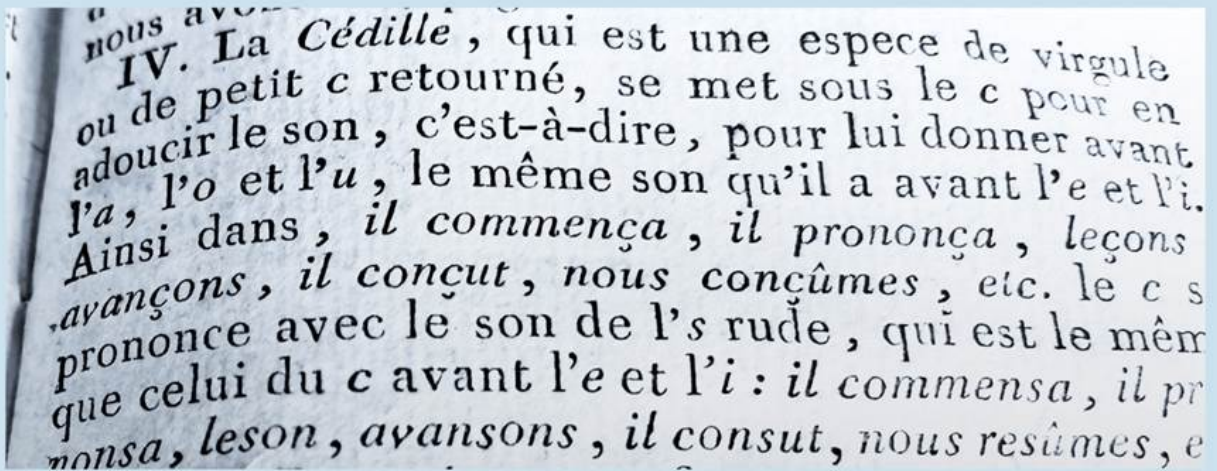


# Cédille

revista de estudios franceses



## n° 17

(primavera / printemps 2020)

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



ISSN: 1699-4949

*Cédille, revista de estudios franceses* es una publicación electrónica de libre acceso que edita la Asociación de Francesistas de la Universidad Española con la colaboración de la Universidad de La Laguna.

*Cédille* da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo, entrevista 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: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille>

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

Contacto: [revista.cedille@gmail.com](mailto:revista.cedille@gmail.com) || [cedille@ull.es](mailto:cedille@ull.es)

Dirección postal:

José M. Oliver Frade

Facultad de Humanidades (sección de Filología)

Universidad de La Laguna

Apartado 456

C.P. 38200 San Cristóbal de La Laguna

Santa Cruz de Tenerife (España)

© Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

© Los originales publicados en *Cédille, revista de estudios franceses* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación de los textos y su alojamiento en otros portales web con el fin de garantizar su preservación y una mayor difusión. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los artículos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores o del editor para publicarlos en cualquier otro soporte, así como para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.



## ÍNDICE SUMMARY

<b>José M. Oliver</b>	
Presentación del nº 17 de <i>Çédille</i>	7
Presentation of <i>Çédille</i> , 17	
<i>In memoriam</i> Juan Herrero Cecilia	17
<b>MONOGRAFÍA 10</b>	
<b>Montserrat López Díaz &amp; Annabelle Seoane, éd.</b>	
Les euphémismes dans les médias : entre voilements, démasquages et discours qui les traversent	
Euphemisms in Mass Media: Masking, Unmasking and Criss-Crossing Discourses	
<b>Montserrat López Díaz &amp; Annabelle Seoane</b>	19
Les euphémismes dans les médias : entre voilements, démasquages et discours qui les traversent. Présentation	
Euphemisms in Mass Media: Masking, Unmasking and Criss-Crossing Discourses. Introduction	
<b>Marc Bonhomme</b>	25
Polyphonie divergente et mise en cause des euphémismes dans la presse écrite	
Diverging Polyphony and the Questioning of Euphemisms in Written Press	
<b>Montserrat López Díaz</b>	45
Euphémisation du discours journalistique et cadrage dialogique	
Euphemizing the Journalistic Discourse and Dialogic Framing	
<b>Alicja Kacprzak</b>	65
Le discours polyphonique sur l'obésité	
The Polyphonic Discourse on Obesity	

<b>Ruggero Druetta</b>	79
Euphémisation, conflit nominatif et ethos dans les entretiens politiques médiatiques	
Euphemization, Name Conflict and Ethos in Political Mediatic Interviews	
<b>Annabelle Seoane</b>	101
Euphémiser, se poser, s’opposer, s’imposer. Quelques stratégies d’atténuation autour de l’ <i>affaire Fillon</i>	
Euphemizing, Taking Position, Opposing, Imposing: Some Attenuating Strategies on <i>Fillon’s affaire</i>	
<b>VARIA</b>	
<b>Áurea Fernández Rodríguez</b>	115
La metáfora orientacional en traducción económica (fr-es-fr)	
Oriental Metaphors in Economics Translation (fr-es-fr)	
<b>Flavie Fouchard</b>	141
Lumières sur la guerre : ambivalence des symboles dans quatre récits de la Grande Guerre	
Enlightening War: The Ambivalence of Symbols in Four Tales of the Great War	
<b>M.<sup>a</sup> Ángeles García Aranda</b>	167
La enseñanza de la pronunciación francesa en el Real Colegio de Santa Isabel de Manila (1882)	
Teaching French Pronunciation at the Real Colegio de Santa Isabel de Manila (1882)	
<b>Violeta Garrido</b>	197
La teoría literaria marxista en Francia: una revisión de las propuestas de Lucien Goldmann y Pierre Macherey	
Marxist Literary Theory in France: A Review of Lucien Goldmann’s and Pierre Macherey’s Approaches	
<b>Javier de la Higuera Espín</b>	227
Ontologie de la littérature et subjectivité chez Foucault	
Ontology of Literature and Subjectivity in Foucault	
<b>Nieves Ibeas Vuelta</b>	243
Conciencia feminista, discurso literario y legitimación <i>auctorial</i> : <i>Le Livre de la Cité des Dames</i> de Christine de Pizan	
Feminist Consciousness, Literary Discourse and <i>Auctorial’s</i> Legitimacy: <i>Le Livre de la Cité des Dames</i> by Christine de Pisan	

<b>Claire Laguian</b>	267
Les défis de la traduction en français du poème « Patmos » d'Andrés Sánchez Robayna	
The Challenges of Translating the Spanish Poem "Patmos" by Andrés Sánchez Robayna into French	
<b>María Teresa Lajoine Domínguez</b>	285
L'animal exotique comme vecteur historique : commerce, symbolique et exhibition d'animaux dans la France du XIX <sup>e</sup> siècle	
The Exotic Animal as a Historic Sign: Trade, Symbolism and Exhibition of Animals in XIX <sup>th</sup> Century France	
<b>Lourdes Monterrubio Ibáñez</b>	307
Escritura epistolar y posmodernidad literaria. <i>L'Espérance de beaux voyages</i> de Yves Navarre	
Epistolary Novels and Literary Postmodernity: <i>L'Espérance de beaux voyages</i> by Yves Navarre	
<b>Maryam Sharif</b>	347
Écriture-dévoilement ou la méthodologie historique au service de la littérature : <i>Mes soixante ans</i> de Constance de Salm	
Text-Unveiling or Historical Methodology Applied to Literature: <i>Mes soixante ans</i> , by Constance de Salm	
<b>María Pilar Suárez</b>	371
Matière historique et matière théâtrale : Jeanne d'Arc au <i>Siège d'Orléans</i>	
History Matters and Theatre Matters: Jeanne d'Arc at the <i>Siege of Orléans</i>	
<b>Jorge Valdenebro Sánchez</b>	391
La importancia de la fase de comprensión y la documentación en el proceso traslativo: análisis de los errores surgidos en las aulas de LEA (Langues Étrangères Appliquées) en la traducción (español-francés) de un texto sobre natación artística	
The Importance of Comprehension and Documentation in the Process of Translation: An Analysis of the Mistakes Committed in LEA (Langues Étrangères Appliquées) Courses Concerning a Text on Synchronised Swimming	
<b>Kateřina Valentová</b>	411
La cruauté du geste dans <i>L'Assommoir</i> de Zola	
The Cruelty of Gesture in Zola's <i>L'Assommoir</i>	

<b>Javier Vicente Pérez</b>	439
L'ethos aux temps de la colère. Analyse de l'image d'Emmanuel Macron dans son discours du 10 décembre 2018 face aux « gilets jaunes » Ethos in the Time of Anger: An Analysis of Emmanuel Macron's Image from the Address Delivered on December 10, 2018 about the "Yellow Vests"	
<b>NOTAS DE LECTURA</b>	
<b>M<sup>a</sup> Elena Baynat Monreal</b>	479
La gastronomía como punto de encuentro entre lenguas y culturas Gastronomy as a Linkage between Languages and Cultures	
<b>José María Castellano Martínez</b>	485
Reflexiones traductológicas en torno al concepto de error cultural en extractos literarios comparados Reflections on Translation: The Concept of Cultural Mistake in Contrastive Literary Extracts	
<b>José María Fernández Cardo</b>	491
A redropelo: cuerpo locuaz y lenguaje poético de la modernidad Against Nature: Eloquence and Poetic Language of Modernity	
<b>Marina Pedrol-Aguilà</b>	497
Anthologie évocatrice des études de littérature en langue française des XIX <sup>e</sup> et XX <sup>e</sup> siècles Suggestive Anthology of Literary Studies in French from the XIX <sup>th</sup> and XX <sup>th</sup> Centuries	

## Presentación

En el volumen anterior, publicado el pasado otoño, anunciábamos una serie de cambios, la mayoría de los cuales se plasman ya en este número que ve la luz en la plataforma Open Journal System (OJS). Gracias, en buena parte, al Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna alcanzamos un objetivo largamente ansiado y que, por diversas razones, no ha podido materializarse de manera efectiva hasta ahora. Se consolida, así, una nueva etapa de *Çédille*, que se caracteriza por la actualización y modernización de su sistema de gestión y edición, por el incremento del volumen de artículos que se publican, por la consolidación de su estructura temática y, finalmente, por la renovación y ampliación de su Consejo Editorial.

Es de destacar que la publicación de *Çédille* en esta plataforma OJS no solo conllevará su inclusión en el catálogo de publicaciones periódicas de la Universidad de La Laguna, sino que permitirá que los contenidos de la revista se conserven también en el repositorio de la institución académica<sup>1</sup> y que nos beneficiemos de su asesoramiento técnico.

Estamos convencidos de que los servicios que nos proporciona este sistema supondrán un notable avance no solo para la visibilidad y difusión de la revista, sino también para la comunicación entre esta y sus lectores, así como con sus autores y sus evaluadores. Confiamos, igualmente, en que la gestión del elevado número de propuestas que recibimos se beneficie de los recursos que proporciona esta herramienta.

Hemos aprovechado la ocasión para ofrecer en nuestro nuevo portal web una amplia y detallada información sobre diversos aspectos que definen y caracterizan *Çédille*: desde su orientación editorial, su estructura orgánica y de contenidos, su sistema de evaluación, su procedimiento de envío de originales o su reconocimiento en índices de calidad hasta su código ético, sus políticas de acceso abierto y derechos de autor o de antiplagio. Asimismo, hemos procedido a actualizar, ampliar y clarificar las normas de edición y redacción, al tiempo que se han rediseñado las hojas de estilo correspondientes a los artículos y a las notas de lectura, todo ello tanto en la versión española como en la francesa.

La revista seguirá publicando dos números al año: uno en primavera y otro en otoño. En cada uno de ellos habrá una sección titulada «Monografía» (compuesta por un mínimo de cinco artículos sobre un tema concreto) y otra con el nombre de «Varia» (en la que se agruparán los trabajos de investigación sobre cualquier tema relacionado con nuestra especialidad), además de las «Notas de lectura» (o reseñas), pudiéndose incluir otros tipos de textos puntuales (entrevistas, obituarios, etc.).

Para emprender esta nueva etapa resulta imprescindible reasignar funciones y tareas en el seno del Consejo Editorial, de modo que haya un reparto más equitativo

---

<sup>1</sup> <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/2160>.

y eficiente de las mismas. Así, el Comité Científico Asesor, compuesto por investigadores de reconocido prestigio internacional de diferentes áreas relacionadas con los estudios franceses, tiene el cometido de hacer las oportunas recomendaciones tanto en lo concerniente a la evolución y a la calidad científica de la revista como a la hora de proponer evaluadores. Por su parte, el Consejo de Redacción, integrado por una serie de expertos francesistas de diferentes universidades españolas y de distintas especialidades y coordinado por el Director, se concibe como el principal órgano gestor de la revista. Entre sus responsabilidades están la de garantizar el correcto funcionamiento de la revista y, más en concreto, la de realizar el seguimiento completo de cada una de las propuestas que se reciban.

No quiero acabar esta breve presentación sin expresar mi agradecimiento a Manuel Bruña Cuevas y a Julián Muela Ezquerro por su participación en el Consejo de Redacción de la revista desde sus inicios, haciendo siempre aportaciones clarificadoras y de gran valor. Ahora han preferido no acompañarnos oficialmente en esta nueva fase para, así, favorecer la incorporación de otros colegas más jóvenes.

José M. Oliver Frade  
Director de *Çédille*



## CONSEJO EDITORIAL

### Director

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

### Consejo de Redacción

Esther Bautista Naranjo (Universidad de Castilla–La Mancha)

Maria Dolors Cañada Pujols (Universitat Pompeu Fabra)

Lourdes Carriedo López (Universidad Complutense de Madrid)

Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca)

Adelaida Hermoso Mellado-Damas (Universidad de Sevilla)

María José Hernández Guerrero (Universidad de Málaga)

Juan Jiménez Salcedo (Universidad Pablo Olavide)

Ma<sup>a</sup> Àngels Llorca Tonda (Universidad de Alicante)

Juan Manuel López Muñoz (Universidad de Cádiz)

Vicente E. Montes Nogales (Universidad de Oviedo)

Françoise Olmo Cazavielle (Universitat Politècnica de València)

Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz)

Ignacio Ramos Gay (Universitat de València)

Ana Belén Soto Cano (Universidad Autónoma de Madrid)

Jorge Juan Vega y Vega (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

Marc Viémon (Universidad de Sevilla)

### Comité Científico Asesor

Maria Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro. PT)

Susana Artal (Universidad de Buenos Aires. ARG)

Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz. ES)

Alma Bolón (Universidad de la República. UY)

Maria de Jesus Cabral (Universidade de Coimbra. PT)

Philippe Caron (Université de Poitiers. FR)

Bernard Cerquiglini (Université Paris VII-Diderot. FR)

J. Fidel Corcuera Manso (Universidad de Zaragoza. ES)

Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz. ES)

María Luisa Donaire Fernández (Universidad de Oviedo. ES)

Dominique Faria (Universidade dos Açores. PT)

José María Fernández Cardo (Universidad de Oviedo. ES)

M. Carme Figuerola Cabrol (Universitat de Lleida. ES)  
Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona. ES)  
Victorien Lavou (Université de Perpignan Via Domitia. FR)  
Brigitte Leguen (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES)  
Yves-Charles Morin (Université de Montréal. CAN)  
François Moureau (Université de Paris IV-Sorbonne. FR)  
Martine Reid (Université de Lille. FR)  
Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida. ES)  
Marta Segarra Montaner (Conseil National de la Recherche Scientifique. FR)  
Ma Ángeles Sirvent Ramos (Universidad de Alicante. ES)  
André Thibault (Université de Paris IV-Sorbonne. FR)  
Alfonso de Toro (Universität Leipzig. AL)  
Bertrand Westphal (Université de Limoges. FR)  
Alicia Yllera Fernández (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES)

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

En la actualidad *Çédille* figura en los catálogos de las más importantes bibliotecas universitarias europeas, americanas, asiáticas y australianas.

Cabe señalar que, desde hace ya varios años, el grupo de investigación EC3 de la Universidad de Granada (responsable de distintos sistemas de medición de la calidad científica y académica) viene publicando distintas clasificaciones acerca del llamado «Índice H» de las revistas científicas españolas a partir de *Google Scholar Metrics*. En estos análisis se puede apreciar que *Çédille* se encuentra entre las primeras revistas españolas del área de Filologías Modernas que reúnen los rigurosos requisitos para ser tomadas en consideración en estos estudios<sup>2</sup>. Asimismo, el pasado año la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología prorrogó el sello de calidad otorgado en 2016 a la revista. Es de destacar, asimismo, que en el *Ranking de visibilidad e impacto de revistas científicas españolas de Humanidades y Ciencias Sociales con sello de calidad FECyT*<sup>3</sup> publicado en febrero de 2020, *Çédille* aparece en el primer cuartil de las revistas del ámbito literario y en el segundo de las del ámbito lingüístico.

A continuación, se ofrece un listado de repositorios, bases de datos y sistemas de calificación en los que nos consta que nuestra revista se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada:



*1findr*



*Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur*



*Agence Universitaire de la Francophonie*



*Archives de littérature du Moyen Âge*



*Bibliografía de Interpretación y Traducción*



*CAPES*

<sup>2</sup> En DIGIBUG, el repositorio institucional de la Universidad de Granada, pueden consultarse las distintas ediciones de este estudio bajo el título de «Índice H de las revistas científicas españolas según *Google Scholar Metrics*», que ofrecen hasta ahora los datos de los periodos 2007-2011, 2008-2012, 2009-2013, 2010-2014, 2011-2015, 2012-2016, 2013-2017, 2014-2018. El último muestreo está disponible en: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.36649.13923>.

<sup>3</sup> [https://www.fecyt.es/sites/default/files/users/user378/2020\\_02\\_ranking\\_revistas\\_sello\\_fecyt\\_ok.pdf](https://www.fecyt.es/sites/default/files/users/user378/2020_02_ranking_revistas_sello_fecyt_ok.pdf).

	<i>Carhus Plus+</i>
	<i>Clasificación Integrada de Revistas Científicas</i>
	<i>CiteFactor. Academic Scientific Journals</i>
	<i>CNKI Scholar</i>
	<i>Copac</i>
	<i>Crossref</i>
	<i>Dialnet</i>
	<i>DICE (CSIC)</i>
	<i>Directory of Open Access Journal</i>
	<i>Dulcinea</i>
	<i>EBSCO</i>
	<i>ESCI (Web of Science – Clarivate Analytics)</i>
	<i>European Reference Index for the Humanities</i>
	<i>Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología</i>
	<i>Google Académico</i>
	<i>IBZ Online</i>
	<i>International Institute of Organized Research</i>
	<i>Información y Documentación de la Ciencia en España</i>

	<i>Infobase Index</i>
	<i>IN-RECH</i>
	<i>Journal Base [CNRS]</i>
	<i>Journal Finder</i>
	<i>Journal Metrics</i>
	<i>Journal Table of Contents</i>
	<i>Latindex</i>
	<i>Literature Online</i>
	<i>MIAR</i>
	<i>Mir@bel</i>
	<i>MLA Directory of Periodicals</i>
	<i>Open Science Directory</i>
	<i>ProQuest</i>
	<i>Publons</i>
	<i>Ranking of Excellence in Research for Australia</i>
	<i>REDIB</i>
	<i>Regesta Imperii</i>
	<i>RESH</i>
	<i>RETI</i>



## Panel de evaluadores

Prosiguiendo con nuestra costumbre de hacer pública periódicamente la identidad de los expertos que intervienen en el proceso de evaluación de los trabajos que nos son propuestos, presentamos seguidamente el panel de especialistas que han realizado esta labor entre el 1 de enero y el 31 de diciembre de 2019<sup>4</sup>:

Adela Cortijo Talavera (Universitat de València. ESP), Adelaida Hermoso Mellado-Damas (Universidad de Sevilla. ESP), Alfonso Saura Sánchez (Universidad de Murcia. ESP), Alicia Alted Vigil (Universidad Nacional de Educación a Distancia.

---

<sup>4</sup> Otros listados de evaluadores se han publicado en los números 4 (2008), 6 (2010), 8 (2012), 11 (2015), 13 (2017), 14 (2018) y 16 (2019).

ESP), Alicia Piquer Desvaux (Universitat de Barcelona. ESP), Amalia Rodríguez Somolinos (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Amelia Bogliotti (Universidad Nacional de Córdoba. ARG), Amelia Gamoneda Lanza (Universidad de Salamanca. ESP), Ana Alonso García (Universidad de Zaragoza. ESP), Ana Clara Santos (Universidade do Algarve. PT), Ana Isabel Labra Cenitagoya (Universidad de Alcalá. ESP), Ana Paiva Morais (Universidade Nova de Lisboa. PT), Ana Soler Pérez (Universidad de Zaragoza. ESP), Ana Teresa González Hernández (Universidad de Salamanca. ESP), André Bénit (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Ángeles García Calderón (Universidad de Córdoba. ESP), Annick Louis (Université de Reims. FR), Antonella Lipscomb (Universidad Antonio de Nebrija. ESP), Antonia Pagán López (Universidad de Murcia. ESP), Antonio Gaspar Galán (Universidad de Zaragoza. ESP), Beatriz Coca Méndez (Universidad de Valladolid. ESP), Beatriz Mangada Cañas (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Benigno León Felipe (Universidad de La Laguna. ESP), Brigitte Leguen (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ESP), Camino Álvarez Castro (Universidad de Oviedo. ESP), Carles Besa Camprubí (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Carlota Vicens Pujol (Universitat de les Illes Balears. ESP), Carmen Alberdi Urquizu (Universidad de Granada. ESP), Christina Deschamps (Universidade Nova de Lisboa. PT), Christine Zurbach (Universidade de Évora. PT), Clara Curell Aguilà (Universidad de La Laguna. ESP), Claude Benoît Morinière (Universitat de València. ESP), Concepción Palacios Bernal (Universidad de Murcia. ESP), Cristina Boidard (Universidad de Cádiz. ESP), Cristina Daniel Álvares (Universidade do Minho. PT), Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra. PT), Daniel Gallego Hernández (Universidad de Alicante. ESP), Daniela Ventura (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP), Danielle Dubroca Galin (Universidad de Salamanca. ESP), Domingo Pujante González (Universitat de València. ESP), Elena Cuasante Fernández (Universidad de Cádiz. ESP), Elena Llamas Pombo (Universidad de Salamanca. ESP), Encarnación Medina Arjona (Universidad de Jaén. ESP), Esperanza Bermejo Larrea (Universidad de Zaragoza. ESP), Estrella de la Torre Giménez (Universidad de Cádiz. ESP), Félix J. Ríos Torres (Universidad de La Laguna. ESP), Flor Bango de la Campa (Universidad de Oviedo. ESP), Francisco Aiello (Universidad Nacional de Mar del Plata. ARG), Francisco González Fernández (Universidad de Oviedo. ESP), Francisco J. Deco Prados (Universidad de Cádiz. ESP), Françoise Bacquellaine (Universidade do Porto. PT), Guillaume Pinson (Université Laval. CAN), Irene Aguilà Solana (Universidad de Zaragoza. ESP), Isaac David Cremades Cano (Universidad de Murcia. ESP), Isabelle Richet (Université Paris Diderot. FR), Javier de Vicente Pérez (Universidad de Zaragoza. ESP), Jean-Yves Mollier (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. FR), Jerónimo Martínez Cuadrado (Universidad de Murcia. ESP), Jesús Camarero Arribas (Universidad del País Vasco. ESP), Jesús Vázquez Molina (Universidad de Oviedo. ESP), José Andrés Santiago



Iglesias (Universidade de Vigo. ESP), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca. ESP), José Domingues de Almeida (Universidade do Porto. PT), José María Fernández Cardo (Universidad de Oviedo. ESP), José Miguel Pérez García (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP), Josefina Bueno Alonso (Universitat d'Alacant. ESP), Juan Manuel Ibeas Altamira (Universidad del País Vasco. ESP), Juan Manuel López Muñoz (Universidad de Cádiz. ESP), Kelly Basílio (Universidade de Lisboa. PT), Laurence Rouanne (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Leyre Ruiz de Zarobe (Universidad del País Vasco. ESP), Lorenza Berlanga de Jesús (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Lourdes Carriedo López (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Lourdes Rubiales Bonilla (Universidad de Cádiz. ESP), Luis Carlos Pimenta Gonçalves (Universidade Aberta. PT), M. Carme Figuerola Cabrol (Universitat de Lleida. ESP), M<sup>a</sup> Ángeles Millán Muñío (Universidad de Zaragoza. ESP), M.<sup>a</sup> Dolores Cañada Pujols (Universitat Pompeu Fabra. ESP), M<sup>a</sup> Isabel Corbí Sáez (Universidad de Alicante. ESP), M<sup>a</sup> Loreto Cantón Rodríguez (Universidad de Almería. ESP), M<sup>a</sup> Luisa Mora Millán (Universidad de Cádiz. ESP), Mabel Campagnoli (Universidad Nacional de La Plata. ARG), Mar García López (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Marc Viémon (Universidda de Sevilla. ESP), Marcella Leopizzi (Università del Salento. ITA), Maria da Luz Correia (Universidade dos Açores. PT), Maria de Fátima Outeirinho (Universidade do Porto. PT), María Lomeña (Université Rennes 2. FR), Marta Estrada Medina (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Mercedes Sanz Gil (Universitat Jaume I. ESP), Miguel Ángel García Peinado (Universidad de Córdoba. ESP), Myriam Mallart Brussosa (Universitat de Barcelona. ESP), Nadège Coutaz (Université de Lausanne. SUI), Naima Benaicha Zaini (Universitat d'Alacant. ESP), Nathalie Bittoun (Universitat Oberta de Catalunya. ESP), Nathalie Roelens (Université du Luxembourg. LUX), Nicolas Prognon (Université de Toulouse Jean Jaurès. FR), Nieves Ibeas Vuelta (Universidad de Zaragoza. ESP), Núria Rodríguez Pedreira (Universidade de Santiago. ESP), Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz. ESP), Pere Solà Solè (Universitat de Lleida. ESP), Pilar Andrade Boué (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Rafael Padrón Fernández (Universidad de La Laguna. ESP), Rosa de Diego Martínez (Universidad del País Vasco. ESP), Soledad Díaz Alarcón (Universidad de Córdoba. ESP), Sonia Nathalia Gómez Jordana Ferary (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Sophie Babault (Université de Lille. FR), Véronique Porra (Johannes Gutenberg-Universität. DE), Vicente E. Montes Nogales (Universidad de Oviedo. ESP), Viorica Patea (Universidad de Salamanca. ESP), Xavier Pla (Universitat de Girona. ESP), Yvette Marcela García (Université de Strasbourg. FR).



*In memoriam*

**Juan Herrero Cecilia (26/7/1945 – 3/1/2020)**



Desde sus inicios estudiantiles en el Colegio Público San Juan el Bautista de Carbonero el Mayor (Segovia), Juan Herrero demostró una predilección por los campos del saber relacionados con las Letras y los Estudios Humanísticos, en los que siempre destacó y trabajó afanosamente. Marchó a Madrid para matricularse en Filología Francesa y Filología Hispánica, que estudiaba al mismo tiempo siguiendo las clases de una y otra titulación mañana y tarde. Su excelencia académica le valió el Premio Extraordinario de Licenciatura por la Universidad Complutense en 1974. Realizó su tesis doctoral bajo la dirección del Dr. Francisco J. Hernández Rodríguez en la Universidad de Valladolid, bajo el título de *La modernidad artística en À Rebours de J-K Huysmans en la literatura simbolista y modernista*, trabajo que fue calificado con *Apto cum laude*.

Pasó después a ocupar diversos puestos docentes en la Universidad de Valladolid y fue Catedrático de Bachillerato antes de llegar a la recién inaugurada Facultad de Letras de Ciudad Real (Universidad de Castilla-La Mancha), en la que desempeñaría la mayor parte de su actividad profesional, primero, como Profesor Titular y, después, como Catedrático de Filología Francesa, hasta su jubilación en 2015. El profesor Herrero impartió a muchas generaciones de estudiantes asignaturas de Pragmática textual y Análisis del discurso, así como de Análisis y crítica literaria, materias que se convirtieron, además, en dos ejes principales de su extensa producción científica.

Buena parte de sus investigaciones se orientaron también hacia la literatura francesa de los siglos XIX y XX, en particular a la literatura fantástica y la mitocrítica, así como hacia estudios de lingüística, por los que será muy recordado. De gran utilidad y trascendencia son sus libros *Estética y pragmática del relato fantástico: las*

*estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector* (2000), *Teorías de pragmática, lingüística textual y análisis del discurso* (2006) o *Reescrituras de los mitos en la literatura contemporánea. El mito de don Quijote, de Pígalión, del Inmortal, y otros* (2018).

En el ámbito académico deja una larga estela de profesores e investigadores formados bajo su tutela. Con ellos solía acudir muy frecuentemente a los coloquios anuales de la AFUE, donde otros colegas francesistas tenían la oportunidad de compartir no solo los conocimientos, sino también la amistad y la cordialidad de Juan. Al llorar su pérdida, *Çédille* se siente también en deuda con uno de sus más excelsos y profusos colaboradores, tanto en su calidad de autor y editor como de revisor. No tememos equivocarnos al afirmar que sus contribuciones son las más citadas de la revista. Y, del mismo modo, queremos dar fe de su generosidad a la hora de evaluar artículos: sus extensos y detallados informes eran unas magníficas guías para que los autores mejoraran sus trabajos.

Por todo ello queremos ofrecer este número de *Çédille* como un sencillo homenaje a una figura muy importante para los estudios franceses en España, a un profesor íntegro, sabio, bondadoso, a un investigador inquieto, metódico, excepcional, en definitiva, a un verdadero humanista. Hoy es el profesor Herrero quien nos escucha «desotra parte en la ribera», mientras vive eternamente entre nosotros el recuerdo emocionado de una vida dedicada a las Letras y de un carácter plenamente humano.

*Les euphémismes dans les médias : entre voilements, démasquages et discours qui les traversent*  
Montserrat López Díaz & Annabelle Seoane, éditrices scientifiques

## **Les euphémismes dans les médias : entre voilements, démasquages et discours qui les traversent. Présentation**

**Montserrat LÓPEZ DÍAZ**

*Universidade de Santiago de Compostela*

montserrat.lopez.diaz@usc.es

ORCID : 0000-0002-8637-1595

**Annabelle SEOANE**

*Université de Lorraine*

annabelle.seoane@univ-lorraine.fr

ORCID : 0000-0002-2114-7402

La question de l'euphémisme est abordée dans ce dossier à travers ses modes de caractérisation et de fonctionnement dans le champ médiatique<sup>1</sup>, en particulier dans la presse et les interviews politiques. Adoptant une approche sémantico-discursive et pragmatique, l'étude s'est effectuée à partir d'une collecte de données dans des corpus récents issus de plusieurs médias francophones papier et numériques.

