles et établies dans la région parisienne ayant vécu et connu la damnation à cause de leur maladie.

Soupirement

Ce mot (n. m. 'soupir') est formé par Ernest Pépin (1996 : 180) par dérivation, à partir du vb. intrans. *soupirer* 'pousser des soupirs' et du suffixe *-ment* indiquant le résultat de l'action. Il a une connotation plaisante et est employé dans la lettre d'amour que l'un de ses personnages, une écrivaine publique haïtienne descendante de la reine caraïbe Anacaona, écrit pour Napo à sa bien-aimée, Sosso. Sans doute, cette écrivaine qui refuse de transcrire mot à mot les paroles de Napo et intervient dans le texte, veut faire preuve de son talent et essaie d'employer des expressions peu communes comme *soupirement* à la place de *soupir*.

Tambour-Babel

Ce nom masculin est employé par Ernest Pépin en guise de titre pour son roman paru en 1996. Il est formé par composition à partir de *tambour*, n. m. 'instrument à percussion sous forme de caisse cylindrique', et de *Babel*, n. propre déterminant du premier substantif. Celui-ci fait allusion à une tour que, selon la *Genèse*, les hommes ont voulu construire pour atteindre le ciel et qui restera inachevée parce que Dieu a décidé de les punir pour leur orgueil en multipliant leurs langues, de sorte qu'ils ne se comprennent plus et qu'ils se dissipent. Pépin nous a témoigné dans son courriel du 24 janvier 2009 qu'il a créé ce nom à cause de la sonorité des syllabes qui rappellent le son d'un tambour (tam-bour Ba-bel / tam-tam-tam-tam). Comme dans le cas de plusieurs créations idiolectales, il est difficile de trouver sa définition. En accord avec l'auteur, nous pensons le définir ainsi: 'tambour qui évoque la diversité des héritages et d'autres apports culturels qui ont édifié la culture et la civilisation antillaises'.

Tambour-rhum

Ce mot apparaît dans un fragment poétique et à connotations érotiques du roman *Tambour-Babel*:

Tambour-rhum ! Incendiaire du pubis fou des bambous ! Incendiaire de la fourrure fraîche des femmes ! Une vapeur monte sous les aisselles de feuillage et sous les jupes de sable chaud... À même la distillerie où, goutte à goutte, ton sang de femme fait sa magie de méné-vini, d'amener-venir... (Pépin, 1996 : 112).

Il désigne, comme l'auteur nous l'a témoigné lui-même, d'une manière métaphorique, le tambour qui brûle comme le rhum, par la ferveur des batteurs. Du point de vue synchronique, le mot est composé par la juxtaposition de deux substantifs du F.R. : *tambour*, n. m., et *rhum*, n. m. Il est structuré comme une comparaison implicite, le premier élément étant le comparé et le deuxième, le comparant. Ernest Pépin nous a confirmé dans son courriel du 9 mars 2009 qu'il s'agit d'une création lexicale propre, en ajoutant : « De temps en temps le poète se lève et traverse le roman ».

Taille-cancans

Ernest Pépin emploie ce mot composé à propos d'un de ses personnages secondaire, Man Pirvolle. Cette femme avait l'habitude de médire. L'auteur affirme à propos de cette *commère* que « sa langue était un *taille-cancans* de première et ses paroles répandent une odeur d'alcali » (Pépin, 1996 : 79). *Taille-cancan* a le sens de 'source de propos malveillants' et est formé par composition à partir de *taille*, la 3^e pers. du sg. du vb. *tailler*, et *cancans*, n. m. pl. 'propos malveillants, bavardages médisants qu'on répand en société' (cf. TLFi s.v. *cancan*), mot employé dans le registre familier. L'auteur nous a témoigné dans son courriel du 2 juin 2009 que, pour donner à sa phrase une connotation plus plaisante, familière, il a évidemment créé ce mot sur le modèle du nom composé *taille-crayon*, par exemple, mot qui fait partie du F.R., mais aussi en pensant à l'expression du français populaire *tailler une bavette* (causer).

Taquinade

Ce substantif apparaît dans le discours du narrateur dans le fragment qui décrit le ménage de Hermancia et d'Éloi. Dans leur vie de couple, il y avait de temps en temps des disputes, mais les deux continuaient de s'aimer malgré ces petits ennuis :

Cinquante ans déjà ! Bon Dieu Seigneur ! Cinquante ans ! Elle se ressouvenait. Les petites *taquinades* du début lui revenaient, portées par des effluves anciens, et elle entendait à nouveau son rire sucré-salé en manière de réponse (Pépin, 1996 : 83).

L'auteur nous a témoigné dans son courriel du 14 mai 2009 qu'il a employé ce mot qui a le sens de 'taquinerie' parce que « ça sonne plus créole ». Le mot est formé par dérivation à partir de *taquiner*, vb. trans. 'agacer', et du suffixe *-ade* qui indique l'action et son résultat (dans ce cas, il a également une valeur augmentative).

Tisonnade

Cette lexie est formée par dérivation à partir de *tisonner*, vb. trans. 'remuer les braises d'un feu pour l'attiser' et, au sens figuré, 'ranimer une dispute'², avec le suffixe *-ade*. Ernest Pépin emploie ce mot dans l'un des épisodes du roman *Tambour-Babel*, où Éloi, le « tambourier », constate qu'il perd ses aptitudes musicales : il fait alors des efforts pour masquer ce handicap et « éteindre les *tisonnades* des malparlants » (Pépin, 1996 : 125).

À la fin de notre mini-glossaire, nous désirons traiter d'une particularité plus générale du lexique de Pépin, à savoir les doublets synonymiques. Ce sont des mots composés, formés de deux lexies juxtaposées, respectivement un régionalisme antillais ou un mot créole, et un mot équivalent du F.R. Comme presque tous les écrivains du mouvement de la Créolité, Ernest Pépin fait usage de ce procédé pour expliquer un peu à un lecteur exogène par l'intermédiaire du terme du F.R., plus connu, le mot antillais moins connu ou pas du tout connu au lecteur.

Les doublets relevés dans les romans analysés brièvement ci-dessous peuvent être considérés comme des créations idiolectales parce qu'on ne les trouve pas attestés dans les dictionnaires consultés. En outre, l'auteur nous a confirmé avoir été leur créateur. Nous donnons en-dessous six exemples de ce type de composés (car il s'agit à chaque fois de composés).

Chauve-souris-guimbo

Ce nom féminin désigne un mammifère ressemblant à une souris qui vole grâce à des ailes membraneuses ; il est composé de *chauve-souris*, n. f., mot appartenant au F.R., et *guimbo* n. m. 'roussette (grosse chauve-souris frugifère)', mot d'origine africaine (Jourdain, 1956 : 296), attesté en créole, en F.R.A. (Telchid, 1997) et en français du Congo (Queffélec & Niangouna, 1990 : 228). Le mot est employé par le narrateur (Pépin, 1996 : 187). dans la description du milieu où vivait le Grand Commandeur de la Sublime Omnipotence Divine. L'habitation de ce personnage presque fantastique est « une grotte aux parois couvertes de gravures laissées par les Caraïbes » où il y avait « des *chauves-souris-guimbos* » (Pépin, 1996: 187).

² Cf. TLFi s.v. *tisonner* «remuer pour rendre plus vif, plus ardent (un tempérament, un sentiment, une attitude)».

Libellule-zing-zing

Ce nom féminin (Pépin, 1996: 16) est créé par la juxtaposition d'une lexie du F.R., *libellule*, n. f. 'insecte ayant un corps très allongé, très fin, joliment coloré, de gros yeux saillants, quatre grandes ailes nervurées transparentes, et que l'on voit voler au bord de l'eau avec légèreté et rapidité' (TLFi s.v. *libellule*) et d'un type lexical antillais, *zing-zing*, probablement d'origine onomatopéique.

Macommère-sodomite

Ce composé est employé une seule fois par Ernest Pépin dans un passage qui met en évidence le rôle important du tambour dans la société antillaise. Cet instrument joue le rôle d'un liant social dans les Petites Antilles (le son du tambour est agréable pour les gens de toutes les catégories sociales, vertueux ou pas) : « Tambour, c'est une maladie de vieux-nègre qui traîne dans son sillage la perdition du rhum, des femmes à culottes sales, des *macommères-sodomites* et des et caetera de vices » (Pépin, 1996 : 18). Le mot s'applique aux hommes homosexuels et il a une valeur péjorative, les pratiques homosexuelles faisant l'objet d'une stigmatisation sociale et d'un fort déni dans la société antillaise. On remarque dans la structure de ce composé le mot *macommère*, dérivé délocutif (*ma*, adj. pron. poss., 1^{re} pers., f., sg., et *commère* n. f. 'femme avec qui on entretient des rapports familiaux, amie, compagne'), et le mot *sodomite* du F.R., lequel a pour seul but d'explicitier le premier substantif, dont le sens n'est pas accessible aux lecteurs exogènes.

Mako-fouineur

Ce nom masculin (Pépin, 1996 : 28) désigne un homme qui veut tout savoir sur la vie privée des personnes et qui répand des rumeurs dans le but de leur nuire ; il est composé du nom antillais *mako* ('mouchard, rapporteur'), formé probablement par troncation à partir du nom *macommère* (v. supra) et *fouineur*, adj. 'curieux', qui fait partie du F.R. Il a une connotation péjorative et méprisante à l'adresse des homosexuels ou de n'importe quel homme qui, comme les femmes curieuses, commet parfois des indiscretions et se livre à des recherches méticuleuses pour découvrir quelque chose.

Putain-manawa

Ce mot est un composé de *putain*, n.m. 'prostituée', et *manawa*, mot créole de même sens, d'origine obscure, désigne chez Ernest Pépin (1996 : 96-97) une femme livrée à la débauche. Il apparaît dans une méditation attribuée à père Délôs:

La femme ! L'erreur est de croire qu'elle est la marraine
du plaisir alors qu'elle est la grande prêtresse de la vie!
Chienne, bourrelle ou *putain-manawa*, elle est comme

Legba, le loa vaudou qui ouvre les barrières de la vie !
(Pépin, 1996 : 96-97).

Sorcier-gadè-zafè

Par cette structure lexicale Ernest Pépin désigne le médium, le thérapeute, un personnage qui, dans la société antillaise, joue un rôle important. Le néologisme est employé dans le roman *Tambour-Babel* : d'abord, à propos de la mère d'Hermancia, l'un des personnages principaux du roman, qui s'occupe de près de l'éducation de sa fille et devine les premiers signes de ses désirs sexuels : « Elle avait vu tous les signe; ensuite, s'avant-coueurs avec la seule bougie de son cœur de mère et la voyance magique d'un sorcier-gadè-zafè » (Pépin, 1996 : 23, 72). Le mot est formé par composition à partir de *sorcier*, n. m. 'magicien, thaumaturge', appartenant au F.R., et *gadè-zafè*, mot attesté en F.R.A. et en créole avec le sens de 'devin, sorcier, féticheur, quimboiseur, devin qui regarde les affaires' (Ludwig, 2002 : 137 ; Tourneux & Barbotin, 1990: 145 ; Barbotin, 1995 : 99), et attesté aussi en F.R.A. comme «sorcier, guérisseur, voyant» (Telchid, 1997 : 89). Il renvoie probablement à l'idée que le sorcier est considéré aux Antilles comme un être doué de facultés psychiques lui permettant de percevoir des réalités supranormales, d'entrer en communication avec des esprits et de trouver des remèdes aux maladies (il « regarde » ou « garde » les affaires et, donc, il serait littéralement un *regardeur d'affaires*).

2. Conclusions

Dans notre corpus, nous avons découvert quinze néologismes d'auteur formés par composition (*accompagnateur-boularien, année-punaise, arbre-offrande, marteau-téléviseur, régale-chrétien, sidamnation, tambour-Babel, tambour-rhum, taille-cancans, chauve-souris-guimbo, libellule-zing-zing, macommère-sodomite, mako-fouineur, putain-manawa, sorcier-gadèzafè*), quatorze mots formés par dérivation (*allurance, amarrement, bêtisage, Che-guévariser, dessoupirer, embourrader, FMIsers, désaztéter, hiroshimer, puissant, jojotade, taquinade et tisonnade*), un néologisme formé par délocutivité (*Pardon-mon-dieu*), deux innovations sémantiques de type N + prép. + N (*astiqueur de puces, huilade de manger*) et une innovation ayant dans sa structure un verbe (*monter sur le dos d'une prière*).

La composition est, donc, le procédé principal de création lexicale (au niveau idiolectal) comme en F.R.A., dans son ensemble, et en créole, suivie de près par la dérivation. Les mots composés à l'aide du trait d'union sont plus nombreux et le seul mot formé par soudure graphique est le mot-valise *sidamnation*.

Le point de départ dans la création de ces néologismes est varié. L'auteur aurait pu partir d'un mot de la langue locale (par ex. *boularien* dans *accompagnateur-boularien*), des réalités sociales et historiques (par ex. le révolutionnaire Che Guevara

dans *Che-guévariser*) ou il a pu s'aider tout simplement de sa riche imagination (par ex. *tambour-rhum*).

Le roman *Tambour-Babel* est sans doute, à cause du nombre élevé d'innovations lexicales, le plus « poétique » d'Ernest Pépin. L'écrivain y manifeste son intention d'inventer une langue propre qui rappelle, par ses mots, le temps mythique d'« *avant l'avant* » (à savoir avant le commencement de la déportation des esclaves africains aux Antilles).

Ces mots nouveaux ont une fonction stylistique. Leur création est déterminée par le désir de l'auteur d'éviter les expressions banales et ainsi de se distancer de la langue commune. Plusieurs de ces mots ont une nuance comique ou péjorative et sont un indice de l'attitude détachée de l'auteur face à l'univers qu'il crée et face à ses personnages : il observe le monde avec sérénité, avec humour et avec une ironie fine qui nous rappellent encore une fois l'attitude de François Rabelais.

L'inventaire des néologismes littéraires de notre corpus n'est pas exhaustif. Nous avons procédé à une sélection des mots en fonction de leur représentativité. Étudiés du même point de vue, les autres romans d'Ernest Pépin (*Coulée d'or*, *Cantique des tourterelles*) ainsi que les volumes de poèmes (*Boucan de mots libres*, *Babil du songer*) pourraient fournir des matériaux intéressants pour l'étude des créations idiolectales dans la littérature.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBOTIN, Maurice (1995) : *Dictionnaire du créole de Marie-Galante*. Hambourg, Helmut Buske Verlag.
- CONFIANT, Raphaël (2007) : *Dictionnaire créole martiniquais-français*. Matoury, Ibis rouge.
- FAINE, Jules (1974) : *Dictionnaire français-créole*, Montréal, Leméac.
- JOURDAIN, Élodie (1956) : *Vocabulaire du parler créole de la Martinique*, Paris, Klincksieck.
- LUDWIG, Ralph, Danièle MONTBRIAND, Hector POULLET & Sylviane TELCHID (2002) : *Dictionnaire créole français (Guadeloupe)*. Servedit, Éditions Jasor.
- PÉPIN, Ernest (1992) : *L'Homme-au-Bâton*. Paris, Gallimard.
- PÉPIN, Ernest (1996) : *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard.
- QUEFFÉLEC, Ambroise & Augustin NIANGOUNA (1990) : *Le français au Congo*. Aix-en-Provence, Université de Provence.
- TELCHID, Sylviane (1997) : *Dictionnaire du français régional des Antilles: Guadeloupe, Martinique*. Paris, Bonneton.
- TOURNEUX, Henry & Maurice BARBOTIN (1990) : *Dictionnaire pratique du créole de Guadeloupe (Marie-Galante)*. Paris, Karthala.