L'euphémisme en tant que figure du discours met en jeu une non-adéquation, réelle ou ressentie, entre le signe et le référent : sollicité à la place d'une désignation attendue, il naît d'une difficulté à nommer et caractériser un référent qui, à certains égards, pose un problème. Des formulations en général imprécises<sup>2</sup>, jugées « en-deçà », sont alors utilisées pour améliorer la perception du réel conformément à l'étymologie grecque du mot *euphémisme* : *eu* 'bien' et *phémé* 'parole'. Une expression neutre ou valorisante oriente ainsi le discours vers une représentation donnée comme plus favorable, du fait même qu'elle tend à estomper ses contours, en édulcorer certains aspects. Ce fonctionnement canonique de l'euphémisme a été mis en évidence depuis longtemps, tandis que d'autres dimensions de celui-ci ont été encore peu étudiées. Dans ces conditions, lorsque l'euphémisme est marqué, contesté ou commenté dans le discours, au lieu de rester voilé, il s'inscrit dans une opération de démasquage, qui va à l'encontre de son rôle initial édulcorant. Or, l'euphémisme contextualisé de

---

<sup>1</sup> Les articles ont été partiellement réalisés dans le cadre des projets de recherche FFI2013-42249P et FFI2017-85141P (FEDER, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, AEI).

<sup>2</sup> Notre but n'est pas d'en faire une typologie. Pour des classements des euphémismes, on pourra se reporter à Jamet (2010 : 35-39), Horak (2010), López Díaz (2014 : 50).

la presse et des médias en général offre de nombreux exemples de ces deux versants en quelque sorte antagonistes.

Notre point de départ est que l'euphémisme s'ancre dans une « hétérogénéité énonciative » qui est « constitutive » ou « montrée » (Authier-Revuz, 1984), du fait qu'il est immanquablement traversé par des discours exogènes. Dans les discours journalistiques, le locuteur (le journaliste, le sujet dont les propos sont reproduits ou interprétés, ou bien un tiers) peut recourir à une énonciation euphémique socialisée et allant de soi, qui relève de l'hétérogénéité constitutive, ou mettre en cause l'utilisation même d'un euphémisme, au gré de l'hétérogénéité montrée. L'euphémisme apparaît en effet tout autant comme du déjà-dit doxique, que comme véhiculant des voix prises en charge à des degrés variables par le locuteur. C'est donc une pluralité énonciative qui émerge des différents discours traversant les euphémismes, qu'ils soient assumés ou critiqués.

Notre propos va de fait consister à appréhender cette hétérogénéité énonciative afin d'apporter un éclairage nouveau à l'euphémisme contextualisé en interrogeant les rapports que celui-ci entretient avec le dialogisme et la polyphonie. Ces deux concepts bakhtiniens ont été tantôt assimilés, tantôt dissociés, ou encore englobés l'un dans l'autre. Des chercheurs comme Moirand, Jaubert ou les auteurs du courant praxématique (Siblot, Bres, etc.) ont privilégié le concept de dialogisme, alors que Ducrot, puis Anscombe, Nølke, Donaire, notamment, ont travaillé celui de polyphonie.

Dans ce dossier, nous nous plaçons dans le sillage d'Amossy (2005), de Vion (2010) et surtout de Bonhomme (2012) en ce que nous prenons le dialogisme comme un phénomène englobant et la polyphonie comme une manifestation locale, sans qu'ils ne s'excluent nullement l'un l'autre. La polyphonie réside au niveau micro-textuel ou micro-énonciatif, dans la co-présence de voix concordantes (polyphonie convergente) ou discordantes (polyphonie divergente), les unes contribuant au voilement de l'euphémisme et les autres à son démasquage. Le dialogisme en revanche agit comme soubassement interactionnel qui s'établit au niveau global du discours en ceci que les expressions euphémiques sont porteuses d'échos préalables émanant d'autres discours où elles ont été employées et qu'elles sont également conçues en prévoyant l'éventuelle réaction du public à leur égard. À l'aune de textes de presse et d'interviews politiques notre réflexion explore ainsi les enjeux sémantiques, pragma-énonciatifs et communicationnels de l'euphémisme traversé par d'autres discours.

Les différentes contributions du dossier répondent toutes à ces prémisses et dressent dans leur ensemble un éventail qui va des expressions euphémiques tenant d'un avant-dire doxique et qui s'actualisent dans les productions linguistiques, jusqu'à d'autres qui, elles, se créent au coup par coup dans et par le discours afin de dire en principe moins que prévu.

Pour commencer, Marc Bonhomme dans « Polyphonie divergente et mise en cause des euphémismes dans la presse écrite » prospecte, dans un cadre pragmatique, des positionnements de contestation des euphémismes dans certains sous-genres journalistiques tels les articles factuels et les éditoriaux. Selon l'auteur, le dialogisme constitue un phénomène interactionnel et global, tandis que la polyphonie se présente comme un phénomène énonciatif et local. L'euphémisme acquiert alors une dimension dialogique interdiscursive qui l'ouvre sur la circulation des discours et des direx préalables, et une autre dimension interlocutive orientée sur des interactions ultérieures possibles. Mais c'est surtout la polyphonie divergente qui est soigneusement examinée, les points de vue en désaccord, à l'instar de contestations apparaissant au fil du discours qui viennent écarter bien des fois l'effet d'atténuation qui caractérise *a priori* les euphémismes. Cette mise en cause du bien-fondé de ceux-ci va jusqu'à entraîner leur stigmatisation et la restitution correspondante d'une dénomination donnée pour plus juste.

Montserrat López Díaz dans « Euphémisation du discours journalistique et cadrage dialogique » s'attache à montrer comment, dans des textes journalistiques de type informatif, l'euphémisme issu d'une difficulté à nommer un référent problématique peut être exploré dans l'optique du dialogisme bakhtinien. L'expression neutre ou valorisante, étant porteuse d'échos extérieurs et antérieurs, d'empreintes des discours où le mot a été utilisé, va alors orienter le discours vers une vue plus favorable de la réalité. Sans aucun marquage graphique particulier apte à attirer l'attention sur lui, l'euphémisme est examiné dans deux perspectives dialogiques : un angle interdiscursif indexé sur une doxa plurielle, mais surtout en affinité avec la modération et la dédramatisation du discours, et un autre angle interlocutif du fait que le locuteur est censé aller à la recherche de la connivence avec autrui.

Alicja Kacprzak dans sa contribution « Le discours polyphonique sur l'obésité » propose un panorama recoupant la terminologie et le contexte de perception de l'obésité comme imperfection physique, notamment dans certains articles de presse. Ceux-ci reproduisent le discours de l'administration et de la sphère publique en général qui circulent dans la société. Représentée défavorablement, l'obésité y apparaît désignée avec des visées euphémisantes, dysphémisantes ou neutres. Les euphémismes et les dysphémismes fonctionnent comme des figures dialogiques où opère la polyphonie, qu'elle soit convergente ou divergente. La polyphonie convergente induit une prise en charge contre la doxa négative environnante, et l'euphémisme s'emploie alors à mitiger la parole, tandis que dans le cas du dysphémisme apparaît une péjoration parfois narquoise qui en amoindrit la portée dépréciative. La polyphonie divergente se repère à la prise de distance de l'énonciateur et lorsqu'il se met à produire un certain jugement : d'un côté, il peut juger l'atténuation comme non appropriée et, de l'autre, il utilise le dysphémisme pour dénoncer l'hypocrisie de la parole politiquement correcte.

L'article suivant, « Euphémisation, conflit dénominatif et ethos dans les entretiens politiques médiatiques », de Ruggero Druetta prolonge, par une analyse multimodale (segmentale, prosodique et mimo-gestuelle) sur un corpus oral, l'exploration de dissensus de la part de personnalités politiques interviewées. Il explique le fonctionnement d'un « dialogisme externe » qui entre en jeu sous la forme d'une négociation de la nomination des référents discursifs entre les partenaires de l'interaction, tout en mettant l'accent sur les nominations en concurrence du même objet et sur la bataille de chacun des interlocuteurs pour faire admettre son point de vue : d'une part, la formulation dysphémique du journaliste et, de l'autre, celle du politique reformulant les propos de façon euphémique et politiquement correcte, selon son appartenance idéologique. Les partenaires entrent ainsi en négociation pour imposer la nomination qu'ils jugent appropriée du référent. Le processus de rectification relève du dialogisme interdiscursif du fait qu'il régit des discours antérieurs, du dialogisme intralocutif puisqu'il s'agit de mettre en lien les prises de parole préalables du politique avec l'ethos qu'il déploie lors de l'entretien et, enfin, il relève du dialogisme interlocutif par la matérialité de l'échange intersubjectif en face à face. C'est dans ce cadre qu'évolue la négociation polyphonique des points de vue antagonistes et des positionnements argumentatifs.

Annabelle Seoane dans son article, « Euphémiser, se poser, s'opposer, s'imposer. Quelques stratégies d'atténuation autour de l'« affaire Fillon », se focalise sur un événement discursif saillant à un moment donné dans la sphère médiatique, avec les stratégies d'évitement et de désamorçage qu'il a pu véhiculer. En réponse à un contexte dysphémique médiatique, les partisans du candidat François Fillon à la présidentielle française de 2017 se sont lancés dans des contre-discours de mitigation à visée euphémisante afin de réhabiliter le candidat. L'auteure fait apparaître une dialogisation du discours qui va dans deux directions : soit comme renvoi à un interdiscours qui atténue, soit comme remise en cause de cet interdiscours. L'euphémisme émerge alors comme résultatif, s'inscrivant entre langue et discours, alors que l'euphémisation opère dans la dynamique entre discours et interdiscours.

Pour conclure, cette présentation a pour fil conducteur le postulat que l'euphémisme ne se perçoit que dans un rapport complexe à son co(n)texte. La diversité des contributions du dossier sur la problématique de l'euphémisme permet ainsi de confronter des perspectives à travers la focale du discours qui ne peut dorénavant s'envisager comme replié sur lui-même. Il appartient ensuite à l'analyste d'en explorer les configurations et les ouvertures possibles. C'est tout l'enjeu de notre réflexion présente et à venir.



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLAN, Keith & Kate BURRIDGE (2006): *Forbidden Words*. Cambridge, Cambridge University Press.
- AMOSSY, Ruth (2005): « De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative », in Jacques Bres, Pierre P. Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke & Laurence Rosier (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck, 63-73.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2005): « Le ON-locuteur : une entité aux multiples visages », in Jacques Bres, Pierre P. Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke & Laurence Rosier (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck, 75-94.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1984) : « Hétérogénéité(s) énonciative(s) ». *Langages*, 73, 98-111.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970) : *La Poétique de Dostoïevski*. Traduit du russe par I. Kolutcheff et présenté par J. Kristeva. Paris, Seuil. [éd. orig. : 1963].
- BONHOMME, Marc (2005) : *Pragmatique des figures du discours*. Paris, Champion.
- BONHOMME, Marc (2012) : « La réception de l'euphémisme : entre réussite et échec interactif », in Marc Bonhomme, Mariela de la Torre & André Horak (éd.), *Études pragmatique-discursives sur l'euphémisme*. Frankfurt, Peter Lang, 73-88.
- BRES, Jacques (2005) : « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », in Jacques Bres, Pierre P. Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke & Laurence Rosier (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck, 47-61.
- CHARAUDEAU, Patrick & Dominique MAINGUENEAU (2002) : *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil.
- DÉTRIE, Catherine, Paul SIBLOT & Bertrand VÉRINE (2001) : *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*. Paris, Champion.
- DONAIRE, María Luisa (2014) : « Prise en charge et polyphonie, deux notions pour une théorie ». *Cahiers de lexicologie*, 105/2, 33-56.
- DUCROT, Oswald (1980) : *Les Mots du discours*. Paris, Minuit.
- DUCROT, Oswald (1984) : « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in *Le Dire et le dit*. Paris, Minuit, 171-237.
- HORAK, André (2010) : *L'Euphémisme. Entre tradition rhétorique et perspectives nouvelles*. Munich, Lincom Europa.
- JAMET, Denis (2010) : « Historique et procédés linguistiques de l'euphémisme », in Denis Jamet & Manuel Jobert (éd.), *Empreintes de l'euphémisme. Tours et détours*. Paris, L'Harmattan, 31-49.
- JAUBERT, Anna (2008) : « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote ». *Langue française*, 160, 105-116.

- LÓPEZ DÍAZ, Montserrat (2014) : « L'euphémisme, la langue de bois et le politiquement correct : changements linguistiques et stratégies énonciatives ». *L'Information grammaticale*, 143, 47-55.
- MOIRAND, Sophie (2010) : « Retour sur une approche dialogique du discours », in Marion Colas-Blaise, Mohamed Kara, Laurent Perrin & André Petitjean (éd.), *La Question polyphonique ou dialogique en sciences du langage*. Metz, CELTED-Recherches linguistiques, 375-398.
- NØLKE, Henning, Kjersti FLØTTUM & Coco NORÉN (2004): *ScaPoLine—La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. Paris, Kimé.
- PERRIN, Laurent (2004) : « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage ». *Questions de communication*, 6, 265-282.
- SIBLOT, Paul (2001) : « De la dénomination à la nomination. Les dynamiques de la signification nominale et le propre du nom ». *Cahiers de praxématique*, 36, 189-214.
- VION, Robert (2010) : « Polyphonie énonciative et dialogisme », in *Colloque international Dialogisme : langue, discours*. Université de Montpellier. Disponible sur : [https://www.praxiling.fr/spip.php?action=accéder\\_document&arg=538&cde=e618d4be7cb76beeee29952c23f4c299231154cc&file=pdf\\_Vion1.pdf](https://www.praxiling.fr/spip.php?action=accéder_document&arg=538&cde=e618d4be7cb76beeee29952c23f4c299231154cc&file=pdf_Vion1.pdf).



## **Polyphonie divergente et mise en cause des euphémismes dans la presse écrite**

**Marc BONHOMME**

*Universität Bern*

marc.bonhomme@rom.unibe.ch

ORCID : 0000-0003-0494-5872

### **Resumen**

Adoptando un enfoque pragmático, este estudio se centra en un caso particular de asunción del eufemismo en la prensa francófona escrita: aquel en el cual, en lugar de adherirse a sus efectos atenuantes, el discurso periodístico manifiesta un posicionamiento crítico contrario. Este es tratado en términos de “polifonía divergente”, definida como una confrontación de puntos de vista en desacuerdo. Después de haber situado la polifonía divergente en relación con el funcionamiento general del dialogismo y de la polifonía, este artículo pone de relieve cómo se ubica en el núcleo del cuestionamiento de los eufemismos en periódicos franceses y suizos francófonos recientes. Por una parte, analizamos sus principales modalidades discursivas, ya sea las que se relacionan con su anclaje dialógico, su textualización o sus marcas enunciativas. Por otra, examinamos las diferentes motivaciones (comunicativas, referenciales o socio-discursivas) del rechazo polifónico de los eufemismos en los periódicos seleccionados. Además, destacamos las estrategias argumentativas en las que se inscribe la polifonía divergente con sus procedimientos para desenmascarar y estigmatizar los eufemismos perseguidos.

**Palabras clave:** Dialogismo. Eufemismo. Punto de vista, Polifonía divergente. Posicionamiento crítico. Estrategia argumentativa.

### **Résumé**

Adoptant une approche pragmatique, la présente étude porte sur un cas particulier de prise en charge des euphémismes dans la presse francophone écrite : celui où, au lieu d’adhérer à leurs effets d’atténuation, le discours journalistique manifeste un positionnement critique à leur encontre. Ce positionnement est envisagé en terme de « polyphonie divergente », définie comme une confrontation de points de vue en désaccord. Après avoir situé la polyphonie divergente par rapport au fonctionnement général du dialogisme et de la polyphonie, cet article montre comment elle est au cœur de la mise en cause des euphémismes dans des journaux français et suisses romands récents. D’une part, nous analysons les principales modalités discursives de cette polyphonie divergente, qu’elles concernent son ancrage

---

\* Artículo recibido el 17/10/2019, aceptado el 16/04/2020.

dialogique, sa mise en texte ou ses marquages énonciatifs. D'autre part, nous examinons les différentes motivations (communicationnelles, référentielles ou sociodiscursives) du rejet polyphonique des euphémismes dans les journaux retenus. Par ailleurs, nous mettons en évidence les stratégies argumentatives dans lesquelles s'inscrit la polyphonie divergente avec ses procédures de démasquage et de stigmatisation des euphémismes pris pour cible.

**Mots-clefs :** Dialogisme. Euphémisme. Point de vue. Polyphonie divergente. Positionnement critique. Stratégie argumentative.

### **Abstract**

Adopting a pragmatic approach, this study focuses on a particular case of taking charge of euphemisms in the French-speaking print press : the one where, instead of adhering to their mitigation effects, the journalistic discourse displays a critical position against them. This one is envisaged in terms of "divergent polyphony", defined as a confrontation of points of view in dissension. After having located the divergent polyphony in relation to the general functioning of dialogism and polyphony, this paper shows how it is at the heart of the questioning of euphemisms in recent French and Swiss French-speaking newspapers. On the one hand, we analyze its main discursive modalities, whether they concern its dialogical anchorage, its setting in text or its enunciative marks. On the other hand, we examine the different motivations (communicational, referential or sociodiscursive) for the polyphonic rejection of euphemisms in the selected newspapers. Furthermore, we highlight the argumentative strategies in which the divergent polyphony fits with its unmasking and stigmatizing procedures against the euphemisms targeted.

**Keywords :** Dialogism. Euphemism. Point of view. Divergent polyphony. Critical positioning. Argumentative strategy.

## **0. Introduction**

Habituellement défini comme « un procédé d'atténuation consistant à éviter d'énoncer des idées désagréables ou déplaisantes » (Pougeoise, 2001 : 127), l'euphémisme est une figure rhétorique en vogue, à en juger par les nombreuses publications qui lui ont été dernièrement consacrées<sup>1</sup>. Par ailleurs, il donne lieu à des approches disparates, qu'elles soient sociolinguistiques (Courthéoux, 2005), sémantiques (Casas Gómez, 2005) ou stylistiques (Jaubert (2008)). Cependant, depuis quelques années l'étude de l'euphémisme bénéficie d'un renouveau théorique avec le courant pragmatique, attentif à ses conditions d'utilisation en contexte et à ses effets d'estompage suivant les situations de discours<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir entre autres Druetta & Paissa (2009), Jamet & Jobert (2010) ou López Díaz & Sablayrolles (2016).

<sup>2</sup> Voir à ce propos Bonhomme, de la Torre & Horak (2012).

Adoptant cette approche méthodologique de la pragmatique, nous nous proposons d'approfondir le fonctionnement de l'euphémisme dans l'un des genres discursifs qui l'exploite le plus : la presse écrite<sup>3</sup>. Dans la majorité des cas, les euphémismes de presse fonctionnent sous un régime consensuel selon lequel leur production ou leur retraitement par les acteurs médiatiques s'accompagnent d'une adhésion à leurs configurations dédramatisantes de la réalité. Mais il arrive également que l'usage des euphémismes dans la presse alimente des positionnements critiques qui se distancient de leurs effets d'atténuation. Ce sont ces positionnements critiques qui feront l'objet de cette étude, à travers leur examen dans un cadre polyphonique sur la base d'un corpus récent tiré de la presse écrite française et suisse<sup>4</sup>. Après une présentation de ce cadre polyphonique dans lequel s'inscrivent un certain nombre d'euphémismes de presse, nous verrons en quoi leur mise en cause constitue un phénomène de polyphonie divergente. Puis nous analyserons les modalités discursives, ainsi que les motivations et les stratégies argumentatives d'une telle polyphonie divergente.

### 1. L'euphémisme comme constellation énonciative

Figure référentielle estompant certaines réalités problématiques, l'euphémisme a longtemps été envisagé comme un procédé discursif individualisé, émanant de la performance stylistique d'un locuteur, écrivain ou autre. Or il constitue fondamentalement une constellation énonciative condensant en son sein des formes plurielles de discours. Il est avant tout une figure sociodiscursive du fait qu'il naît généralement dans l'énonciation d'un groupe ou d'une collectivité. On euphémise en effet sous la pression d'autrui et à l'intention d'autrui, la voix de l'Autre étant omniprésente lors de la production d'un euphémisme<sup>5</sup>. Plus largement – et notamment avec la presse écrite caractérisée par le flux continu de l'information, l'euphémisme est une figure interdiscursive, en ce qu'il est indissociable de la circulation des discours et de leurs

<sup>3</sup> Travail réalisé dans le cadre des projets de recherche FFI2013-42249P et FFI2017-85141P (FEDER, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, AEI).

<sup>4</sup> Ce corpus est composé de cinq journaux et magazines français (*Le Canard enchaîné*, *Le Figaro*, *Paris Match*, *Le Point*, *Le Progrès*) et de sept journaux suisses romands (*La Liberté*, *Le Matin*, *Le Matin Dimanche*, *Le Quotidien jurassien*, *Le Temps*, *20 minutes* et *24 heures*) parus entre 2000 et 2017.

<sup>5</sup> La nature sociodiscursive de l'euphémisme explique qu'il soit très difficile d'en identifier la source première. Si l'on prend la formulation euphémique « dommages collatéraux » (pour désigner les ratés des bombardements aériens) apparue dans les années 1990 avec la guerre du Golfe, on peut sans doute cibler quelques-uns de ses énonciateurs, mais il est pratiquement impossible de savoir qui a créé ce néologisme diffusé par les autorités militaires et la presse.

reprises dans des occurrences spécifiques<sup>6</sup>. Tout ceci lui confère une dimension éminemment dialogique, dans l'acception interactionnelle que donne Vion (1992) à ce terme, à savoir une ouverture sur différents discours. Cette ouverture peut s'exercer sur du dire antérieur, auquel cas on a affaire à du dialogisme « interdiscursif » (Détrie *et al.*, 2001 : 84). Mais l'euphémisme est aussi ouvert sur des interactions postérieures toujours possibles, selon le processus du dialogisme « interlocutif » pareillement décrit par Détrie *et al.* (*ibid.*). Si le dialogisme interdiscursif inhérent à l'euphémisme a été mis en évidence, en particulier par Jaubert (2008), à travers ses recyclages de formulations édulcorées produites dans l'énonciation partagée d'une communauté, son dialogisme interlocutif pâtit encore d'un manque de considération, en dépit de quelques études sur la réception euphémique (voir Krieg-Planque, 2004 ou Bonhomme, 2012).

Tout en ayant un fonctionnement dialogique global, l'euphémisme possède une forte dimension polyphonique davantage localisée car elle opère au sein de son noyau figural. En effet, si l'on se situe dans le cadre théorique élaboré par Ducrot (1984) et Rabatel (2006), autant le dialogisme constitue un phénomène interactionnel, autant la polyphonie se présente comme un phénomène énonciatif, définissant la coprésence de différents points de vue<sup>7</sup> ou de plusieurs voix à l'intérieur d'un même segment de discours<sup>8</sup>. Cette imbrication de points de vue énonciatifs s'effectue selon deux démarches.

D'un côté, il relève de la polyphonie convergente<sup>9</sup> lorsqu'un événement discursif, en l'occurrence un euphémisme, implique simultanément plusieurs points de vue énonciatifs, certes hétérogènes, mais qui suivent une même orientation argumentative, comme dans cet énoncé :

[1] Les CFF prennent mieux en compte la situation des personnes à mobilité réduite (24 heures du 08/07/2015).

<sup>6</sup> Sous cet angle, l'euphémisme apparaît comme un cas particulier de discours rapporté. Sa dimension interdiscursive a été soulignée par Krieg-Planque (2003) lors de son enquête sur l'euphémisme « purification ethnique » et ses variantes dans les médias yougoslaves. De plus, par son interdiscursivité et par sa relative stabilité à travers ses occurrences, l'euphémisme se rapproche de la notion de « formule », telle qu'elle a été théorisée par Krieg-Planque (2009).

<sup>7</sup> La polyphonie combine ainsi les critères de la pluralité et de l'altérité énonciative.

<sup>8</sup> Rappelons que les relations entre dialogisme et polyphonie sont confuses au regard de plusieurs linguistes. En effet, les uns comme Perrin (2004) privilégient la polyphonie au détriment du dialogisme ; les autres au contraire, tel Bres (2005), promeuvent celui-ci. Certains enfin, à l'exemple de Courlescu (2014), ne différencient pas conceptuellement les deux termes. Notre hiérarchisation de ces derniers d'après le double critère global/local et interactionnel/énonciatif rejoint la position adoptée par Amossy (2005).

<sup>9</sup> On trouve une première formulation de ce concept dont nous sommes l'instigateur dans Bonhomme (2005).

La formulation « personnes à mobilité réduite » est identifiée comme un euphémisme dans nos représentations communes, en ce qu'elle vise à édulcorer la désignation des personnes présentant un handicap physique. Dans cette occurrence, elle met en jeu deux points de vue : le point de vue citant du journaliste et le point de vue cité de la doxa actuelle en matière de handicap. Or ces points de vue sont en accord ou co-orientés, le *je-dis* du journaliste assumant le *on-dit* de la doxa<sup>10</sup>, tout en restant en retrait par rapport à lui. S'intégrant dans le champ du dialogisme interdiscursif, cette expression n'est qu'une reprise, à l'intérieur d'un nouveau contexte, de l'interdiscours médiatico-médical prédominant. La responsabilité d'une telle expression est diluée dans une prise en charge plurielle, composée de l'ensemble des énonciateurs (médecins, responsables politiques, journalistes, etc.) qui cherchent à s'adapter au sentiment général prévalant dans le domaine de la santé depuis trois ou quatre décennies. De surcroît, la prise en charge de cet euphémisme par une énonciation polyphonique convergente favorise sa réussite auprès de ses destinataires, vu que ses effets modérateurs sont acceptés par le plus grand nombre, dans un consensus conformiste qui préserve l'équilibre rituel de la communication médiatique.

Mais un événement discursif comme l'euphémisme peut également susciter une polyphonie divergente lorsque l'énoncé met en scène plusieurs points de vue énonciatifs qui sont en désaccord ou argumentativement anti-orientés. Soit l'exemple ci-après du *Progrès* de Lyon :

[2] Les bourses chinoises ont fait les frais d'un nouveau mécanisme mis en place après le krach de l'été. Ce dispositif prévoit que lorsque l'indice CS1300 perd ou gagne 7%, les échanges sont suspendus pour le reste de la séance afin d'éviter des « risques systémiques », c'est-à-dire un mouvement de panique (*Le Progrès* du 05/01/2015).

Dans cet extrait, le journaliste reprend l'euphémisme « risques systémiques » coutumier des milieux financiers, en le reformulant par le marqueur explicatif « c'est-à-dire ». Mais c'est pour s'en distancier avec un positionnement critique. Au point de vue dédramatisant associé à l'expression « risques systémiques » il oppose un point de vue dramatisant, identifiable dans sa reformulation en « mouvement de panique »<sup>11</sup>. Une telle polyphonie divergente, par laquelle le journaliste met en cause le bien-fondé d'un euphémisme, désamorce inévitablement ses effets illocutoires d'atténuation, tout en témoignant d'un détachement énonciatif qui en exhibe le caractère inapproprié.

<sup>10</sup> L'absence de guillemets constitue un indice de la prise en charge de cet euphémisme, mais elle n'en est pas un marqueur inhérent, dans la mesure où un euphémisme non assumé peut lui aussi être dépourvu de signe typographique (voir les exemples [17] ou [25]).

<sup>11</sup> Dans ce cas, la divergence polyphonique provient d'un désaccord concernant l'échelle de l'intensité (« systémique » s'inscrit sur un seuil plus bas que « panique ») et secondairement l'échelle des affects, la convocation des « risques » étant psychologiquement moins traumatisante que celle de la panique.

Ce sont ces procédures de désamorçage qui retiendront désormais notre attention, à travers leurs principales réalisations.

## 2. Modalités discursives de la polyphonie divergente dans les contextes euphémiques

Loin de répondre à des mécanismes simples, la polyphonie divergente contestant les euphémismes de presse s'exerce sur plusieurs plans du discours, selon des modalités diversifiées et cumulatives. Quatre d'entre elles sont prédominantes.

Sur le plan dialogique régissant la dynamique des interactions verbales, la polyphonie divergente prend place dans au moins trois relations énonciatives. D'une part, elle se manifeste entre le discours du journaliste et l'interdiscours d'une source énonciative antérieure ou de la doxa, à l'image de cette occurrence :

[3] Près de 40% des Sud-Soudanais risquent l'« insécurité alimentaire »  
(20 minutes du 14/07/2015).

À travers son marquage graphique, le journaliste du quotidien *20 minutes* prend ses distances avec l'euphémisme médiatico-administratif conventionnel « insécurité alimentaire » qui voile la désignation de la famine en Afrique. D'autre part, il arrive que la polyphonie divergente à l'encontre d'un euphémisme émane d'un acteur de l'actualité dont le discours du journaliste relate les propos, à l'instar de cet énoncé :

[4] Le guide édité par la ville d'Amsterdam laisse Thérèse Moreau très perplexe : « Je suis choquée d'apprendre qu'on incite les fonctionnaires à parler de “personnes roses” pour désigner les homosexuels... Les auteurs de ce guide ont-ils conscience que cette couleur était celle qu'avaient choisie les nazis, quand ils marquaient d'un triangle rose les homosexuels envoyés dans les camps ? » (*Le Matin Dimanche* du 24/09/2017) .

Dans ce passage du *Matin Dimanche*, hebdomadaire de Lausanne, le journaliste Michel Audétat se contente de rapporter le point de vue critique (« je suis choquée ») de la féministe suisse Thérèse Moreau sur l'euphémisme « personnes roses » que le récent guide linguistique diffusé par la ville d'Amsterdam recommande pour dénommer les homosexuels. Dans les deux cas précédents, l'énonciation polyphonique divergente se greffe sur du dialogisme interdiscursif, en ce qu'elle ne prend pas en charge du discours antérieur à l'occurrence journalistique. Mais elle se développe aussi dans le champ du dialogisme interlocutif<sup>12</sup>, dès lors que le discours du journaliste anticipe l'hostilité des lecteurs à des euphémismes médiatiques. Ainsi en est-il

<sup>12</sup> Conformément à la conception de Moirand (2002 : 176) suivant laquelle le dialogisme interlocutif définit les relations « que tout énoncé entretient avec les énoncés de compréhension-réponse des destinataires réels ou virtuels, que l'on anticipe ».

dans l'extrait suivant du *Temps* au sujet de l'euphémisme « dommages collatéraux » pour dénommer les victimes civiles d'une guerre :

[5] Tout lecteur sensé trouvera sans doute monstrueuse l'expression « dommages collatéraux » pour désigner les victimes des raids en Syrie, dans la mesure où elle dénie tout droit à ces victimes (*Le Temps* du 14/07/2016).

Par ailleurs, sur le plan de sa textualisation, la polyphonie divergente à l'encontre des euphémismes occupe des places privilégiées dans le discours de presse. Elle apparaît naturellement dans le corps des articles factuels rendant compte de l'actualité, comme on le constate avec les exemples [2] ou [3]. Mais elle est particulièrement attestée dans les sous-genres journalistiques relevant du commentaire, avec la subjectivité et la mise en débat qui les caractérisent<sup>13</sup>. En plus du courrier des lecteurs (voir les exemples [15] et [19]), les euphémismes créent de nombreux conflits polyphoniques dans le sous-genre de la titraile :

[6] Lavé de tout soupçon, le chômage s'appellera désormais « sous-emploi » (*Le Temps* du 16/10/2000).

À travers le déploiement de ce titre du *Temps*, le point de vue asserté de non-travail lié au terme « chômage » cède la place au point de vue euphémique, à la fois détensif et mélioratif, de moins de travail associé au lexème « sous-emploi », lui-même étant contesté par sa mise entre guillemets<sup>14</sup>. Le sous-genre de l'éditorial abonde par ailleurs en euphémismes insérés dans une contextualisation conflictuelle :

[7] Tamedia maîtrise comme personne la novlangue financière : « valorisation du contenu et consolidation du positionnement régional ». Derrière cette manipulation mentale et ce paravent d'euphémismes, l'éditeur zurichois a annoncé hier une cure drastique au sein de la rédaction de *24 heures*. Vingt-deux licenciements et une atteinte sévère aux contenus (éditorial de Serge Gumy, *24 heures* du 28/09/2016).

Au point de vue positif de la formulation euphémique « valorisation du contenu et consolidation du positionnement régional » s'oppose le point de vue négatif de sa réinterprétation journalistique en « cure drastique » et en « licenciements ». Le sous-genre de la chronique comporte également beaucoup de clivages polyphoniques analogues, à l'instar de celle de Martina Chyba dans *Le Matin*, dont le positionnement humoristique démonte l'euphémisation outrancière de la novlangue actuellement en vigueur :

<sup>13</sup> Constituant l'idéal de l'écriture journalistique (voir Agnès, 2002), la distinction entre faits et commentaires doit être envisagée en terme de dominantes et non comme une opposition tranchée.

<sup>14</sup> De plus, exprimant l'aspect non-accompli, la forme réfléchie utilisée (« s'appellera ») confère à la formulation euphémique incriminée davantage de saillance que ne le ferait la forme passive (« sera appelé »).



[8] Impolitiquement correct

Amatrice inconditionnelle de la novlangue pédante et politiquement correcte, je me dois de partager les dernières découvertes. Déjà cet été, j'ai adoré les campings qui ne veulent plus qu'on les appelle les campings, mais qui demandent que l'on dise désormais « hôtellerie en plein air »<sup>15</sup>. Haha. J'ai aussi appris que je n'étais pas petite, mais « de taille modeste » et qu'un nain était une « personne à verticalité contrariée » Si, si. (*Le Matin* du 17/08/2017).

En outre, sur le plan de son actualisation discursive, la polyphonie divergente touchant les euphémismes de presse oscille entre des réalisations explicites et d'autres beaucoup plus diffuses. Tantôt en effet les points de vue antagonistes sont clairement formulés dans l'énoncé journalistique, comme dans cet exemple de *La Liberté*, quotidien de Fribourg :

[9] Le pape Benoît XVI demande pardon pour les « erreurs » de l'Église commises dans le passé. Mais le terme dépenalisant « erreurs » dissimule mal les exactions exercées par les catholiques contre les protestants après la Réforme ou la participation des croyants au commerce des esclaves (*La Liberté* du 14/08/2010).

Cette occurrence met bien en évidence les deux points de vue conflictuels en jeu autour de l'euphémisme « erreurs », à savoir son évaluation papale non-criminelle impliquée par une telle dénomination et son évaluation criminelle qui découle de sa recatégorisation journalistique en « exactions ». Tantôt les points de vue antagonistes révélés par l'emploi d'euphémismes sont plus ou moins implicites et ne peuvent être restitués qu'à l'issue de calculs interprétatifs basés sur leur contexte et les compétences des lecteurs. C'est le cas pour cet énoncé euphémique :

[10] La Chine n'a toujours pas renoncé au fond d'elle-même à la « libération » de Taïwan (*Le Temps* du 07/02/2014).

Dans cet exemple, le terme « libération » suscite visiblement les réserves du journaliste, mais son statut sémantique et ses enjeux idéologiques n'apparaissent pas à la surface de l'article. À partir de notre savoir sur l'histoire chinoise, nous avons cependant la capacité de mettre à jour le conflit polyphonique que ce terme engendre. Dans la phraséologie édulcorante des autorités communistes chinoises, « libération » signifie la reconquête, politique ou militaire, de Taïwan. Mais on peut présumer que ce terme est considéré comme un euphémisme suspect aux yeux du journaliste pour lequel la main-mise de la Chine sur l'île de Taiwan est nécessairement contraignante, dans la mesure où ses habitants ne la souhaitent pas. De la sorte, le point de vue chi-

---

<sup>15</sup> Cet euphémisme joue essentiellement sur l'axe mélioratif, « hôtellerie » supposant un standing plus élevé que « camping ». Par ailleurs, son insertion dans un contexte directif (« qui demandent que l'on dise ») est symptomatique des contraintes sociales qui président à l'instauration d'un euphémisme.



nois de non-contrainte apparente et le point de vue journalistique de contrainte insinuée sont non seulement donnés à entendre par cet énoncé, mais la restitution de ces positionnements énonciatifs antithétiques ne pose pas de véritables difficultés, en ce qu'ils sont déjà connus du public<sup>16</sup>, pour peu qu'il s'intéresse à la politique internationale.

De surcroît, la polyphonie divergente se matérialise dans le discours journalistique par différents marqueurs énonciatifs qui peuvent se combiner. Ressortissant à l'« hétérogénéité montrée » théorisée par Authier-Revuz (1982 : 91), ceux-ci constituent des indices essentiels pour une interprétation polyphonique clivante<sup>17</sup>, voire conflictuelle, des euphémismes qu'ils affectent. Dans l'ensemble, ils se répartissent en trois catégories. Ils sont d'abord typographiques quand des guillemets, comme dans les exemples [9] et [10] vus précédemment, isolent un euphémisme sur la page. De tels guillemets sont foncièrement ambigus, opérant en même temps comme des signaux du discours euphémique rapporté, présenté sous la forme fragmentaire d'un « îlot citationnel<sup>18</sup> » (Authier-Revuz, 1996 : 97), et comme des indices de la non-prise en charge des euphémismes mentionnés par les journalistes. De fait, ces guillemets font ressortir leur prudence, ce qui est de nature à éveiller la méfiance du public. La mise en saillance d'euphémismes se concrétise aussi par des italiques qui marquent alors un soulignement graphique attirant l'attention des lecteurs sur une formulation euphémique estimée douteuse et les invitant à la réinterpréter dans sa véritable acception avec l'aide du cotexte :

[11] La paisible Newry reste traumatisée par trois décennies de *troubles*, selon la terminologie officielle<sup>19</sup>, et les 3500 morts dont ils sont responsables<sup>20</sup> (*Le Point* du 22/06/2017).

Les marqueurs de décrochage énonciatif affectant les euphémismes sont encore lexicaux, quand un adjectif, comme « monstrueuse » en [5], ou un nom, comme « manipulation » en [7], introduisent des jugements qui disqualifient des formulations telles que « dommages collatéraux » ou « valorisation du contenu ». Le contraste axiologique instauré entre la négativité des jugements exprimés et le point de vue

<sup>16</sup> Ici et dans les pages qui suivent, le terme *public* est pris dans un sens générique qui n'exclut pas que le lectorat de la presse écrite soit diversifié.

<sup>17</sup> Une interprétation polyphonique est clivante lorsqu'elle établit une simple prise de distance avec une tournure euphémique jugée tendancieuse.

<sup>18</sup> Comme le montre Bonhomme (sous presse), si l'îlot citationnel déborde la figure de l'euphémisme, il présente l'avantage de conforter son statut de formule et ainsi d'exhiber sa nature conventionnelle.

<sup>19</sup> Référant au discours institutionnel, cette formulation constitue un procédé typique de distanciation, grâce auquel les médias évitent de prendre position.

<sup>20</sup> Dans cet énoncé, la mention de nombreuses victimes et de la ville irlandaise de Newry nous incite à voir derrière les « troubles » en question la guerre civile qui a longtemps frappé l'Irlande du Nord.

lénifiant attaché aux euphémismes sur lesquels ils portent déstabilise inévitablement ces derniers.

Les marqueurs de distanciation polyphonique prennent enfin la forme de locutions énonciatives plus étendues, à l'exemple de « comme on dit » qui reporte sur la doxa la responsabilité de l'euphémisme concerné, indiquant sa non-prise en charge par le discours journalistique :

[12] La guerre pour le Kosovo entre dans son troisième mois de bombardements et de destructions. Le bilan de soixante jours de « sorties », comme on dit à Bruxelles, est objectivement désastreux, et les généraux ne parviennent plus à dissimuler leurs craintes (*Le Temps* du 25/05/2000).

### 3. Motivations du rejet polyphonique des euphémismes

Il importe à présent d'analyser plus précisément les relations énonciatives entre la polyphonie divergente et la critique des euphémismes dans le discours de presse écrite. Ces relations mettent en jeu différentes motivations qui expliquent leur rejet et qui mobilisent plusieurs points de vue dépréciatifs de la part d'énonciateurs-évaluateurs<sup>21</sup>, qu'ils soient journalistes ou acteurs de l'actualité.

Ainsi, perçu suivant un point de vue communicationnel, l'euphémisme est parfois refusé, en ce qu'il paraît constituer une entrave à la clarté et à la bonne transmission du discours. C'est le cas quand un terme euphémique anglo-saxon comme « outplacement » pour désigner un licenciement est jugé « obscur pour le grand public » dans un article du *Temps* :

[13] La crise économique a fortement développé l'*outplacement* en Suisse. Terme obscur pour le grand public et à éviter, l'*outplacement* est un service de reclassement offert par une entreprise qui désire se séparer d'un collaborateur (*Le Temps* du 11/06/2009).

Il en est de même lorsqu'une formulation euphémique comme « obstacles techniques » pour dénommer des barbelés n'est pas assumée du fait qu'elle est tenue pour « difficilement compréhensible » :

[14] La Slovaquie a annoncé hier son intention de mettre en place des « obstacles techniques » – euphémisme difficilement compréhensible et maladroit – pour mieux contrôler l'arrivée des migrants (*Le Matin* du 12/11/2015).

En outre, évalué à l'aune d'un point de vue référentiel, l'euphémisme est couramment réprouvé comme étant fallacieux et à la source d'une désinformation qui contrecarre les principes de base de la déontologie journalistique. Entre autres, la dé-

---

<sup>21</sup> Source de points de vue, l'énonciateur – au sens de Ducrot (1984) – se fait évaluateur dès qu'il porte un jugement (axiologique, esthétique ou autre) sur une réalité donnée.

nomination euphémique « globalisation » peut se voir non ratifiée, étant appréhendée comme « un nom trompeur » :

[15] Il est temps que l'on se donne les moyens de mettre fin aux perversions nées de cette globalisation qui ne fait que cacher, sous un nom trompeur et séduisant, les dérives du libéralisme (Jean-Paul Carteron, « Courrier des lecteurs », *Le Temps* du 23/06/2000).

Ou un verbe au sémantisme peu marqué, tel que « neutraliser » pour « tuer », est considéré comme du « double langage » nuisant à la vérité, ce qui motive sa non prise en charge :

[16] Pour tuer, on dit « neutraliser ». Le double langage est tellement ancré dans la presse que, quand la vérité apparaît par miracle, elle fait l'effet d'une bombe (chronique de Frédéric Koller, *Le Temps* du 03/04/2012).

Sur un autre plan, envisageant un euphémisme selon un point de vue socio-discursif en liaison avec la politesse, le journaliste peut s'en distancier, estimant qu'il porte paradoxalement atteinte à l'image des personnes qu'il prétend réhabiliter. Soit cet extrait du *Point* :

[17] On s'étonne du succès de la nouvelle expression à la mode, LGBT, pour dénommer les lesbiennes, les gays, les bi- et les transsexuels. Loin d'en améliorer la désignation, elle les transforme en une sorte de matricules anonymes du plus mauvais effet (*Le Point* du 15/05/2016).

Résultant de stratégies d'évitement et de réparation<sup>22</sup> qui se traduisent par la substitution d'un sigle neutre à la dénomination discriminatoire de diverses minorités sexuelles, la formulation euphémique « LGBT<sup>23</sup> » répond chez ses initiateurs à une volonté de revaloriser une communauté marginalisée et de favoriser une communication consensuelle à son sujet. Mais cet article du *Point* fait apparaître une polyphonie divergente dans ce dispositif énonciatif<sup>24</sup>, en mettant en relief un hiatus entre le point de vue d'intégration sociale visé et le point de vue dépersonnalisant auquel aboutit la siglaison, lequel est donné comme prépondérant.

Par ailleurs, la distanciation polyphonique à l'encontre d'un euphémisme, surtout dans le domaine de la guerre, s'appuie fréquemment sur des points de vue

<sup>22</sup> Ces stratégies correspondent respectivement à la politesse négative et positive d'après Kerbrat-Orecchioni (2005). Pour les rapports entre euphémisme et politesse négative, voir aussi Allan & Burridge (2006).

<sup>23</sup> Bien qu'elle ne repose pas sur un substitut adoucissant, cette formulation est en effet euphémique par le simple fait qu'elle occulte des lexèmes désignant des groupes discriminés.

<sup>24</sup> Ce dispositif est lui-même ambigu, en ce qu'il émane d'un « on » qui peut inclure un nombre indéfini d'énonciateurs, dont le journaliste.

éthiques, glissant vers la morale. C'est ainsi qu'un éditorialiste du *Quotidien jurassien* de Delémont refuse de prendre en charge la vision rassurante offerte par ces euphémismes militaires, la mettant sur le compte d'un positionnement hypocrite :

[18] Les mots font la guerre et la langue en crève. [...] Pour masquer l'horreur des combats, les bombardements ont des « frappes » aussi anonymes que les avions « furtifs » qui en ont la charge. [...] L'hypocrisie est ici non plus l'hommage du vice à la vertu, mais le refus de termes qui rappellent les horreurs du siècle (éditorial d'Albert Zbinden, *Le Quotidien jurassien* du 27/04/2005).

Ou encore la vision technicienne que ces euphémismes induisent est rejetée comme manifestant un positionnement cynique, source d'une manipulation mentale par laquelle les pouvoirs en place confortent leur emprise :

[19] Cautionnées par les gouvernements de la coalition auprès des opinions publiques, les frappes soi-disant chirurgicales<sup>25</sup> sont banalisées avec un cynisme déterminé (Patrizia Farina, « Courrier des lecteurs », *Le Temps* du 29/05/2011).

À travers la variété de leurs motivations, les clivages polyphoniques que nous avons mis en lumière révèlent des désaccords profonds sur le traitement médiatique des référents à risque, tout en posant la question de l'acceptabilité même des euphémismes dans la presse écrite.

#### **4. Polyphonie divergente et stratégies argumentatives à l'encontre des euphémismes**

Par-delà ses motivations énonciatives, la polyphonie divergente mettant en cause les euphémismes s'intègre dans des stratégies argumentatives qui visent à démonter leur mécanisme et à dévoiler leur artifice, tout en restaurant les expressions littérales qu'ils masquent. Le but est de réévaluer à la baisse les points de vue mélioratifs conférés à l'énonciation euphémique et d'assurer son échec dans la communication médiatique. Celui-ci commence dès que les formulations euphémiques ne sont plus reçues dans leur usage référentiel, mais qu'elles sont retraitées comme des mentions inadéquates en face de réalités problématiques. Sur le plan polyphonique, ces procédures argumentatives se traduisent par la confrontation d'un point de vue agent surplombant, autrement dit le point de vue critique, et d'un point de vue patient minoré, à savoir celui qui est associé à l'euphémisme. Une telle confrontation provoque la neutralisation de ce dernier moyennant un travail de sape qui revêt deux formes dans la presse écrite.

---

<sup>25</sup> Inséré dans la formulation euphémique « frappes chirurgicales », le marqueur « soi-disant » en implique ici la fausseté.

#### 4.1. Stratégies de démasquage

La première forme, à dominante rationnelle, est celle du démasquage<sup>26</sup> qui consiste à identifier un euphémisme et à le disqualifier par un commentaire selon trois procédés. Le plus simple d'entre eux est le recours au métalangage rhétorique, comme dans un reportage du *Matin* consacré à la situation catastrophique au Zimbabwe :

[20] Dans le centre de Harare, la capitale, la police rafle les mendiants pour les emmener dans les quartiers à haute densité de population. C'est l'euphémisme développé par la langue de bois de l'administration pour désigner ce qu'on appelle « township » en Afrique du Sud (*Le Matin* du 14/12/2013).

Dans ce passage, les vocables « euphémisme », discrédité auprès de l'opinion<sup>27</sup>, et « langue de bois », connoté négativement<sup>28</sup>, suffisent pour indiquer la réticence du journaliste et pour engager le lecteur à ne pas accorder du crédit à la périphrase édulcorante « quartiers à haute densité de population » utilisée par l'administration zimbabwéenne. L'emploi de cette terminologie métalinguistique fonctionne comme un dispositif d'alerte médiatique, en ce qu'un euphémisme nommé en tant que tel perd son efficacité pragmatique auprès du public. Au niveau polyphonique, on assiste à la confrontation entre un point de vue dissimulateur dénoncé (celui de l'« euphémisme ») et un point de vue factuel (la réalité des townships) mis en saillance par le journaliste, ce dernier point de vue étant présenté comme devant prédominer.

Une autre stratégie de démasquage consiste à utiliser des reformulations métadiscursives afin de rétablir le terme approprié, occulté par l'euphémisme. Le retour à un « parler juste » (selon l'expression de Koren, 1996 : 171) se fait à l'aide de formules rectificatrices, notamment pour les euphémismes portant sur le problème des réfugiés :

[21] Selon l'Office Fédéral des Migrations, chaque vol « spécial » – c'est-à-dire d'expulsion – affrété par la Suisse seule lui coûte entre 60000 et 100000 francs (*24 heures* du 05/12/2016).

On remarque aussi des reformulations par éclairage diachronique qui restituent le terme voilé, en particulier pour certains euphémismes dénommant des catégories sociales dévalorisées :

<sup>26</sup> À propos de cette stratégie liée à l'euphémisme, voir Bonhomme (2012).

<sup>27</sup> Un tel discrédit s'explique par les stéréotypes négatifs (dissimulation, tromperie, etc.) ordinairement associés au terme « euphémisme », ce qui n'est pas le cas pour d'autres figures comme la métaphore ou la litote.

<sup>28</sup> Pour les affinités entre euphémisme et langue de bois, voir López Díaz (2014).

[22] Monsieur le curé de Tournon partage le modeste presbytère avec un confrère. Ils disposent d'une « aide-aux-prêtres » [autrefois on disait plus précisément : bonne de curé] (*Le Figaro* du 24/12/2013).

La polyphonie divergente qui recouvre ces énoncés repose sur une stratégie d'explication : le *je-dis* correctif des journalistes s'exerce en vertu d'une éthique de l'adaptation du langage au monde. Cette éthique les conduit à déconstruire les effets modérateurs des tournures euphémiques et à rétablir les dénominations convenant aux situations exposées, en-deçà du dire jugé partial ou approximatif des énonciateurs euphémisants. Ces reformulations métadiscursives sont davantage tranchées lorsqu'il existe une grande distance entre l'euphémisme et les faits relatés, comme l'illustre l'occurrence suivante rapportant les déclarations d'un militant tiers-mondiste allemand à propos du drame des migrants en Méditerranée :

[23] « Il y en a qui parlent d'accidents en Méditerranée. Ce ne sont absolument pas des accidents, mais des crimes [...] qui se produisent soi-disant en notre nom », a expliqué Philipp Ruch lors d'une conférence de presse (*Le Matin* du 20/06/2015).

Cette occurrence comporte une forte dislocation syntaxique, avec un présentatif initial (« Il y en a qui »), suivi de l'euphémisme dénoncé, et un second présentatif négatif (« Ce ne sont pas »), lui-même étant renforcé par le modificateur « absolument ». Ce dernier met en relief la reformulation de démasquage consécutive. Dans ce contexte, la critique de l'euphémisme se développe à travers l'antithèse entre le point de vue relativiste du *on-dit* euphémique (« accidents ») et le point de vue délictuel (« crimes »), rectificateur et à ce titre surplombant, du militant cité. De plus, suggérant une intention coupable, cette réalité criminelle est accentuée par sa formulation en position contre-argumentative après « mais ».

La mise en cause polyphonique des euphémismes s'effectue encore dans la presse écrite par le biais de stratégies présuppositionnelles plus indirectes<sup>29</sup>, comme le montrent ces deux exemples :

[24] Les notions telles que *optimisation* et *assouplissement* du marché du travail cachent souvent des idées comme celle d'un remplacement des engagements régis par le droit public par des contrats de droit privé (*Le Temps* du 07/03/2013).

[25] Le Kremlin prétend mener une guerre propre (titre de *Paris Match* du 21/10/2002).

Les euphémismes qui font l'objet de ces énoncés cristallisent dans leur posé un point de vue invariablement rehaussant sur la réalité qu'ils désignent, qu'elle soit économique ou militaire : *il y a une amélioration du marché du travail* ; *il y a une*

<sup>29</sup> On trouvera dans Biglari & Bonhomme (2018) une présentation détaillée de ces stratégies.

*guerre menée dans les règles en Tchétchénie*. Toutefois, les verbes présuppositionnels qui les régissent dans le discours journalistique laissent entendre un point de vue réfutatif à travers lequel la vision positive qu'ils véhiculent est soit réévaluée comme suspecte, *cache* ayant comme présupposé *dissimuler des faits*, soit niée, *prétendre* présupposant *ne pas dire la vérité*.

#### 4.2. Stratégies de stigmatisation

Au degré fort, l'euphémisme se trouve non seulement démasqué, mais stigmatisé à l'issue d'un traitement polémique qui en fait ressortir la dimension manipulative. La stigmatisation de l'euphémisme adopte parfois la stratégie de l'ironie, à l'image de cet extrait dans lequel un journaliste du *Temps* fait semblant d'apprécier l'euphémisme « nettoyer » employé pour référer aux vellétés génocidaires de certains responsables politiques russes à l'encontre des Tchétchènes :

[26] Autrefois, les autorités russes parlaient vrai quand elles disaient que tous les Tchétchènes devaient être éliminés du Caucase. Aujourd'hui les politiciens le disent d'une plus jolie manière : « Nous devons les nettoyer » (*Le Temps* du 02/10/2012).

Dans ce passage, le jeu polyphonique s'articule sur des contrastes de nature axiologique (valorisation des « autorités russes » *vs* dévalorisation des « politiciens ») et surtout d'ordre véridictoire, avec l'opposition entre la franchise passée du discours russe (« éliminer ») et son édulcoration euphémique présente (« nettoyer »). Par l'antiphrase « jolie manière », le journaliste feint d'adhérer à ce point de vue mélioratif, mais le contexte de l'article (massacres en Tchétchénie) invite le lecteur à restituer son point de vue réprobateur implicite. À travers l'ambivalence de l'ironie, la fracture polyphonique s'incruste ainsi au cœur même de la parole journalistique. On relève une stratégie ironique voisine dans un article du *Canard enchaîné* qui dénonce le discours euphémique lénifiant du monde de l'entreprise :

[27] Source inépuisable d'euphémismes sirupeux, le monde de l'entreprise se gargarise du discours « bizounours » où tout le monde est bienveillant. C'est le constat du magazine *Stratégies* (5/10) remarquant que « talents » a remplacé « collaborateurs ». Autres perles du glossaire : « appliquer le process » signifie « faire ce qui est demandé par un supérieur hiérarchique » et « licenciement » est remplacé par « nouvelle aventure ». Veinard de licencié qui va pouvoir profiter de son process ! (*Le Canard enchaîné* du 11/10/2017).

En plus de l'antiphrase (« veinard de licencié »), cet article recourt à l'ironie par mention – au sens de Sperber et Wilson (1978) – à la dernière ligne : « qui va pouvoir profiter de son process ». La polyphonie divergente se déploie alors entre le *on-dit* euphémique du jargon des entrepreneurs à la mode (« appliquer le process ») et le *je-dis* ironique du journaliste qui reprend ce jargon pour s'en distancier.



La stigmatisation de l'euphémisme est beaucoup plus violente lorsqu'elle exploite les procédés pathémiques du pamphlet dégagés par Angenot (1982), en particulier quand elle s'en prend à la langue de bois appliquée aux conflits sociaux et armés. En atteste ce passage d'un éditorial de Philippe Castella dans *La Liberté*, dont l'objectif est de saper l'euphémisme « migrant », actuellement en pleine expansion pour désigner les réfugiés de la guerre et de la pauvreté :

[28] Le débat en Europe sur la question des migrants est en train de prendre une tournure folle. On a commencé par construire ce concept fourre-tout, ce monstre juridique, qui ne veut rien dire et efface la différence entre immigration économique et politique – la fameuse « misère du monde » avec les survivants de l'oppression, de la terreur, des massacres, à l'endroit desquels nous avons un devoir d'hospitalité (*La Liberté* du 27/08/2015).

Dans cet extrait, l'euphémisme « migrant » se voit mis à mal par l'exhibition de sa nature hétéroclite (« ce concept fourre-tout »), par sa recatégorisation au moyen d'une métaphore tératologique (« monstre »), par des jugements véhéments (« tournure folle ») et par des termes exacerbés (« terreur », « massacres »). Totalement dysphorique, ce discours affectif-conflictuel<sup>30</sup> met en scène une tension polyphonique fondée sur une incompatibilité entre le point de vue indigné de l'éditorialiste et le point de vue désensibilisé transmis par l'hyperonyme « migrant<sup>31</sup> ».

## 5. Conclusion

Si l'on évalue les résultats de notre étude réalisée à partir d'un corpus de presse représentatif, on mesure la complexité de la polyphonie divergente liée à la mise en cause des euphémismes dans le discours journalistique. Cette complexité concerne ses relations fluctuantes avec le dialogisme interdiscursif et interlocutif, la pluralité de ses modalités discursives et de ses marqueurs énonciatifs, ainsi que la diversité de ses motivations et des stratégies argumentatives qu'elle mobilise. Cependant, il est possible de dégager quelques constantes qui confèrent une homogénéité d'ensemble au fonctionnement de la polyphonie divergente dans les euphémismes de presse. D'un côté, on a relevé la forte conflictualité des points de vue énonciatifs qu'elle confronte, essentiellement sur la tension et l'axiologie du discours. D'un autre côté, on a constaté l'orientation immuable des procédures de cette polyphonie divergente, puisqu'elles consistent toujours à déstabiliser le point de vue édulcorant des euphémismes par un point de vue rectificatif, plus conforme à la pertinence de

<sup>30</sup> Ce type de discours polémique a été décrit par Windisch (1987).

<sup>31</sup> Pour la caractérisation hyperonymique de ce terme, on peut se reporter à la définition qu'en donne *Le Temps* (31/08/2015) : « Migrant : Terme générique qui désigne celui qui quitte son pays, sans spécifier pour quelle raison ».



l'information journalistique. De même, on a observé la permanence de sa visée perlocutoire, étant donné qu'il s'agit dans tous les cas de contribuer à l'échec des euphémismes pris pour cible, même s'il n'est jamais garanti d'avance. Enfin, on a pu percevoir une certaine uniformité thématique dans les euphémismes qu'elle met en question, ceux-ci portant principalement sur des problèmes militaires, sociaux et économiques. Au bout du compte, la polyphonie divergente à l'œuvre dans la presse écrite témoigne d'une réaction salutaire de la part de celle-ci contre le préformatage déceptif de la pensée euphémique, source d'une désinformation qui présente au public des jugements faussement rassurants comme allant de soi. Ce faisant, elle dément l'idée d'un positionnement énonciatif majoritairement conformiste qu'on voit trop souvent dans l'écriture journalistique.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGNÈS, Yves (2002): *Manuel de journalisme*. Paris, La Découverte.
- ALLAN, Keith & Kate BURRIDGE (2006): *Forbidden Words*. Cambridge, Cambridge University Press.
- AMOSSY, Ruth (2005) : « De l'apport d'une distinction : dialogisme *vs* polyphonie dans l'analyse argumentative », in J. Bres, P.-P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke & L. Rosier (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck/Duculot, 63-73.
- ANGENOT, Marc (1982) : *La Parole pamphlétaire*. Paris, Payot.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1982) : « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours ». *DRLAV*, 26, 91-151.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1996) : « Remarques sur la catégorie de l'“îlot citationnel” ». *Cahiers du français contemporain*, 3, 91-116.
- BIGLARI, Amir & Marc BONHOMME (2018) : « Introduction », in A. Biglari & M. Bonhomme (éd.), *La Présupposition entre théorisation et mise en discours*. Paris, Classiques Garnier, 7-31.
- BONHOMME, Marc (2005) : *Pragmatique des figures du discours*. Paris, Honoré Champion.
- BONHOMME, Marc (2012) : « La réception de l'euphémisme : entre réussite et échec interactif », in M. Bonhomme, M. de La Torre & A. Horak (éd.), *Études pragmatico-discursives sur l'euphémisme*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 73-88.
- BONHOMME, Marc, Mariela DE LA TORRE & André HORAK [éd.] (2012) : *Études pragmatico-discursives sur l'euphémisme*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- BONHOMME Marc (sous presse) : « Ilots textuels euphémiques et polyphonie divergente ». Communication présentée à la journée d'étude *Quand les euphémismes s'affichent*

*dans le discours* (Saint-Jacques-de-Compostelle, 7 février 2020), à paraître dans *Studia Neophilologica*.

- BRES, Jacques (2005) : « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique, dialogisme, polyphonie », in J. Bres, P.-P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke & L. Rosier (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck/Duculot, 47-61.
- CASAS GÓMEZ, Miguel (2005) : « Precisiones conceptuales en el ámbito de la interdicción lingüística », in L. Santos Río (éd.), *Palabras, norma, discurso*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 271-290.
- COURLESCU, Steluța (2014) : « Dialogisme et polyphonie dans le discours argumentatif ». *Analele Universitatii Crestine Dimitrie Cantemir*, 2, 41-53.
- COURTHÉOUX, Jean-Pierre (2005) : *La Socio-euphémie*. Paris, L'Harmattan.
- DÉTRIE, Catherine, Paul SIBLOT & Bertrand VERINE (2001) : *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*. Paris, Honoré Champion.
- DRUETTA, Ruggero & Paola PAISSA [éd.] (2009) : *Synergies Italie*, numéro spécial : euphémismes et stratégies d'atténuation du dire. URL : <https://gerflint.fr/Base/Italie-special/italiespecial.html>.
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le Dire et le dit*. Paris, Minuit.
- JAMET, Denis & Manuel JOBERT [éd.] (2010) : *Empreintes de l'euphémisme. Tours et détours*. Paris, L'Harmattan.
- JAUBERT, Anna (2008) : « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote ». *Langue française*, 160, 105-116.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2005) : *Le Discours en interaction*. Paris, Armand Colin.
- KOREN, Roselyne (1996) : *Les Enjeux éthiques de l'écriture de presse et la mise en mots du terrorisme*. Paris, L'Harmattan.
- KRIEG-PLANQUE, Alice (2003) : « Purification ethnique ». *Une formule et son histoire*. Paris, CNRS Éditions.
- KRIEG-PLANQUE, Alice (2004) : « Souligner l'euphémisme : opération savante ou acte d'engagement ? Analyse du "jugement d'euphémisation" dans le discours politique ». *Semen*, 17, 59-79.
- KRIEG-PLANQUE, Alice (2009) : *La Notion de « formule » en analyse du discours*. Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- LÓPEZ DÍAZ, Montserrat (2014) : « L'euphémisme, la langue de bois et le politiquement correct ». *L'Information grammaticale*, 143, 47-55.
- LÓPEZ DÍAZ, Montserrat & Jean-François SABLAYROLLES [éd.] (2016) : *Les néologismes euphémiques. La Linguistique*, 52.
- MOIRAND, Sophie (2002) : « Dialogisme », in P. Charaudeau & D. Maingueneau (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Le Seuil, 175-178.