Sentiment, religion et idées reçues. La littérature romanesque de Mme de Genlis*

Jonathan Allen

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

jallen@dfm.ulpgc.es



Curieux mélange d'essai, critique littéraire et réédition de textes, c'est ce qui constitue le livre des professeurs Ángeles García Calderón et Beatriz Martínez Ojeda. C'est un effort notable entrepris en faveur d'une figure littéraire féminine du XVIII^e siècle, Madame de Genlis, écrivaine, romancière, éducatrice infantile d'élite, rédactrice des dictionnaires et contre-philosophe. Plus que pour ses œuvres de création, de Genlis fut connue pour avoir exemplifié cette résistance intellectuelle de l'Ancien Régime aux personnages de la Révolution, et sans doute, ce livre contribuera à raviver le débat de sa postérité en considérant ses valeurs autant que ses limitations.

C'est à regretter que la structure de ce long essai soit un peu confuse. La diversité des contenus ne facilite ni la lecture, ni l'impression

finale. À l'intérieur nous trouverons, au milieu du livre, le texte de la nouvelle *La jeune pénitente* en français, à côté de la traduction espagnole de Manuel Marqués avec sa note sur le texte (1830), la notice qui lui dédia Charles Augustin Sainte-Beuve, la source historique de l'œuvre, qui nous remonte à *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre (la trente deuxième nouvelle), la longue réponse-défense de Genlis dirigée à Jean-François Marmontel, et aussi la liste des publications tirée de ce singulier livre,

* Au sujet de l'ouvrage de Ángeles García Calderón et Beatriz Martínez Ojeda, *Mme de Genlis y el relato histórico de finales del XVIII-principios del XIX: «La Jeune pénitente»* (Cordoue, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2013, 146 p.

La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des Savants, qui nous offre encore la meilleure chronologie de la production de l'auteur. Quelques-uns de ces textes, nécessaires comme ils le sont pour cette nouvelle mise-en-relief, se trouveraient mieux dans des annexes documentaires, laissant la partie essentielle libre pour le développement de l'essai, dont le sens et la continuité se ressentent d'une lecture entrecoupée.

Le livre nous situe au cœur de la revalorisation continue des créateurs littéraires secondaires du XVIII^e siècle, n'importe qu'il soit le signe politique ou idéologique de ceux-ci. En plus, cette revalorisation se fait du point de vue de la réception culturelle espagnole du Siècle des Lumières, une perspective féconde et assez récente qui nous conduira à une nouvelle perception de rapports historiques franco-espagnols au cours du XVIII^e, encore très diffuse.

On pourrait mentionner ici, le noble précédent à tous ces études, que fut le magnum opus d'Alexandre Cioranescu, sa grande bibliographie des auteurs du dix-huitième siècle, publiée juste avant son arrivée à l'Université de La Laguna (Tenerife).

Le livre de García Calderón et Martínez Ojeda résume l'état de l'opinion sur l'œuvre de Genlis, en considérant la critique de son temps et celle de la postérité. Sainte-Beuve, déployant ce génie analytique qui le caractérisa dans les portraits à fond des créateurs qu'il faisait, nous fournit la plus juste et exacte des opinions. Il estime le talent éducateur de Mme de Genlis, qui la rapproche aux airs novateurs de Rousseau, et commente le grand succès obtenu comme institutrice auprès des enfants Orléans. À la fois, il souligne son talent musical, son aspect de personnage « agitatrice » de la culture, et nous rappelle un fait intéressant. De Genlis, était pour la Révolution de 1789. Aussi, avec sa justesse critique, il établit le moment de sa décadence littéraire :

Enfin sous la Restauration, Madame de Genlis ne discontinua pas d'écrire ; mais ses écrits d'alors, productions trop faciles d'une plume qui ne s'étant jamais contenue, et qui s'abandonnait plus que jamais à ses redites, reproduisirent, en les exagérant, tous les défauts de son esprit et sa manière.

Cette opinion équilibrée est à contraster avec les commentaires qui accompagnent certaines de ses œuvres dans *La France littéraire ou Dictionnaire Bibliographique des Savants, Historiens et Gens des Lettres de la France...* Les critiques de son temps lui reprochaient un injustifiable manque de rigueur à l'heure de citer les sources, et encore plus grave, une tendance à l'invention et embellissement des faits qui compromettaient la vérité historique et questionnaient le rôle de l'historien. Marmontel avait déjà remarqué ces distorsions et Genlis lui avait répondu en raisonnant ses recours à la fiction gratuite. « L'invention historique », argumentait-elle, était justifiable dans le cadre de la peinture morale du personnage, puisque la fiction servait toujours le sens ultérieur de la « leçon morale ». Elle continue à traverser ces eaux marécageuses, et développe encore des arguments. La création du roman historique à la fin exemplaire présuppose des règles non dites, surtout dans les possibilités et les limites de la mo-

rale. Tout roman de ce genre comprend une polarisation des valeurs chrétiennes, alors les miracles moraux qu'un auteur imaginerait comme possible rehausseront le sens ultime du message et la personnalité du héros, dont le roman est le véhicule artistique. Citons-la : « Les poètes, les romanciers, et tous ceux qui font des ouvrages d'imagination, devraient adopter les sentiments religieux, du moins comme la source inépuisable du seul merveilleux intéressant ».

Ici, nous rencontrons la Mme de Genlis qui fait appel à une théologie déjà archaïque de son temps, qui utilise la religion, non comme source du mystique quotidien, sinon comme justification de l'invention historique. C'est Mme de Genlis l'anti-Voltaire, l'anti-encyclopédiste, qui essaiera de combattre l'influence de philosophes révolutionnaires d'une façon pas trop démocratique, les satirisant et parfois les injuriant.

Reprenons maintenant, pour finir, le texte de *La Jeune pénitente*, qui est la raison d'être de ce livre et qui mérite une lecture critique détaillée. Évidemment, nous confrontons un phénomène de « réécriture » littéraire et de variation textuelle, et non une création *ex novo*. Genlis crée une espèce d'hyper-réalité textuelle quand elle réécrit la nouvelle de Marguerite de Navarre. Elle prend et se sert d'un texte ancien qu'elle ne cessera d'augmenter et de transposer selon ses pulsions et ses intérêts, qu'ils soient conscients ou non. Cette hyper-réalité de la nouvelle originale se caractérise par la transformation esthétique, la multiplication de l'action, la moralisation du sous-texte initial et le développement des rôles des personnages mineurs, l'une des plus notables variations introduites par Genlis.

Il ne faut pas oublier que les traits et l'esprit narratif du texte source, la nouvelle citée de *L'Heptaméron*, sont très différents à ceux qui vont caractériser *La Jeune pénitente*. Dans le premier texte, le style et la narration conforment une économie expressive qui dépouille de tout excès la narration, économie qui détermine aussi la neutralité et l'objectivité sous jacente. Ce dépouillement objectif va jusqu'au degré de faire croyable l'incroyable. La vengeance barbare et fantastique que le chevalier exerce contre sa femme adultère finit par ne pas surprendre, même envisageant sa cruauté extrême, et s'intègre dans le ton général du récit, qui à la fin offrira une leçon moralisante, ce retour au pardon et éventuellement à l'amour, qui rétablira la famille et le mariage.

Restant fidèle à l'action, et à ses séquences, Mme de Genlis effectue une transformation profonde du style, des personnages et de la couleur du texte. Elle fait d'une esthétique assez sobre, encore empreinte de la netteté de la Renaissance, un tableau des lignes et des tons baroques. L'atmosphère presque gothique de son roman, qui nous rappelle celle d'Anne Radcliffe dans *Les mystères d'Udolpho*, est peinte en couleurs sombres, qui s'accordent parfaitement au caractère violent et narcissiste du Beaumanoir, ce maître de la vengeance, qui sera réchappé pour la cause chrétienne. Le rouge du sang signe le conflit mortel entre Adelmars, l'amant de Valérie et Beau-

manoir, dans un duel que des miroirs refléteront avec une emphase truculente. Le souvenir de cette soirée atroce, s'aggravera par ce raffinement de la violence que le mari conçoit. Il renferme sa femme coupable avec le corps de son amant pendant cette nuit fatal. Les os et le crâne d'Adelmar, deviennent, comme à l'original de Marguerite de Navarre, les armes d'une pénitence sadique, réglée par Beaumanoir dans ses moindres détails, et qui inclut la séparation de sa fille, que Valérie ne verra que cinq minutes par jour au long des cinq longs années de châtement.

Cette expansion de la violence du premier récit, dans lequel il y a une certaine contention, s'approche curieusement du théâtre sadien des innocents détruits par les seigneurs assassins, bien que l'intention de notre auteur soit tout autre. Valérie réussit à s'échapper, après sa crise de folie, et frappera à la porte du curé. « L'inconsolable Valérie se jeta dans les bras de la religion », explique de Genlis, et nous arrivons ainsi à la principale inflexion entre les deux nouvelles. C'est grâce à l'intercession du narrateur bienveillant que le chevalier de Marguerite de Navarre pardonne et accepte sa femme adultère. L'amour reprend ses droits. Mais ce sera la religion et son programme de parfaite et humble expiation qui mènera à la « réunification » familiale chez Genlis.

Valérie commence par se transformer elle-même en jeune pénitente exemplaire, gagne le respect et la compassion de ses voisins, triomphe sur la froideur de sa fille, et, le plus grand des miracles, change le cœur et modifie l'épouvantable égoïsme machiste de son mari. Cette transformation chrétienne de Beaumanoir demeure suspecte et invraisemblable. Jusqu'au dernier moment il ne cédera pas aux pétitions de clémence envers Valérie que lui feront les dames de la région, et se battra contre les chevaliers qui prendront le parti de la pauvre femme châtiée. Le jour de la réconciliation et de son pardon officiel, une mise en scène très soignée, conçue comme avant la vengeance, en termes de spectacle collectif, c'est toujours la vanité de sa générosité qui l'émeut. Mme de Genlis, malgré son talent narratif, ne s'efforce pas à mieux résoudre ce bouleversement intérieur qui conduira l'ego-maniaque effréné (son mari) à la « normalité » sociale. Elle choisit la formule un peu creuse du miracle morale.

Ver, imaginar, escribir el mar*

Claude Benoit

Universidad de Valencia

Claude.Benoit@uv.es



El presente conjunto de estudios sobre el mar, sus imágenes y sus escrituras merece una lectura atenta y esmerada. Tiene la gran virtud de recoger, de forma plenamente justificada por su enfoque multidisciplinar, una rica variedad de estudios críticos aplicados en su mayoría a varios géneros literarios y a autores de países francófonos, pero dando cabida también a la lingüística y a la sociología del discurso turístico. En esta diversidad, no exenta de coherencia, radica el mérito de este volumen. La presentación, a cargo de las editoras, declina brevemente el contenido de las distintas colaboraciones, abriendo así el apetito del lector, deseoso de adentrarse en este mar de reflexiones y hallazgos tan originales como acertados.

El mar, tema literario universal, ha nutrido desde la Antigüedad el imaginario de poetas y artistas. Símbolo absoluto, su contemplación ha inspirado a generaciones de seres humanos de cualquier raza, época o latitud. Posee un imponderable valor evocativo y ofrece un sinfín de significados. Es lo que viene a demostrar con creces el volumen que nos ocupa: remontándose al siglo XVI, Mercedes Travieso, buena conocedora de la obra de Du Bellay, a lo largo de un sutil análisis, destaca la permanencia y la fuerza del símbolo marino como espacio cosmogónico y mitológico acorde con

* A propósito de la obra editada por Inmaculada Illanes y Mercedes Travieso, *El mar, imágenes y escrituras* (Berná, Peter Lang, col. «Espacios literarios en contacto», 3, 2013, 256 p. ISBN: 978-3-0343-1377-3).

las imágenes tópicas recurrentes en la poesía renacentista, sin dejar de lado el símil del espíritu agitado y torturado semejante al mar tumultuoso y embravecido. Durante la estancia romana del poeta, se vuelve mar del exilio y de la «desesperanza», pero también símbolo de su espíritu, siempre ansioso y confuso, lleno de dudas e incertidumbres: «mes pensers sont la mer».

Si avanzamos tres siglos, constatamos que la novela realista, en su búsqueda de objetividad, sigue mirando hacia el mar. Es lo que nos muestra Lola Bermúdez, en un estudio muy penetrante que deja constancia de la sensibilidad literaria y poética de su autora. En «Como navíos perdidos en la bruma», presenta un amplio abanico de imágenes marinas omnipresentes en la obra de Maupassant, en particular en su novela *Pierre et Jean*. En esta, el mar aparece «como el gran espejo en el que se reflejan las diferentes pulsiones que van conformando el carácter de los personajes y el desarrollo de la historia». Juega un rol fundamental tanto en el desarrollo de la intriga como en la revelación del interior de los protagonistas. En sus dos valores antagónicos, el mar representa para Pierre el abismo, lo insondable, mientras el conjunto de los demás personajes lo perciben como horizonte, superficie lisa o corriente tranquilizadora. Simbólicamente, será asimilado a la expulsión, la desposesión y finalmente a la muerte, cuando el personaje, rechazado por los suyos, se hará a la mar.

Otro novelista de la misma época, Pierre Loti, oficial de la Marina, plasma en sus obras gran parte de sus experiencias marítimas. Carmen Camero, en un acertado rastreo por el texto de *Pêcheurs d'Islande*, recoge las numerosas imágenes marinas que enmarcan la acción o la condicionan. Pone de relieve que el escritor conoce bien la fascinación y los peligros que ejerce el océano sobre el pueblo bretón, entregado a la pesca, luchando a diario contra este mar terrorífico. Las numerosas imágenes que ha seleccionado exponen su doble vertiente: agua de vida *vs* agua de muerte. Verdaderamente original resulta el descubrimiento de la homología entre lo textual y lo visual a través de la visión pictórica impresionista que precede a las descripciones marinas, llenas de matices y sugerencias.

Algo posterior a los antes citados, Colette también fue amante del paisaje marino, sea la Bretaña donde vivió con Missy o el Mediterráneo de *La Treille muscate*. Flavie Fouchard centra su estudio sobre *Le Pur et l'impur*, donde el mar aparece como espacio conciliador favorable a la confianza entre un hombre y una mujer, como en *L'Ingénue libertine*, donde se convierte en el escenario de la revelación del placer para Minne. El color gris del agua, relacionado con la mirada femenina, adquiere valor de traición. La autora muestra la ambigüedad del valor simbólico en el terreno amoroso y su continua versatilidad en los textos colettianos.

Contemporáneo de Colette, Paul Morand, gran conocedor del mar por su vida viajera, le otorga, como lo muestra extensamente Inmaculada Illanes, un lugar y una función preponderantes en su obra literaria. Con títulos reveladores, sus libros de viajes, poemas y relatos de ficción presentan de forma constante el mar Mediterráneo

como fuente de placer y necesidad vital para el escritor, que traslada esta pasión a la escritura. Los placeres del baño, de la navegación, de la contemplación de los paisajes, convierten el mar, con sus múltiples caras, en el auténtico protagonista de toda la obra del académico.