- PERRIN, Laurent (2004) : « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc. ». *Pratiques*, 123-124, 7-26.
- POUGEOISE, Michel (2001) : *Dictionnaire de rhétorique*. Paris, Armand Colin.
- RABATEL, Alain (2006) : « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine ». *Revue romane*, 41/1, 55-80.
- SPERBER, Dan et Deirdre WILSON (1978) : « Les ironies comme mentions ». *Poétique*, 36, 399-412.
- VION, Robert (1992) : *La Communication verbale*. Paris, Hachette.
- WINDISCH, Uli (1987) : *Le K.-O. verbal*. Lausanne, L'Âge d'Homme.

*Les euphémismes dans les médias : entre voilements, démasquages et discours qui les traversent*  
Montserrat López Díaz & Annabelle Seoane, éditrices scientifiques

## **Euphémisation du discours journalistique et cadrage dialogique**

**Montserrat LÓPEZ DÍAZ**

*Universidade de Santiago de Compostela*

montserrat.lopez.diaz@usc.es

ORCID: 0000-0002-8637-1595

### **Resumen**

Desde la perspectiva socio-discursiva del dialogismo bakhtiniano, examinamos algunos eufemismos que circulan en textos informativos de la prensa digital francófona actual. Estos eufemismos forjan referencias difusas a lo que se dice según la doxa, al tiempo que convocan opiniones y puntos de vista compartidos. En la designación de un objeto, las expresiones eufemísticas resultan ser elementos con ecos externos que los hablantes usan a priori por moderación de cara a los demás. Basándonos en un enfoque semántico y pragmático, veremos cómo se elabora el significado y las palabras se minimizan. Así las cosas, el discurso oscila entre decir lo que ya se ha dicho en otra parte y no decir realmente lo que está en juego en la enunciación. Los eufemismos aparecen, además, desde el punto de vista formal, sin ninguna marca gráfica particular que los aisle del resto del enunciado, tanto si pertenecen al periodista como si se derivan de un discurso referido.

**Palabras clave:** Eufemismo. Dialogismo Texto periodístico. Doxa. Nominación.

### **Résumé**

Dans l'optique socio-discursive du dialogisme bakhtinien, nous examinons quelques euphémismes qui circulent dans des textes informatifs de la presse numérique francophone actuelle. Ils tissent des renvois diffus au on-dit de la doxa tout en convoquant des opinions et des vues partagées. Dans la désignation d'un objet, les expressions euphémiques s'avèrent des éléments porteurs d'échos extérieurs que les locuteurs utilisent *a priori* pour des raisons de retenue à l'égard d'autrui. En nous appuyant sur une démarche sémantique et pragmatique nous verrons comment le sens s'élabore et le propos est minimisé. Le discours oscille de ce fait entre dire ce qui a été dit ailleurs et ne pas vraiment dire ce qui est réellement en jeu dans l'énonciation. En outre, les euphémismes apparaissent formellement sans un marquage gra-

---

\* Artículo recibido el 17/10/2019, aceptado el 1/04/2020.

phique particulier qui les isole du reste de l'énoncé, tant s'ils appartiennent au journaliste que s'ils dérivent d'un discours rapporté.

**Mots-clés** : Euphémisme. Dialogisme. Texte de presse. Doxa. Nomination

### **Abstract**

In the socio-discursive perspective of Bakhtinian dialogism, we examine some euphemisms that circulate in informative texts of the current French-language digital press. They build diffuse references to what is said in the doxa, summoning shared opinions and views. In the designation of an object, the euphemistic expressions turn out to be elements carrying external echoes that the speakers use *a priori* for reasons of self-control with respect to others. By relying on a semantic and pragmatic approach, we will see how the meaning evolves and the subject is minimized. Thus, the discourse oscillates between saying what has been said elsewhere and not really saying what is really at stake in discourse. In addition, the euphemisms appear formally without any distinctive graphic mark which isolates them from the rest of the utterance, whether they belong to the journalist or they derive from a reported speech.

**Keywords**: Euphemism. Dialogism. Press text. Doxa. Naming.

## **1. Introduction**

L'euphémisme a été défini par la rhétorique comme une « figure de pensée par laquelle on adoucit l'expression d'une idée jugée brutale ou trop amère » (Morier, 1998 : 480). Issu d'une difficulté à nommer quelque chose qui pourrait heurter, il épargne « une désignation attendue tenue pour normale à l'égard du référent » (Déttrie, Siblot, Vérine, 2001 : 116) et va de ce fait véhiculer des éléments linguistiques saillants qui pourront bien entendu, le cas échéant, attirer l'attention du destinataire ou, au contraire, rester lettre morte si celui-ci ne les remarque pas.

En tant qu'énonciation adoucie, l'euphémisation mitige la représentation du réel, la rendant moins accessible et actionnant la minimisation de l'éventuel effet négatif de l'acte de parole. Aussi les réalités embarrassantes, avec leurs dénominations propres et habituelles<sup>1</sup>, peuvent-elles voir celles-ci remplacées, le moment venu, par des circonlocutions neutres ou valorisantes qui orientent le discours vers une vision plus positive de la réalité. Cela permet également de déceler certains aspects de l'idéologie et de la mentalité d'une époque, de ses transformations sociales, laissant leur empreinte sur la langue.

Dans la perspective socio-discursive bakhtinienne, le dialogisme est un principe général qui imprègne toute la langue :

Le mot n'est pas une chose, c'est le milieu toujours dynamique,  
toujours changeant, dans lequel s'effectue l'échange dialogique.

---

<sup>1</sup> Ce sont en l'occurrence les mots tabous ou dysphémiques (Allan & Burrige, 1991 : 151) mis en quarantaine grâce à l'euphémisme.

Il ne se satisfait jamais d'une seule conscience, d'une seule voix. La vie du mot c'est son passage d'un locuteur à un autre, d'un contexte à un autre, d'une collectivité sociale, d'une génération à une autre. Et le mot n'oublie jamais son trajet, ne peut se débarrasser entièrement de l'emprise des contextes dont il a fait partie.

Tout membre d'une collectivité parlante trouve non pas des mots neutres [...], libres des appréciations et des orientations d'autrui, mais des mots habités par des voix autres. Il les reçoit par la voix d'autrui, emplis de la voix d'autrui. Tout mot de son propre contexte provient d'un autre contexte, déjà marqué par l'interprétation d'autrui. Sa pensée ne rencontre que des mots déjà occupés (Bakhtine 1970 : 263).

Sur cette élaboration incessante des propos des locuteurs sur le fond du déjà-dit, Vion (2010 : 2) conclut également, plus récemment, que « le principe dialogique postule que les discours d'un locuteur sont habités de discours antérieurs, de voix qui résonnent dans sa parole et qui constituent le background culturel et idéologique permettant la communication entre les humains ».

L'hypothèse sous-jacente à notre réflexion est que tant le tabou (ou dysphémisme) que l'euphémisme s'avèrent foncièrement « habités », « occupés », mais pour des raisons contraires : étant le mot interdit, quelle que soit la cause, et partant chargé et négatif, le tabou pourra être banni du propos, même s'il s'agit du mot propre ou prévisible, et faire place en conséquence à l'euphémisme neutre ou valorisant. Celui-ci à son tour pourra d'ailleurs être senti dans le discours comme une désignation qui remplace à l'occasion le mot attendu. C'est là son caractère figural, et même si l'euphémisme n'est pas complètement nouveau, il s'avère certainement d'un usage plus récent que le tabou qu'il remplace. Les expressions euphémiques s'inscrivent ainsi dans ce principe dialogique général et apparaissent comme des éléments porteurs d'échos extérieurs et antérieurs au discours que les locuteurs utilisent à l'égard d'autrui pour des raisons de retenue et de dédramatisation. L'expression euphémique pourra alors évoquer d'autres usages semblables dans lesquels elle se prête à l'atténuation, tout comme des occurrences où elle ne possède pas de rôle adoucisseur particulier. Cela dit, cette expression ne saurait nullement être *a priori* dépréciative, autrement elle ne pourrait pas assurer le cas échéant sa capacité à tempérer le propos.

Le discours oscille alors entre dire ce qui a déjà été dit ailleurs dans des contextes semblables où l'on cherche à estomper le propos – car les euphémismes en question sont pour la plupart assez habituels – et ne pas vraiment dire ce qui est réellement en jeu dans l'énonciation. L'euphémisme participe en effet à un flou, ou tout moins à une opacité du discours, dans la mesure où il dit moins que le mot propre attendu en la circonstance et considéré comme dur. Et pour le destinataire qui saisit

l'euphémisation, il y a bien entendu une autre désignation que celle-ci vient remplacer.

Selon Bakhtine, non seulement le discours entre en dialogue avec d'autres discours qui l'ont précédé et des discours à venir dont il pressent et prévient les réactions, ce sont là les perspectives interdiscursive et interlocutive du dialogisme, mais il faut encore tenir compte des commentaires du locuteur sur sa propre parole, qui constituent la perspective intralocutive avancée par Bres (2005 : 52-53). Or, ce qui nous intéresse surtout dans cette réflexion, c'est le dialogisme interdiscursif « qui ne se montre pas » et qui « relève des mémoires collectives » (Moirand, 2010 : 6), et, éventuellement, le dialogisme interlocutif, du fait que, calculant la portée de son dire, on euphémise surtout « sous la pression d'autrui et à l'intention d'autrui » (Bonhomme, 2012 : 73). C'est la raison pour laquelle, lors de la production du discours, on peut calculer la réaction possible du destinataire afin que le locuteur s'exprime de manière conséquente. Le destinataire à son tour pourra réagir à l'euphémisme, si tant est qu'il l'ait saisi.

Cette étude<sup>2</sup> se propose d'explorer le dialogisme<sup>3</sup> dans l'euphémisme à travers l'analyse qualitative de quelques exemples de la presse numérique francophone actuelle en suivant une démarche sémantique et pragmatique. Les exemples sont issus d'un corpus d'une centaine d'articles datés entre 2013 et 2018, dont certains de la base de données *Europresse*. Du point de vue formel, les euphémismes apparaissent dans des textes informatifs sans marquage graphique particulier apte à les signaler<sup>4</sup>, qu'ils relèvent du libre choix du journaliste ou que celui-ci reformule ou restitue les propos d'autrui. Ils s'inscrivent par là même dans la trajectoire de la polyphonie convergente au sens de Bonhomme (2012 et 2020), étant donné que les différentes voix qui opèrent dans le discours journalistique euphémique s'avèrent consensuelles.

## 2. L'épaisseur dialogique des mots

On a évoqué l'« épaisseur dialogique » (Moirand, 2007: 138) et le « dialogisme de la nomination » (Siblot, 2001:16) qui occupent le mot dans ce qu'il porte de charge

<sup>2</sup> Travail réalisé dans le cadre des projets de recherche FFI2013-42249P et FFI2017-85141P (FEDER, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, AEI).

<sup>3</sup> Nous suivons la distinction élaborée par Amossy (2005 : 69) entre polyphonie et dialogisme : « Le locuteur est à la fois constitué par la parole de l'autre qui le traverse à son insu (il ne peut dire ni se dire en dehors de la doxa de son temps : c'est le dialogisme), et sujet intentionnel mobilisant les voix et points de vue pour agir sur son allocutaire (c'est la polyphonie) ». À l'instar d'Amossy et puis de Bonhomme (2012 et ici même), le dialogisme s'avère un phénomène global et la polyphonie un fait local. Mais nous ne nous occuperons pas des multiples discussions concernant les rapports entre les deux concepts. On peut se reporter à ce sujet, entre autres, aux travaux de Nowakowska (2005), Bres (2005), Rabatel (2006) et Vion (2010), figurant tous dans la bibliographie.

<sup>4</sup> Nous précisons toutefois que dans cet article les euphémismes étudiés ont été mis en italique par nos soins afin de les rendre plus aisément repérables.



sémantique, de représentations préalables et d'attitude énonciative relativement partagées par les interlocuteurs:

L'acte de nommer est constitutivement dialogique, puisque l'objet a été forcément déjà nommé par d'autres, pour d'autres, et que l'on fait appel pour nommer un nouvel événement à ce qu'on a emmagasiné en mémoire à propos d'autres événements, les mots qu'on a rencontrés dans d'autres situations, tout en tenant compte de ceux à qui on s'adresse (Moirand, 2010 : 10).

Le mot possède des sens qui proviennent des discours où il a été utilisé, ce qui contribue également à sa polysémie. Il exprime inmanquablement un point de vue sur la chose quand il la nomme en discours, autant qu'il fait partie d'un paradigme, puisque « dans la nomination, s'ajoutent aux relations à l'objet nommé les relations aux autres dénominations possibles du même objet » (Siblot, 2001:15).

Si l'on envisage alors, par exemple, le mot *réforme* quand on se rapporte actuellement au monde du travail, il peut renvoyer à « changement » en vue d'améliorer quelque chose pour le bien de tout le monde ou bien *a contrario*, si l'occasion s'avère moins propice, qui achemine les salariés à l'instabilité, la précarisation, de mauvaises conditions. Les termes contribuent alors à la formation d'un paradigme, mais cela s'entend, avec des valeurs différentes car le regard porté sur l'objet est tantôt rassurant, tantôt défavorable. Dans l'exemple [1] le vocable *réforme* apparaît lié à des conséquences négatives pour l'emploi :

[1] Les ordonnances *réformant* le code du travail n'amèneront que « précarité » et « dumping social », a estimé ce mercredi François Hommeril, le président de la CFE-CGC [...]. « Nous allons nous retrouver face à une énième *réforme* libérale du marché du travail, la voiture-balai des fantasmes du Medef, qui amènera de la précarité supplémentaire et du dumping social », déclare M. Hommeril, dans une interview aux quotidiens régionaux du groupe Ebra (*Le Figaro*, 9/08/2017).

La question de la *réforme* va forcément mobiliser des représentations défavorables sollicitées par le contexte proche en vertu du commentaire qui la met en perspective, fait par le syndicaliste François Hommeril. Force est de constater que les enjeux ne sont pas les mêmes selon le choix convoqué par le lexème, car chaque façon de nommer la chose est modelée par le contexte où elle se trouve et par les discours où elle a été employée, c'est-à-dire par les usages que l'on en a faits (Authier-Revuz, 1984 : 100).

Tout en supportant un point de vue, le mot circule en effet empreint de son passé, alors même que le locuteur a tendance à l'interpréter à partir de son présent à lui. Les circonstances actuelles veulent ainsi que le mot *réforme*, qui *a priori* renvoie,

selon le *TLFi*, à « l'amélioration » d'un service, acquière de nouvelles acceptions, voire en récupère de vieilles<sup>5</sup>, en raison des politiques antisociales dont on fait part maintes fois dans la presse actuelle comme « compression », « réduction », « instabilité » du personnel et des dépenses dudit service. Ce qui peut provoquer, à l'instar de ce qu'il est dit dans [1], de la « précarité » et du « dumping social ». C'est d'ailleurs dans l'intervalle entre la mise en avant de l'acception positive du mot et celle négative, tout de même présente ou bien en filigrane, que se place la valeur euphémique, qu'émerge la figure. Autrement, si seulement la valeur positive était convoquée, sans un référent posant un problème, il n'y aurait pas d'euphémisation.

Dans la mesure où le dialogisme repose sur le fait que le discours est porté par d'autres discours et orienté vers d'autres discours, les usages préalables que chaque lexème sédimente, y compris les euphémismes, sont inscrits dans les opinions communes, le savoir collectif, les idées ayant cours dans une société à un moment donné :

La doxa constitue une dimension intrinsèque du dialogisme interdiscursif: la relation que tout énoncé entretient avec les énoncés antérieurs marque l'allégeance de la parole à la doxa, c'est-à-dire aux représentations, opinions, croyances communes. [...] La doxa introduit l'altérité au cœur même de ma parole : le discours diffus et anonyme du *on* est en moi, il me constitue, et je peux tout au plus en prendre conscience et me débattre avec lui sans jamais parvenir à une utopique extériorité (Amossy, 2005 : 66).

Selon cette doxa, en ce qui concerne *réforme*, circulent deux discours contraires dans la société également partagés, deux représentations dont les locuteurs peuvent ne pas être strictement identifiables : un discours doxique affirme que les réformes des organisations sont souhaitables parce qu'elles apportent des changements avantageux et l'autre discours réfute cette idée, arguant qu'elles déstabilisent les salariés et précarisent leurs conditions de vie. Ces deux idées coexistent à présent, mais correspondent bien entendu à des « positions interprétatives » et des « idéologies » (Bakhtine, 1970 : 242) divergentes : ce sont globalement celle des employeurs et celle des salariés<sup>6</sup>. Selon les locuteurs et les circonstances de communication l'une ou l'autre prendra le dessus ; stockées dans la mémoire, elles n'attendent qu'à être activées.

<sup>5</sup> Ce dictionnaire marque comme *vieillie* l'acception de *réforme* signifiant « diminution, restriction [...] des dépenses, du service, du train d'une maison », ainsi que la « réduction à un moindre nombre des employés d'une administration ».

<sup>6</sup> Aussi le même mot ne dit-il pas forcément la même chose pour les uns et pour les autres. Chaque prise de position se fait l'écho d'une situation sociale et arbore une bataille, certes inégale, pour le pouvoir, car déjà l'imposition de la façon de nommer est du ressort du plus fort (López Díaz, 2016).

Suivant l'approche de la sémantique du stéréotype mise au point par Anscombre (2005 : 78-80), on rappellera que les deux discours opposés relèveraient de la signification du mot. Cette sémantique est basée sur des listes ouvertes de phrases de la langue semblables à celles proposées *supra*, que les locuteurs sont capables d'attacher au vocable *réforme* afin d'appuyer un raisonnement. Pouvant varier d'un individu à l'autre, ces affirmations sont parfaitement identifiables par les locuteurs du fait qu'elles représentent des opinions générales, même si elles peuvent éventuellement résulter de propriétés fausses ou contradictoires. Mais en tout cas elles servent à exprimer des points de vue d'individus appartenant à une communauté et à assurer le déroulement du discours et sa compréhension.

Comme la valeur des mots doit toutefois être appréhendée dans l'usage qu'on en fait selon les contextes et les référents visés, nous sommes d'avis qu'il est nécessaire, en plus, d'avoir recours à une sémantique proprement discursive et à la pragmatique afin de rendre compte des nuances du texte, d'autant plus que l'euphémisme, disant à mots couverts, tend à brouiller les contours du réel. La sémantique discursive s'occupe du sens compte tenu des données instables fournies par le discours, « à travers les différentes dimensions dans lesquelles le texte se construit, en relation avec le genre, l'interdiscours et les représentations sociales » ; ce qui induit que « le sens d'une unité n'est pas un donné que l'on reprend tel quel, mais résulte nécessairement d'un ajustement » (Lecolle, Veniard & Guérin, 2018 : 45). Cette sémantique est accompagnée par ailleurs d'une approche pragmatique explorant la minimisation du propos.

### 3. Euphémismes dans les textes journalistiques et dialogisme

Certains linguistes ont déjà décrit le fonctionnement dialogique de l'euphémisme. Celui-ci met en place une ouverture du discours qui l'oriente fondamentalement vers d'autres discours déjà entendus : « l'euphémisme apparaît bien comme l'absorption de la voix d'un interdiscours, voix éminemment socialisée, consensuelle, rompue aux échanges propitiatoires qui règlent les échanges pacifiques » (Jaubert, 2008 : 114). Mais il est en même temps un élément remplaçant qui cherche l'acceptation, voire l'anticipation de l'interprétation de l'autre. De surcroît, au dialogisme interdiscursif s'ajoute ainsi le dialogisme interlocutif : « L'acte d'euphémiser renvoie à un usage social, à un dire d'un autre, à un déjà dit, un dit-par-un-autre-que-moi (doxique : dialogisme interdiscursif) et se fonde sur un travail de réappropriation, de co-construction par l'énonciataire, de sa connivence (dialogisme interlocutif) » (Seoane, 2016 : 272).

Il va de soi que les deux dimensions interdiscursive et interlocutive sous-tendent le fonctionnement de l'euphémisme, et qu'il faut les prendre en considération même si le moment venu on met davantage l'accent sur l'une ou sur l'autre.

Si on utilise des expressions de prime abord valorisantes ou neutres en tant qu'euphémismes dans un contexte sensible, c'est bel et bien parce qu'elles peuvent s'adosser à des énoncés antérieurs où elles véhiculent ces valeurs. Les mots sont porteurs de sens imputables à d'autres usages préalables euphémiques tout autant que non euphémiques, c'est pourquoi l'euphémisme peut également faire venir à l'esprit le tabou qu'il remplace.

Dans l'extériorité et l'antériorité du discours œuvre d'emblée la « mémoire lexicale » en tant qu'ensemble d'hypothèses, sous forme de représentations, recouvrant toutes les facettes de l'expression, qui « font partie des champs sémiotiques formant la culture d'une société au même titre que le savoir encyclopédique » (Lüdi, 1995 : 96).

Dans les exemples [2] et [3] on voit que l'orientation naturelle vers des discours déjà entendus opère ainsi, lorsque l'euphémisme est du domaine technique et plutôt inhabituel pour l'utilisateur ordinaire à l'instar de l'emploi de *déprise agricole* pour se référer à l'« abandon des terres », qui serait une dénomination rude, de même que si l'euphémisme est tout à fait banal comme dans l'utilisation de *quitter* au lieu de « mourir ». Soit les titres :

[2] Un engagement financier contre la *déprise agricole* (*Le Progrès*, 26/01/2014).

[3] Simone Veil nous a *quittés* (*20minutes.fr*, 30/06/2017).

Ainsi, le nom *déprise* saisi comme technique, voire soutenu, et plutôt opaque évoque l'action de se déprendre, l'idée de détachement de quelque chose. L'unité polylexicale *déprise agricole* n'est pas alors nécessairement en mesure de déclencher un automatisme conceptuel et référentiel chez le locuteur ordinaire. À l'opposé, le verbe *quitter* signifiant « mourir » est largement partagé et complètement transparent pour quiconque. Il relève pourtant d'un usage communicatif plus tempéré que « mourir ». On ne peut pas soustraire le mot à sa polysémie : *quitter* pourra dès lors être occupé par sa valeur euphémique contextuelle de départ définitif, mais sans exclure complètement l'idée bien plus émoussée de « prendre congé », « délaisser » tout simplement en accord avec son aspect itératif. Puisque les mots sont porteurs d'une mémoire, l'expression euphémique, quand bien même elle serait lexicalisée, peut voir activé du moins en partie son sens premier ou peut interagir avec lui, ce qui la rend en général plus lisse que le terme ordinaire. Du coup, malgré la banalisation, l'euphémisme peut amener un point de vue moins affirmatif, moins brutal sur un objet du monde soumis en définitive à la « multi-dénomination » (Constantin de Chanay, 2001).

L'euphémisme traverse les discours, on l'a dit, qu'il soit employé sciemment ou non, et prend sens en tant que stratégie qui cherche à arrondir les angles de la réalité en adoucissant le propos. L'usage d'euphémismes répond en effet à cette nécessité d'omettre un type d'expression commune, habituelle, censée être négative, au profit

d'une autre plus valorisée et plus facilement acceptable. On imprime alors au discours un profil communicatif aseptique, conformément à l'attitude de réserve du locuteur. Par conséquent, l'emploi d'un euphémisme implique autour du mot en question un discours *a priori* positif, en dépit du fait qu'il puisse se localiser à proximité du tabou qui le dévoile, voire qu'euphémisme et tabou soient convoqués par le même locuteur (López Díaz, 2018). Ainsi, dans [4], il est dit non seulement que la *réforme* agit essentiellement *en faveur des employeurs*, mais aussi qu'elle consiste en une *avalanche de mesures pro-employeurs*, ce qui démasque sans ambages sa valeur euphémique :

[4] C'est la *réforme* majeure de ce début de quinquennat. Et sans doute la plus importante des (nombreuses) retouches du code du travail réalisées ces dernières années. Les cinq ordonnances « pour le renforcement du dialogue social », en cours d'adoption définitive par le Parlement, viennent bouleverser en profondeur la législation française, pour l'essentiel en faveur des employeurs. Et vont beaucoup plus loin que les propositions du candidat Macron avancées pendant la campagne présidentielle.

Ligne conductrice de la *réforme* : « lever les freins à l'embauche », selon la formule régulièrement utilisée par ses promoteurs. Soit les mesures qui, dans le droit français, dissuaderaient les entreprises, non pas de procéder à des recrutements, mais à des licenciements... Car dans l'esprit du gouvernement, la peur de recruter est liée aux difficultés à se séparer d'un salarié. Pour y remédier, le texte s'attache donc, dans une première partie, à simplifier le licenciement (avec des mesures relatives au motif économique et à la procédure), mais aussi à l'encadrer financièrement (en plafonnant les indemnités prud'homales dues en cas de séparation abusive). [...] Face à cette avalanche de mesures pro-employeurs, la hausse de 25 % des indemnités légales de licenciement (pour les dix premières années d'ancienneté), brandie par le gouvernement comme contrepartie en faveur des salariés, aura du mal à convaincre les organisations syndicales de se ranger du côté de l'exécutif (*Libération*, 18/01/2018).

En même temps qu'il informe des tenants et aboutissants de la *réforme*, le journaliste montre comment celle-ci traduit encore – comme dans [1] – deux expériences du monde : celle de ses promoteurs et du gouvernement et celle des syndicats et des salariés. L'euphémisme *réforme* apporte pourtant une coloration méliorative au discours, ne fût-ce qu'au niveau de la simple désignation de l'objet visé : l'expression édulcorée doit évidemment renvoyer plus ou moins subrepticement à un réel pénible et, au moins dans l'énoncé où elle apparaît, celui-ci doit pouvoir rester un peu moins saisissable. L'usage du désignant euphémique a une incidence sur la perception du réel, peu importe qu'elle soit passagère, puisque son style aseptique donne à voir

comment on se représente le monde et on le communique, et quel lien on cherche à nouer avec le destinataire.

Dans ce qui suit on va explorer deux types d'euphémisation à l'œuvre dans des noms construits : d'une part celle des noms suffixés en *-ion* que sont les noms d'action polysémiques *modération* et *restructuration* et, de l'autre, celle des substantifs portant des préfixes privatifs *contre-performance* et *insuccès*, bâtis vraisemblablement dans un souci de désignation bienveillante.

### 3.1. Noms d'action

À des noms comme *modération*, *restructuration* on attache aisément des asser-tions doxiques, largement partagées par la communauté linguistique et corroborées par le dictionnaire, soulignant que la modération est une vertu à laquelle on devrait se conformer ou qu'une restructuration est menée quand quelque chose n'est pas bien organisé, etc. Il s'agira alors d'explorer des collocations comme *modération salariale* et *plan de restructuration de l'entreprise* fonctionnant comme des euphémismes. On commencera toutefois par un exemple où *modération salariale* n'est pas à interpréter comme une atténuation, car on fait référence bien entendu aux salaires colossaux des PDG et membres des conseils d'administration. Dans l'exemple [5] en effet l'expression est justement à prendre dans son sens littéral valorisant :

[5] La dette de SNCF Réseau atteint 45 milliards d'euros. Ça n'a pas empêché Florence Parly d'y gagner 52.000 euros mensuels avant d'être ministre [...].

Selon l'hebdomadaire [Marianne], en 2016 elle avait touché 365.961 euros net de l'entreprise publique, soit 30 496 euros net mensuels. En ajoutant ses revenus complémentaires issus de sa présence aux conseils d'administration de sociétés comme Ingenico, Altran, Zodiac Aerospace ou BPI France pour un total de 139.119 euros, plus quelques milliers d'euros de dividendes perçus de ces sociétés, Florence Parly avait touché au total 505.080 euros net en 2016, ajoute l'hebdomadaire, soit 42.090 euros net mensuels et 413.257 euros net de janvier à juin 2017, soit 68.876 euros net mensuels. [...]

Or « Marianne » rappelle que depuis 2012 et un décret adopté lors du premier été du quinquennat Hollande, il existe un plafond limitant les salaires des dirigeants dans le public.[...] Une limite qui ne prend pas en compte les « jetons » de présence dans les conseils d'administration. [...]

En raison d'une faille dans le décret, les hauts cadres comme Florence Parly ne sont donc pas soumis à cet encadrement mais les PDG sont néanmoins encouragés à la *modération salariale*. Une consigne supposée s'appliquer à la SNCF, d'autant plus qu'elle traîne une dette de 45 milliards d'euros (*L'Obs*, 9/10/2017).

On retrouve le sens habituel positif de *modération*, relevé, entre autres, dans le *TLFi*, qui présente la *modération* comme une « qualité », un « comportement d'une personne qui se tient éloignée de tout excès », en particulier « dans le luxe ou dans les plaisirs ». Des synonymes en sont : discrétion, mesure, réserve, retenue, sagesse, etc. La modération s'oppose alors à l'abus, l'excès, ce qui lui octroie une valeur éthique de conduite qu'on devrait observer, de but à atteindre.

Or l'expression peut, bien entendu, être euphémique quand on dit *modération salariale* pour évoquer la stagnation et l'abaissement des salaires ordinaires. Il n'est plus question alors de corriger un excès quelconque puisque, envers les travailleurs, la *modération salariale* les met *en danger, sous pression* et *n'est pas une bonne nouvelle*, dit-on dans [6] où plane l'isotopie<sup>7</sup> de la menace. Celle-ci est d'autant plus probante que la collocation *modération salariale* fait partie de groupes nominaux où elle est coordonnée à des lexies renfermant une signification nettement négative : *la modération salariale et les coupes budgétaires dans les services publics*, ainsi que *la modération salariale et le démantèlement du service public*.

[6] La classe moyenne belge mise en danger par la *modération salariale* [titre].

La *modération salariale* et les coupes budgétaires dans les services publics mettent la classe moyenne belge sous pression, a averti mercredi l'Organisation internationale du travail (OIT) [...].

Tant avant que pendant la crise financière, la Belgique a été préservée de l'érosion de la classe moyenne européenne [...]. La préservation de la classe moyenne belge est, d'après Daniel Vaughan-Whitehead, la conséquence de plusieurs facteurs stabilisateurs tels qu'une tradition de dialogue social, l'indexation automatique des salaires et un secteur public qui a évité de lourdes économies. [...] Mais, avertit l'auteur de l'étude, la tendance à la *modération salariale* et le démantèlement du service public mettent cette classe moyenne sous pression, y compris en Belgique. Celle-ci « fait beaucoup appel aux services publics. Une plus petite offre d'accueil des enfants signifie par exemple que les deux parents vont moins travailler et donc disposer de moins de revenus », illustre-t-il.

Cette pression supplémentaire sur la classe moyenne ne constitue pas une bonne nouvelle, prévient l'OIT. C'est elle « qui finance le modèle social européen et assure la croissance économique », affirme Daniel Vaughan-Whitehead (*Le Vif*, 24/11/2016).

<sup>7</sup> L'isotopie rend compte de l'homogénéité du discours en ce qu'elle implique un ensemble récurrent de traits sémantiques contribuant à la cohésion du texte et permettant son interprétation (cf. Greimas, 1966 ; Rastier, 1985).



L'expression *modération salariale* annonce moins que ce qu'elle signifie réellement en vertu du référent, mais que l'euphémisme tend à cacher, tout comme dans [7] où elle évoque les conditions de vie pénibles des travailleurs en raison des très faibles augmentations qui les précarisent. Au référent virtuel positif vient se superposer le référent réel négatif de la situation pénible décrite : les salariés sont *contre la modération salariale*, qui provoque leur *mécontentement*, leur *colère* et s'avère la cause de la *suppression* de postes, de conditions de vie *précaires*, etc.

[7] Des salariés de Caterpillar Grenoble en grève contre la *modération salariale* [titre]

Une cinquantaine de salariés de l'entreprise Caterpillar à Grenoble se sont réunis ce 7 février au matin devant le portail de l'usine pour manifester leur mécontentement. À l'origine de leur colère, la remise en cause des acquis sociaux et les faibles augmentations salariales.

« On nous laisse dans la merde », estime Patrick Martinez, délégué syndical de la CGT sur le site Caterpillar de Grenoble. Présent ce matin aux alentours de 9 heures aux côtés d'une cinquantaine d'ouvriers révoltés, devant l'usine située rue Léon Blum, celui-ci entendait dénoncer des conditions de travail dégradées. Et appuyer les négociations salariales, actuellement en cours avec la direction de l'entreprise.

Le contexte est particulier puisque l'entreprise grenobloise se trouve contrainte d'investir massivement pour prendre en charge la production jusque-là réalisée sur le site belge de Gosselies, suite à l'annonce en septembre de sa fermeture qui s'accompagne de la suppression de 2 000 postes.

De nouvelles dépenses pour le site de Grenoble qui se traduisent, de l'avis du syndicat, par une *modération salariale* affectant le niveau de vie des salariés. « Carterpillar n'hésite pas à puiser dans les acquis sociaux des ouvriers, qui vivent déjà dans des situations souvent précaires », estime ainsi Patrick Martinez. Et celui-ci prend pour exemple un salarié qui dort chaque soir dans sa voiture (*Place Gre'net*, 7/02/2017).

Dans sa convocation diffuse de discours antérieurs, l'énoncé euphémique fait entendre non seulement sa voix mais aussi celle des énoncés où le vocable *modération* a été employé comme euphémisme ou non. Et il est sans doute calculé en même temps, pour le moins d'entrée de jeu, à l'égard du destinataire potentiel, car le locuteur peut facilement imaginer les réactions à ses propos qui, aseptisés, devraient en principe avoir plus de chances d'être acceptés.

Quant à l'emploi de *restructuration* dans le domaine de l'entreprise, il invite au moins *a priori* à penser qu'il s'agit bel et bien de quelque chose de souhaitable,

étant donné qu'on restructure ce qui était au préalable mal structuré. Or, dans les textes de presse, les occurrences de *plan de restructuration* de l'entreprise peuvent apparaître dans des contextes où elles évoquent des faits pénibles comme la suppression d'emplois, ce qui a comme corollaire la menace pour les salariés, qui vivent dans la crainte et l'incertitude :

[8] La direction de l'entreprise ottintoise CP Bourg menace de supprimer 88 emplois ! [titre]

Annoncé vendredi aux employés et ouvriers de la société ottintoise, le *plan de restructuration* sera bien mis en action. On parle d'au moins 80 emplois menacés. Une nouvelle qui était dans l'air mais qui tombe comme un coup de massue pour les 225 personnes travaillant aux sièges de l'entreprise.

« À demain... peut-être », une phrase qui s'est répétée à plusieurs reprises à la fin de la journée de travail. Derrière ce trait d'ironie, on sentait une réelle crainte chez tous les travailleurs de CP Bourg, cette entreprise spécialisée dans la fabrication de matériel d'impression.

C'est depuis vendredi que toute cette firme vit dans l'incertitude, suite à l'annonce d'un *plan de restructuration* de l'entreprise qui pourrait mener à la perte de 88 emplois, au bas mot. Ce lundi, une réunion entre la direction et les différents groupes syndicaux s'est tenue afin d'y voir plus clair et défendre les intérêts de tous les travailleurs (*Sudinfo.be*, 5/10/2017).

Par surcroît, les noms d'action sont polysémiques en ce qu'ils peuvent dénoter un procès et un état simultanément, ce qui déclenche une ambiguïté, comme dans les deux occurrences de *modération salariale* de l'exemple [7] dans les énoncés : « Des salariés de Caterpillar Grenoble en grève contre la modération salariale » et « De nouvelles dépenses pour le site de Grenoble qui se traduisent, de l'avis du syndicat, par une modération salariale affectant le niveau de vie des salariés ». Ils contiennent une ambiguïté en ce qu'on peut interpréter à chaque fois *modération salariale* comme renvoyant à un fait soit déjà réalisé soit en cours de réalisation. En revanche dans l'exemple [8] le contexte fait seulement émerger l'idée de procès dans les deux occurrences de *restructuration de l'entreprise* : « Annoncé vendredi aux employés et ouvriers de la société ottintoise, le plan de restructuration sera bien mis en action » et pareillement dans « C'est depuis vendredi que toute cette firme vit dans l'incertitude, suite à l'annonce d'un plan de restructuration de l'entreprise qui pourrait mener à la perte de 88 emplois, au bas mot ».

Dans le même ordre d'idée, on relève en plus, dans ces nominalisations, une indétermination entretenue par l'absence d'agent effectuant l'action, en accord le cas

échéant avec l'indifférenciation entre procès et résultat<sup>8</sup> : on peut ainsi se demander qui modère ou a modéré les salaires et qui restructure ou a structuré l'entreprise. Cela étant, si des indices suffisants ne sont pas toujours apportés par le contexte linguistique, ils peuvent l'être néanmoins par le savoir partagé et la connaissance du monde, et nul n'est exempt de faire des supputations sur une interprétation au détriment d'autres possibles.

### 3.2. Noms à préfixe privatif

Dans les substantifs à préfixes, on repère un autre type d'euphémisme qui n'a rien à voir avec la polysémie, puisqu'un mot valorisant est orienté négativement par le préfixe qu'on lui attribue. L'écho dialogique favorable vient dans ce cas uniquement du mot simple qui sert de base et non d'un sens propre préalable du mot construit.

Le préfixe *contre-* marque l'opposition, l'inverse symétrique de la chose désignée par la base, comme dans *contre-performance*. Si on part de la base *performance*, le discours lexicographique renvoie au résultat obtenu dans une épreuve sportive, et notamment à la victoire, à l'exploit ; et par extension au succès remporté par quelqu'un lors d'une exhibition qui demande des qualités exceptionnelles. Le mot *contre-performance* est au demeurant défini par le *TLFi* comme « mauvaise performance, résultat anormalement médiocre », ce qui traduit du coup l'orientation contraire en une sorte d'exception à la règle préalable que constitue le vocable de base.

Ainsi, selon Dal (2003), le préfixe *contre-* « dit du référent du dérivé qu'il construit qu'il constitue une réplique du référent de la base à laquelle il s'applique, supposant par la même occasion une occurrence liminaire de ce à quoi réfère la base », ce qui va dans le sens du « présupposé de secondarité » mis en lumière par Amiot et de Mulder (2003). On ferait dès lors mention d'une *contre-performance* quand une « performance » a eu lieu préalablement ou a été prévue. Dans le domaine sportif, par exemple, *contre-performance* est un euphémisme pouvant qualifier aussi bien un match nul en [9] qu'une défaite en [10], mais c'est toujours le présupposé que ce résultat serait anormal ou inattendu qui est sollicité. Cette utilisation en discours concourt du reste à amoindrir sa portée :

[9] Mondial 2018 : « C'est une *contre-performance* », reconnaît Deschamps [titre]

[...] Après ce résultat [0-0]. « On peut toujours mieux faire. On aurait pu mieux faire en première période et il nous a manqué de la qualité technique et de la percussive. En seconde période, on a fait tout ce qu'il fallait mais il nous a manqué l'efficacité. C'est ça aussi le foot ». [...] « En termes de résultat et sur le plan comptable, c'est une *contre-performance*. Mais on vient de livrer une première bataille et il en reste neuf » [...] (*L'Express*, 6/09/2016).

<sup>8</sup> Sur ce sujet on peut consulter Benetti & Corminboeuf (2004) et Huyghe (2014).

[10] Gilles Depriester : « Notre première *contre-performance* de la saison » [titre]

En déplacement chez le dernier du championnat, Harnes, Dunkerque avait toutes les armes pour l'emporter. Breakés de deux sets, les hommes de Gilles Depriester ont finalement affiché un visage bien pâle : 3-1. « On n'a pas fait un gros match et en face ils jouent les points à fond. Ils n'espèrent plus rien dans ce championnat, juste se faire plaisir. C'est une *contre-performance* mais on n'est qu'au deuxième match retour, donc il y a encore des points à prendre », restait optimiste le coach maritime, Gilles Depriester (*La Voix du Nord*, 4/02/2013).

En outre, les exemples [9] et [10] laissent apparaître des constructions similaires en ceci qu'on qualifie un fait ayant eu lieu comme *une contre-performance*, et ensuite l'argumentation est inversée au moyen du connecteur *mais* dans le but de minorer ses dommages : *mais on vient de livrer une première bataille et il en reste neuf* dans l'exemple [9] et *mais on n'est qu'au deuxième match retour* dans [10]. Cela contribue, au demeurant, à mettre en avant le caractère accessoire du préfixe *contre-*, qui ne nie pas déjà intrinsèquement le concept de base avec lequel il se combine<sup>9</sup>.

En dehors du sport, en économie, ce même euphémisme est aussi productif pour désigner un échec qui fait exception en quelque sorte. Mais, tandis que le caractère « second » que *contre-* imprime au composé était seulement récupérable en [9] et [10], dans l'exemple suivant il est parfaitement explicite. Dans [11] sont en effet concomitants le terme de base et le dérivé<sup>10</sup>, si bien qu'à l'occurrence du mot *performance* fait écho quatre phrases après le GN *la contre-performance*, précédé par surcroît du connecteur d'opposition *toutefois*. L'ensemble contribue alors à créer l'effet d'exception de ladite *contre-performance* qui confirme la règle de la progression largement majoritaire du groupe JCDecaux:

[11] Le groupe de communication extérieure JCDecaux a plus que doublé son bénéfice net en 2014[...]. Fin janvier, le numéro 1 mondial du secteur avait publié un chiffre d'affaires annuel record à 2,813 milliards d'euros (3 737 milliards de dollars), en hausse de 5,1 %, et une croissance organique atteignant 3,8 % [...]. « Cinq régions sur six sont en progression. L'Europe a repris des couleurs avec une croissance organique de 4,1 % après plusieurs années difficiles, ce qui est une belle performance », a tenu à souligner M.

<sup>9</sup>« Le préfixe fonctionne systématiquement comme marqueur de subsidiarité : il programme les dérivés qu'il construit à référer à des entités constituant des répliques à/de ce que désignent les bases sur lesquelles il opère, sans que les répliques en question aient nécessairement pour vocation d'annihiler ou de neutraliser ce à quoi réfèrent les bases » (Dal, 2003). On peut consulter également Van Goethem (2006).

<sup>10</sup> Cf. à ce sujet l'analyse de Dal (2003).

Decaux. La France a connu une croissance « molle » à 0,4 % en organique et le Royaume-Uni a progressé de 1,6 % en cette année post JO. En 2014, l'Asie-Pacifique est devenue la deuxième région géographique du groupe (23,3 % de son chiffre d'affaires), devant la France, et a affiché une croissance organique de 7,3 %, portée par la Chine. Les pays à forte croissance représentent désormais un tiers des revenus du groupe. A noter toutefois la *contre-performance* de l'Amérique du Nord (-5,8 %) (*La Correspondance de la publicité*, 6/03/2015).

L'effet de secondarité par rapport à une situation usuelle ou attendue est déjà inhérent au mot *contre-performance*, sans que le préfixe annule la base, ce qui convient d'ailleurs parfaitement à son fonctionnement euphémique. Lorsque *performance* est en plus cooccurrent, le caractère anecdotique de son dérivé semble encore davantage sollicité.

Quant au préfixe négatif *in-*, il sert à indiquer la privation de quelque chose (cf. Staaff, 1928). *Insuccès* est le manque de succès, de réussite<sup>11</sup>. Le mot est par conséquent un synonyme doux d'« échec », mot qui a une valeur dénominative plus nette et puissante. Mais tout comme « performance », « succès » est un mot très positivement connoté, laissant des traces sur *insuccès*. Celui-ci peut d'ailleurs entrer en concurrence dans certains contextes avec *contre-performance* et faire ainsi partie du même paradigme, les deux confinés pour l'heure en général aux usages des professionnels. D'après les exemples suivants le mot ne peut émaner que d'un locuteur indulgent :

[12] Tennis : Federer met fin à deux ans *d'insuccès* en Masters 1000 [titre]

Le Suisse Roger Federer a mis fin à une disette de tout juste deux ans en Masters 1000 en remportant le tournoi de Cincinnati face à l'Espagnol David Ferrer 6-3, 1-6, 6-2, dimanche (*L'Express*, 18/08/2014).

[13] Des records de fréquentation, une programmation cosmopolite et pointue... Un an après une saison chaotique, marquée par la grève des intermittents, le directeur du festival d'Avignon affiche un bilan radieux, malgré *l'insuccès* critique de son adaptation trop théorique du *Roi Lear* (*Télérama*, 24/07/2015).

[14] Pouvoir d'achat en berne et surtout multiplication des promotions. Telles sont les causes profondes du relatif *insuccès* des premiers jours des soldes d'hiver. La fréquentation des magasins

<sup>11</sup> Il va sans dire que le sens compositionnel d'*insuccès* est loin de la polysémie de *in-* dans certains adjectifs en *-able*, du fait qu'ils peuvent avoir une valeur compositionnelle ou bien superlative et hyperbolique, celle-ci prenant d'ailleurs le dessus : *innommable* veut dire ainsi « qu'on ne peut pas nommer », mais surtout « indigne, dégoûtant », de même qu'*inqualifiable* signifie avant tout « odieux » et *incroyable* « extraordinaire » (cf. Apothéloz, 2003 et 2005; Berlanga de Jesús, 2000).

constatée lors du premier week-end de 2015, soit les 10 et 11 janvier, est inférieure de 3,8% à celles de la même période un an plus tôt dans l'Hexagone (*La Tribune*, 15/01/2015).

Dans le dialogisme de la nomination, *insuccès* interagit avec les échos mémoriels de ses emplois préalables pour annoncer moins que « défaite » ou « échec ». Les noms à préfixe privatif *contre-* et *in-* signifient la non-existence, le manque de *performance* et de *succès*, mais non l'échec, la défaite, voire le désastre, la catastrophe, puisque la base positive reste tout de même dans le nouveau mot et, ne fût-ce que de manière diffuse, dans la mémoire des locuteurs.

Il est à rappeler en effet que « les rapports mémoriels fonctionnent souvent à l'insu des locuteurs et que les mémorisations échappent partiellement à la conscience des sujets » (Moirand, 2007 : 134) ; cela en vertu de l'action des usages des mots sur leur interprétation. De tels propos minorés inscrivent en eux-mêmes des discours autres, y compris le discours social, la *vox populi*, qui agissent au niveau de leur charge sémantique et de leur potentiel pragmatique.

#### 4. Conclusion

Dans son épaisseur dialogique, et en particulier sa dimension doxique, l'euphémisme renvoie au déjà-dit, en le confrontant à d'autres emplois aussi divers que les possibilités du mot, et au non-dit, car il est aussi opposé au tabou ou dysphémisme qu'il remplace. Comme il ressort des exemples examinés, sans marquage graphique distinctif ni commentaire, l'euphémisme se fait simplement remarquer dans un réseau de connexions interdiscursives par rapport à l'objet qu'il désigne et par rapport à d'autres désignations possibles que celui-ci pourrait accueillir, mais également aux emplois préalables de l'expression en question. Ce sont des façons de dire parfois relativement peu répandues car circonscrites à des milieux professionnels, parfois assez communes puisque popularisées auprès d'un large public. Celui-ci peut éventuellement les adopter peu ou prou par mimétisme, sans prendre nécessairement conscience de leur portée discursive réelle.

Dans un milieu social et discursif déterminé, le locuteur élabore ainsi sa parole à l'égard d'autrui en anticipant des réactions éventuelles selon le dialogisme interlocutif. Il fait des choix dénominatifs qui seraient *a priori* aptes à dire moins que prévu. Dès lors, bien que le contexte indique la réalité négative, en tant qu'occurrence linguistique ponctuelle, l'expression euphémique offre toujours la possibilité d'une interprétation fluctuante ou diffuse. Elle favorise l'atténuation, même si d'autres éléments linguistiques exercent leur influence pour la dévoiler nommant tel ou tel référent tabou.

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLAN, Keith & Kate BURRIDGE (1991) : *Euphemism and Dysphemism. Language used as Shield and Weapon*. Oxford/ New York, Oxford University Press.
- AMIOT, Dany & Walter DE MULDER (2003) : « Préposition *contre* préfixe ». *Recherches linguistiques*, 26, 203-232.
- AMOSSY, Ruth (2005) : « De l'apport d'une distinction : dialogisme *vs* polyphonie dans l'analyse argumentative », in Jacques Bres, Pierre P. Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke & Laurence Rosier (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck, 63-73.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2005) : « le ON-locuteur : une entité aux multiples visages », in Jacques Bres, Pierre P. Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke et Laurence Rosier (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck, 75-94.
- APOTHÉLOZ, Denis (2003) : « Le rôle de l'iconicité constructionnelle dans le fonctionnement du préfixe négatif *in-* ». *Cahiers de linguistique analogique*, 1, 35-63.
- APOTHÉLOZ, Denis (2005) : « Morphème opportuniste et lexicalisation d'inférences : la préfixation négative *in-* ». *Neophilologica*, 17, 84-95.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1984) : « Hétérogénéité(s) énonciative(s) ». *Langages*, 73, 98-111.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970) : *La Poétique de Dostoïevski*. Traduit du russe par I. Kolutcheff et présenté par J. Kristeva. Paris, Seuil. [éd. orig. : 1963].
- BENETTI, Laurence et Gilles CORMINBOEUF (2004) : « Les nominalisations des prédicats d'action ». *Cahiers de linguistique française*, 26, 413-435.
- BONHOMME, Marc (2005) : *Pragmatique des figures du discours*. Paris, Champion.
- BONHOMME, Marc (2012) : « La réception de l'euphémisme : entre réussite et échec interactif », in Marc Bonhomme, Mariela de la Torre & André Horak (éd.), *Études pragmatico-discursives sur l'euphémisme*. Frankfurt, Peter Lang, 73-88.
- BONHOMME, Marc (2020) : « Polyphonie divergente et mise en cause des euphémismes dans la presse écrite ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 17 [Monografía 10 : Montserrat López Díaz & Annabelle Seoane, éd., *Les euphémismes dans les médias : entre voilements, démasquages et discours qui les traversent*], 25-43. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2020.17.03>.
- BERLANGA DE JESÚS, Lorenza (2000) : « Propuestas acerca del prefijo *in-* negativo del francés contemporáneo ». *Thélème. Revista Complutense de estudios franceses*, 15, 193-204. Disponible sur : <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0000-110193A>.
- BRES, Jacques (2005) : « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », in Jacques Bres, Pierre P. Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke & Laurence Rosier (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck, 47-61.



- CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues (2001) : « La dénomination : perspective discursive et interactive ». *Cahiers de praxématique*, 36, 169-188.
- DAL, Georgette (2003) : « Arguments pour un préfixe “contre-” ». *Recherches linguistiques*, 26, 172-201.
- DÉTRIE, Catherine ; Paul SIBLOT & Bertrand VÉRINE (2001) : *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*. Paris, Champion.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966) : *Sémantique structurale*. Paris, Larousse.
- HUYGHE, Richard (2014) : « La sémantique des noms d'action : quelques repères ». *Cahiers de lexicologie*, 105/2, 181-201.
- JAUBERT, Anna (2008) : « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote ». *Langue française*, 160, 105-116.
- LECOLLE, Michèle ; Marie VENIARD & Olivia GUÉRIN (2018) : « Pour une sémantique discursive : propositions et illustrations ». *Langages*, 210, 35-54.
- LÓPEZ DÍAZ, Montserrat (2016) : « Euphémismes néosémiques au sujet de l'emploi en temps de crise ». *La Linguistique*, 52/2, 239-256.
- LÓPEZ DÍAZ, Montserrat (2018) : « La cooccurrence du tabou et de l'euphémisme ou les conditions de la synonymie ». *Travaux de linguistique*, 76, 27-42.
- LÜDI, Georges (1995) : « Représentations lexicales floues et construction interactive du sens ». *Cahiers de l'ILSL*, 7, 95-109.
- MOIRAND, Sophie (2007) : *Les Discours de la presse quotidienne*. Paris, PUF.
- MOIRAND, Sophie (2010) : « Retour sur une approche dialogique du discours », in Marion Colas-Blaise, Mohamed Kara, Laurent Perrin & André Petitjean (éd.), *La Question polyphonique ou dialogique en sciences du langage*. Metz, CELTED-Recherches linguistiques, 375-398.
- MORIER, Henri (1998) : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, PUF. [1<sup>e</sup> éd. 1961].
- NOWAKOWSKA, Aleksandra (2005) : « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », in Jacques Bres, Pierre P. Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke & Laurence Rosier (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck, 19-32.
- RABATEL, Alain (2006) : « La dialogisation au cœur du couple polyphonie / dialogisme chez Bakhtine ». *Revue Romane*, 41/1, 55-80.
- RASTIER, François (1985) : « L'isotopie sémantique, du mot au texte ». *L'Information grammaticale*, 27, 33-36.
- SEOANE, Annabelle (2016) : « Deux néologismes par glissement sémantique : quand l'euphémisme cristallise ». *La Linguistique*, 52/2, 271-290.
- SIBLOT, Paul (2001) : « De la dénomination à la nomination. Les dynamiques de la signification nominale et le propre du nom ». *Cahiers de praxématique*, 36, 189-214.
- STAAFF, Erik (1928), « Étude sur les mots composés avec le préfixe négatif *in-* en français ». *Studia Neophilologica*, 1/1, 45-73.

- TODOROV, Tzvetan (1981) : *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle*. Paris, Seuil.
- Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, CNRS, 1971-1994. Version en ligne: ATILF-CNRS & Université de Lorraine. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- VAN GOETHEM, Kristel (2006) : « L'emploi "préfixal" des prépositions *contre* et *tegen*. Une analyse contrastive ». *Travaux de linguistique*, 52, 115-145.
- VION, Robert (2010) : « Polyphonie énonciative et dialogisme », in *Colloque international Dialogisme : langue, discours*. Université de Montpellier. Disponible sur : [https://www.praxiling.fr/spip.php?action=acceder\\_document&arg=538&cle=e618d4be7cb76beeee29952c23f4c299231154cc&file=pdf\\_Vion1.pdf](https://www.praxiling.fr/spip.php?action=acceder_document&arg=538&cle=e618d4be7cb76beeee29952c23f4c299231154cc&file=pdf_Vion1.pdf).

*Les euphémismes dans les médias : entre voilements, démasquages et discours qui les traversent*  
Montserrat López Díaz & Annabelle Seoane, éditrices scientifiques

## Le discours polyphonique sur l'obésité

**Alicja KACPRZAK**

*Uniwersytet Łódzki*

alicjakacprzak@wp.pl

ORCID: 0000-0002-3113-8534

### Resumen

El dictado de la delgadez, que hoy en día parece ser, sin duda, un elemento ineludible del mundo occidental, da lugar a una opinión común dominante sobre la obesidad, estrictamente desfavorable. El modo negativo de percibir la obesidad encuentra su confirmación sobre todo en el léxico, reflejando la manera de percibir y juzgar la realidad de los oradores. Cabe señalar a este respecto que el empleo de los eufemismos para hablar de un hecho, incluso más que de los disfemismos, constituye una prueba innegable de la forma negativa en la que este hecho es percibido dentro de la comunidad. Este principio se refiere especialmente al discurso de carácter oficial. Así, en francés en particular, una amplia gama de palabras y expresiones relativas a la obesidad y el sobrepeso están marcadas con una más o menos fuerte evaluación, negativa o positiva. El uso que se le da en el discurso periodístico expresa puntos de vista diferentes, lo que da como resultado un discurso polifónico, con voces enunciativas heterogéneas basadas en las decisiones léxicas de los oradores que emplean los eufemismos y/o los disfemismos, según el caso. En este artículo nos preguntamos sobre el papel preciso de los eufemismos y los disfemismos en el discurso relativo al tema del estereotipo exclusivamente negativo. Una serie de ejemplos de la prensa francesa en los años 2014-2017 demuestra que, además de los términos eufemísticos, también los términos disfemísticos pueden ser empleados en el contexto de la polifonía convergente. Por otra parte, tanto los eufemismos, como los disfemismos pueden ser cuestionados en el marco del régimen de la polifonía divergente.

**Palabras clave:** Polifonía convergente. Polifonía divergente. Eufemismo. Disfemismo. Obesidad.

### Résumé

Le diktat de la minceur qui apparaît sans doute aujourd'hui comme l'un des incontournables du monde occidental donne lieu à une opinion commune dominante sur l'obésité, strictement défavorable. La façon négative dont est perçue l'obésité trouve sa confirmation

---

\* Artículo recibido el 17/10/2019, aceptado el 20/03/2020.

notamment dans le lexique reflétant la manière de percevoir et de juger la réalité par les locuteurs. Notons à ce propos que l'existence d'euphémismes pour parler d'un fait, encore plus que de dysphémismes, constitue une preuve indéniable de la manière négative dont ce fait est perçu au sein de la communauté, ce principe concernant surtout le discours ayant un caractère officiel. Ainsi, en français notamment, un large éventail de mots et d'expressions concernant l'obésité et l'obèse portent majoritairement une marque d'évaluation plus ou moins forte, négative ou positive. L'usage qui en est fait dans le discours journalistique traduit différents points de vue, ce dont résulte un discours polyphonique, comportant des voix énonciatives hétérogènes, sous-tendues par les choix lexicaux des locuteurs qui euphémisent et/ ou dysphémisent leur propos, selon le cas. Dans le présent article nous posons la question du rôle précis des euphémismes et des dysphémismes dans le discours concernant un sujet dont la stéréotypie n'est qu'exclusivement négative. Un nombre d'exemples provenant de la presse française au cours de la période 2014-2017 montre qu'à côté des termes euphémisants, des termes dysphémisants peuvent aussi être employés sous le régime de la polyphonie convergente. D'autre part, aussi bien les euphémismes que les dysphémismes peuvent être mis en cause sous le régime de la polyphonie divergente.

**Mots-clés :** Polyphonie convergente. Polyphonie divergente. Euphémisme. Dysphémisme. Obésité.

#### **Abstract**

The diktat of thinness, which no doubt appears today as one of the essentials in the Western world, seems to call for a dominant common opinion on obesity, which is strictly unfavorable. The negative way in which obesity is perceived finds its confirmation notably in the lexicon reflecting the way of perceiving and judging reality by the speakers. It should be noted in this connection that the existence of euphemisms to speak of a fact, even more than of dysphemisms, constitutes an undeniable proof of the negative way in which this fact is perceived within the community. This principle concerns especially the speech having an official character. Thus, in French in particular, a wide range of words and expressions concerning obesity and obese mainly carry a more or less strong, negative or positive assessment mark. The use made of it in the journalistic discourse expresses different points of view, which results in a polyphonic discourse, with heterogeneous enunciative voices, underpinned by the lexical choices of the speakers who euphemize and / or dysphemize their words, according to the case. In this article we pose the question of the precise role of euphemisms and dysphemisms in the discourse concerning a subject whose stereotype is only exclusively negative. A number of examples from the French press in the years 2014-2017 show that, in addition to the euphemising terms, dysphemistic terms can also be used in the context of convergent polyphony. On the other hand, both euphemisms and dysphemisms can be questioned under the regime of divergent polyphony.

**Keywords:** Convergent polyphony. Divergent polyphony. Euphemism. Dysphemism. Obesity.

## 1. Introduction

Parmi différents éléments constitutifs du canon de beauté (surtout féminin) valable dans le monde occidental à l'époque actuelle, le diktat de la minceur apparaît sans doute comme l'un des plus incontournables. Or, il est bien connu que le modèle de la beauté corporelle change à travers les époques et les lieux. Au XVI<sup>e</sup> siècle notamment, le tsar russe Ivan le Terrible voulant épouser l'une des trois filles du roi polonais Sigismond I<sup>er</sup> le Vieux aurait demandé « celle qui est la plus grasse » ; dans les contes orientaux des *Mille et Une nuits*, un beau visage de femme est comparé à la pleine lune. Aujourd'hui, la valorisation exclusive des formes féminines élancées relève sans doute de la mode, sous-tendue par son industrie qui préfère, pour présenter ses modèles de vêtements, des mannequins minces, voire maigres. En outre, c'est aussi la médecine contemporaine qui promeut la santé d'un corps svelte, en proscrivant en même temps les méfaits d'un poids excessif. Il est bien connu d'ailleurs, et les statistiques le confirment, que l'obésité, causée par différents facteurs, tels les mauvaises habitudes alimentaires, la qualité médiocre de la nourriture, le manque d'exercices physiques, etc., devient l'un des problèmes majeurs des sociétés contemporaines.