A orillas del siglo XX, unos críticos se interesaron por el estatus de la novela de aventura, como lo expone muy pertinentemente Sylvie Thorel, y por su relación con la imagen del mar: para Rivière, era un navío que cambiaba de rumbo, siendo la Odisea el libro «souche». Pero la conclusión es que el turismo ha tomado el relevo de las antiguas odiseas; la aventura solo es novelesca, y se realiza en nuestro entorno y en nuestro interior. Según Stevenson, «la poesía corre, subterránea». La prosa, instrumento privilegiado de la escritura, debe explorar el esplendor oculto de las cosas: «un soupir, un sourire, et le retour à un éternel repos» (J. Conrad, *Le Nègre du Narcisse*, 1982, 497).

Varios autores francófonos del siglo XX recurrieron a las imágenes simbólicas del mar como eje central de sus obras. Mónica Martínez de Arrieta, ocupándose de cuatro autores de finales del XX y principios del XXI, estudia la escritura del exilio, real o simbólico, a través de las metáforas o percepciones del mar que reproducen el desplazamiento identitario. Partiendo de los conceptos de *thalassa*, *pélagos* y *póntos* tal como los emplea Cacciari, analiza en *Vendredi ou les limbes du Pacifique* y *La Goutte d'or* de Michel Tournier, cómo la travesía iniciática es también travesía existencial, a imagen y semejanza de las mutaciones del mar que aquí es *póntos*. En *L'odeur du café* de Dany Laferrière, el mar es *thalassa*, madre, regazo, parte indestructible e indivisible de la identidad del autor, mientras en *Les Yeux baissés* de Tahar Ben Jelloum, el *Mare nostrum* aparece como senda del retorno a los orígenes y ruta de salvación.

En el ámbito francófono, Eva Pich pone de relieve una interesante relación, en *Soifs* de Marie Claire Blais, entre el ritmo del lenguaje literario y la presencia reiterada de las imágenes del mar. Tal ha sido la intención de la escritora: «garder justement le ton de poème du livre, celui du déferlement des vagues», practicando lo que designamos como armonía imitativa. Nos desvela los diferentes valores simbólicos de las imágenes del mar, según respondan a una visión utópica de la isla rodeada de un mar azul como paraíso o a otra más lúcida, la del mar de la exclusión y de la muerte, donde naufragan las pateras, lugar de la disolución del ser en la naturaleza.

Los poetas siempre han sido grandes creadores de imágenes marinas y en el siglo pasado, uno de ellos, Paul Éluard, nos ha dejado magníficos ejemplos de metonimias del mar, como lo demuestra en su fino análisis, María Vicenta Hernández. Para el poeta surrealista, el elemento líquido figura la fluidez del cuerpo femenino: «Tes cheveux blonds m'ouvrent la barque de ton corps» o «la voile de tes seins se gonfle avec la vague», hallazgos poéticos que comunican al lector todo el sabor del mar, elemento femenino por excelencia.

En este breve recorrido, justo es mencionar las dos últimas contribuciones del colectivo, alejadas de estas consideraciones de enfoque más literario, pero no menos interesantes: Claudine Lécrivain observa la evolución del panorama turístico del litoral andaluz, tal y como lo presentan

actualmente las agencias francesas, que valoran más su patrimonio simbólico que la calidad de sus playas o la excelencia de su clima. En vista de la saturación y de la masificación del litoral, se insiste sobre el aspecto histórico y monumental o sobre el encanto natural de los pequeños puertos que jalonan la costa. Por su parte, María Luisa Mora lleva a cabo el estudio «De la percepción metafórica visual a la cuantitativa en ciertas estructuras lingüísticas», mostrando la presencia de la metáfora marina en el lenguaje y haciendo ver, por un análisis contrastivo, la disimetría existente en el uso de ciertas expresiones corrientes, por ejemplo, en castellano «la mar de...», que no tiene equivalencia en francés.

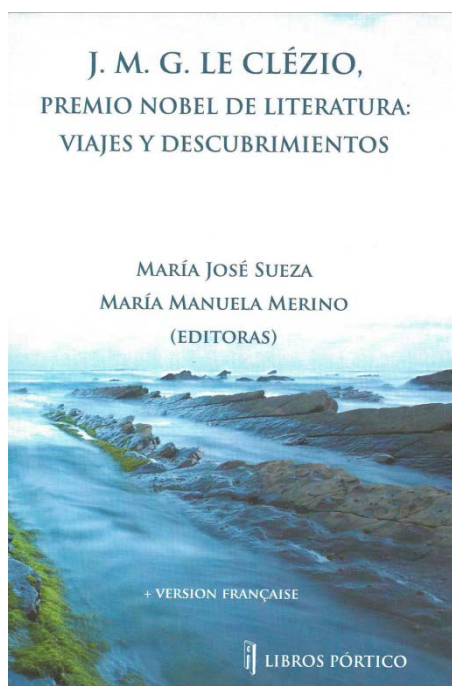
Todas estas aportaciones de alta calidad e indudable interés hacen de este volumen dedicado al mar una obra de lectura útil para todos los estudiosos de la literatura y sumamente interesante para todos los que sienten curiosidad por la eterna presencia del mar tanto en sus manifestaciones artísticas como en nuestra vida cotidiana.

Un nuevo viaje con Jean-Marie Gustave Le Clézio*

María Luisa Bernabé Gil

Universidad de Granada

lbernabe@ugr.es



Este volumen surge como iniciativa de las editoras del mismo, las profesoras de la Universidad de Jaén María José Sueza Espejo y María Manuela Merino García, con el fin de rendir homenaje al Premio Nobel de Literatura 2008, J.M.G. Le Clézio, y al mismo tiempo difundir su pensamiento y sus escritos con el fin de hacerlo así accesible a un público más amplio que el estrictamente universitario.

Para ello reúnen a varios especialistas en la obra del autor, que se centran para su análisis en la temática del viaje. En efecto, el viaje es uno de los hilos conductores de la inmensa producción de J.M.G. Le Clézio, viajero infatigable que hace viajar a sus personajes al mismo ritmo que él, en busca de una identidad perdida, de un tiempo perdido, que les lleva al

descubrimiento de la Alteridad.

La versión bilingüe nos parece un verdadero acierto, para, precisamente «ampliar el alcance de los resultados de la investigación sobre la obra de este insigne escritor francés», tal y como afirman las profesoras Sueza Espejo y Merino García en la «Presentación».

*Sobre la obra editada por M^a José Sueza y Manuela Merino, *J.M.G. Le Clézio, Premio Nobel de Literatura: viajes y descubrimientos* (Zaragoza, Libros Pórtico, 2013, 213 p. ISBN: 978-84-7956-119-2).

El volumen se inaugura con el artículo del Dr. Arráez Llobregat, centrado fundamentalmente en la primera parte de su producción, y se cierra con el trabajo de la Dra. Flores García, que analiza las últimas obras publicadas por Le Clézio. En el centro, los análisis de la Dra. Cantón Rodríguez y de la Dra. Alonso Sutil focalizan su atención en obras significativas de la evolución de Le Clézio de una a otra etapa de su producción.

Aunque desde perspectivas de análisis y enfoques diferentes, los cuatro artículos se complementan entre sí para dar una visión completa que abarca la extensa producción del escritor. La originalidad del trabajo consiste en el hecho de aportar la novedad del análisis desde la perspectiva de la recepción del Premio Nobel de Literatura 2008.

Se trata de un trabajo que puede interesar no solo a los estudiosos y especialistas de Le Clézio (entre los que me incluyo) sino a un público mucho más amplio que abarca a los estudiantes deseosos de realizar trabajos de investigación sobre este autor y su obra, y a un público general y variado que puede así adquirir un mayor conocimiento del Premio Nobel de Literatura 2008.

El eje central alrededor del cual se articula el volumen es la temática del viaje en la obra de J.M.G. Le Clézio; así se anuncia desde el título y la presentación del libro, lo que unifica y da coherencia interna a los cuatro trabajos de los especialistas que reúne.

El hecho de realizar una presentación bilingüe es un elemento altamente motivador para el público hispanófono y francófono deseoso de profundizar en el estudio del Premio Nobel de Literatura 2008, y repercutirá sin duda en el alcance y proyección de esta obra.

El Dr. Arráez Llobregat construye su investigación sobre el eje esencial del discurso que pronunció el Jurado de la Academia Sueca: «L'écrivain de nouveaux départs / de la rupture/ de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle / explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régante». En efecto, en la primera parte de su artículo, analiza el concepto de «ruptura» centrándose fundamentalmente en las primeras obras, influenciadas por el *Nouveau Roman*; se trata de un paseo literario por las obras más significativas, las que rompen, por su forma y contenido, con la novela balzaciana. De ahí pasa a estudiar las influencias filosóficas y la filosofía propia del autor que se desprende de sus obras. En segundo lugar, estudia la poeticidad de su lenguaje a través de ejemplos bien seleccionados. La última parte presenta las obras de Le Clézio, a partir de *Désert* hasta las más actuales, concluyendo que el escritor, gran humanista, se pone del lado de los más desfavorecidos. Pone en paralelo la biografía de Le Clézio y su obra, en la que se reflejan su propia experiencia y sus vivencias personales.

La Dra. Cantón Rodríguez aborda el análisis desde la perspectiva del descubrimiento del Otro en los viajes. Parte del acercamiento a su biografía y de la proyec-

ción del Yo del escritor en su obra, y destaca el «ejercicio de *exilio voluntario*» del escritor, cuya vida está íntimamente ligada desde su infancia al viaje. Descubre el universo ficcional y real de Le Clézio, concentrándose para ello en el análisis de la categoría espacial en su obra, muy unida al tiempo y al viaje; el Otro se encuentra estrechamente vinculado también al espacio y a los mitos. Clasifica su obra en función de los espacios recorridos por los personajes y analiza la presencia del Otro a través de los recursos literarios, como la intertextualidad, elemento esencial a destacar en su obra. Asimismo establece una tipología bien definida de los personajes del Otro. Finalmente pone de manifiesto el compromiso de Le Clézio con culturas «menores», con otras identidades y su búsqueda del acercamiento entre culturas. Es interesante el anexo que incluye al final de su trabajo, en el que recoge comentarios a cada obra.

La Dra. Alonso Sutil, por su parte, aporta una visión interesante, estudiando la obra de Le Clézio a partir del concepto de «lugar *versus* no lugar» desde un punto de vista antropológico. Se centra en el díptico formado por las novelas *Onitsha* y *Étoile errante*, y analiza los lugares que recorren sus personajes errantes, «lugares que pueden ser morada o tránsito, de encuentro o desencuentro en función de su historia, su relación y su memoria», precisa Alonso Sutil. Pasa revista a los lugares que atraviesan los personajes erráticos de ambas novelas y establece una tipología de espacios: abiertos, sociales, privados, lugares de desencuentro, espacios de ensoñación, compartidos, terminando con medios de transporte, fundamentalmente con la simbología asociada al barco presente en ambas novelas.

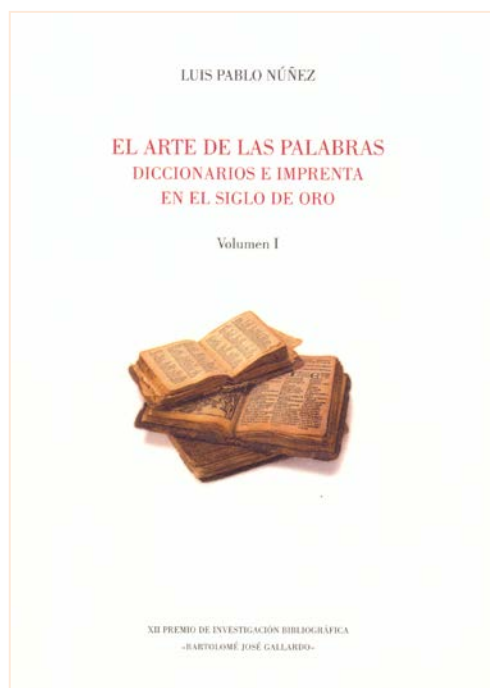
Por último, la Dra. Ángela Flores García sitúa, en un primer momento, al escritor en la categoría de «escritores viajeros», siempre en busca de un «ailleurs». En efecto, «viaje y escritura son movimiento», un movimiento de acercamiento a los otros, y se centra para su estudio en las últimas obras publicadas. Sin embargo, observa con acierto que sus obras no pertenecen al género «libro de viajes o relato de viajes»: Le Clézio entiende la escritura del viaje como una aventura en la que destaca el descubrimiento de otras voces, lo que transforma sus libros en «una escritura llena de efectos sonoros, de ecos fónicos y semánticos». Desarrolla el paralelismo entre viaje y escritura y, más adelante, explora tres líneas de pensamiento del autor que «son ejes articuladores de su universo literario»: una experiencia diferente del tiempo; tiempo cíclico bajo la perspectiva del retorno; la regeneración, una percepción diferente del mundo, el escritor describe espacios cargados de connotaciones mitológicas, de sueños, aportando una visión de lo mágico, lo sobrenatural o mítico; y, por último, un sentimiento diferente de la vida, el universo de Le Clézio incide en representar lo colectivo, la tradición frente al individualismo y egocentrismo de la literatura moderna.

Lexicografía hispanofrancesa de los siglos XVI y XVII*

Manuel Bruña Cuevas

Universidad de Sevilla

mbruna@us.es



Hasta la aparición en 2010 del libro *El arte de las palabras*, de Luis Pablo Núñez, faltaba una publicación que llenara una laguna existente, es decir, una publicación que ofreciera un estudio panorámico, y al mismo tiempo detallado, sobre la producción lexicográfica de los siglos XVI y XVII en la que se confrontan el francés y el español. No es que no hubiera estudios previos sobre muchas de las obras que forman parte de tal producción; de hecho, abundaban sobre algunas. Pero es la primera vez que todas ellas se presentan minuciosamente analizadas en un solo trabajo.

El libro, en lo que a su carácter panorámico se refiere, se abre, efectivamente, por el primer repertorio en que francés y español aparecieron juntos, el de Vorsterman (1520), terminando por la nomenclatura de Ferrus en su edición de 1695. En cuanto al otro aspecto mencionado, su carácter de estudio detallado, cabe señalar que se trata además de una obra sorprendente por su declarado propósito de exhaustividad: se estudian en ella los repertorios lexicográficos que, editados en cualquier país durante los mencionados siglos, ponían en paralelo el léxico general del francés y el español, y esto tanto si solo se ocupaban de estas dos lenguas en forma de repertorios

* Sobre la obra, de Luis Pablo Núñez, *El arte de las palabras. Dicionarios e imprenta en el Siglo de Oro* (Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2010, 2 volúmenes, 569 y 465 p. ISBN: 978-84-9852-265-5).

bilingües como si incluían algunas otras en forma de repertorios plurilingües, tanto si presentaban el léxico por orden alfabético como si lo distribuían por campos temáticos, tanto si se publicaron como voluminosos diccionarios en gran formato como si fueron simples cartillas de bolsillo, tanto si aparecieron como obras lexicográficas independientes como si, caso cuantitativamente más frecuente, se integraban en obras didácticas que comprendían otros materiales para la enseñanza de lenguas, tanto, por último, si presentaban un alto grado de originalidad como si eran simples adaptaciones de obras precedentes.