Des opinions venant du milieu de la mode et du milieu médical qui se complètent (malgré quelques différences), répandues dans l'interdiscours socioculturel, appréhendé après Maingueneau (1998 : 9) comme résultant de la circulation des discours au milieu desquels se situe l'individu, appellent une doxa dominante sur l'obésité, strictement défavorable. On connaît entre autres cette comparaison littéraire, aussi érudite que cruelle de Francis Jammes, dans le roman *Les Robinsons basques* (1925) : « Mieux vaut avoir la minceur du peuplier que l'obésité de l'outre, fût-elle emplie du meilleur vin de Catalogne ». Presque cent ans plus tard, les paroles du président de l'association GROS (Groupe de réflexion sur l'obésité et le surpoids) dans l'exemple [1] rappellent que l'obésité est vue non seulement comme inesthétique, mais aussi comme méritée par la négligence des individus qui en sont concernés :

[1] L'obésité est plus que jamais assimilée à la laideur et à une carence de la volonté. Ceux qui sont gros le sont par leur faute et deviennent de mauvais citoyens, des délinquants alimentaires et des laissés-pour-compte (*Le Monde*, 11/01/2012).

Les paroles hyperboliques (*de mauvais citoyens, des délinquants, des laissés-pour-compte*) du représentant du milieu des personnes obèses exagèrent la réalité dans un sens négatif. Au contraire, le discours public qui se rapporte à ce problème semble rassembler des voix énonciatives hétérogènes se cristallisant dans un discours de type polyphonique qui, au niveau langagier, trouve son expression particulière, parfois neutre, parfois dysphémique, parfois euphémique. Comme le remarque à juste titre

Montserrat López Díaz (2009 : 138), alors que l'euphémisme proscrit les thématiques qui ne sont pas socialement acceptables, « le dysphémisme les réclame et les accentue afin de dévaluer le référent ». Notons à ce propos que l'existence d'euphémismes pour parler d'un fait, encore plus que les dysphémismes, constitue une preuve indéniable de la manière négative dont ce fait est perçu au sein de la communauté. Ce principe concerne essentiellement le discours ayant un caractère officiel, il est donc valable pour les médias, l'administration et d'autres sphères de la vie publique.

Cependant, quant au lexique vu dans son ensemble, il est bien connu qu'il constitue une sorte de dépôt dans lequel est emmagasinée la manière de percevoir et de juger la réalité extralinguistique par les locuteurs d'une langue. Ainsi, la façon négative dont est perçue l'obésité trouve sa confirmation en français, entre autres, grâce à des syntagmes verbaux dans lesquels *obésité* apparaît en fonction de complément d'objet. En effet, comme le montrent les résultats présentés par *le Dictionnaire de cooccurrences Termium Plus*, à savoir : *tourner à l'obésité, être atteint de l'obésité, assumer son obésité, souffrir de l'obésité*, cet état est non seulement vu comme mauvais, mais en plus comme fatal (*être atteint..., assumer...*). Un seul syntagme *lutter contre l'obésité*<sup>1</sup> montre qu'une attitude active face à l'obésité est possible même si elle est appréhendée en termes de lutte.

De nombreuses locutions figées apportent aussi une image uniquement dépréciative de l'obèse, à commencer par des expressions comparatives, telles que *gras comme un cochon (un porc), grosse comme une vache, grosse comme une tour, gros comme un (vrai) tonneau*, sans oublier d'autres formules, par exemple *un gros plein de soupe, gras à lard*, etc.

Pour ce qui est des appellations relatives à des personnes obèses, abstraction faite du degré d'embonpoint, *le Dictionnaire électronique des synonymes (DES)*<sup>2</sup> en énumère plusieurs : *adipeux, bedonnant, bouffi, boulot, corpulent, empâté, gras, grassouillet, gros, massif, mastodonte, pansu, paquet, poussah, rebondi, renflé, replet, tonneau, ventripotent, ventru, personne en surcharge pondérale, personne en surpoids, personne de vaste (de forte) corpulence*. Remarquons que pour la plupart il est question de dysphémismes évoquant l'obésité d'une manière directe et crue, comme dans le cas de *gros, gras, mastodonte, tonneau, paquet*, etc. Les euphémismes sont moins nombreux sur cette liste. Quelques-uns ont la forme de syntagmes relevant d'un style administratif, construits autour du mot *personne*, comme *personne en surcharge pondérale, personne en surpoids, personne de vaste (de forte) corpulence*. L'emploi de ce mot pour former le noyau du terme composé est censé restituer une valeur humaine au référent, déshumanisé par les dénominations dysphémiques. Dans quelques autres

<sup>1</sup> <http://www.btb.termiumplus.gc.ca>.

<sup>2</sup> <http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes>.

cas, il est question d'euphémismes « édulcorants », comme *boulot* ou *grassouillet*, dont la valeur quasi-positive s'accompagne d'un léger mépris.

Le même dictionnaire apporte aussi une liste de synonymes du mot *obésité*, à savoir : *adipose*, *adiposité*, *bouffissure*, *embonpoint*, *engraissement*, *excès de poids*, *graisse*, *grosueur*, *lipomatose*, *polysarcie*, *rotondité*, *surpoids*, *surcharge pondérale*. Quatre sur treize noms simples et composés cités ont des formes savantes et par conséquent opaques, à savoir *adipose*, *adiposité*, *lipomatose* et *polysarcie*, ce qui leur confère une valeur euphémique. Le pôle opposé est occupé par les lexies à connotation négative, appartenant au lexique commun, *engraissement* et surtout *graisse*, terme métonymique ayant un caractère nettement péjoratif. Deux mots parmi les synonymes énumérés, *rotondité* et *embonpoint*, semblent plus neutres. Le deuxième, au départ positif, issu du syntagme *en bon point* 'en bonne situation, condition', a subi un glissement sémantique, qui accompagnait sans doute un changement de la manière de percevoir désormais des « formes bombées », si bien qu'aujourd'hui, comme le note Thibaut de Saint Poldans le livre *Le Corps désirable. Hommes et femmes face à leur poids* (2010), ce terme indique le poids en trop. Deux autres synonymes, plus récents, *surpoids*, *surcharge pondérale*, comportant le morphème *sur-* qui marque 'le dépassement d'un seuil quantitatif', appellent l'état en question d'une manière quasi-officielle, tout comme le composé *excès de poids*. Leur caractère « terminologisant » semble réduire toute nuance négative que ces formulations pourraient inspirer et, au contraire, les pourvoit d'une valeur atténuée, consacrée par l'usage technocratique officiel.

Cet éventail de termes relatifs à l'obèse et l'obésité ne comporte que peu de termes neutres : bien au contraire, la plupart d'entre eux portent une marque d'évaluation plus ou moins forte, positive ou négative. L'usage qu'en font les énonciateurs exprime les points de vue, compris comme « une projection plus abstraite de la subjectivité énonciative [...] une projection fondée sur ce qui est dit » (Perrin, 2009 : 3), de différents locuteurs qui, selon le cas, euphémisent et/ ou dysphémisent leur propos. Il en résulte un discours polyphonique, comportant des voix énonciatives hétérogènes, sous-tendues par les choix lexicaux accomplis par les locuteurs. Comme le souligne Ruth Amossy (2005 : 66), « les valorisations accumulées par les mots à travers leurs usages en discours » constituent « des marques plus ou moins tangibles de dialogisme », en ce sens qu'ils reflètent différentes voix apparaissant au sein du discours public. Le mot est toujours dialogique en ce sens qu'il est déjà utilisé par autrui. Il en résulte que « l'énoncé se produit toujours en interaction avec d'autres énoncés, ce qui lui confère sa dimension *dialogique* » (Bres, 2017). Dans un énoncé polyphonique, le dialogisme permet la confrontation des discours contradictoires, appuyés par les choix lexicaux déterminés, évoluant entre l'euphémisation et la dysphémisation de la réalité problématique.



Marc Bonhomme considère que les locuteurs euphémisants présentent le plus souvent un positionnement discursif concordant par rapport à l'ON-DIT de la doxa environnante. Dans le cas où des voix énonciatives hétérogènes suivent la même direction, il est question de la polyphonie dite convergente (Bonhomme, 2014 : 245). Au contraire, dans le cas où « le locuteur refuse d'assumer la teneur des euphémismes qu'il emploie, contribuant à leur échec » (Bonhomme, 2016 : 31), il s'agit de la polyphonie divergente. Qu'en est-il donc des voix dysphémisantes ? Qu'en est-il plus précisément dans le cas du discours officiel sur l'obésité ?

À la recherche des éléments de réponse aux questions formulées ci-dessus, nous avons soumis à l'analyse un corpus d'une cinquantaine d'articles traitant de l'obésité ou des personnes obèses et contenant une ou plusieurs appellations relatives à des personnes obèses, citées ci-dessus. Les textes en question ont été tirés de la presse française (les titres représentés sont surtout *Le Figaro*, *Le Monde* et *L'Humanité*<sup>3</sup>), accessible dans la base Europresse. La démarche adoptée consistait à inscrire dans le moteur de recherche de cette base, outre le mot recherché, aussi la restriction concernant la période analysée (les années 2014-2017). Force est de constater que parmi les dénominations listées de l'obèse, indiquées plus haut comme euphémiques, aucune n'attestait de présence particulière dans la base de données Europresse en général, en démontrant en moyenne <10 apparitions, sauf celle de *personne en surcharge pondérale* apparue 23 fois. Ce terme relevant du vocabulaire médical présente sans doute un caractère atténué, dû à son caractère « terminologisant » et parascientifique, ce qui le prédestine bien à apparaître dans le discours journalistique. En même temps les termes indiqués plus haut comme péjoratifs (surtout *gras* et *gros*) démontrent une fréquence très élevée, mais du fait de leur polysémie, il n'est pas possible d'en donner des chiffres exacts. Nous avons vérifié aussi la présence du nom *obésité* qui est attesté dans la même période 1574 fois, ce qui laisse supposer que le thème en question est plus souvent abordé dans sa globalité qu'en visant directement les personnes atteintes par l'obésité. De plus, dans ces articles, plus rares, qui traitent des personnes en excès de poids, le problème est évoqué sous différents axes, en rapportant des points de vue et des voix très variées, en formant une sorte de discours polyphonique sur l'obésité. Le phénomène de superposition de voix et de sources énonciatives relevant d'un même énoncé sera étudié sur la base des exemples provenant d'une dizaine d'articles le plus représentatifs pour le sujet traité. En soumettant à l'étude le vocabulaire évaluatif qui est utilisé dans ces articles pour parler de l'obésité, nous nous questionnons en particulier sur le rôle des euphémismes et des dysphémismes dans le discours concernant le problème dont la stéréotypie semble exclusivement négative.

---

<sup>3</sup> Notons qu'aucune relation entre la source et la fréquence de traitement du sujet en terme euphémiques / dysphémiques n'a été constatée.

## 2. Des termes euphémisants comme prise en charge du ON-DIT

En accord avec une règle tacite du contrôle social du langage, les opinions négatives sur un phénomène, une personne, un événement entraînent, d'une manière paradoxale, des façons atténuantes d'en parler. Ce principe devient presque incontournable dans le cas des prises de paroles officielles. Dans ce type d'énonciation, des procédures d'euphémisation constituent une sorte de prise en charge du ON-DIT concernant un sujet qui suscite des réactions négatives. Différents instruments langagiers servent à remplacer ou à policer des formulations qui pourraient heurter la sensibilité du public.

Le genre journalistique connaît bien le procédé de la mise en scène d'une voix rapportée, qui peut être renforcée par un argument d'autorité, à savoir celui qui est avancé pour appuyer une thèse « en la rapportant à son auteur, considéré comme digne de foi » (Robrieux, 2000 : 188). Dans l'exemple [2], en présentant les méfaits de l'obésité, le journaliste de *L'Humanité*, met en scène une voix de chercheurs (marquée par : *une nouvelle étude internationale ; indiquent les chercheurs*), ceci probablement pour rendre le message plus véridique.

[2] Selon une nouvelle étude internationale, *être en surcharge pondérale* peut augmenter la probabilité de développer des cancers de l'estomac et de l'appareil digestif, mais également des tumeurs au cerveau ou aux organes reproducteurs. Le risque d'un cancer du cerveau (méningiome) et d'atteinte à la moelle osseuse (myélome) est également supérieur chez *une personne en excès de poids*, indiquent les chercheurs (*L'Humanité*, 26/08/2016).

Une valeur d'atténuation des termes renvoyant à des personnes obèses (*être en surcharge pondérale, une personne en excès de poids*) provient en partie de leur nuance aspectuelle, car les deux suggèrent un caractère ponctuel de l'obésité : « une surcharge » et « un excès » indiquent la présence d'éléments qui peuvent être supprimés. Ce n'est pas le cas du terme *obèse* qui semble dénoter surtout une caractéristique stable, ce que confirment les exemples [3] et [4]. En effet, le trait en question qualifie dans le deux cas le mot *population* renvoyant à une communauté entière dont l'obésité constitue un attribut permanent.

[3] Le risque de DMLA est aussi doublé chez la population *obèse*. (*Aujourd'hui en France*, 24.03.2014).

[4] Selon les services de santé britanniques (NHS), près du quart de la population adulte du Royaume-Uni (24 %) est *obèse* (*La Croix*, 19/06/2014).

Les formulations *être en surcharge pondérale, une personne en excès de poids*, du fait de leur signifiant connoté comme relevant du registre officiel, voire administratif,

bénéficient sans doute aussi d'une atténuation liée à ce type de propos. Mises dans la bouche des chercheurs médecins, reproduites par la presse générale et par conséquent assimilées par le public, elles sont employées sous le régime de la polyphonie convergente, par réaction à la doxa négative qui, en accord avec un consensus social concernant les imperfections physiques, se doit d'être tue.

La formulation *personne en surpoids* dans l'exemple [5] est sémantiquement proche des deux précédentes. Le journaliste du *Figaro*, qui rend compte d'un nouveau type d'assurance améliorant des conditions de prêt pour une certaine catégorie de clients, met en scène une voix d'assureur intéressé par la vente de son produit (par le tour : *analyse Maël Bernier*), dont les paroles citées sont marquées par les guillemets :

[5] « Toutes les personnes dont la situation de santé s'est améliorée bénéficieront aussi de cette nouvelle mesure », analyse encore Maël Bernier. Ainsi de la *personne en surpoids* qui a fait un régime, ou du fumeur qui a arrêté depuis plus de deux ans. Renégocier son assurance en cours de prêt devrait représenter pour elles une réelle économie (*Le Figaro*, 22/03/2017).

Le passage en discours indirect libre qui suit, contenant le terme (*Ainsi de la personne en surpoids qui a fait un régime...*) dont l'atténuation est exigée par un style « commercial », relève du même énonciateur. L'usage de l'euphémisme converge ainsi avec des voix d'autres énonciateurs positionnant leur propos contre la doxa négative environnante, sous-entendu, mais toujours en vigueur. Remarquons que la *personne en surpoids* est mise à l'égalité d'un fumeur, représentant un autre délit portant atteinte à la santé. Par contre, la position prise par le locuteur journaliste semble neutre, à l'instar d'un compte-rendu des faits objectivement existants.

Encore un exemple d'euphémisation inéluctable dans des textes ayant un caractère officiel provient d'un texte publié dans *Le Monde* [6], dont l'auteur rapporte la voix d'un policier, contenue dans un PV d'interpellation, qu'il avait rédigé.

[6] Selon le PV d'interpellation signé par les fonctionnaires, il est 20 h 38 quand un homme ouvre la porte d'un local où est stocké du cannabis, au rez-de-chaussée d'un immeuble. À l'intérieur, des policiers sont en planque. Ils se lancent à la poursuite de celui qu'ils identifient comme étant B. L'homme tombe et, selon les policiers, « *porte un coup de pied au niveau du nez du gardien de la paix S.* ». Il poursuit sa course, se retourne et trébuche encore, « *tête en arrière* ». Pendant ce temps-là, « *un groupe d'une dizaine d'individus hostiles [...] arrive en courant* » vers les policiers, *hurlant en ces termes* "on va vous fumer, bande de bâtards !" ». Parmi eux, « *un individu type africain de forte corpulence saisi[t] d'une pierre et arme son bras dans*

[la] *direction* » des fonctionnaires, qui répliquent d'un tir de Flash-Ball. Sur le PV, il est 20 h 40. (*Le Monde*, 4/11/2015).

La présence des guillemets démarque les passages cités provenant du PV, authentifiés sans doute par un style individuel de son auteur. La valeur atténuante de la formulation *un individu [...] de forte corpulence* est due à son caractère « graduable », obtenu par la modulation de l'adjectif *forte*. La situation décrite se déroule d'une manière très dynamique, « un groupe d'individus hostiles » lance des menaces vulgaires (« on va vous fumer, bande de bâtards ! ») envers les fonctionnaires. Ces derniers, quelle qu'ait été leur réaction réelle dans la situation vécue, dans le PV observent les normes de style d'un document officiel et recourent dans leur description des faits à l'euphémisation du lexique, en prenant en charge le ON-DIT dépréciatif concernant les personnes obèses.

## 2. Des termes dysphémisants comme prise en charge du ON-DIT

Il est bien évident que malgré les règles sociales imposant une verbalisation atténuée des jugements négatifs sur les handicaps physiques dans le discours public, des formulations plus ou moins crues y sont notées aussi. Or, la pression sur le politiquement correct des instances officielles est si forte que les termes dysphémisants sont modulés par différentes procédures langagières, afin de montrer la distance que prend l'énonciateur par rapport au dysphémisme utilisé. Cette démarche, comme un clin d'œil, lui permet de prendre une position contraire, en rejoignant celle de la collectivité euphémisante.

Dans l'exemple[7], l'auteur de l'article commente les résultats d'une étude concernant la façon dont les personnes obèses évaluent la distance et l'effort physique nécessaire pour la parcourir. Les noms péjoratifs appelant les obèses (*les mastards, les ventripotents*) y sont utilisés sur un ton narguant qui résulte, entre autres, d'un contraste entre un style scientifique (*les dites, énergivores*) et populaire (*les mastards, les ventripotents*).

[7] Pour les auteurs de l'étude, [...] les personnes massives [...] devraient moins prendre la voiture pour de courtes distances. Mais si l'on considère que *les mastards et les ventripotents* estiment mal les dites distances, leur choix devient tout à coup compréhensible, fruit d'un cercle vicieux qui les pousse à opter pour des modes de vie moins énergivores mais mauvais pour leur santé (*Le Monde*, 16/03/2016).

Les termes *a priori* dysphémiques (*mastards, ventripotents*), employés dans un contexte de raillerie, produisent une dissonance stylistique amusante, dans laquelle diminue leur valeur négative. La voix de l'énonciateur se range par conséquent du côté de celles qui réagissent contre le ON-DIT négatif. La différence par rapport à

l'euphémisation dans le cas de la polyphonie convergente est qu'un terme dysphémique, qui normalement sert à mettre en relief le côté négatif du référent, se trouve tempéré, ceci grâce à un jeu de style particulier.

Signalons cependant que le ton de raillerie ne suffit pas toujours pour atténuer un terme dépréciatif. Dans l'exemple [8], un effet ironique est obtenu en opposant la façon dont Donald Trump se présente lui-même (*le plus grand créateur d'emplois que Dieu ait jamais créé*) face à la description, faite par le journaliste, de son aspect physique :

[8] Archange *joufflu* et un tantinet *bedonnant*, auréole capillaire fixée à la laque, il descend de sa tour de la V<sup>e</sup> Avenue pour gagner Washington et, dit-il, devenir « *le plus grand créateur d'emplois que Dieu ait jamais créé* » (*Le Monde*, 20/01/2017).

L'hyperbole dans l'évocation de Trump au moyen de mots relevant du sacré (*archange, auréole*), ainsi que l'allusion à sa descente quasi divine (*il descend de sa tour*) renforce la médiocrité de son image réelle (*joufflu, bedonnant, auréole capillaire fixée à la laque*). La valeur dépréciative des adjectifs descriptifs (*joufflu, bedonnant*) s'inscrit bien dans la doxa négative sur l'obésité qui fait d'ailleurs considérer les personnes ventruées comme moins sérieuses, moins énergiques et moins fiables, voire incapables de grandes actions. Les termes dysphémisants sont ainsi utilisés à leur propre compte par l'énonciateur qui se range donc du côté de l'ON-DIT négatif.

### 3. Des termes euphémisants mis en cause

Dans le discours journalistique vu dans son ensemble, il arrive aussi que des termes euphémisants soient mis en cause, probablement en accord avec le principe de la déontologie du métier qui l'emporte parfois sur le politiquement correct. Ainsi, dans l'exemple [9], le journaliste oppose un terme euphémisant qu'il juge déplacé à un terme, selon lui, plus honnête :

[9] Une soixantaine de quidams ont donc été enrôlés dans l'étude, [...], un tiers se trouvant dans la catégorie « *en surpoids* » – ceux qu'on appelait *les grassouilletts* à l'époque où les mots ne faisaient pas peur [...] (*Le Monde*, 16/03/2016).

La mise en cause de l'euphémisme relevant du langage médical est marquée par les guillemets (*un tiers se trouvant dans la catégorie « en surpoids »*), ce « marqueur d'hétérogénéité discursive », introduisant une rupture énonciative dans un énoncé, comme l'écrit Grégoire Lacaze (2015). Cette forme de « jugement d'euphémisation », selon le terme d'Alice Krieg-Planque (2004), souligne la distance que prend le journaliste par rapport au terme qu'il conteste à cause de son caractère inapproprié, du fait de son marquage officiel. Qui plus est, le journaliste oppose à ce terme le mot du lexique *grassouillet*, indiqué comme venant de « l'époque où les mots ne faisaient

pas peur », ce qui indique clairement sa position envers cette dénomination. Défini dans le *TLFi* comme « dodu, potelé, rondelet », l'adjectif *grassouillet* apparaît comme « autorisé » par le journaliste, tout au contraire de l'expression « en surpoids », qui la conteste. C'est ainsi que son énoncé, et en particulier le terme « en surpoids », s'inscrit dans une polyphonie divergente, à côté d'autres voix antagonistes par rapport à l'euphémisation d'office du discours sur l'obésité.

#### 4. Des termes dysphémisants mis en cause

L'argumentation critique qui sous-tend la polyphonie divergente peut se manifester aussi au moyen d'une voix distanciée face à un dysphémisme. Peu d'exemples qui font preuve de la mise en cause de termes dysphémisants montre à quel point la doxa négative et l'obligation de la contourner sont enracinées, ne laissant pas de place à la négociation des points de vue officiellement admis. L'une des rares voix est celle venant de l'association de personnes obèses :

[10] Ce n'est pas pour rien que des associations comme Allegro Fortissimo utilisent sciemment le terme *gros* pour mettre en avant les discriminations que subissent les personnes de forte corpulence. Tout compte fait, gros n'est pas un gros mot (<http://www.lci.fr/sante> du 8/10/2014).

La défense du terme dysphémique (*gros*) dénonce cette fois-ci l'hypocrisie d'appellations euphémiques, qui ne concernent tout compte fait que le niveau langagier, en laissant de côté bien d'autres manières de discriminer les obèses.

#### 5. Conclusion

Dans le cas de l'obésité, que la doxa dominante actuellement considère comme un état strictement négatif, les euphémismes et les dysphémismes, en tant que figures dialogiques, donnent lieu au développement d'un discours polyphonique vif soit sous le régime de la polyphonie convergente, soit sous celui de la polyphonie divergente.

Les exemples de notre corpus de presse montrent que, pour parler de l'obésité et de l'obèse, le plus souvent le recours est fait à des euphémismes, car les prises de parole officielles exigent des formulations de contournement par rapport à des sujets concernant les handicaps physiques. Les dysphémismes qui évoquent ces mêmes sujets directement, voire crûment, sont de loin plus rares. Il appert aussi que, selon le régime polyphonique, ces figures remplissent des rôles variés.

Ainsi, au sein de la polyphonie convergente, l'euphémisme marque la prise en charge de la doxa négative et apparaît, par exigence du genre, dans des énoncés attribués à des instances officielles (médecins, scientifiques, assureurs, fonctionnaires), souvent sous forme du discours rapporté, raconté ou cité. En revanche, le dysphémisme qui apparaît au sein de la polyphonie convergente relève plutôt d'un

commentaire journalistique. Son auteur, dont la présence est de ce fait moins visible, recourt à la péjoration comme par antiphrase, dans un contexte construit sur un ton de raillerie qui fait perdre au dysphémisme sa valeur dépréciative.

Dans la polyphonie divergente, l'euphémisme sert de support à la distanciation de l'énonciateur par rapport à l'atténuation qu'il entraîne et qui est jugée par lui comme non appropriée. Le dysphémisme mis en cause au sein de la polyphonie divergente peut être employé, par contre, pour dénoncer l'hypocrisie qui concerne son référent.

En résumant, force est de souligner que l'euphémisation ne relève pas uniquement de la polyphonie convergente, mais peut servir aussi d'appui contre l'opportunisme du discours « politiquement correct ». De même, la disphémisation ne signifie pas toujours une position dépréciative, mais au contraire peut provoquer une réaction salutaire consistant à révéler de vrais problèmes cachés derrière l'effacement euphémique<sup>4</sup>.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMOSSY, Ruth (2005) : « De l'apport d'une distinction : dialogisme *vs* polyphonie dans l'analyse argumentative », in J. Bres, P. P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke & L. Rosier (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck Supérieur, 63-73.
- BONHOMME, Marc (2005) : « La pragmatique de l'euphémisme dans le discours de presse », in *Pragmatique des figures du discours*. Paris, Champion, 239-251.
- BONHOMME, Marc (2016) : « Pragmatique de l'euphémisme dans la presse francophone récente en Suisse. Entre politesse et langue de bois », in E. Garavelli & H. Lenk (éd.), *Verhüllender Sprachgebrauch: Textsorten- und diskurstypische Euphemismen*. Berlin, Frank & Timme, 15-37.
- BRES, Jacques (2017) : « Dialogisme, éléments pour l'analyse », in *Recherches en didactique des langues et des cultures*, 14/2. DOI : <https://doi.org/10.4000/rdlc.1842>.
- KRIEG-PLANQUE, Alice (2004) : « Souligner l'euphémisme : opération savante ou acte d'engagement ? Analyse du "jugement d'euphémisation" dans le discours politique ». *Semen*, 17. DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.2351>.
- LACAZ, Grégoire (2015) : « Responsabilité et prise en charge énonciatives dans les titres d'articles de presse ». *Revue de la Société de Stylistique Anglaise*, 9, 31-57. DOI : <https://doi.org/10.4000/esa.792>.

---

<sup>4</sup> Travail réalisé dans le cadre des projets de recherche FFI2013-42249P et FFI2017-85141P (FEDER, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, AEI).



LÓPEZ-DÍAZ, Montserrat (2009) : « Dysphémisme, euphémisme et humour », in A. Kacprzak & J.-P. Goudaillier (éd.), *Standard et périphéries de la langue*, Łódź-Łask, Oficyna Wydawnicza LEKSEM.

MAINGUENEAU, Dominique (1998) : *Analyser les textes de communication*. Paris, Dunod.

PERRIN, Laurent (2009) : « La voix et le point de vue comme formes polyphoniques externes ». *Langue française*, 164, 61-79.

ROBRIEUX, Jean-Jacques (2000) : *Rhétorique et argumentation*. Paris, Nathan.

## **Euphémisation, conflit nominatif et ethos dans les entretiens politiques médiatiques**

**Ruggero DRUETTA**

*Università degli Studi di Torino*

ruggero.druetta@unito.it

ORCID: 0000-0002-6117-3437

### **Resumen**

Este artículo analiza la eufemización que se da en las entrevistas políticas mediáticas como resultado de un conflicto nominativo. Llamamos conflicto nominativo a una secuencia interactiva estructurada en la cual un locutor cuestiona y sustituye un término utilizado por otro, hasta llegar a un nombre consensuado. Resulta así un número considerable de nombres alternativos, vinculados a puntos de vista opuestos, lo que permite observar el dialogismo inherente al conflicto nominativo y a la producción de eufemismos destinados a establecer o restablecer la conformidad del discurso con una norma discursiva que refleja los valores de una comunidad. Esto trae un beneficio para el *ethos* del locutor, que se ve valorado. Los fenómenos suprasegmentales y coverbales constituyen marcas auxiliares de este trabajo dialógico e indicios auxiliares de relevancia.

**Palabras clave:** Eufemismo. Retórica. Ethos. Multimodalidad. Discurso político.

### **Résumé**

Cet article analyse l'euphémisation apparaissant dans les interviews politiques médiatisées comme aboutissement d'un conflit nominatif. Nous appelons conflit nominatif une séquence interactive structurée dans laquelle un locuteur conteste et remplace un terme utilisé par un autre, jusqu'à parvenir à une nomination consensuelle. Il en ressort un nombre important de nominations alternatives, rattachées à des points de vue concurrents, qui permet d'observer le dialogisme inhérent au conflit nominatif et à la production d'euphémismes visant à établir ou rétablir une conformité du discours à une norme discursive reflétant les valeurs d'une communauté. Cela apporte un bénéfice éthotique au locuteur, qui s'en trouve valorisé. Les phénomènes suprasegmentaux et coverbaux constituent des marques auxiliaires de ce travail dialogique et des indices auxiliaires de saillance.

**Mots clé :** Euphémisme. Rhétorique. Ethos. Multimodalité. Discours politique.

---

\* Artículo recibido el 17/10/2019, aceptado el 11/04/2020.

**Abstract**

This paper analyses euphemisms found in political interviews in the media as an issue of a nominative conflict. Nominative conflict is an interactive structured sequence where a speaker questions a term proposed by a conversation partner and where she proposes another term in turn, until s/he finds a consensual nomination. This structure intrinsically brings out many alternative terms, which depend on competing points of view: this allows us to notice the dialogism inherent in nominative conflict as well as in the production of euphemisms. This production aims to establish or re-establish the discourse compliance with a discursive norm reflecting the values of a community. That provides an ethotic benefit to the speaker, whose image is enhanced. Suprasegmental and coverbal phenomena represent auxiliary evidence of the dialogic work and auxiliary marks of saliency.

**Keywords:** Euphemism. Rhetoric. Ethos. Multimodality. Political discourse.

**0. Introduction**

Au début des entretiens politiques, ou après chaque nouvelle question de la part du journaliste, on peut souvent assister à une négociation interlocuteurs (dialogisme externe) au sujet de la nomination<sup>1</sup> appropriée du référent discursif, le journaliste proposant généralement des nominations axiologiquement et/ou connotativement plus marquées (manifestant une orientation dysphémique et, en tout cas « politiquement incorrectes »), alors que le politique reformule, lui, de manière plus euphémique et « politiquement correcte », cette nomination renvoyant à une source énonciative collective (celle du gouvernement, des décideurs, du parti politique...) à laquelle il revendique son appartenance. Ces séquences de rectification manifestent donc un dialogisme interdiscursif (par rapport aux discours antérieurs de la même formation politique ou d'autres sources énonciatives) et intralocutif (les prises de parole antérieures de l'homme politique), qui se greffent sur le dialogisme interlocutif (dialogisme externe) que nous venons d'évoquer.