Esta heterogeneidad queda perfectamente asumida en el libro mediante el establecimiento, como veremos, de acertadas agrupaciones entre las obras que componen el corpus de estudio. Por lo demás, todas ellas, pese a su variedad, se integran, según la visión del autor, en un movimiento común hacia la consolidación de los idiomas modernos e incluso hacia su presencia fuera de sus límites geográficos. Todas, además, están consideradas, por un lado, como producto de las trayectorias vitales de sus autores, a su vez circunscritas en determinadas circunstancias históricas que propician las demandas del mercado al que tales obras se destinan, y, por otro lado, todas están vistas bajo el prisma de sus antecedentes y de su evolución posterior a través de reediciones, adaptaciones y plagios, lo que da lugar a excelentes análisis sobre semejanzas estructurales y culturales entre obras emparentadas. Asimismo, todas se ponen en relación con las prácticas en la enseñanza de idiomas y con los procedimientos editoriales de su época; y, por descontado, para todas se ofrece, con más o menos profundidad según su relevancia, atinadas descripciones de sus contenidos lexicográficos, tanto en lo que respecta a su macroestructura como a su microestructura.

Ahora bien, como hemos dicho, el libro se ocupa solo de los repertorios que, desde presupuestos lexicográficos, ponen en relación el léxico general de español y del francés. Esto conlleva dos exclusiones, que el autor señala y justifica por razones metodológicas y editoriales. Por un lado, supone esto excluir ciertas obras en que ambas lenguas aparecen relacionadas con fines, no ya lexicográficos, sino comparatistas –tales como el *Trésor* de Jean Nicot (1606) o el *Análogo-diaphora* de Pierre Bense-Dupuis (1637)–, u obras, como las de Francesco Alunno u Orazio Toscanella, en que el español y el francés no se relacionan entre sí directamente, sino por intermediación del italiano. Por otro lado, se excluye el estudio de un nutrido grupo de obras que no pretendían ofrecer el vocabulario usual, sino que contenían vocabularios especializados con presencia del español y el francés. A veces muy desatendidas desde el punto de vista lexicográfico, su ausencia aquí queda compensada por el análisis que de ellas hace el propio L. Pablo Núñez en su tesis doctoral, punto de partida para la publicación de este libro; nos referimos a la tesis que, dirigida por Manuel Alvar Ezquerro, defendió en la Universidad Complutense: *Lexicografía hispano-francesa de los siglos XVI y XVII: catálogo y estudio de los repertorios* (2008). Añádase, además, que el autor tam-

bién ha paliado en gran parte tal ausencia con la publicación de su obra *Hacia una flora universal: la Botánica y el español como lengua de la ciencia* (San Millán de la Cogolla: Cilengua y Fundación San Millán, 2012). A esta y a la tesis puede acudir, por tanto, para completar el panorama ofrecido por la publicación que estamos comentando.

El arte de las palabras, por su gran extensión, se presenta distribuido en dos volúmenes, que forman un conjunto de 1034 páginas. Contra lo que pudiera pensarse, este abultado conjunto invita a la lectura gracias a una desahogada distribución de textos, gráficos, tablas e ilustraciones, si bien lo que realmente capta la atención del lector es su contenido.

Este se halla distribuido en doce estudios correspondientes a otros tantos capítulos, de desiguales dimensiones por estar adecuados a su respectiva complejidad. Tampoco se ha empeñado el autor en adoptar para todos ellos una sola estructura, lo que es probable que hubiera sido perjudicial para la pertinencia y profundidad de la exposición. Con todo, se observa en todos una cierta tendencia a seguir un orden similar: suelen abrirse por el contexto histórico y/o por los datos biobibliográficos del autor y por la producción del editor, lo cual va seguido de la tradición textual (entendida como el conjunto de ediciones o emisiones, de copias y adaptaciones de la obra analizada) y del examen de la macro y microestructura; concluyen con una relación de las ediciones manejadas para su análisis y con unos comentarios bibliográficos en los que L. Pablo Núñez se ocupa de los estudios publicados sobre la obra u obras del correspondiente capítulo; son comentarios, a nuestro parecer, mucho más ilustrativos que la mera presentación de tales estudios al modo más usual, es decir, como simples listados alfabéticos, de los que el autor ha podido prescindir así enteramente. No podemos dejar de señalar a este respecto que el autor no desdeña en tales comentarios bibliográficos reseñar también, junto a los estudios más recientes, junto a, incluso, estudios que están en curso de realización, trabajos que tienen ya alguna o bastante antigüedad, recuperándolos así del olvido al que a menudo los relegan muchos investigadores. Si a ello se añaden las continuas referencias a la bibliografía crítica en las notas a pie de página, puede uno hacerse una idea de la aspiración a la exhaustividad con que, también desde este punto de vista, ha sido compuesta esta obra.

El primer capítulo del libro está dedicado a la publicación pionera en la reunión del francés y el español –la ya mentada de Willem Vorsterman, en sus ediciones de 1520 y 1530–, si bien, dicho así, disminuimos el alcance del capítulo; y es que L. Pablo Núñez se remonta en él a la anterior tradición manuscrita o incunable de la que surge la obra de Vorsterman, en especial al *Vocabularius optimus* y el *Gemma linguarum*. Se trata así de un primer capítulo que muestra ya la minuciosidad de los análisis de Pablo Núñez y su esfuerzo por establecer finamente las posibles filias, algo que se encontrará reiteradamente a lo largo de los demás capítulos.

En el segundo de ellos se aborda la fecundísima serie del vocabulario de Berlaimont desde su primera edición conservada (1527), prestándose atención a sus antecedentes medievales (las *manières de langage* y el *Livre des métiers* de Brujas, entre otros), a sus numerosas reediciones (más de doscientas) y a sus prolegómenos del siglo XIX (hasta 1893), dedicándose el capítulo siguiente a la serie que compitió mucho tiempo con la del *Berlaimont* por el mercado de los vocabularios, o sea, a la del *Solemnissimus vocabulista*, cuyos orígenes se remontan igualmente a época medieval; su nacimiento y éxito (más de cien ediciones) se explica por el ambiente comercial italiano y germano como el de la serie Berlaimont por la actividad mercantil de Flandes. Evidentemente, dada la abundante tradición textual del *Berlaimont* y el *Vocabulista*, el autor ha elegido para su análisis las ediciones más relevantes, o sea, aquellas en que se produjeron cambios que afectaron a las ediciones posteriores. Si el estudio y comparación entre sí de tales ediciones supone ya un importantísimo esfuerzo, nótese que no es menor, aunque pase más desapercibido, el necesario para establecer cuáles fueron esas ediciones innovadoras.

Estos tres primeros capítulos ofrecen, pues, un cabal panorama de los vocabularios políglotos menores que circularon por Europa y que recogieron en la mayoría de sus ediciones tanto el francés como el español. Son un total de 209 páginas que constituyen un referente indispensable para quien se interese en adelante por tales obras, tanto desde el punto de vista de por qué nacieron en el contexto geográfico y sociológico en que lo hicieron como en lo que atañe a su compleja tradición textual y a las obras a que dieron lugar. De los tres, es el capítulo reservado al *Berlaimont* el más desarrollado. Además de lo que hemos dicho, el lector encontrará en él la distribución por ramas de sus diversas ediciones, consignadas en un exhaustivo listado, terminando este estudio bibliográfico de la obra con listas y gráficos sobre las ciudades de impresión y la distribución temporal de las ediciones. Solo después comienza el examen de la microestructura y la macroestructura de la obra, presentándose en cuadros comparativos la evolución del léxico recogido en las distintas ediciones de los siglos XVI y XVII. Se ocupa a continuación el autor de la fecunda posteridad del vocabulario, con especial atención a algunas adaptaciones: la barcelonesa de Pere Lacavalleria (1642), la londinense de William Stepney (1591) y la manuscrita neerlandés-español que L. Pablo Núñez ha localizado en la Biblioteca Nacional de España y cuya redacción sitúa entre 1578 y 1615. Por último, se presta atención a esas adaptaciones tardías a las que ya hemos aludido, es decir, a las decimonónicas, ya sea con el francés y el bretón o ya se trate de las bruselenses francés-neerlandés (*Kleynen Vocabulaer... Petit Vocabulaire...*). Tras una relación de las muchísimas ediciones que ha podido localizar y consultar, termina este capítulo como hemos indicado que se cierra también la mayoría de los demás: con unos comentarios sobre los estudios publicados sobre esta obra y sus derivados. Muestra todo esto la amplitud de miras del libro. Ciertamente, este capítulo II, junto al dedicado a la producción de Oudin, es el más

elaborado, pero revela cuál es la calidad de la investigación llevada a cabo por L. Pablo Núñez; no solo brinda en su libro una inserción de cada obra en su contexto histórico y, cuando corresponde, en el contexto de la producción global del autor, sino que, antes de adentrarse en el examen interno de cada una, lleva a cabo un estudio sobre los aspectos editoriales que le atañen, lo que da lugar, a medida que se va pasando de unos capítulos a otros, a la construcción de un verdadero tratado de la evolución del mundo de la imprenta.

Tras los tres primeros capítulos aborda el autor una producción de muy distinto calado: los diccionarios de carácter docto que, aunque no desde su origen, acabaron incluyendo en el transcurso de sus reediciones y remodelaciones el francés y el español junto a otras lenguas. El cuarto capítulo está así dedicado al más conocido de ellos, el diccionario de Ambrogio da Calepio, mientras que el quinto trata sobre el *Tesoro ciceroniano* de Mario Nizzoli, surgido en el mismo marco renacentista de depuración del latín y de sus textos clásicos en que se sitúa también la composición del *Calepino*. Como este, también el de Nizzoli evolucionó a través de sus ediciones desde un primigenio carácter fundamentalmente monolingüe a una obra políglota, si bien, a diferencia del famoso *Calepino*, que fue ampliamente plurilingüe en la mayor parte de sus muchas salidas hasta bien avanzado el siglo XVIII, el *Tesoro* de Nizzoli solo incluyó un número más reducido de lenguas (español, francés e italiano) en dos ediciones (Venecia, 1606 y 1617), por lo demás inspiradas del *Calepino*.

Con el sexto capítulo vuelve L. Pablo Núñez a los vocabularios políglotos, pero queda plenamente justificada su separación de los vistos en los tres primeros capítulos por su diferente naturaleza: no se trata ya de cartillas de poca envergadura, sino de obras que, aunque igualmente multilingües, aparecieron en mayor formato y con pretensiones de exhaustividad en cuanto al vocabulario recopilado. Esta vez, quizá por su número o por su menor complejidad editorial, el autor se muestra mucho más escueto en sus comentarios que al tratar las largas series de las cartillas políglotas; centra así su atención primordialmente en dos de estos vocabularios, ambos aparecidos en Londres: el *Ductor in linguas* o *Guide into tongues* de John Minsheu (primera edición en 1617, con once lenguas; con algunas menos en las ediciones de 1625 a 1627) y el *Lexicon tetraglotton* (1659-1660) de James Howell. Reserva el apartado final del capítulo a comentar más brevemente los varios vocabularios de este tipo aparecidos en Cetroeuropa; destacan entre ellos los varios debidos a Juan Ángel de Sumarán, pero también incorpora el autor unos comentarios sobre el *Thesaurus polyglottus* (1603) de Hieronymus Megiser y algunas referencias a la producción general de Heinrich Decimator y el *Gazophylacium* (1691) de Christoph Warmer.

Desde el capítulo siguiente se sale ya del estudio de las obras plurilingües que incluyeron el francés y español para entrar en las que se centraron específicamente en estos dos idiomas, empezando por la que es objeto del séptimo capítulo: el *Vocabulario* (1565) de Jacques Ledel. Aunque adaptación del vocabulario de Berlaimont, la

obra merece ser tratada en este lugar diferenciado –ya hemos visto que el autor se ocupa de la serie Berlaimont en el capítulo II– por no estar exenta de cierto grado de originalidad y, sobre todo, por ser la primera obra lexicográfica francoespañola estrictamente bilingüe y la única con tal característica que se publicó en España durante los siglos XVI y XVII. Dado que este vocabulario fue editado en el mismo año y por los mismos impresores que una adaptación de las *Conjugaciones* de Gabriel Meurier, la *Grammatica* de Baltasar de Sotomayor, con la que a menudo se halla encuadrado, también a ella se atiende en este capítulo.

Los dos siguientes capítulos, VIII y IX, están dedicados a las tres obras que, aparecidas en torno al cambio de siglo, en torno al paso del XVI al XVII, constituyen los primeros exponentes en la serie histórica de los diccionarios francoespañoles propiamente dichos, dado que no presentan ya las limitaciones propias del *Vocabulario* de Ledel. Aunque los tres diccionarios presentan unos planteamientos y hasta unas fuentes similares, los dos primeros en el tiempo vienen estudiados en el capítulo VIII, mientras que el tercero, verdadera obra cumbre que domina todo el siglo XVII, merece por ello ser tratado en el IX. Nos referimos, para el capítulo VIII, a la *Recopilación* de Heinrich Hornkens (1599) y al *Diccionario* de Jean Pallet (1604, con una sola reedición en 1606-1607); y, para el capítulo IX, al *Tesoro* de César Oudin. En lo tocante a este último, se presta gran atención a sus varias reediciones tras su primera salida en 1607, así como a sus dos derivados, el *Tesoro* trilingüe francés-italiano-español (1609) de Girolamo Vittori y el *Anónimo de Amberes* o diccionario del impresor César-Joachim Trogney. Estos capítulos VIII y IX contrastan entre sí tanto por sus contenidos como por su extensión; de los dos, el noveno supera con mucho en profundidad de análisis y amplitud al octavo. Pero que sea así está más que justificado; deriva del papel desempeñado por C. Oudin en la publicación de obras para la enseñanza del español en Francia a finales del XVI y en los primeros decenios del XVII y, como ya indicado, del lugar preponderante que ocupa su *Tesoro* en la historia de la lexicografía francoespañola, ya sea por sus varias reediciones y remodelaciones a lo largo del XVII, ya por sus adaptaciones para italianohablantes o neerlandófonos, ya por ser la base de uno de los diccionarios que dominan el panorama lexicográfico bilingüe español-francés y francés-español del siglo XVIII: el de Francisco Sobrino (1705). Si el centenar de páginas que L. Pablo Núñez consagra a la serie Berlaimont es, como hemos dicho, un nuevo referente para quienes se acerquen a ella, también las 161 páginas de este capítulo IX lo es al constituir no solo una buenísima síntesis de la producción de Oudin, sino un avance en el conocimiento de su diccionario, de su evolución en el transcurso de sus ediciones, de sus filiaciones e influencias.

El capítulo X, que abre el segundo volumen del libro, está dedicado a François Huillery, al análisis de su única obra conocida (su *Vocabulario*, con solo una edición en 1661) y al impresor de esta, Pierre Variquet. Es una obra curiosa y a la que se había prestado menos atención que a otras, por lo que L. Pablo Núñez no se limita al

análisis de su parte lexicográfica, sino que la comenta en su totalidad. Pero lo que mejor justifica que se le dedique expresamente un capítulo propio en el libro es que, al contener un vocabulario unidireccional español-francés por orden alfabético, no correspondía incluirla en los capítulos VIII o IX, dedicados a los verdaderos diccionarios francoespañoles de la época estudiada, ni en el capítulo VI, dedicado a los vocabularios políglotas del XVII, ni en el VII, acertadamente reservado a la pionera obra de Ledel, ni en ninguno de los dos estudios finales.

El capítulo XI, en efecto, encierra comentarios sobre una quincena de vocabularios distribuidos temáticamente y centrados en el francés y el español con, a veces, alguna otra lengua como el italiano. Con la minuciosidad que lo caracteriza, el autor los coteja a menudo entre sí; toma para ello como referencia el campo temático de las partes del cuerpo humano, dado que aquí, por razones obvias, no puede aplicar el criterio seguido en sus análisis de los vocabularios o diccionarios alfabéticos, para cuyas calas comparativas elige las voces *a-al* y *l-lan*, tanto en dirección español-francés como en dirección francés-español si la obra no es unidireccional. Las nomenclaturas objeto de análisis son las publicadas entre 1569 (la de Juan Lorenzo Palmireno) y 1680/1695 (la de Ferrus). Se vuelve así a ciertos autores tratados anteriormente por su producción políglota, al tiempo que se completa con esta otra producción lexicográfica temática el capítulo III sobre el *Solemnissimus vocabulista*, también temático en cuanto al vocabulario, pero multilingüe.

En cuanto al capítulo XII, está reservado a los repertorios que no llegaron a la imprenta, a los que no sobrepasaron el estado de manuscritos, algo que les confiere una unidad tanto por su carácter de ejemplares únicos como por las dificultades añadidas que plantea su análisis. Se ocupa así L. Pablo Núñez de los vocabularios español-italiano, español-francés y español-vasco de Niccolò Landucci (1562), del diccionario unidireccional español-francés de Pierre Séguin (circa 1636), de los varios manuscritos conservados de Sylvain Pouvreau –entre los que figura la breve versión de un diccionario vasco-francés-español-latín redactado entre 1659 y 1665– y, finalmente, de los dos vocabularios del manuscrito del XVII que perteneció a Raymond Foulché-Delbosc, cuyo paradero permaneció desconocido de 1936 a 1996; el primero de estos últimos es políglota latín-ocho lenguas vulgares y el otro, bidireccional con solo el francés y el español, eminentemente botánico, zoológico y de sustancias para componer fármacos. A todos estos manuscritos se añaden otros dos de existencia potencial, solo conocidos por las noticias que dan de ellos sus autores. Uno es el quizá unidireccional francés-español que declara Baltasar Pérez del Castillo haber incluido en su *Gramática* francesa para españoles, compuesta hacia los años sesenta-setenta del siglo XVI y conservada parcialmente solo en versión manuscrita. El otro es el «Dictionnaire Espagnol» al que alude Jerónimo de Tejada en el prólogo de su *Gramática* española (1619), si bien, a nuestro entender, el párrafo de ese prólogo en que L. Pablo Núñez se apoya para suponer su existencia podría entenderse de modo dife-

rente a como él lo interpreta, por lo que, aun con esta reticencia, y aun sin pruebas por el momento ni de que realmente Tejada lo compusiera ni de que, caso de que lo hiciera, fuera bilingüe, solo nos cabe desear que Pablo Núñez tenga razón y aparezca un día esta obra lexicográfica por ahora desconocida.

Tras este último capítulo se sitúa un apéndice titulado «Catálogo de repertorios» y curiosamente marcado como capítulo XIII. Es una verdadera base de datos, de la que el autor ha partido para la confección de sus capítulos previos y que, por su riqueza, explica en gran medida la profundidad de análisis de estos. Ocupa la mayor parte del volumen segundo (pp. 185-436), lo que ya da una idea de la ingente cantidad de información que abarca. Basta leer la introducción de que va precedido este catálogo para apreciar el enorme esfuerzo desarrollado por el autor para consignar rigurosa y metódicamente, tras la consulta de todo tipo de repertorios bibliográficos y estudios y las visitas personales a las principales bibliotecas históricas, los datos relativos a cada ejemplar perteneciente a cada una de las tradiciones textuales que examina: transcripción de las portadas –en más de un idioma cuando corresponde–, número de páginas u hojas, formato, signatura, indicaciones sobre textos preliminares o colofón, emisiones de un mismo año, ediciones modernas, repertorios bibliográficos que mencionan la obra, bibliotecas en que se halla –muy pertinentemente repartidas por zonas geográficas–, comentarios diversos o aclaraciones sobre posibles contradicciones en las referencias encontradas sobre cada ejemplar o sobre ediciones fantasma... Las diversas tradiciones textuales están repartidas por apartados, entre los que destacan, por su complejidad, los dedicados a la del *Berlaimont* (pp. 202-312) y a la del *Solemnissimo vocabulista* (pp. 313-373), en consonancia con los nutridos comentarios que el autor les dedica en los capítulos II y III. Los siguientes apartados están dedicados a Ledel/Sotmayor, Hornkens, Pallet, el *Tesoro* de Oudin, el de Vittori, el *Anónimo de Amberes*, Minsheu, Howell, Zumarán, Megiser y Warmer.

Se encuentra tras este imponente repertorio una tabla cronológica en que, mediante la combinación de las coordenadas horizontales (franjas de cinco años desde 1510 hasta 1700) con cinco coordenadas verticales (correspondientes apariciones editoriales en esas franjas del *Berlaimont*, del *Vocabulista*, de otras obras plurilingües, de los diccionarios bilingües o trilingües y de las nomenclaturas), se ofrece un cómodo panorama temporal de la producción lexicográfica estudiada. Cierran el libro dos índices alfabéticos, uno de autores y otro de impresores, que permiten localizar rápidamente las páginas en que se hace referencia a ellos. Añádase para completar el panorama de la obra aquí comentada un prólogo de Manuel Alvar Ezquerro y unas muy atinadas e instructivas «Presentación» e «Introducción» del autor, cuya lectura aconsejamos a cualquiera que se acerque tanto a la totalidad como a una determinada parte del conjunto.

Aunque ya hemos aludido a ello, queremos recalcar que uno de los valores de este libro es el gran número de gráficos y tablas que presenta. Destacaremos en espe-

cial las tablas en que el autor compara el vocabulario incluido en las diversas ediciones de una misma tradición textual o en diccionarios interrelacionados en cuanto a su filiación; completan e ilustran muy adecuadamente las explicaciones del autor sobre la evolución de una misma obra o sobre las influencias de unas obras en otras, con el valor añadido de que no siempre es fácil tener acceso a los repertorios lexicográficos concernidos. Destaca asimismo el gran número de ilustraciones correspondientes a portadas o páginas interiores de las obras, insertas tanto en los estudios que componen el conjunto como en el catálogo del capítulo XIII. Más que una finalidad ornamental, cumplen a menudo la función de probar la exactitud de las transcripciones del autor y de contribuir a entender mejor sus descripciones en cuanto a la presentación del léxico en los vocabularios y diccionarios examinados. De hecho, hubiera sido bienvenido el disponer de un número más elevado de ellas, pero, como bien indica el autor, los derechos de reproducción no siempre lo han hecho viable. Como él, remitimos, pues, al interesado por este complemento a su propia tesis.

Igualmente, deseamos hacer hincapié en otro de los aspectos que desuellan en el libro y que justifican el título que porta; hablamos de la atención que recibe el mundo y la historia de la imprenta europea, las técnicas editoriales, los canales comerciales, así como las cuestiones bibliográficas en su más amplio sentido. Consideramos que esta obra es ante todo un estudio metalexigráfico; pero sobresalen tanto en ella esos otros aspectos a los que acabamos de referirnos que se entiende perfectamente que su publicación haya sido posible gracias a que consiguió en 2009 el XII Premio de Investigación Bibliográfica «Bartolomé José Gallardo».

Queremos por último insistir, aunque ya lo hayamos sugerido, en que no concebimos que los estudios sobre la lexicografía francoespañola de los siglos XVI y XVII –y sobre gran parte de la lexicografía europea de esos siglos, dado su frecuente carácter polígloto– puedan llevarse a cabo en el futuro sin tomar en consideración esta obra. Ciertamente, como señala el autor, ya anteriormente se había prestado bastante atención a buena parte de ellas, pero su libro no solo recoge lo ya sabido, sino que logra estructurarlo coherentemente y añadir nuevas observaciones, clarificando notablemente las filiaciones y aportando repetidamente datos nuevos, hasta ahora desconocidos. Es el caso, por ejemplo, de su presentación de la tradición textual del *Solemnissimus Vocabulista*, que mejora la de Alda Rossebastiano Bart, a pesar de estar basada en ella, con el aporte de los nuevos ejemplares descubiertos por el autor; o el caso de su clarificación y mejor estructuración de la tradición textual del *Berlaimont*, la cual, aunque basada en la ya establecida por R. Verdeyen y Caroline B. Bourland, se enriquece asimismo con las ediciones descubiertas con posterioridad a sus trabajos. Es también el caso de su magnífico estudio sobre la producción de César Oudin; o el de su correcta descripción de numerosos ejemplares de obras cuyas referencias se daban con errores. Es a L. Pablo Núñez a quien se debe igualmente la localización de un ejemplar de las obras de Sotomayor y Ledel en la Biblioteca nazionale centrale Vitto-

rio Emanuele de Roma o de otro ejemplar de la obra de Lacavalleria en la Biblioteca Nacional de España. Y aún cabe destacar sobre todo esto, al menos desde nuestro punto de vista, su descubrimiento en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid de una copia manuscrita de la también inédita y anteriormente desconocida gramática de Pérez del Castillo.

Un libro como este ha demandado a su autor varios años de trabajo; le ha exigido la consulta de muchísimos catálogos en papel o informatizados, la visita de bibliotecas repartidas por varios países, el análisis paciente de gran cantidad de obras y de todos los ejemplares correspondientes a los que ha podido acceder. El resultado final resulta impresionante y, junto a los trabajos publicados en los últimos diez años por L. Pablo Núñez, lo confirma como uno de los investigadores punteros en la historia de la lexicografía hispánica e hispanofrancesa. Son varios, además, los proyectos que nos ha anunciado tener entre manos. Solo nos resta animarlo a llevarlos a cabo: tenga la seguridad de que somos muchos los que esperamos con anhelo su publicación.

Relatos cortos escritos por mujeres en el siglo XIX*

Marta Giné

Universitat de Lleida

mgine@filcef.udl.cat



Desde hace ya muchos años, Concepción Palacios, profesora de la Universidad de Murcia, lleva investigando en el relato corto francés del siglo XIX. Fruto de sus esfuerzos continuados (de forma constante y continuada) son ya diversos volúmenes publicados: *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España* (Ediciones de la Universidad de Murcia, 2003), *Formas breves del relato* y *El relato corto francés del siglo XIX*, números 13 (2005) y 15 (2007) respectivamente de la revista *Anales de Filología francesa* (Ediciones de la Universidad de Murcia), *Le récit fantastique en langue française de Hoffmann à Poe* (Ediesser, 2009) y, en colaboración con Pedro Méndez, *La nouvelle au XIX^e siècle: auteurs mineurs* (Peter Lang, 2011), constituyendo –este último volumen– las actas del congreso internacional organizado, con el mismo título, en la Universidad de Murcia en 2010.

Los títulos indicados permiten observar cómo la investigadora ha pasado de un estudio más general del género a ir precisándolo poco a poco, consciente de que la historia del relato corto está aún en vías de realización y que permite, por tanto, múltiples perspectivas de análisis: la recepción en España, el estudio por subgéneros (fantástico, en el que es especialis-

* A propósito de la obra editada por Concepción Palacios y Pedro Méndez, *Femmes nouvellistes françaises du XIX^e siècle* (Bern, Peter Lang, coll. « Espacios literarios en contacto », vol. 4, 2013, 366 p. ISBN: 978-3-0343-1409-1).

ta), autores olvidados o bien, en esta ocasión, relatos escritos por mujeres a lo largo del siglo XIX.

Con una clara voluntad erudita, el inicio del libro corresponde –como es lógico– a la contribución de René Godenne, gran experto del género en el periodo indicado. Este investigador establece e interpreta un listado de escritoras: Mme de Genlis destaca en la primera mitad del siglo –al igual que Mme d’Abrantès–; el número de autoras aumenta conforme avanza el período: Marceline Desbordes-Valmore, George Sand, Mme de Girardin, Rachilde... aunque pocas permanecen en la historia de la literatura y no precisamente por sus relatos cortos. El estudioso analiza asimismo la tipología narrativa más abundante entre las escritoras: para Godenne, prevalece el relato moral y sentimental, en detrimento de otros subgéneros (costumbres, humor, fantástico...).

Tras esta apertura, el volumen sigue un criterio cronológico y se divide en tres grandes áreas: las escritoras de inicios, de mediados y de fin de siglo (siendo este periodo, lógicamente, el que ofrece más número de autoras y de estudios).

De principios de siglo, Ángeles Sirvent descubre y estudia los relatos cortos, escritos por Mme de Staël en su juventud, y se interroga por su carácter sentimental (análisis del marco exótico, de la relación temática con Rousseau...), concluyendo que estos textos prefiguran las grandes novelas posteriores de la escritora (de análisis de sentimientos); textos, además, que constituyen una parte de su obra, compuesta por un díptico entre su obra narrativa y su obra ensayística.

Para Pedro Pardo la reflexión moral sobre ciertos aspectos de la condición femenina a inicios del siglo XIX (meditación sobre la atracción sexual con una finalidad didáctica) es lo esencial del relato *Entre chien et loup* de Mme de Choiseul-Meuse; se configura así el paso entre un siglo de las luces más abierto y el periodo napoleónico, muy puritano en cuanto a los derechos femeninos.

En cambio Mme de Constance de Salm, en su «longue nouvelle» –en palabras de Carmen Camero– *Vingt-quatre heures d’une femme sensible* se muestra mucho más directa en la expresión de la pasión (reivindicando la independencia femenina): demuestra la voluntad racional de la autora en la expresión de los sentimientos y analiza también las características formales de la obra (perteneciente al género epistolar).

Thierry Ozwald analiza asimismo las características formales de las *Scènes de la vie espagnole* de Mme d’Abrantès: la autora parte de hechos reales, convertidos en ficción y vistiéndolos de sensacionalismo, dando lugar a textos dotados de un romanticismo impulsivo y melodramático. A partir de estas constataciones, el estudioso examina y pone en relación los relatos de Mme d’Abrantès con la evolución del género a lo largo del siglo XIX.

La segunda parte del volumen se abre con el trabajo de Encarnación Medina dedicado a M. Desbordes-Valmore; la estudiosa examina el valor de la voz en los relatos de la autora: voz natural, nativa, original..., medio de comunicación (que permite desarrollar la amistad y el amor) y de aprendizaje, de conciencia y de presentimiento (de lo que el lenguaje no permite «decir»); voz que es sentimiento gracias a la entonación...

Kyoko Murata dedica su estudio a otra escritora ya reconocida (Delphine de Girardin) para analizar, mediante el examen contrastivo (las *Lettres sur Paris* de Balzac y *Le Courier de Paris* de Mme de Girardin), las estrategias narrativas de la autora: Murata concluye

que la estrategia de la humildad ingenua permite a la autora observar libremente la sociedad de su tiempo, de la que deja constancia con imparcialidad.

Mucho menos conocida es Mme Charles Reybaud (aunque sí tuvo éxito en su momento histórico), de la que Barbara T. Cooper estudia un relato prácticamente desconocido, *L'Habitation Kernadec (Sydonie)*, tanto en los aspectos de su difusión y recepción como de su temática, de tipo colonialista.