Dans cet article<sup>2</sup>, nous essaierons d'analyser la négociation nominative en tant que lieu discursif où s'affrontent polyphoniquement plusieurs points de vue antagonistes : après avoir introduit les notions de nomination et de conflit nominatif et avoir montré le rapport entre nomination, euphémisme et polyphonie, via la notion de point de vue, nous présenterons notre approche méthodologique, notamment en ce qui concerne la multimodalité et la représentation des euphémismes. Nous montrerons l'intérêt d'appréhender le fonctionnement de ces notions dans le domaine politique, à travers l'analyse de quelques cas de conflit nominatif dans des interviews politiques.

<sup>1</sup> Nous expliquons *infra*, § 1.1. notre choix du terme nomination de préférence à dénomination.

<sup>2</sup> Travail réalisé dans le cadre des projets de recherche FFI2013-42249P et FFI2017-85141P (FEDER, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, AEI).

## 1. Nomination euphémique et polyphonie

### 1.1. Nomination, catégorisation et référenciation

Puisque l'acte d'euphémisation correspond au remplacement d'un lexème par un autre, jugé moins choquant, l'approche de l'euphémisme exige que nous nous penchions également sur l'opération de référenciation, à savoir sur la possibilité, pour un mot, de désigner le référent d'un autre à travers l'imposition d'une relation de synonymie déjà existante (catachrèses) ou attribuée discursivement. Afin d'en rendre compte correctement, nous allons d'abord passer en revue les notions de dénomination et désignation (Kleiber, 1984), dont la distinction s'avère essentielle pour discriminer deux modalités d'accès au référent, et nous allons plaider ensuite en faveur du terme hyperonyme de nomination (Siblot, 2001) comme mieux adapté à la situation discursive qui est la nôtre.

La dénomination pose un lien référentiel stable et une relation métalinguistique au référent, par l'intermédiaire du concept (le signifié). Sa stabilité vient d'une opération de nomination préalable, ce qui entraîne la nécessité d'un apprentissage avant de pouvoir l'utiliser de manière consensuelle, ainsi que de son stockage dans la compétence lexicale du locuteur : en effet la référenciation est effectuée par voie lexématique.

La désignation, en revanche, pose un lien occasionnel, en discours, qui ne repose ni sur une nomination ni sur un apprentissage préalable. S'agissant d'un phénomène non pas de compétence, mais de performance, sa modalité propre de réalisation et de référenciation est syntagmatique. Ce sont les « descriptions définies » de la tradition philosophique (*cf.* notamment Frege, 1892 ; Russell, 1905 ; Strawson, 1950 ; Kripke, 1972), les « expressions complexes » de Kleiber (1984: 81) ou encore les « périphrases » de la rhétorique, et il est tout à fait possible que la désignation constitue cet acte premier de « baptême » suite auquel le statut de dénomination pourra se mettre en place, au fur et à mesure que l'utilisation de telle expression se stabilise et se répand auprès du plus grand nombre.

La convertibilité de la désignation en dénomination, d'une part, et la possibilité concrète, pour le locuteur, d'utiliser indifféremment l'une ou l'autre des deux modalités dans sa prise de parole, d'autre part, nous suggèrent d'utiliser un terme hyperonyme des deux et qui permette, de plus, de souligner le positionnement du locuteur vis-à-vis des référents dénommés ou désignés, ainsi que la prise en charge des contenus énonciatifs rattachés à ses choix langagiers<sup>3</sup>. Nous adhérons à la proposition de Siblot (2001), qui suggère de distinguer entre le plan de la langue, qui enregistre des associations stables entre unités lexicales et sens, pour lesquelles on utilisera le terme de dénomination, et le plan du discours, où l'utilisation d'une expression lexicale n'est pas forcément conventionnelle, calée sur des usages antécédents, mais cor-

<sup>3</sup> C'est la notion de point de vue (désormais : PDV) telle que définie par Ducrot (1984) et Rabatel (2003, 2005).

respond davantage au rapport actuel du locuteur à la réalité. Dans ce cas, on parlera de nomination, terme par lequel on focalise l'aspect individuel de l'opération énonciative de référenciation et l'engagement personnel du locuteur, à travers le point de vue que celui-ci exprime dans et par ses choix langagiers. Dans la suite de ce travail, nous allons donc adopter le terme de nomination pour nous référer aux unités lexicales en compétition dans les échanges conflictuels des interviews politiques. Ce terme indique pour nous la dimension processuelle de l'emploi discursif d'une expression simple (mot) ou complexe (SN ou périphrase) à finalité dénominative ou désignative qui comporte des opérations de *réglage du sens* lors de sa mise en discours<sup>4</sup>. Ce choix entraîne deux conséquences : d'une part, le degré de complexité des expressions nominatives détermine un accès référentiel plus ou moins aisé en fonction du consensus autour de cette catégorisation. D'autre part, la nomination – et la catégorisation référentielle qui en découle – est la manifestation la plus directe du PDV du locuteur ou de l'issue de la confrontation entre PDV aboutissant *in fine* à telle nomination, dans la mesure où le nom ou le syntagme produit se situent par rapport au paradigme ouvert des expressions pouvant commuter avec ceux-ci.

## 1.2. Conflit de points de vue et polyphonie

Dans l'interaction orale, la composition des PDV des interlocuteurs *in praesentia* et d'énonciateurs divers et variés *in absentia* suscite une polyphonie abondante qui se manifeste sur le plan syntagmatique notamment par des séquences de recherche lexicale visant à sélectionner la nomination la mieux adaptée non seulement par rapport au référent discursif, mais aussi et surtout par rapport aux PDV en jeu, étant donné que, ici comme ailleurs, « on euphémise sous la pression d'autrui et à l'intention d'autrui. » (Bonhomme, 2005 : 240). Lorsqu'elle est linéarisée sur l'axe syntagmatique, cette recherche donne lieu à des entassements nominatifs, des « piles » paradigmatiques (Gerdes & Kahane, 2009), éventuellement accompagnées de disfluences verbales, de commentaires métalinguistiques et de marqueurs de reformulation, tout cela permettant d'observer le travail de formulation sur le vif. La fonction de ces séquences est d'ajuster la nomination à la catégorisation du référent visé, dans la mesure où celle-ci correspond à une norme sociale à laquelle le locuteur veut adhérer ou par rapport à laquelle, en tout cas, il doit se positionner. Que ce positionnement prenne la forme du conflit nominatif (*cf. infra*, § 2.1.) ou pas, le choix d'une nomination parmi d'autres revêt une importance argumentative primordiale, qui peut éventuellement se doubler d'une argumentation explicite justifiant l'expression retenue.

<sup>4</sup> Nous précisons que nous appliquons le terme *nomination* aussi bien aux noms qu'aux adjectifs, verbes et adverbes.

### 1.3. L'euphémisme comme issue possible du conflit

La polyphonie résultant de la multiplicité de PDV actualisés dans des discours divergents et des nominations différentes peut déboucher, dans l'interaction orale, sur l'affrontement agonale ou, tout en ayant conscience de ce « many perspectives view » (Clark, 1997), sur la recherche d'une nomination partagée, en mesure de dépasser et d'apaiser la tension attachée aux nominations alternatives. C'est ici que l'euphémisme peut apparaître en tant que nomination détensive par rapport à une nomination mal-séante et tendue (Bonhomme, 2005), voire carrément taboue, tout comme le politiquement correct (López Díaz, 2014), qui participe en effet de cette orientation. Le fait que l'euphémisme puisse faire l'objet d'un conflit nominatif (*cf. infra*, § 2.1.) atténué, sans l'infirmier pour autant, l'observation de Jaubert (2008), pour qui l'euphémisme repose sur un dialogisme interdiscursif, tandis que la litote repose sur un dialogisme interlocutif. En effet, la valeur lénifiante de l'euphémisme se fonde bien sur le dialogisme interdiscursif, puisqu'elle se manifeste dans le contraste par rapport à ce qui aurait pu être dit dans un discours reflétant un autre PDV, tandis que le conflit nominatif avec l'interlocuteur *in praesentia* vise à défendre la légitimité d'une telle nomination. Il apparaît cependant que, dans le cas de l'interaction orale, il peut bien y avoir dialogisme interlocutif externe autour de l'euphémisme.

Quant au mécanisme de contournement du conflit potentiel autour de la nomination d'un référent tendu, le locuteur euphémisant choisit une nomination indirecte, soit en modifiant la catégorisation sémantique habituelle et, partant, la référenciation, soit en opacifiant carrément la catégorisation, ce qui rend l'accès au référent moins immédiat. Dans les deux cas, l'abandon du signifiant habituel et le brouillage du parcours référentiel aboutissent – en même temps et dans une plus ou moins grande mesure – d'une part à la réduction ou à la neutralisation de la tension et, d'autre part, à la mélioration axiologique, qui sont les deux dimensions fondamentales de tout euphémisme (Bonhomme, 2005).

## 2. Dans l'interview politique

L'entretien politique est un lieu d'observation privilégié de l'émergence des figures rhétoriques, d'une part parce que le débat public constitue l'un des champs d'application fondamentaux de l'art rhétorique et, d'autre part, parce que cela nous donne la possibilité d'observer ces figures à l'oral, avec toutes les manifestations qui accompagnent leur performance, d'un point de vue verbal (piles paradigmatiques, amorces de mots, hésitations, marqueurs de reformulation,...), suprasegmental (sailances intonatives et micro-variations prosodiques) et coverbal (gestes volontaires ou involontaires accompagnant l'élocution, dimension de l'Actio oratoire), ce qui devrait aboutir à une meilleure appréhension de ces phénomènes.

Concernant l'euphémisme, les interviews et entretiens politiques sont des objets idéals pour cette observation, car ils sont intrinsèquement « euphémismogènes » (Druetta, 2009) et, d'un point de vue énonciatif, l'étude de ces productions orales

permet aussi d'observer les différentes formes de dialogisme : en effet, le positionnement idéologique et discursif des hommes politiques est affiché et notoire, et ils n'ont cessé de le manifester publiquement à chacune de leurs prises de parole, en précisant les points de divergence avec d'autres positionnements. Par ailleurs, la présence d'un collectif derrière le politique (le parti, les militants) se traduit dans des pratiques matérielles, discursives et langagières partagées et, parmi celles-ci, il faut mentionner tout particulièrement la présence de textes et de personnalités de référence, servant de modèles, ainsi que la pratique de rédiger des argumentaires destinés justement à la prise de parole publique, qui offrent des nominations toutes faites pour les référents discursifs de l'actualité dont les politiques sont amenés à débattre. Enfin, la dimension agonale de l'engagement politique et du genre de l'entretien politique est le cadre idéal pour le surgissement de nominations problématiques qu'il s'agit de mitiger ou de désamorcer à des fins argumentatives (conflit nominatif, § 2.1.) ou éthotiques (§ 2.2.).

### 2.1. Le format du conflit nominatif

D'un point de vue discursif, le conflit nominatif consiste en une séquence dialogale de négociation de la nomination ou de la qualification d'un référent discursif, pouvant être initiée par l'un des interlocuteurs et suscitant une boucle de rétroaction (feedback) négative de la part de l'autre locuteur, qui propose une nomination ou une qualification alternative. La négociation peut être abandonnée ou poursuivie jusqu'à l'obtention d'un consensus ou à l'abandon du sujet (« victoire » de l'un des deux ou diversion). La polyphonie se manifeste dans les nominations alternatives qui se succèdent *in praesentia* (issues d'un seul locuteur ou des deux en confrontation), ou dans la recherche lexicale *in absentia*, (éventuellement manifestée par des disfluences verbales et coverbales).

Appliquée au cas de l'euphémisme, la dynamique prototypique du conflit nominatif est généralement initiée par le journaliste, qui utilise une nomination et/ou une qualification dysphémique ou problématique pour l'une des faces (positive ou négative) du politique. Celui-ci réagit en contestant le journaliste et en proposant une nomination euphémique visant à réparer cette atteinte ; le conflit continue tant que l'un des deux n'a pas réussi à imposer sa propre nomination et, à travers celle-ci, son PDV. L'exemple suivant<sup>5</sup>, que nous avons considérablement écourté pour des raisons de place, illustre ce conflit, au bout duquel le qualificatif d'*insincère* est remplacé par la désignation prédicative *de bonne guerre*. La durée totale de la séquence est de 4 min. 30, sur une durée totale de l'entretien de 20 minutes, ce qui signifie que le con-

<sup>5</sup> Interview de Manuel Valls par Jean-Jacques Bourdin, le 4 juillet 2017, BFM et RMC. Nous utilisons une transcription orthographique, sans ponctuation et sans majuscules. En ce qui concerne les signes additionnels, le « + » indique une pause, le tiret « - » les amorces de mot, les « : » l'allongement syllabique. L'italique indique le chevauchement de parole entre deux locuteurs. Les initiales conventionnelles J (journaliste) et P (politique) désignent les locuteurs.



flit nominatif a occupé 20% de l'entretien. On remarque aussi que, pendant le conflit, le recours à des expressions métalinguistiques est fréquent (*je réfute totalement ce terme d'insincérité ; il faut pas dire n'importe quoi ; je n'accepte pas moi le terme d'insincérité*) : le locuteur doit en effet argumenter en faveur du changement nominatif.

[1]

- J il manque au moins + huit milliards d'euros dans les caisses de l'état ++ c'est ce que dit + la Cour des Comptes budget insincère ce budget c'est vous qui l'avez préparé ++
- P je je je refuse je je refuse [...] je réfute totalement ce terme d'insincérité + qu'i- qu'il y ait des difficultés pour boucler le budget c'est incontestable [...] il y a un certain nombre de difficultés mais il faut pas dire n'importe quoi + [...] je n'accepte pas moi le terme d'insincérité [...] c'est de bonne guerre [...] mon expérience m'amène à penser que c'est bien joué (BFM et RMC, 04/07/2017).

## 2.2. Enjeux éthotiques

Il n'est pas nécessaire de rappeler ici qu'à côté de l'argumentation rationnelle, les dimensions du pathos et de l'éthos contribuent à asseoir la crédibilité de l'orateur et entraînent l'adhésion à ses propos. La preuve éthique s'avère particulièrement importante dans le cas des politiques, car le caractère public de leur engagement, ainsi que leurs prises de parole et leurs passages à l'antenne fréquents, contribuent à créer un ethos préalable stable, qui interagit avec l'éthos discursif et surdétermine la réception de leurs discours. Cet « hologramme expérientiel » (Auchlin, 2000) doit être continuellement entretenu, au risque de se dissoudre, et l'euphémisme y contribue de manière essentielle, dans la mesure où la capacité de rester calme face aux adversités, de garder un vocabulaire et un discours de sagesse et de modération dans toutes les occasions était tout particulièrement la dimension éthique de la phronésis, considérée comme essentielle chez un représentant politique ayant des fonctions de gouvernement ou pouvant y prétendre.

L'adoption du politiquement correct ou de tout autre « code » ou « registre » (ou « répertoire ») langagier dans une situation publique implique par ailleurs une polyphonie et un positionnement par rapport à la multiplicité des sources énonciatives et des formations discursives agissant dans l'espace public, ainsi que des éthés qui leur sont associés, par-delà même les attitudes concrètes des locuteurs *in praesentia*. À cause du poids du conformisme social qui lui est attaché, le simple recours à l'euphémisme et au politiquement correct (tels que codifiés et partagés, à un moment donné, par une communauté de locuteurs) vaut donc ethos : le locuteur peut très bien avoir un ethos performé assez agressif, mais incarner, par son comportement verbal, l'éthos de modération du politiquement correct, qu'il pourra, à l'occasion, revendiquer pour lui.

### 3. Corpus et méthodologie

Pour notre analyse, nous utilisons des interviews diffusées à la télévision ou à la radio, et dont la vidéo est disponible au téléchargement, de manière à pouvoir disposer d'un enregistrement de bonne qualité. Étant donné notre volonté d'analyser la composante verbale, nous privilégions les interviews comportant peu de changements de caméras. De ce point de vue, les plans fixes des interviews radio s'avèrent être les meilleurs, car il n'y a jamais d'interruption dans l'enregistrement des gestes. Nous n'avons pas constitué de corpus au sens strict, mais nous avons recueilli une quarantaine d'interviews de mars à juillet 2017 et nous en avons extrait des séquences significatives de conflit nominatif. Pour des raisons de place, nous n'en présentons que deux.

#### 3.1. Les traces syntagmatiques du dialogisme

La confrontation des PDV sous-jacents aux différentes nominations dans le discours du locuteur euphémisant laisse des traces observables sur l'axe syntagmatique. Celles-ci sont de deux types. Le premier type fait appel à une caractéristique de base de toute production orale spontanée, à savoir les disfluences (pauses vides et remplies, amorces de mots, répétitions, listes paradigmatiques sur une place syntaxique), qui sont la conséquence – généralement involontaire – des opérations cognitives liées à la programmation en temps réel du discours (Druetta, 2009, 2015). Normalement inaperçues, du fait de leur caractère constitutif, tel un bruit de fond, celles-ci deviennent significatives et se font remarquer dans la mesure où il y a des variations importantes dans leur fréquence, ce qui détermine une accumulation, un surplus de matériel verbal (*entassement paradigmatique*, Druetta, 2009). Si l'on admet l'hypothèse que la production figurale mobilise des ressources cognitives importantes, liées non seulement à la recherche lexicale, mais aussi au calcul de l'effet sur l'interlocuteur, on comprend que les disfluences qui s'en ensuivent peuvent avoir une valeur diagnostique importante. En effet, la disfluence apparaît lorsque le locuteur essaie de remplacer une nomination dysphémique que celui-ci récuse mais qui ne s'en impose pas moins à lui (le *reparandum*, dans la terminologie de Shriberg, 1994) et se termine lorsqu'il aboutit à une nomination euphémique satisfaisante (le *repair* de Shriberg). À ce titre, on remarque aussi que, chez certains locuteurs, les disfluences peuvent entrer dans une stratégie de saillance. Elles sont alors produites délibérément, afin d'attirer l'attention du destinataire sur la production de la figure, à des fins argumentatives ou éthotiques.

Le deuxième type de traces concerne des marqueurs métalinguistiques auto-nymiques de reformulation ou de balisage (*marqueurs de reformulation*, Druetta, 2009), qui visent spécifiquement à délimiter le surgissement de la figure et à focaliser l'attention du destinataire sur celle-ci ainsi qu'à signaler le travail accompli sur la nomination. Il s'agit d'expressions telles que : *j'allais dire, c'est un euphémisme, pardon*

*pour les oreilles chastes*, etc.), ainsi que de phénomènes prosodiques et gestuels connexes.

C'est pourquoi, dans notre analyse, nous allons signaler et regrouper systématiquement les éléments pouvant être rattachés aux entassements paradigmatiques et aux marqueurs de reformulation, afin de déterminer les saillances segmentales et suprasegmentales de la figuralité, ainsi que la concordance ou discordance éventuelles entre celles-ci.

### 3.2. Analyse multimodale

Nous considérons la production langagière comme une activité complexe, s'appuyant à la fois sur des aspects neurologiques et cognitifs, d'une part, physiologiques et corporels, d'autre part : l'activité cérébrale consciente, bien sûr, mais aussi les organes phonatoires, le schéma corporel et la gesticulation, la proximité avec l'interlocuteur, le regard, etc. Nous pouvons regrouper ces différentes composantes en trois strates interconnectées mais répondant chacune à des contraintes et à des logiques propres (principe de « Souveraineté-Association », *cf.* Martin, 2011) : la strate verbale segmentale, la strate prosodique suprasegmentale et la strate mimogestuelle coverbale.

Afin d'annoter les différentes composantes multimodales, nous nous sommes servi du logiciel d'analyse prosodique PRAAT<sup>6</sup>, ainsi que du script Prosogram<sup>7</sup>, dans lesquels nous avons aligné la transcription des séquences analysées au tracé prosodique de la fréquence fondamentale et de l'intensité (ou du spectrogramme, en fonction des cas). Nous avons ajouté dans cette transcription une annotation manuelle de la gestualité coverbale, en utilisant autant de « tires » (lignes de transcription dans PRAAT) que nous avons distingué de segments corporels, alignées elles aussi à la parole transcrite, ce qui nous a permis de relever la cooccurrence ou le déphasage de plusieurs marques de saillance. Nous avons ainsi identifié cinq segments corporels : tête, yeux, bouche, mains, buste.

Concernant l'annotation de la gestualité, il nous semble bon de préciser que notre approche de la gestualité coverbale se veut résolument distincte de la « synergologie » (p. ex. Turchet, 2009), car nous ne nous aventurons pas dans une lecture à visée psychologique des mouvements du locuteur se déployant de façon totalement autonome et inconsciente par rapport au contenu de son vouloir-dire. Nous considérons la gestualité produite simultanément à la parole et, en particulier, dans la proximité immédiate du surgissement des figures, comme l'ombre portée par le discours sur le cinétisme de l'orateur, que ce soit de façon volontaire ou involontaire. Nous nous y intéressons donc dans la mesure où celle-ci participe de l'action de communication, comme le font, p. ex. des chercheurs comme Bouvet & Morel (2002) ou

<sup>6</sup> <http://www.fon.hum.uva.nl/praat>.

<sup>7</sup> <https://sites.google.com/site/prosogram/home>.

Guaïtella (1995). C'est la spécificité de la performance orale, qui fait traditionnellement l'objet de l'Actio oratoire, la présence physique de l'orateur venant appuyer ou contredire son discours verbal, à travers la coordination ou l'incohérence de ses mouvements de ponctuation rythmique, de figuration gestuelle, de son occupation de l'espace, de son assurance corporelle par rapport à ce qu'il énonce discursivement.

### 3.3. Position relative des euphémismes et représentation par tenseur binaire radical

À l'opposé des approches substitutives du fait rhétorique, fondées d'une manière ou d'une autre sur le postulat de l'orthonymie, de l'existence d'un degré zéro de la nomination, et sur celui de l'immanence du sens, la perspective énonciative dans laquelle nous nous inscrivons fait fi de ces postulats et installe le dialogisme au cœur de la signification. Celle-ci dépend de la relation du sujet parlant avec le monde et ses praxis (Détrie, 2001), ainsi qu'avec les autres discours et leurs locuteurs/énonciateurs, et associe de ce fait toute nomination concrète à un PDV particulier pouvant faire l'objet d'une négociation sociale – consensuelle ou agonale – pour parvenir à un « sens » partagé. Ainsi, pour un référent donné, y aura-t-il plusieurs possibilités de nominations – euphémiques et dysphémiques – et leur valeur individuelle n'apparaîtra que par l'établissement d'une relation entre les nominations concurrentes. Par conséquent, pour représenter les rapports dynamiques entre les différentes nominations qui composent un conflit nominatif dans nos exemples, nous avons réalisé un schéma constitué d'une ligne horizontale sur laquelle nous avons posé deux vecteurs orientés, illustrant les deux cinétismes successifs opérant dans l'euphémisme : la détension et la mélioration (§ 1.3. ; cf. Bonhomme, 2005). Suivant l'orientation conventionnelle de gauche à droite, le premier cinétisme est dé-tensif. Le premier ressort de l'euphémisation consiste en effet à réduire, de manière plus ou moins marquée, la tension dysphémique. Le point d'aboutissement de ce cinétisme décroissant n'épuise cependant pas la dynamique euphémique, qui, à partir de là, est relayée par un cinétisme mélioratif croissant, qui consiste à attribuer des connotations positives au référent à travers un lexique axiologiquement mélioratif. Sur la ligne horizontale, nous avons ensuite placé les différents procédés euphémiques, en fonction de leur position respective par rapport aux deux cinétismes de base. Lors de l'analyse, nous avons rangé les nominations concurrentes mises en jeu par l'interaction verbale en correspondance des différents points de cet espace tridimensionnel. Il en ressort une cartographie permettant de mesurer les dynamiques entre les prises de parole successives et le travail accompli sur les nominations par les locuteurs impliqués. La représentation schématique que nous proposons se rapproche du tenseur binaire radical de Guillaume (1929, 1973), qui constitue en effet un mécanisme fondamental du langage.

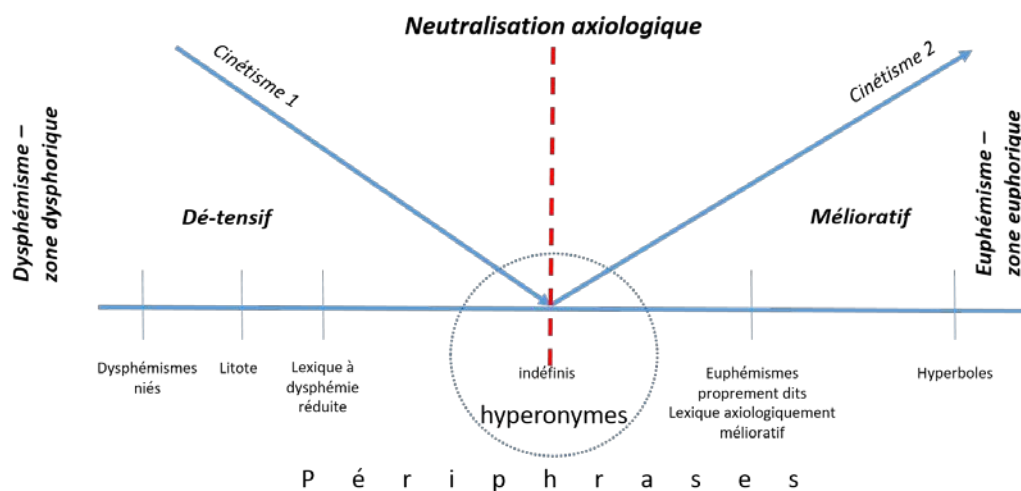


Figure 1 : Diagramme d'euphémisation

Nous attirons l'attention sur le fait que le point de neutralisation axiologique, c'est-à-dire de tension phémique minimale et de mélioration minimale, ne correspond pas à des substantifs « de base », mais aux expressions indéfinies – généralement dépourvues de contenu axiologique – et aux hyperonymes, nominations généralisantes abondamment utilisées à des fins d'euphémisation, car occultant les traits spécifiques éventuellement dysphémiques dans l'indifférenciation de l'appartenance générique. Dans le cadran du cinétisme détensif décroissant, on peut ranger les dysphémismes niés, les litotes et le lexique à dysphémie réduite, tandis que dans le cadran où le cinétisme mélioratif prend le relais, nous pouvons ranger les euphémismes proprement dits : catachrèses et lexique axiologiquement mélioratif. Le cinétisme mélioratif, non borné, peut arriver jusqu'à l'hyperbole, qui apparaît comme le point ultime de l'euphémisation<sup>8</sup>. Les désignations périphrastiques peuvent bien sûr intervenir à tous les points de ce continuum.

#### 4. Analyse d'exemples

Une fois les balises théoriques posées et après avoir défini les outils de l'analyse, nous pouvons maintenant nous consacrer à l'étude multimodale de quelques exemples concrets (Gérard Larcher, § 4.1. ; Christophe Castaner, § 4.2.), afin de vérifier nos hypothèses et de montrer de quelle manière le conflit nominatif peut être mis au service de l'euphémisation.

<sup>8</sup> L'hyperbole constitue même une forme d'inversion de l'euphémisme, car l'atténuation d'un sème ou d'une connotation négative cède le pas à l'amplification d'une caractéristique positive : si le dysphémisme *fou* peut être euphémisé par *original*, le superlatif *génial* peut constituer l'aboutissement de la ligne de mélioration sur laquelle se trouve *original* aussi.

#### 4.1. Gérard Larcher

Le premier extrait que nous proposons est tiré de l'interview, lors de la campagne présidentielle 2017, de Gérard Larcher, du parti Les Républicains, alors président du Sénat et soutien du candidat François Fillon. C'est en effet au sujet de celui-ci et des affaires judiciaires dans lesquelles il est impliqué que Gérard Larcher est interrogé. Dans cette situation tendue, qui porte atteinte au camp du politique, un journaliste (J4) évoque des faits (*les costumes à 6500 euros*) en y rattachant la dénonciation d'Alain Chrétien et les réactions des salariés de Peugeot. Cette dénonciation est signalée par l'emploi, *a priori* neutre, du verbe *dire*. C'est néanmoins le caractère trop « objectif » et direct de la modalisation énonciative portée par ce verbe qui déclenche le conflit nominatif. Larcher répond en recatégorisant euphémiquement la dénonciation implicite dans le verbe *dire* par le syntagme *une interrogation [...] qui est pas illégitime*, dans une structure dont le verbe passe du moyen (*se pose*) au passif (*est posée*), ce qui en atténue l'intentionnalité éventuellement malveillante, bien que l'agent n'en soit pas effacé (*des ouvriers de chez Peugeot*). Ce début de conflit nominatif est relancé par les journalistes, qui contestent le terme *interrogation* (*ça fait quand même beaucoup d'interrogations légitimes*), et, bien que J2 s'en excuse ouvertement (*pardonnez-moi*), il ne renonce pas à sa proposition nominative : les *interrogations* redeviennent des *affirmations* et le verbe *poser la question* redevient *dire*. Contraint de poursuivre le conflit, le politique reprend alors la parole : après une repartie atténuant les *affirmations* (objectives) en *jugement* (subjectif), Larcher produit quelques entassements paradigmatiques (hésitations, amorces de phrases, allongements syllabiques et pauses vides) avant d'aboutir à une nomination euphémique qu'il juge d'autant plus satisfaisante qu'elle constitue une paronomase de la forme rejetée (*ils sont plutôt INTERPELLÉS qu'INTERROGÉS*).

[2]

J4 quand par exemple Alain Chrétien maire euh républicain de Vesoul DIT dans Le Monde d'hier dans ma ville il y a une usine Peugeot je me vois mal dé- je me vois mal défendre les costumes à 6500 euros + vous lui dites quoi à Alain Chrétien

P que c'est UNE INTERROGATION de la part pas simplement + euh des ouvriers de chez Peugeot qui se pose et qui est posée et QUI EST PAS ILLÉGITIME

J2 mais vous dites *ça fait quand même beaucoup d'interrogations légitimes sur votre candidat hein* c'est la quatrième depuis le début de: euh ++ de l'interview XX

J4 toujours ++++ oui + vous dites ce sont des interrogations

P oui mais parce que je suis un homme libre et je soutiens librement François Fillon je pense que c'est l'intérêt de notre pays c'est le seul qui porte

J2 Monsieur Larcher

- P des réformes mais en même temps je n'ai jamais jamais été quelqu'un d'aligné
- J2 Monsieur Larcher vous dites ++ et Gilles le rappelait à l'instant 'interrogations' CE NE SONT PAS DES INTERROGATIONS PARDONNEZ-MOI + CE SONT À CHAQUE FOIS DES AFFIRMATIONS + les gens NE POSENT PAS LA QUESTION ils DISENT c'est pas possible +++
- P c'est leur JUGEMENT ++ JE NE DIS + PAS QUE: + ÇA NE SOIT PAS S:ANS INTERPELLER + EN FAIT ILS SONT plutôt INTERPELLÉS QU'INTERROGÉS (France Info, 28/03/2017).