Por su parte, Lidia Anoll presenta y examina los relatos cortos de Marie d'Agoult (uso magistral de la lengua/temática sentimental), precediendo su estudio de un análisis general sobre la escritura y la vida de la autora, que firmaba con el pseudónimo de Daniel Stern.

Louise Colet retiene la atención de M^a Teresa Lozano y de Thanh-Vân Ton-That. Lozano se centra en el examen del relato *Qui est-elle ?*, tanto desde el punto de vista temático como narratológico, constatando el gran valor de la obra; mientras que la segunda estudiosa analiza las *Historiettes morales* de Colet, centrándose en la novedad estilística de la obra (composición y elección de los textos, a veces narrativos, a veces poéticos), pero constatando el objetivo moral de todo el conjunto, ya anunciado en el título, tal si los relatos fueran una novela de aprendizaje en la que puede proyectarse el futuro lector.

Inmaculada Illanes nos acerca a una escritora debutante, Mlle Mina d'Auberval y sus *Quatre nouvelles fantastiques*, pero, desengañémonos, a pesar del título, no estamos ante obras del género fantástico, como la estudiosa desvela: sin embargo, los relatos, por su calidad narrativa, por su mirada crítica sobre el mundo de la época, merecen ser rescatados del olvido, en palabras de la estudiosa.

Evidentemente, una autora tan reconocida como George Sand no podía faltar en un libro dedicado a la narrativa corta escrita por mujeres en el siglo XIX. De ella se ocupan Antonia Pagán y Nathalie Prince. La primera analiza varios de sus relatos desde el punto de vista estilístico (*Metella, Navilia y La Marquise*) y se centra especialmente en *L'Orco*, texto a medio camino entre el género fantástico y el maravilloso, proceder que también encuentra Pagán en los *Contes d'une grande-mère*. Estos últimos relatos citados son puestos en relación –por parte de Prince– con los *Nouveaux contes de fées* de Mme de Ségur, ya que ambos tienen en común el haber sido escritos por abuelas que los ofrecen a sus nietos. Prince estudia las similitudes entre ambas selecciones desde el punto de vista temático y formal como reinención de los cuentos infantiles.

La última parte del libro se inicia con el trabajo de Francisco Lafarga dedicado a los relatos cortos escritos por mujeres en el periódico *Les matinées espagnoles*: el estudioso analiza las características de esta revista y se centra en los textos escritos por Mme de Rute (de quien también aporta un análisis biográfico) con diferentes pseudónimos.

También escribe en periódicos y revistas Isabelle Eberhardt, más conocida por su peculiar biografía que por su obra, por la cual se interesa Carmen M. Pujante, la cual estudia la producción de la autora a lo largo del tiempo, tanto desde el punto de vista temático como formal, subrayando sus aportaciones en este último terreno.

Éric Vauthier, por su parte, examina los relatos de Jeanne de Tallenay, en el contexto del ocultismo *fin-de-siècle*, centrándose en la expresión del sufrimiento (con todos sus matices psicológicos) en *Treize douleurs*, para concluir que la autora comparte la filosofía idealista de Villiers de l'Isle-Adam (aunque no la ironía de este último).

De Anna de Noailles, Yvon Houssais constata el estudio psicológico de la conciencia femenina (especialmente la supuesta fuerza y debilidad de la mujer y la dialéctica amorosa) y su enunciación en *Les innocentes ou la sagesse des femmes*. El estudioso concluye que, si bien los relatos no tuvieron demasiada difusión en su momento, en realidad, la autora estaba abriendo rutas para las escritoras femeninas del siglo XIX.

Los últimos artículos del libro (escritos por Ana Alonso –que examina los *Contes et nouvelles. Suivis du Théâtre*, obra que también investiga Marta Pedreira–, Lola Bermúdez –que estudia la recepción de la autora por parte de sus contemporáneos– y Rosa de Diego –que analiza el contenido subversivo de *La Jongleuse*) están dedicados a la ya más reconocida y controvertida Rachilde.

Como constatan en su prefacio sus editores, el libro no agota todo el listado de mujeres escritoras del siglo XIX. Pero ello sería tarea imposible en un solo libro. Sin embargo, a nuestro entender, el presente volumen constituye un hito importante en el camino del conocimiento dedicado a la escritura firmada por mujeres. Los trabajos presentados, tal una polifonía, ofrecen un discurso crítico coral y múltiple para entender la literatura femenina del siglo XIX. Los artículos son todos originales y contienen una buena y extensa bibliografía sobre las escritoras citadas. Aportan datos significativos para comprender y avanzar en el estudio de las características temáticas y narrativas de la llamada escritura femenina. Arrojan, además, nueva luz sobre la sociedad literaria del siglo XIX en general. Y, en algunos casos, descubren autoras prácticamente desconocidas, que –por su calidad estilística– merecen ser rescatadas del olvido.

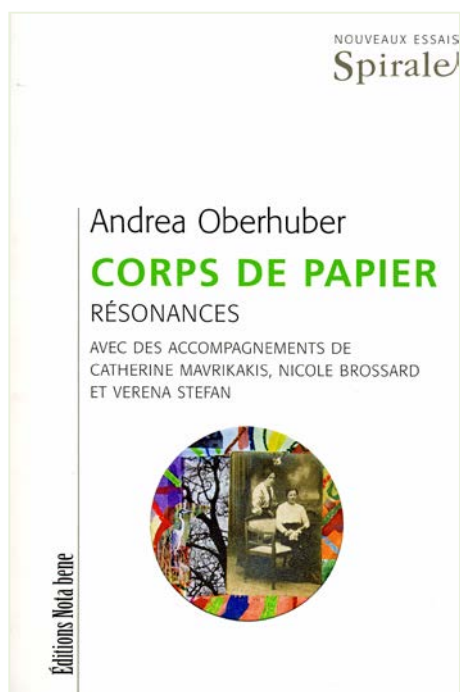
Les dimensions d'une ombre : résonances intermédiales et collaborations artistiques entre femmes*

Maryse Larivière

Western University
mlariviere@pavilionprojects.com

Ania Wroblewski

Université de Montréal
a.wroblewski@umontreal.ca



L'étude hétéroclite d'Andrea Oberhuber, où la riche multiplicité des formes textuelles et visuelles se marie à une chorale harmonieuse de voix féminines, demande un compte rendu critique à son image, c'est-à-dire, écrit à plusieurs mains, illustré de collages inédits.

Sans doute plus que toute autre chose, *Corps de papier : résonances* est une œuvre sur la collaboration, et ce, entre femmes. Dans son travail critique expérimental, Oberhuber est « accompagnée » (quelle belle image musicale soulignant l'esprit de sororité qui se dégage de l'œuvre) de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan, créatrices contemporaines qui ont toutes les trois contribué à l'ouvrage. Oberhuber est également en consonance à la fois parfaite et anachronique avec d'autres femmes-artistes, no-

tamment Claire de Duras, Claude Cahun, Leonora Carrington, Unica Zürn et Élise Turcotte, les « héroïnes de papier » (15) sur lesquelles porte son étude, aussi bien qu'avec A. et Andrina, les avatars qu'elle a inventés et qu'elle assume sur le mode fictif.

* Au sujet de l'ouvrage d'Andrea Oberhuber, *Corps de papier : résonances* [avec des accompagnements de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan] (Québec, QC, Nota Bene, 2012, 237 p. ISBN: 978-2-89518-442-3).

Les dimensions d'une ombre viennent se poser à mes pieds, sur l'herbe rase du sentier de la forêt où nous marchons. Je ferme les yeux, et le matin tu es là, silencieux, derrière moi. Je ne te vois pas, mais tu es bien là, inquiet. Je sens la caresse de ton regard s'allonger sur mon corps. Tu m' observes à mon insu avec tant de délicatesse. Tu es si près, au souffle court, petit animal en manque d'affection. Encore une fois, tu me poursuis selon les odeurs du moment. Première intuition.

Qui plus est, comme en témoigne la professeure des littératures française et québécoise à l'Université de Montréal tout au long de son ouvrage, les questions et les idées de ses anciennes étudiantes ont aussi nourri sa pensée. C'est donc à leur propre manière et d'après leurs compétences réelles ou imaginées que les collaboratrices d'Oberhuber interviennent dans cet essai éclaté, un essai non pas dissemblable au travail de la romancière américaine Chris Kraus, un essai à cheval entre l'écriture théorique, la création artistique et le récit de soi.



De cet échange olfactif soudain émerge un espace onirique qui émeut nos corps. Je tremble. Tu chantonnes notre refrain. De la pupille de mes yeux clos, une seule larme glisse lentement sur ma joue. Tu la perçois aussitôt car la réalité de notre collaboration affective excède les limites de la raison. Fébriles, nos pensées s'entremêlent les unes aux autres discrètement. Dans ma tête, tu me prends par la main.



Concrètement, *Corps de papier* résonne, pour ainsi dire, comme suit. L'introduction propose l'ouvrage comme « un livre de dialogue, toujours à renouer » (18). Le texte de Catherine Mavrikakis sur la « théâtralité » (23) de l'espace livresque décousu et sonore inscrit l'étude dans la lignée des expérimentations textuelles et visuelles des femmes-artistes surréalistes. Dès le départ il est donc annoncé que les métamorphoses du livre suivront, à travers les siècles et d'un moyen d'expression à l'autre, les méandres et les transformations du corps-corpus féminin. L'ouvrage se divise en trois grandes parties qui font office, en quelque sorte, de conversations transhistoriques, trans-temporelles et trans-médiales : chacune est composée

d'une étude critique signée par Oberhuber et de quelques courts textes de création issus de la plume d'une de ses avatars ou collaboratrices :

J'imagine aussi ta joue au creux de mon épaule. Les feuilles d'un jaune-orange éclatant se froissent sous nos pas, sublime tendresse d'un automne à Montauk. Un arbre expie une fumée blanche iridescente et humide, comme par magie. Les rayons du soleil émoussent son écorce, duquel s'évapore aussi la rosée du matin. Une rare apparition, un phénomène naturel de poésie visuelle. Fumée mouillée sans feu.

Intitulé « Différences sociales et enjeux du *gender* chez Claire de Duras », le premier essai s'interroge sur l'exclusion du canon romantique français des œuvres de la duchesse de Duras, une salonnière pourtant célébrée de son contemporain, et étudie les protagonistes de ses œuvres *Ourika* (1823) et *Édouard* (1825) à la lumière des préceptes de la théorie du *gender studies*. Un extrait fictionnel du journal intime de Claire de Duras et le poème « Du réel nous ne connaissons que ce qui arrive à notre corps » de Nicole Brossard prolongent les réflexions amorcées dans l'essai. « Sujets à la dérive : écriture du moi et corporéité chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », la deuxième étude critique, s'intéresse aux articulations photographiques et littéraires fragmentées de la subjectivité féminine des trois femmes-artistes du mouvement surréaliste à l'étude. Ensuite, se trouvent reproduites des lettres envoyées de Montréal et d'Aix-en-Provence *outré-temps* et *outré-tombe* à Cahun, à Carrington et à Zürn, lettres rédigées par une certaine A., spécialiste et admiratrice de leurs pratiques créatrices respectives. Le troisième volet des *Corps de papier* s'ouvre sur un texte « savant » (16) – savant entre guillemets pour ne pas créer des hiérarchies entre les formes variées du savoir – qui analyse la réécriture de la féminité à l'heure actuelle. Or, dans les pages qui suivent « L'intimité sauvée des eaux dans *La maison étrangère* d'Élise Turcotte », Andrina, l'alter-ego italianisé d'Oberhuber, ressuscite l'ancienne forme liturgique du livre d'heures pour méditer sur les belles surprises qui naissent des mauvaises pistes de recherche. C'est en chantant *La mélodie du bonheur* en français (traduit de l'allemand) et en anglais que Verena Stefan clôt finalement l'ouvrage retentissant déjà de fanfares multilingues : « That will bring us back to do – ce qui nous ramènera à do » (224). Comme s'il fallait rassembler les fils de l'œuvre-réseau tissée par Oberhuber, le texte de Stefan porte le titre fort pertinent « Points de rencontre ».

Le tout est entrecoupé par les photo-collages originaux de l'auteure :

Au seuil de la perception, notre contemplation est lente et muette, avec, en arrière-plan, la résonance de l'eau, les pépiements du Junco. Délicieux sentier vers ce ciel qui pleure des gouttes de larmes enjouées. Et, à ce moment précis, dans notre discussion imaginaire, l'œuvre nous parle enfin. On ne peut entendre sa voix tout simplement parce qu'elle ne

parle pas le même langage que nous. Mais nous captions quelques-unes de ses rumeurs colorées...

Les textes variés dont se compose *Corps de papiers : résonance* proposent l'art et l'écriture non pas comme une fin en soi mais comme un processus, un lieu d'expérimentation, un terrain de jeu. En explorant les modalités textuelles et visuelles de la représentation de l'intime, les voix féminines mises en concert par Oberhuber –y compris la sienne– travaillent de façon discursive et picturale à combattre les stéréotypes qui font de la femme-artiste un être à part, marginalisé :

Toi et moi, nous savons bien que l'œuvre parle, non, que tous les objets parlent en secret. Captivé par leur ombre moiré, ces objets nous somment de les prendre, nous disent quoi faire d'eux. Ensemble, nous avons longuement fixé leurs lèvres scellées. La voix n'existe pas. La voie n'existe pas. Que le plaisir abstrait d'un langage poétique et visuel, une certaine intensité émise par la rencontre sensuelle des matériaux.

Au lieu de tracer l'histoire complète de l'écriture du corps des femmes ou d'élaborer une théorie ressassée sur les rapports texte-image au féminin, Oberhuber ouvre et rend malléables le cadre et les critères dont on se sert pour étudier les œuvres d'art. Elle s'écarte des procédés et des formes institutionnelles classiques afin de pouvoir *vraiment* habiter les textes de son corpus. Elle s'entretient ainsi avec les artistes sous sa charge et capte tout ce qui résiste à la chronologie, à l'exposition rétrospective, à l'analyse littéraire :

Tu observes tout, tout le temps. Tu regardes les objets, les gens, tout et partout. Tu regardes ardemment, même les choses abstraites, les choses qu'on ne peut voir, les émotions, mon sourire intérieur. Ces visions affectives te submergent, et pour la première fois, tu pleures.



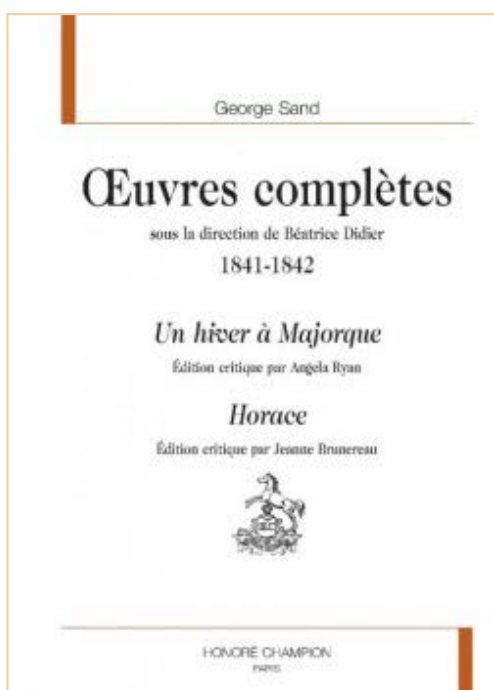
Dans le corps à corps avec les projets créateurs des autres, Oberhuber s'élève contre le mythe du grand artiste singulier, auteur d'un chef d'œuvre unique. Elle se donne la liberté de réunir des voix/voies et des époques disparates pour faire résonner une musique inattendue. De plus, en s'essayant à toutes les formes qu'elle décrit, que ce soit le collage ou la fiction épistolaire, Andrea Oberhuber combat l'hypocrisie du critique, de l'écrivain manqué, ou de l'artiste timide qui jugent sans jamais avoir osé créer : *Cet évènement nous ramène avec force à ce que nous ne sommes pas, à ce que nous souhaiterions être... et enfin, cette résonance étonnante déraille notre randonnée dans la forêt et nous ramène à l'atelier.*

Prolífica George Sand*

Àngels Santa

Universitat de Lleida

asanta@filcef.udl.cat



Bajo la égida de Béatrice Didier la Editorial Champion empezó a publicar en el 2008 las obras completas de George Sand, empresa ardua y ambiciosa, que dado el volumen de la producción de la escritora, requería de un amplio equipo. Béatrice Didier fue la encargada de formar este equipo que consta de casi setenta personas, entre las cuales figuran especialistas de la escritora de reconocido prestigio, tales como Simone Bernard-Griffiths, Yves Chastagnares, Eric Francalanza, Claire Le Gillou, Isabelle Naginski, Annabelle Rea o Damien Zanone. Por otra parte, dotó al equipo editorial de un comité de honor en el que encontramos a Florence Delay, Dominique Fernandez y Jacqueline de Romilly de la Academia Francesa, Nicole Mozet de

la Universidad París VII y Annarosa Poli de la Universidad de Verona. Todos ellos nombres vinculados a la cultura literaria francesa en general y a la escritora de Nohant en particular.

* A propósito de las obras de George Sand, *Œuvres complètes*. Sous la direction de Béatrice Didier. 1841-1842. *Un hiver à Majorque*. Édition critique par Angela Ryan. *Horace*. Édition critique par Jeanne Brunereau (París, Honoré Champion, 2013, 748 p. ISBN : 9782745319265) y *Œuvres complètes*. Sous la direction de Béatrice Didier. 1849. *La petite Fadette*. Édition critique par Andrée Mansau (París, Honoré Champion, 2013, 345p. ISBN : 9782745319203).

Los principios de la publicación se basan en el rigor científico, lo que permite ofrecer al lector para cada obra una cuidada edición crítica con todas las variantes del texto conocidas, realizada a partir de la última versión de la obra publicada antes del fallecimiento de la autora, acaecido en 1876. En un principio se adoptó el criterio cronológico, así como el de presentar por lo menos dos obras en cada volumen. Sin embargo, si se seguía el criterio cronológico en el calendario de publicación, esta corría el riesgo de retrasarse, si alguno de los editores científicos no había terminado su trabajo en el momento preciso, por lo que se han ido publicando las obras a medida que los respectivos editores han acabado su tarea. De todas formas la cronología se respeta puesto que cada volumen señala en la portada, antes del título de las correspondientes obras, el año de su publicación. Con la misma voluntad de agilización, cada volumen presenta ahora una sola obra, con lo que no es necesario esperar a que dos editores hayan terminado su trabajo. Hasta este momento se han publicado unos dieciséis volúmenes y queda aún mucho camino por recorrer, ya que obras esenciales en la trayectoria de la autora, tales como *Consuelo* o *Histoire de ma vie* todavía no han visto la luz.

El año 2013 ha sido particularmente prolijo para esta colección de obras completas, ya que la editorial Champion nos ha ofrecido varios volúmenes.

Angela Ryan, de la Universidad de Cork en Irlanda, nos presenta su edición de *Un hiver à Majorque*, texto publicado por primera vez en 1841. El libro recoge el viaje a Mallorca de George Sand y de Frédéric Chopin en 1838-1839, viaje legendario en la historia literaria. Su mérito consiste en presentar una relación detallada de todas las variantes que no se había realizado anteriormente, teniendo en cuenta todos los manuscritos originales existentes, hablamos de manuscritos puesto que el manuscrito del libro se halla dividido en varias partes que se encuentran en lugares distintos. El manuscrito de los dos primeros artículos de *Un hiver à Majorque*, publicados en la *Revue des Deux Mondes* del 15 de enero y del 15 de febrero de 1841, se conserva en Valldemosa y pertenece a Rosa Capllonch Ferrà. El manuscrito de la tercera parte, publicada en la *Revue des Deux Mondes* del 15 de mayo de 1841, se encuentra en la Biblioteca Mazarine. Por último la versión manuscrita de la «Notice» se encuentra en la Biblioteca del Instituto de Francia, en la colección Lovenjoul.

La editora es experta en el estudio de la figura femenina, desde las heroínas clásicas, pasando por George Sand, hasta Camille Claudel y las novelistas de la llamada *Belle Époque*. Por ello une al estudio genético del texto el estudio del carácter femenino y autobiográfico del mismo. La identidad del narrador de *Un hiver à Majorque* es compleja. George Sand, como en las *Lettres d'un voyageur*, utiliza la forma masculina, que corresponde a su pseudónimo como escritora. Y evita mencionar a Chopin por su nombre: únicamente se halla presente a través de su música. No obstante,

pese a todo ello, los hechos relatados tienen un evidente carácter autobiográfico y en numerosas ocasiones ponen de manifiesto la sensibilidad femenina de su autora.

El trabajo de Angela Ryan no era nada fácil, puesto que varias ediciones del texto lo precedían, ediciones que si bien no presentan el carácter exhaustivo en lo concerniente a las variantes, se deben a expertos de sólida formación y de probada experiencia en el campo de los estudios sandianos. Georges Lubin ofreció la edición en la Pléiade, Béatrice Didier hizo lo propio en *Le livre de poche* y Jean Maillon y Pierre Salomon en las Éditions de l'Aurore. La editora realiza un cuidadoso estudio de las traducciones y concede a las versiones españolas y catalanas un lugar de privilegio, ya que son las más numerosas. Cita asimismo todos los trabajos de investigadores españoles sobre el texto y la escritora, muestra de su probidad intelectual sin lugar a dudas.

En el mismo volumen Jeanne Brunereau nos ofrece la edición crítica de *Horace*. La editora ha realizado diversas investigaciones y ha trabajado sobre la prensa femenina de los treinta primeros años del siglo XIX¹. Asimismo se ha interesado por la figura de George Sand, sobre la que ha dictado varias conferencias y escrito algún que otro ensayo². *Horace* es una obra que ha merecido en varias ocasiones la atención de los estudiosos de George Sand. Novela que presenta múltiples facetas, política, social, amorosa, todo ello con el telón de fondo de la historia contemporánea. *Horace* describe los acontecimientos del año 1832 en un París trastornado por la epidemia de cólera primero y luego por la insurrección de primeros de junio. París que fue el de George Sand en esos momentos, por ello la obra se nutre de sus vivencias y de sus impresiones.

La primera dificultad con la que se encuentra la autora de la edición es la imposibilidad de consultar el manuscrito de la obra para establecer las variantes. Este manuscrito estaba en posesión del bibliófilo Daniel Sickles, pero fue vendido en 1990 a un coleccionista privado y ya no se puede consultar. Por ello debe remitirse a la edición realizada por Thierry Bondin para las Éditions de l'Aurore, puesto que él sí pudo consultar el manuscrito. Ello conlleva que la relación de variantes no sea exhaustiva, ya que Bondin mostró únicamente una selección indicativa, reproducida en la presente edición de Champion. Para completarla, Brunereau tiene muy en cuenta la primera publicación de *Horace*, que tuvo lugar en la *Revue indépendante* durante noviembre-diciembre de 1841 y febrero-marzo de 1842.

La editora completa su trabajo con algunos artículos referentes a la recepción contemporánea de la publicación de la obra que nos ayudan a comprender el impacto

¹ Fruto de ello es su libro *Presse et critique littéraire de 1800 à 1830. Leurs rapports avec l'Histoire des femmes* (París, Ève et son espace créatif, coll. Les cahiers d'Ève, 2000).

² Sirva de ejemplo: *Consuelo ou l'apogée de la femme: femmes, féminisme, féminité* (París, Ève et son espace créatif, coll. Les cahiers d'Ève, 2000).

que la novela tuvo en su momento. Sigue una cuidada bibliografía que los interesados en *Horace* no podrán desdeñar.

Andrée Mansau es la responsable de la edición crítica de *La Petite Fadette*. Esta obra se inscribe dentro de sus competencias, ya que la autora compagina su interés por el hispanismo con la dedicación a la literatura para jóvenes, los cuentos y las novelas escritas por mujeres. *La Petite Fadette* se inscribe dentro de las llamadas novelas de costumbres, que durante mucho tiempo proporcionaron a George Sand fama y reconocimiento por parte del público. Proust nos familiarizó con las mismas a través de la influencia que ejerce sobre el narrador de *À la Recherche* su abuela. En ella describe su región natal, el Berry, utiliza el folklore y los cuentos populares al tiempo



que estudia el tema de los gemelos y su repercusión en la vida de las gentes. Novela escrita tras la revolución de 1848, testimonia su compromiso con la misma y con la defensa de las mujeres. Tras la trama popular se esconde el desencanto de la novelista tras el fracaso de la revolución y su necesidad de buscar en los lugares privilegiados de su infancia refugio y protección. La protagonista, Fanchon Fadet, tiene mucho que ver con George Sand. Es una huérfana, hija de una cantinera desaparecida y de un padre muerto, criada por su abuela. Podríamos considerarla casi como su hermana gemela. Como sucede en los cuentos de hadas, el final es feliz. Con su delicadeza proverbial, Fadette consigue superar su infancia un tanto salvaje para convertirse en una joven educada y atenta que logrará la felicidad tras limar las rivalidades existentes entre los gemelos. En su presentación, Andrée Mansau estudia todos estos matices mostrándonos la riqueza del texto.

La Biblioteca Nacional de París conserva el manuscrito de la novela, al menos en parte, porque algunos capítulos se han perdido. Por eso es interesante tener en cuenta su publicación en folletín en el periódico *Le Crédit*, que, como se puede ver cotejando las partes conservadas, sigue muy de cerca el manuscrito. Tras establecer cuidadosamente las variantes, la autora presenta la recepción de la novela desde su publicación hasta nuestros días, dando voz a Eugène Sue, Sainte-Beuve, Émile Zola, Émile Faguet, Hyppolyte Taine, Fiodor Dostoïevski o Anne Maren entre otros.

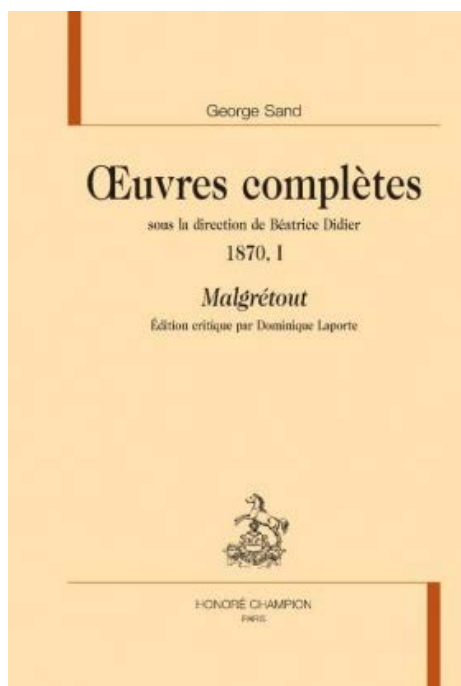
También da cuenta de la filmografía, puesto que se trata de una obra llevada a la pantalla al menos en tres ocasiones, lo que no es muy frecuente en las obras de Sand. Los realizadores se sienten más atraídos por su vida que por su obra. Por otra parte, Mansau señala asimismo una ópera y un ballet creados a partir de *La Petite Fadette*. Una bibliografía sucinta y pertinente completa el estudio. Sin lugar a dudas, esta edición será de referencia obligada para los especialistas de George Sand.

George Sand: últimas novelas, últimos ensueños...*

Àngels Santa

Universitat de Lleida

asanta@filcef.udl.cat



Dominique Laporte es profesor en la Universidad de Manitoba (Canadá). Sus especialidades giran en torno a la literatura y civilización francesas del siglo XIX, la literatura popular y la relación entre la civilización canadiense y la francesa. Ha dirigido la edición crítica de Eugène Labiche en *Classiques Garnier*. Sus artículos y estudios sobre George Sand son numerosos y muy interesantes. En el marco de las obras completas presenta la edición de una novela no demasiado conocida, *Malgrétout*, que se sitúa entre las últimas publicadas por la escritora.

Esta novela surge de un viaje realizado por la novelista a las Ardenas francesas y belgas, acompañada por unos amigos. Ello hace que pueda considerarse en parte como literatura de viajes y añadirse a las obras en las que George Sand ha consignado sus impresiones de viaje. En este sentido es muy meticulosa, y para redactar *Malgrétout* realizó un segundo viaje complementario del primero para que el decorado de su obra tuviese la veracidad necesaria.

* A propósito de la obra de George Sand, *Œuvres complètes*. Sous la direction de Béatrice Didier. 1870, I: *Malgrétout*. Édition critique par Dominique Laporte (París, Honoré Champion, 2013, 247 p. ISBN : 9782745322968) y de George Sand, *Œuvres complètes*. Sous la direction de Béatrice Didier. 1876: *La Tour de Percemont*. Édition critique par Dominique Laporte (París, Honoré Champion, 2013, 247 p. ISBN : 9782745322951).

De todas formas, muchos otros aspectos retienen nuestra atención. Como muchos de sus trabajos, publicó esta novela en la *Revue des Deux Mondes* y fue muy del agrado de Buloz que en ocasiones no compartía el criterio de la autora. Para la escritora se trata de una novela «dulce y moderada» que se aleja de la escritura folletinesca que es otra de sus modalidades y que presenta obras de intriga más rocambolesca y complicada, así como de las obras políticas o de reflexión filosófica. No obstante, recoge uno de los temas característicos de la novela folletín, el tema del «enfant trouvé», del niño recogido por caridad que ignora sus orígenes, aunque el tratamiento que le da dista mucho de ser el habitual en este tipo de producciones. También recoge la oposición entre Providencia y Fatalidad, palabras utilizadas con frecuencia y que provienen directamente del universo popular. George Sand las usa como estrategia de relativización para presentarnos el destino de sus personajes.

La novela se publica en 1869; su hilo argumental se desarrolla en 1864. Se trata de la Francia contemporánea, que cultiva el ocio, que empieza a conocer las facilidades del turismo y de los viajes, en la que el modo de vivir de la burguesía tiene un papel preponderante y en la que la ciudad con sus progresos ocupa un lugar privilegiado. Pese a ello la escritora no olvida la descripción de los lugares paradisíacos que tantas veces han retenido su interés. Perviven las enseñanzas de Jean-Jacques Rousseau a través de la oposición entre naturaleza y civilización, dando a la primera la preeminencia como hacía el autor de *La Nouvelle Héloïse*.

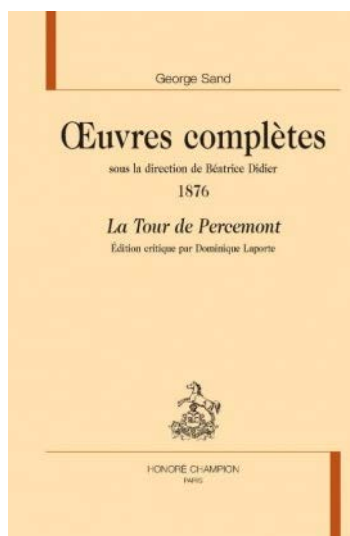
Podemos considerar también *Malgrétout* como una novela sentimental que nos cuenta un amor desgraciado, frustrado y un tanto incomprendido. Recoge asimismo el mito de Caín y Abel de manera explícita. Abel es el nombre de uno de los protagonistas.

Algunos críticos han visto en la obra un ajuste de cuentas que tenía en su punto de mira a su hija Solange (que podría estar representada por el personaje de Adda) y a su yerno Clésinger (encarnado por el marido de Adda, Rémonville).

Dada la época de la escritura y la dedicatoria que la acompaña (George Sand dedica la obra a su amigo Edmond Plauchut, cuyas ideas republicanas no son un secreto para nadie), puede tener una lectura política, que opondría una república ideal al Segundo Imperio en plena decadencia. Incluso Carmen d'Ortosa, personaje secundario, ha sido considerado como la representación de la emperatriz Eugenia, de su ambición y de su carácter despótico. No hay que olvidar que Carmen es un nombre español que Mérimée, el maestro de Eugenia de Montijo, utiliza para titular una de sus obras más conocidas y representativas. La escritora negó tal posibilidad, aunque es muy probable que ello respondiera a la verdad.

Todos esos aspectos son tratados con maestría por el editor del texto. El manuscrito ha desaparecido, por lo que no ha podido ser utilizado para establecer las variantes, convirtiéndose el texto publicado en la *Revue des Deux Mondes* en el texto

de referencia para realizar ese trabajo. No existe demasiada bibliografía sobre esta obra; Dominique Laporte consigna de manera exhaustiva todo lo que a ella se refiere, aunque se trata de una novela que ofrece todavía muchas posibilidades de investigación a los especialistas de la dama de Nohant.



La Tour de Percemont es la última novela de George Sand terminada y publicada. Aparece antes que *Albine Fiori*, que la escritora dejó inacabada y que se publicó de manera póstuma. Como había sucedido en muchas otras ocasiones desde que la autora comenzó a escribir, le atribuyó primero un nombre femenino: *Miette Orlande*, que luego decidió cambiar. Tal vez el cambio se debió a que el personaje principal de la novela no es Miette sino Marie. En esta obra, de nuevo George Sand incide en las relaciones familiares entre mujeres. Marie tiene una relación problemática con su madrastra, quien hace todo lo que puede para dominarla y arrebatarle su herencia. Contrariamente a lo que sucede en la narrativa de la escritora, el personaje de la nodriza tiene tintes negativos. Cómplice de la madrastra, no mantiene con Marie la

relación de complicidad a la que George Sand nos tiene acostumbrados.

La obra es contemporánea de las novelas de asunto judicial de Émile Gaboriau, que a la escritora le gustaban mucho y que ejercen una cierta influencia en su inspiración como también la ejerce el teatro de marionetas de Nohant que tanto ocupó a Maurice Sand y a su madre.

Pese a las numerosas peripecias que tienen cierto aire rocambolesco, el final es feliz. El doble matrimonio de Marie y de Miette las introduce a ambas en la sociedad burguesa y respetable de comienzos de la Tercera República.

La recepción de esta obra no fue demasiado buena. Pocas críticas la saludaron y en general pasó bastante desapercibida. Contribuyó a ello la muerte de la escritora, acaecida poco después de su publicación. Los artículos necrológicos, que incidían en la vida y en la significación de las principales obras de la autora, ocultaron esta última creación. Su amigo Gustave Flaubert fue de los pocos que se interesaron por la obra, como se deduce de la lectura de la correspondencia entre ambos escritores.

Dominique Laporte no ha podido tampoco en esta ocasión consultar el manuscrito, que fue vendido en su momento y cuyo paradero se desconoce. El trabajo de erudición se complica cuando el manuscrito no está disponible. La publicación en la *Revue des deux mondes* constituye la base para establecer la relación de variantes.

La bibliografía referente a esta obra es escasa. La mayor parte de los estudios que aluden a ella no le son dedicados en exclusiva, sino que la analizan conjuntamente

te con otras obras de la escritora. El editor trata de compensar este vacío con una serie de notas que encontramos a lo largo del texto; notas muy cuidadas y eruditas que contribuyen a elucidar cualquier duda que pueda existir referente al mismo.

Dominique Laporte insiste en una interpretación política de esta obra, analizando la postura de George Sand y sus ideas durante los últimos años del Segundo Imperio, el inicio de la Tercera República y la Comuna de París. En sus escritos podría encontrarse una versión novelada del ideario de la escritora.

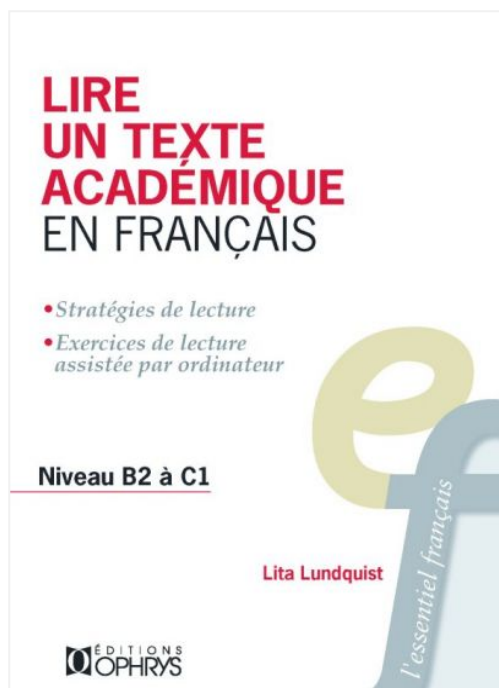
La Tour de Percemont es un fiel testimonio del trabajo constante de la novelista que continuó su labor hasta las mismas puertas de la muerte, permaneciendo fiel a su voluntad creadora a pesar de todos los avatares.

Teoría y práctica del texto académico*

María Dolores Vivero García

Universidad Autónoma de Madrid

dolores.vivero@uam.es



Los estudios de lingüística textual y sus aplicaciones al campo de la didáctica de una lengua han dado lugar a numerosas reflexiones tanto en el ámbito del francés lengua materna (ver la revista *Pratiques*) como en el del FLE. Entre estos estudios, destacan los de Lita Lundquist, profesora de la Copenhagen Business School, cuyos libros *La cohérence textuelle : syntaxe, sémantique, pragmatique* (Copenhague, Nordisk Forlag, 1980) y *L'analyse textuelle. Méthode, exercices* (París, CEDIC, 1983) son aún una referencia en la materia. Los artículos de esta investigadora danesa sobre la anáfora y, en general, sobre la coherencia textual son también suficientemente conocidos.

Su nuevo libro *Lire un texte académique en français*, un manual destinado a estudiantes de francés y a sus profesores, constituye pues un importante acontecimiento para los estudios de francés. Se inscribe en el campo de la lingüística textual, inspirándose en los presupuestos de la psicología cognitiva y en sus hipótesis sobre la manera en que el lector percibe, interpreta y organiza las informaciones. Se apoya también en los trabajos de Jean-Michel Adam sobre el papel asignado a la memoria en las actividades de lectura y hace suya una de las hipótesis más relevantes de Adam, según la cual la memoria de trabajo opera a

* A propósito de la obra de Lita Lundquist, *Lire un texte académique en français* (París, Ophrys, 2013, 150 p., ISBN : 978-2-7080-1372-8).

nivel local del texto, pero informada por el conocimiento del mundo, por las macroestructuras semánticas y por las superestructuras textuales. Partiendo de esta hipótesis, el diseño de las actividades de comprensión escrita responde al objetivo de organizar las interacciones funcionales entre operaciones de bajo nivel (relativas al conocimiento del léxico y de la morfosintaxis) y las de alto nivel (dependientes de los conocimientos previos sobre el mundo y sobre la estructura de los discursos). Como es sabido, entre estos conocimientos que guían las operaciones de alto nivel, ocupa un lugar muy importante el conjunto de procedimientos lingüísticos que fundamentan la coherencia textual, como los procedimientos diafóricos (anáfora y catáfora) y las isotopías semánticas.

Son estos presupuestos teóricos sobradamente conocidos los que guían el diseño de las actividades de comprensión presentadas por Lundquist. La autora los recuerda en el primer capítulo y los ejemplifica aplicándolos a un texto de derecho, economía y gestión de empresas. Muestra de este modo, cómo mediante la interacción de saberes lingüísticos relativos al enunciado y de saberes enciclopédicos y discursivos convenientemente activados en la memoria, se construye un modelo mental, que puede reposar sobre un orden temporal de causa a efecto o sobre un principio de subordinación.

En lo que se refiere a los conocimientos que activan las operaciones de alto nivel, la autora propone, en el capítulo 2, una tipología de textos que distingue ocho categorías, con las que, según Lundquist, estaría familiarizado intuitivamente todo lector: el informativo, el explicativo, el de exposición, el argumentativo, el expresivo, el narrativo, el descriptivo y el directivo. Esta categorización no está, en nuestra opinión, suficientemente argumentada. Si bien es cierto que el tipo narrativo o el descriptivo, incluso el explicativo, forman parte de los conocimientos discursivos culturalmente compartidos, otros, como el directivo, no responden tan claramente a una tipología intuitiva. Pero el principal problema estriba en que la autora no explicita los criterios en que fundamenta esta tipología. En particular, no queda claro, a nuestro entender, en qué se fundamenta para distinguir el tipo descriptivo del expositivo, que define como respondiendo al objetivo de exponer un tema en sus partes y sub-partes, lo que nos parece propio también del descriptivo. Además, su caracterización del tipo «expresivo» como aquel que lleva marcas de subjetividad de su autor parece excluir la subjetividad del resto de los tipos textuales y no justifica, a nuestro entender, la categoría del texto expresivo; de hecho, la ilustración que propone de este tipo de texto es un párrafo de un ensayo en el que la ironía tiene, desde nuestro punto de vista, un claro valor argumentativo. En cuanto al texto argumentativo, tal y como aparece en la categorización de Lundquist, limitado sobre todo al discurso político y al científico, su descripción ganaría quizá si adoptase un punto de vista más amplio. A pesar de estas críticas, creemos que el capítulo responde a un objetivo importante: el de transformar en estrategia de lectura los conocimientos que tiene el estudiante de los tipos

de texto; en este sentido, hay que reconocer que aunque la categorización pueda parecer simple en exceso y poco argumentada, responde seguramente a una voluntad, por parte de la autora, de ser pedagógica.

Los siguientes capítulos están dedicados al establecimiento de un «programa de interpretación», noción definida como el control del proceso de lectura a partir de la articulación y de la confrontación de los elementos del texto identificados con las hipótesis de lectura previamente establecidas. El primer objetivo (capítulos 4 y 5) es que el estudiante consiga tratar automáticamente frases de cierta complejidad segmentando estas de manera fluida y progresiva en constituyentes. La autora insiste en la importancia de agrupar las palabras, localizando las marcas de género y número, las preposiciones y las expansiones mediante formas verbales impersonales. Se trata también, según la autora, de que el estudiante comprenda las palabras analizando las reglas morfológicas y aprovechando la universalidad de ciertos términos científicos derivados del latín o del griego. Debe desarrollar, al mismo tiempo, estrategias para comprender con facilidad ciertas palabras apoyándose, cuando es posible, en la transparencia del vocabulario. Explica después que el lector integra al modelo mental que va construyendo constituyentes de la frase según la estructura básica sujeto-verbo-complementos del verbo, las proposiciones subordinadas, los complementos del nombre, los participios pasados y otras formas impersonales del verbo, como las nominalizaciones, que al permitir la omisión del agente, son responsables del alto grado de abstracción y de impersonalización propio de los textos académicos. Como era de esperar, Lundquist dedica una especial importancia a la identificación de argumentos y predicaciones. Por el contrario, resulta confusa la relación que establece entre, por un lado, este aspecto de la estructura informativa de la frase y, por otro lado, las nociones de segundo y primer plano de la puesta en escena del contenido, nociones estas que, según los estudios de gramática textual (Weinrich, 1989), se refieren al relieve temporal del texto narrativo.

El capítulo 6 responde al objetivo de combinar los procesos de bajo nivel anteriormente estudiados, que llevan a identificar constituyentes y estructuras sintácticas, con los procesos de alto nivel, que permiten confirmar las hipótesis de lectura a que han dado lugar los primeros. La autora segmenta un texto en unidades de lectura, al tiempo que describe el proceso de lectura y la manera en que este va haciendo intervenir identificaciones e hipótesis, que el lector confirma progresivamente. Muestra cómo, una vez terminada la lectura procedural, se pueden confirmar las hipótesis sobre el tipo de texto. Esta ilustración detallada del funcionamiento de un programa de interpretación con estrategias de lectura será desarrollada en el capítulo 7, en el que se explica la noción de coherencia textual, en sus diferentes formas, y las pistas de lectura a que puede dar lugar: temática / co-referencial / referencial, temporal, espacial, semántica (en función del significado de los verbos), evaluativa, argumentativa, polifónica, etc. Este es quizá uno de los capítulos más interesante del libro, por mos-

trar cómo se articulan las pistas procedentes de los distintos planos de construcción de la coherencia textual: la progresión temática del texto, la anáfora (en sus diferentes formas), el tipo de texto, los conectores y las marcas de polifonía.

También es relevante el capítulo 7 sobre dos programas de lectura asistida: el *TeXtRay* y el *NaviLire*, que guían la lectura en línea, señalando al lector las pistas que debe seguir. Cada uno de estos programas insiste en estrategias diferentes. El primero se centra en los aspectos básicos de la lectura y responde a tres objetivos: asistir al lector dividiendo el texto en segmentos, ayudarle a identificar los principales constituyentes de la frase y las relaciones responsables de la coherencia textual y, por último, desarrollar tanto la comprensión oral del lector (mediante la escucha del texto leído) como el dominio de la ortografía (el texto está también reproducido en forma de dictado). El segundo programa, *NaviLire*, sigue las pautas de lectura expuestas en este manual, en torno al concepto de «programa de interpretación» y se propone desarrollar las estrategias de lectura globales que se han expuesto anteriormente.

El libro presenta de manera simple y pedagógica un método de lectura, cuyo objetivo es el desarrollo de la competencia lectora en FLE. Su aporte fundamental son las sugerencias de actividades propuestas para favorecer el desarrollo de un comportamiento activo ante el texto, formulando hipótesis de lectura, localizando indicios de sentido e interpretándolos correctamente. También aporta un gran número de ejemplos analizados, extraídos de textos auténticos, que pueden ser muy útiles para los estudiantes. Un glosario, al final del libro, desarrolla las nociones de sintaxis y de gramática textual utilizadas. Además, aunque está exclusivamente orientado al desarrollo de la competencia lectora, creemos que las actividades propuestas para ir integrando de manera consciente las estructuras textuales pueden servir también para orientar el diseño de actividades de producción de textos.