Le conflit nominatif implique les verbes *dire, poser la question, interpellé, interroger*, l'adjectif *légitime* et les noms *interrogation, affirmations, jugement*. La figure 2 montre comment se distribuent ces unités sur notre diagramme : la couleur rouge indique les dysphémismes et les mouvements de dysphémie, tandis que le vert indique les euphémismes ainsi que les mouvements d'euphémisation. On remarquera que l'euphémisation se limite ici à réduire la tension : tous les éléments du conflit nominatif se distribuent en effet dans le seul cadran dé-tensif, alors que le cinétisme mélioratif n'intervient pas dans ce cas. Par ailleurs, il y a une répartition stricte entre les locuteurs pour ce qui est de la production des euphémismes et des dysphémismes, ceux-ci étant l'apanage des journalistes, alors que le politique a celui des euphémismes.

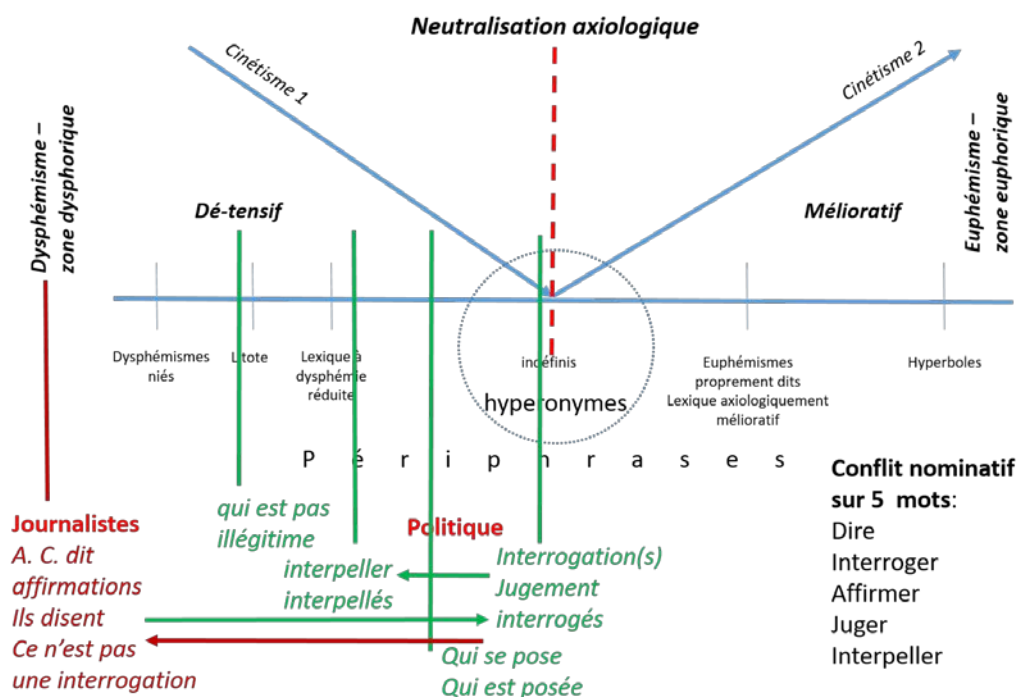


Figure 2 : Conflit nominatif et euphémisation de G. Larcher



Concernant l'imbrication des plans segmental, supraségmental et coverbal, nous nous focaliserons ici sur la dernière réplique de Larcher car c'est celle qui, d'une part, montre le plus de disfluences et qui, d'autre part, clôt le conflit nominatif par une validation forte du mot *interpellés* de la part du politique, que celui-ci estime pouvoir être consensuel. En effet, après cette réplique, le journaliste passe à autre chose.

Sur le plan segmental, on remarque la triple négation (*je NE dis PAS que ça NE soit PAS SANS interpellé*) opacifiant l'opération de référenciation et visant à occuper le temps de parole pendant la recherche (aboutie) de la nomination euphémique susceptible de prendre la place d'*interroger / interrogation* dans le dialogisme interlocutif : il lui faut en effet 5,3 secondes avant la production d'*interpeller*, qui est introduit par le marqueur de reformulation *plutôt*.

Sur le plan suprasegmental, on remarque des stratégies de prise de temps complémentaires de ce que nous avons remarqué au plan segmental : une occlusion totale du canal vocal avant le premier *pas* (fermeture des lèvres pour la réalisation de la bilabiale /p/, correspondant au blanc dans le spectrogramme), prononcé avec une grande force expiratoire à l'issue d'une pause d'hésitation, le vibrato sur *que* (forme d'allongement), l'allongement de la sibilante initiale de *sans* et plusieurs pauses silencieuses. Nous signalons enfin le coup de glotte initial lors de la reprise du verbe *interpellés*, destiné, dans ce cas, non pas à prendre du temps en vue de la recherche lexicale mais à exercer l'autre fonction capitale de l'intonation : celle d'instaurer une prosodie contrastive avec *interrogés*.

Sur le plan mimogestuel, enfin, on remarque des gestes de ponctuation rythmique à faible amplitude (main gauche et tête) avant la production de l'euphémisme *interpeller*, ainsi que la fermeture des yeux, qui constitue un indice d'autocentrage du locuteur qui se coupe un instant de l'interaction afin de se concentrer sur la recherche lexicale. Une fois la nomination trouvée, les yeux rétablissent le contact visuel avec l'interlocuteur, alors que les autres gestes restent de même nature mais que leur amplitude est plus grande. La séquence se termine par un sourire de satisfaction pour la trouvaille euphémique, qui ponctue la conclusion du conflit nominatif.

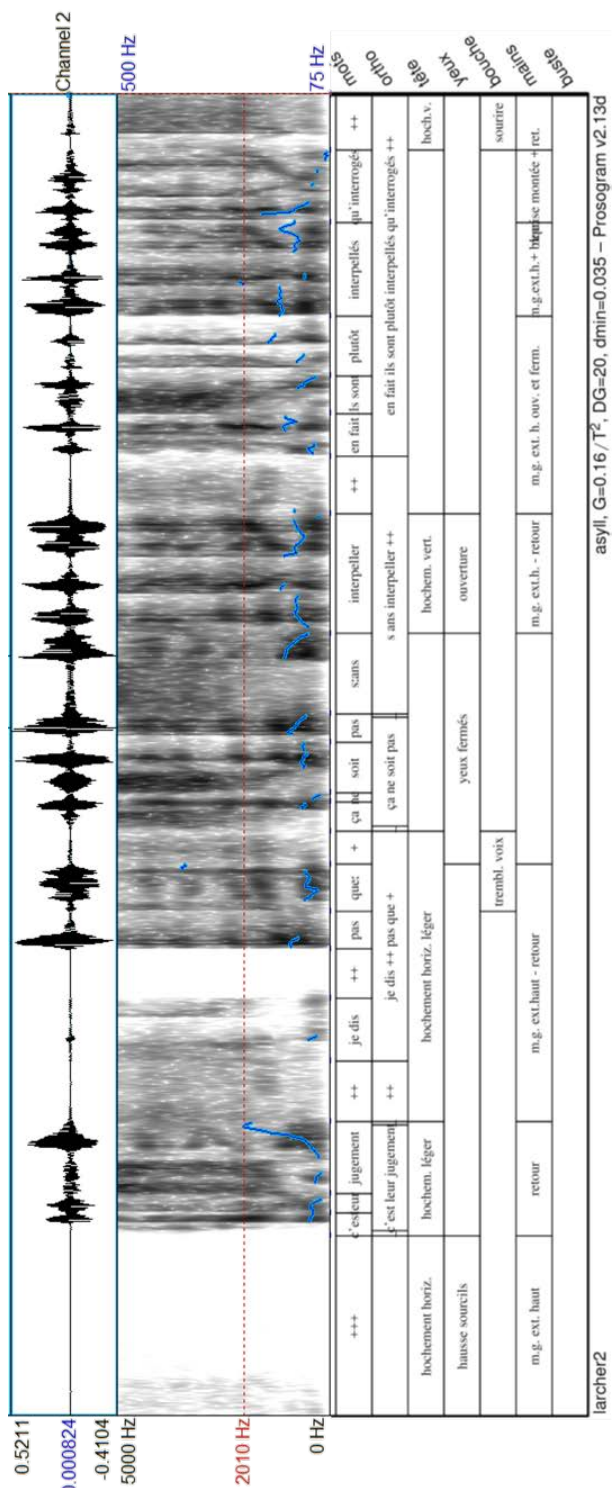


Figure 3 : Tracé prosodique et gestuel de G. Larcher

#### 4.2. Christophe Castaner

Le deuxième extrait remonte à juillet 2017, quelques mois après l'élection d'Emmanuel Macron et le renouvellement de l'Assemblée Nationale. Christophe Castaner est à l'époque porte-parole du gouvernement d'Edouard Philippe et secrétaire d'État chargé des Relations avec le Parlement ; la journaliste l'interroge au sujet de l'actualité politique. Le conflit nominatif est déclenché par l'emploi, de la part du politique, de la métaphore *bisounours* au détour d'une réponse. Dans cette première occurrence, la métaphore est mise au service d'une litote euphémique : *le monde de l'économie n'est pas le monde des bisounours* s'appuie sur le sème, axiologiquement positif, de /gentil/ attaché aux personnages des Bisounours (le monde de l'économie est brutal). Or, la journaliste se saisit de cette métaphore, qu'elle va utiliser de façon dysphémique pour caractériser les élus LREM, ce qui suscite bien entendu la réaction de C. Castaner. Dans ce cas, la métaphore est employée de façon ironique, ce qui est signalé à la fois par la question rhétorique et la structure litotique (*ils ne sont pas un peu bisounours ?*) et le sème sélectionné n'est par conséquent plus /gentil/ mais bien /naïf/. Le changement d'orientation axiologique est manifesté, d'une part, par la répétition de *bisounours* et la caractérisation des députés LREM comme *marcheurs* (ce n'est plus *la République* qui est *en marche*, mais ses partisans qui entrent dans une famille lexicale – celle des *marcheurs* – pas forcément positive, puisqu'elle contient virtuellement des nominations telles que *promeneurs, flâneurs, glandeurs...*) ; d'autre part, par une autre métaphore axiologiquement négative complétée par une litote : *ça flotte un peu – un peu beaucoup même*. Castaner ne poursuit pas immédiatement le conflit nominatif : d'abord il donne une réponse qui argumente en faveur de l'efficacité de ces députés et ce n'est qu'ensuite qu'il oppose une nomination euphémique pour catégoriser les épisodes auxquels la journaliste fait allusion lorsqu'elle emploie l'expression litotique *ça flotte un peu*. Comme on peut le voir aussi dans notre diagramme, le politique utilise d'abord le mot à dysphémie réduite *maladresses*, puis des désignations indéfinies et indirectes (*moments qui vont passer en boucle à la télé*) et des métaphores allusives (*se prend les pieds dans le tapis*) dont il cite la source énonciative, qui s'assimile au ON-discours doxal (*comme on dit* : marqueur de reformulation), comme une sorte de caution, de validation de son langage. Ce n'est qu'après ces touches qui complètent le cinétisme dé-tensif que le politique s'autorise un terme mélioratif, l'euphémisme *femmes et hommes nouveaux* (pour « inexpérimentés »).

[3]

- J partenaires italiens qui ont pas vraiment apprécié
- P (expiration) c'est le principe de la négociation vous savez le monde de l'économie c'est un peu comme le monde de la politique c'est pas le monde des BISOUNOURS + de temps en temps faut l'assumer

J alors puisqu'on parle des: des BISOUNOURS justement euh est-ce que vous qui êtes en charge des relations avec le parlement euh vos députés marcheurs ils ne sont pas un peu BISOUNOURS o:n a le sentiment quand on les voit à l'assemblée nationale que ++++ ÇA FLOTTE UN PEU  
 P vous savez moi + *comme vous l'avez dit comme*  
 J UN PEU BEAUCOUP MÊME  
 P je suis ministre en charge des relations je regarde le calendrier  
 J oui  
 P on avait envisagé euh que la session extraordinaire pour voter tous les textes qu'on y a inscrits se termine le dix j'avais même pensé un moment le dix-huit août + je pense qu'elle se terminera la semaine prochaine + donc au bout du compte ce qui compte c'est l'efficacité alors oui: il y a des MALADRESSES + *oui il y a des*  
 J *alors ça*  
 P MOMENTS EUH QUI VONT: PASSER EN BOUCLE À LA TÉLÉ et j'ai vu le reportage juste avant que vous me receviez avec une vice-présidente qui À UN MOMENT DONNÉ EUH SE PREND COMME ON DIT LES PIEDS DANS LE TAPIS mais + vous savez c'est aussi le risque de demander à DES FEMMES ET À DES HOMMES NOUVEAUX de prendre des responsabilités (BFM et RMC, 12/07/2017).

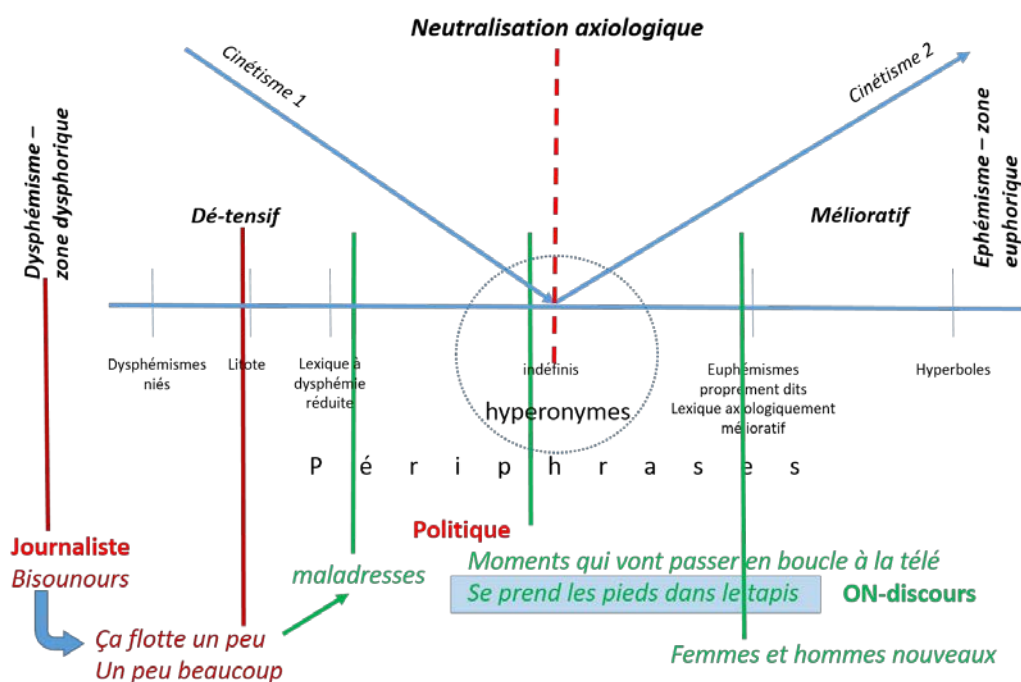


Figure 4 : Conflit nominatif et euphémisation de C. Castaner

Venons-en maintenant à la manière dont s'articulent les plans segmental, suprasegmental et coverbal dans cette partie finale du conflit nominatif : du point de vue segmental, cette séquence où se déploie l'euphémisation est de type concessif (*alors oui il y a des maladroites oui il y a des moments... mais vous savez...*) et l'on voit bien que la nomination est basée sur un dialogisme interdiscursif : Castaner essaie de parler avec les mots de l'autre ou, plus précisément, d'une doxa dans laquelle est censée être comprise la journaliste aussi, mais il sélectionne dans cette doxa la nomination la moins dysphémique, donc la moins nuisible pour son camp. La recherche lexicale est témoignée par la récursivité paradigmatique de la structure *il y a...* qui aligne des candidats lexicaux de plus en plus adéquats à obtenir un consensus (entassement paradigmatique). Du point de vue suprasegmental<sup>9</sup>, on remarque que la séquence concessive comporte une amplitude nettement plus large (en termes d'intensité) par rapport au contexte gauche, tandis que la fréquence fondamentale (F0, la courbe prosodique) est globalement moins élevée, ce qui s'accorde avec la phase de recherche lexicale. Du point de vue coverbal, enfin, on constate deux types de geste : d'une part, des cillements fréquents pouvant être rattachés soit à un auto-centrage du locuteur qui effectue la recherche lexicale, en vue de la programmation de son dire, soit à une forme de malaise pour la concession qu'il est obligé de faire. D'autre part, on a une augmentation du nombre de segments corporels en mouvement, en particulier les mains, qui ponctuent le discours et dessinent des cercles. Ces gestes ont une fonction phatique, de recherche de connivence avec son interlocuteur au moment où la concession fait entrer le discours de l'autre dans son propre discours. Il s'agit en effet d'un moment extrêmement dangereux, car la concession peut mettre en valeur le locuteur, qui se présente comme un individu tolérant et faisant place aux arguments de l'autre, ou être considérée comme un aveu vis-à-vis des insinuations de la journaliste. De ce point de vue, on remarquera que le geste iconique d'arrondissement des lèvres au moment de la séquence concessive (la « bouche en cœur ») est particulièrement appuyé, dans le but non seulement d'attirer l'attention et la connivence de l'interlocuteur (en effet, ce geste permet de modifier l'émission du son, dont la fonction d'appel se trouve renforcée), mais aussi d'atténuer mimiquement l'importance de la concession formulée verbalement, par une moue exprimant conventionnellement une certaine forme de condescendance.

<sup>9</sup> Dans ce tracé prosodique, nous n'avons pas inséré le spectrogramme pour des raisons de lisibilité et parce que dans cet énoncé il n'y a pas de phénomène significatif à ce niveau.



## 5. Conclusion

À travers l'analyse de quelques exemples d'euphémisation, nous avons montré que le conflit nominatif est un site interactionnel privilégié d'observation de la polyphonie énonciative : en effet, celui-ci concentre et révèle, en les faisant contraster, les différents PDV en jeu, disponibles et actifs à un moment donné et par rapport à un sujet et à des énonciateurs donnés. Dans l'interview politique, cela constitue même une stratégie de questionnement que le journaliste utilise à bon escient pour mettre à l'épreuve le politique : celui-ci peut en effet réagir de façon colérique ou s'engager dans la négociation d'une nomination euphémique consensuelle, à travers une argumentation qui peut l'amener à faire des révélations malgré lui. Dans les exemples que nous avons analysés, c'est toujours la négociation qui se met en place : ses enjeux éthotiques sont en effet très importants pour le politique, qui ne doit pas s'emporter (*eunoia*), ni se dérober (*aretê*), mais au contraire faire preuve de sérénité et de bon sens (*phronêsis*). Lorsque le politique parvient à « gagner » le conflit, à imposer sa propre nomination, cela met en valeur sa personne, le PDV dont il est porteur, ainsi que ses qualités de négociateur.

Par ailleurs, le suprasegmental et le coverbal apparaissent comme des compléments essentiels du conflit nominatif, à valeur diagnostique et fonctionnelle, dans la mesure où ils constituent, pour l'orateur, des moyens de saillance additionnelle de la figuralité (*Actio* oratoire : dimension fonctionnelle), alors que leur valeur diagnostique permet au chercheur de se baser sur ces éléments en tant que symptômes d'un travail dialogique lors de la recherche lexicale et de l'évaluation des PDV respectifs (perturbation du phrasé, lenteur du débit, déconnexion du contact visuel avec l'interlocuteur), tandis que d'autres symptômes (coup de glotte, retour à un débit normal, sourire, rétablissement du contact visuel, etc.) indiquent l'issue positive du conflit. Le dialogisme apparaît ainsi comme une interaction dynamique et évolutive de points de vue au sein de l'interaction orale, et pas simplement comme un rapport de places statiques.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUCHLIN, Antoine (2000) : « Ethos et expérience du discours : quelques remarques », in M. Wauthion & A. C. Simon (éd.), *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelles*. Louvain, Peeters, 77-95.
- BONHOMME, Marc (2005) : *Pragmatique des figures du discours*. Paris, Champion.
- BOUVET, Danièle & Mary-Annick MOREL (2002) : *Le ballet et la musique de la parole. Le geste et l'intonation dans le dialogue oral en français*. Paris, Ophrys.
- CLARK, Eve Vivienne (1997) : « Conceptual perspective and lexical choice in acquisition ». *Cognition*, 64, 1-37.
- DÉTRIE, Catherine (2001) : *Du sens dans le processus métaphorique*. Paris, Honoré Champion.



- DRUETTA, Ruggero (2009) : « Métalangage et prosodie de l'atténuation à l'oral ». *Synergies Italie*, n° spécial [R. Druetta & P. Paissa, dir., *Euphémismes et stratégies d'atténuation du dire*], 95-110.
- DRUETTA, Ruggero (2015) : « L'hyperbole performée : remarques à partir d'un corpus d'entretiens politiques ». *TRANEL*, 61-62, 129-151.
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le Dire et le dit*. Paris, Minuit.
- FREGE, Friedrich Ludwig Gottlob (1892) : « Über Sinn und Bedeutung ». *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 22-50.
- GERDES, Kim & Sylvain KAHANE (2009) : « Speaking in piles: Paradigmatic annotation of French spoken corpus ». *Processing of the fifth Corpus Linguistics Conference*, Liverpool, 1-16.
- GUAÏTELLA, Isabelle (1995) : « Mélodie du geste, mimique vocale ? ». *Semiotica*, 103 (3/4), 253-76.
- GUILLAUME, Gustave (1929) : *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps suivi de L'architectonique du temps dans les langues classiques*. Paris, Champion.
- GUILLAUME, Gustave (1973) : *Langage et science du langage*. Paris-Québec, Nizet-Laval.
- JAUBERT, Anna (2008) : « Dire, et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote ». *Langue française*, 160, 105-116.
- KLEIBER, Georges (1984) : « Dénomination et relations dénominatives ». *Langages*, 76, 77-94.
- KRIPKE, Saul (1972) : « Naming and Necessity », in Donald Davidson & Gilbert Harman, (ed.), *Semantics of Natural Language*. Dordrecht, Reidel, 253-355.
- LÓPEZ DÍAZ, Montserrat (2014) : « L'euphémisme, la langue de bois et le politiquement correct : changements linguistiques et stratégies énonciatives ». *L'Information grammaticale*, 143, 47-55.
- MARTIN, Philippe (2011) : « Souveraineté-Association en linguistique : l'exemple de l'intonation et de la (macro) syntaxe », in R. Druetta (éd.), *Claire Blanche-Benveniste. La linguistique à l'école de l'oral*. Sylvain-les-Moulins, Gerflint, 57-64.
- RABATEL, Alain (2003) : « Le point de vue, entre langue et discours, description et interprétation : état de l'art et perspectives ». *Cahiers de Praxématique*, 41, 7-24.
- RABATEL, Alain (2005) : « Le point de vue, une catégorie transversale ». *Le français aujourd'hui*, 151, 57-68.
- RUSSELL, Bertrand (1905) : « On Denoting ». *Mind*, New Series, 14 (56), 479-493.
- SHRIBERG, Elizabeth E. (1994) : *Preliminaries to a Theory of Speech Disfluencies*. PhD thesis. Berkeley, University of California.
- SIBLOT, Paul (2001) : « De la dénomination à la nomination ». *Cahiers de praxématique*, 36, 189-214.
- STRAWSON, Peter Frederick (1950) : « On Referring ». *Mind*, New Series, 59 (235), 320-344.
- TURCHET, Philippe (2009) : *Le langage universel du corps. Comprendre l'être humain à travers la gestuelle*. Montréal, Éditions de l'Homme.

## **Euphémiser, se poser, s’opposer, s’imposer. Quelques stratégies d’atténuation autour de l’affaire Fillon**

**Annabelle SEOANE**

*Université de Lorraine*

annabelle.seoane@univ-lorraine.fr

ORCID : 0000-0002-2114-7402

### **Resumen**

El “caso Fillon” constituye un interdiscurso mediático disfemístico en el que cada intervención permite preguntarse, oponerse o imponerse, mediante el uso de dispositivos eufemizadores. Nos centraremos en mostrar cómo funciona la eufemización en el discurso en la medida en que esboza un movimiento interdiscursivo e interlocutivo de interpretación o reapropiación, en que se convierte en un factor de decir sin decir y en el lugar de cristalización de bazas político-mediáticas.

**Palabras clave:** Eufemismo. Eufemización. Dialogismo. Interdiscurso. Prensa. Intencionalidad.

### **Résumé**

L’« affaire Fillon » a constitué un interdiscours médiatique dysphémique dans lequel chaque prise de parole permet de se poser, s’opposer ou s’imposer, par le recours à des dispositifs euphémisants. On s’attachera à montrer comment l’euphémisation fonctionne en discours dans la mesure où elle esquisse un mouvement interdiscursif et interlocutif d’interprétation ou de réappropriation, elle devient facteur d’un dire sans dire et le lieu de cristallisation d’enjeux politico-médiatiques.

**Mots-clés :** Euphémisme. Euphémisation. Dialogisme. Interdiscours. Presse. Intentionnalité.

### **Abstract**

The Fillon affair constituted a dysphemetic media discourse in which each speaking price allows one to ask oneself, to oppose or to impose oneself, by the use of euphemistic devices. We will endeavor to show how euphemization works in discourse insofar as it outlines an interdiscursive and interlocutive movement of interpretation or re-appropriation, it becomes a factor of saying without saying and the place of crystallization of political and media issues.

---

\* Artículo recibido el 17/10/2019, aceptado el 17/03/2019.

**Keywords** : Euphemism. Euphemization. Dialogism. Interdiscourse. Press. Intentionality.

## 1. Introduction

La campagne des élections présidentielles françaises de 2017 a été marquée par une série de scandales médiatiques qui a rapidement été appelée l'« affaire Fillon » ou « les affaires Fillon ». François Fillon, candidat du parti Les Républicains, a en effet été mis en cause par différents journaux quant à des emplois fictifs de son épouse, Penelope Fillon (le « Penelopegate »), puis de conflits d'intérêts car il avait accepté plusieurs costumes de luxe de la part de Robert Bourgi (« l'affaire des costumes »). Aux discours d'indignation et de condamnation circulant dans les médias, les défenseurs de F. Fillon ont déployé des prises de parole souvent riches de procédés d'atténuation. Les discours journalistiques ont d'ailleurs également relayé ou bien pointé ces actes d'euphémisation. Il s'agira ici de s'appuyer sur l'analyse du discours de tradition française pour mettre en évidence la manière dont certains d'entre eux fonctionnent. Ce fonctionnement s'opère en discours et tâche de prendre en compte la diversité des locuteurs présents dans la presse à ce moment-là.

Le procédé figural enclenché par l'acte d'euphémiser met en œuvre discursivement une non-concordance entre la formulation utilisée et son référent. Cette non-concordance constitue un acte d'atténuation. Cet acte peut être produit en réponse à une difficulté, une mal-aisance à désigner le référent ou comme le produit d'une intentionnalité plus ou moins forte d'adoucissement (López Díaz, 2013). Pour atténuer l'effet négatif que pourrait produire le référent, le propos peut s'infléchir vers une appréhension plus valorisante, moins dévalorisante ou même simplement plus neutre de la réalité (Bonhomme, Horak, 2009). Il s'agit alors d'une bémolisation du propos.

Dans cette perspective pragma-énonciative, le discours est envisagé dans une contextualité interdiscursive et interlocutive qui lui donne toute son épaisseur et qui constitue ainsi un terreau fertile pour l'euphémisme. Le fonctionnement et les effets pragmatiques d'un discours réalisé et/ou interprété comme en-deçà reposent sur l'ouverture d'un espace dialogique bakhtinien vers des discours déjà tenus par d'autres énonciateurs – avec une orientation interdiscursive vers l'amont – ou vers des discours potentiellement tenables par l'énonciataire -orientation interlocutive vers l'aval- (Brès, 2017). Cette dialogisation vise à reprendre la main, à apaiser la tension ou à développer un ethos de modération de la part du locuteur, journaliste ou « pro-Fillon ». Si les euphémismes sont ainsi fonction de la prise en charge de la source énonciative, nous partons du postulat que, dans ce corpus spécifique du moins, ils sous-tendent une dimension potentiellement idéologisante dans la mesure où ils ap-

paraissent dans un contexte socio-médiatique de tension, dysphémique<sup>1</sup>.

Nous partirons donc de l'idée que les euphémismes sont les produits d'actes euphémisants et qu'ils requièrent, pour prendre tout leur sens, une recontextualisation dans une actualité<sup>2</sup>. Ils deviennent à cet égard des « moments discursifs » au sens de Sophie Moirand (2007) : des moments où l'événement, ou l'enchaînement d'événements, s'envisage comme un objet discursif à part entière et le lieu de mise en œuvre de jeux langagiers, de mobilisation d'une mémoire collective interdiscursive. Dans le cas de « l'affaire Fillon », cet événement a été un moment de fragmentation au sein de la classe politique et d'interrogation sur les principes républicains du pays.

Ce cas d'étude sera abordé ici à partir d'un corpus constitué d'une quarantaine d'articles de presse datés entre janvier et mai 2017, puis en septembre 2017. L'« affaire Fillon » commence en pleine campagne présidentielle, lorsque François Fillon, candidat élu aux primaires des Républicains, est accusé par un premier article de l'hebdomadaire satirique *Le Canard enchaîné* (24/01/2017) de soupçons d'emplois fictifs pour son épouse Penelope Fillon pour des faits situés entre 1980 et 1981. Reprise massivement par l'ensemble de la presse, l'« affaire » a fait ensuite l'objet de multiples rebondissements entre janvier 2017 et fin juin 2018, lorsque l'enquête policière s'est close (les juges ont rendu leurs conclusions en octobre 2018). Dans l'intervalle, en mars 2017, François Fillon a été mis en examen avant d'être placé sous statut de « témoin assisté pour escroquerie aggravée ». Il a obtenu 20% des voix au premier tour de l'élection présidentielle.

Ce moment discursif nous a semblé d'emblée propice pour poser les jalons d'une réflexion sur l'euphémisme. En effet, le caractère volontiers dysphémique de ces textes et la polarisation des prises de parole montrent en filigrane un jeu complexe entre, d'un côté, des stratégies d'adoucissement ou de désamorçage et, de l'autre, au contraire, des stratégies d'exacerbation et de contre-bémolisation. Pour aborder la question sous l'angle de sensibilités idéologiques divergentes, nous avons sélectionné des articles tirés de titres de presse généraliste française : *L'Opinion*, *Valeurs actuelles*, *Le Figaro*, *Le Parisien*, *Libération*, *Le Canard enchaîné*, à partir de la base d'Europresse.

Notre démarche s'appuie alors sur trois postulats épistémologiques :

Premier postulat : d'un côté, l'euphémisme est associé à la politesse et à la prudence et, de l'autre, à la volonté de tromper (López Díaz, 2013 : 378). Il est par excellence un *softener* (Kerbrat-Orecchioni, 1994 : 67). Il a pour fonction de tenter d'adoucir et de désamorcer au moins partiellement des menaces potentielles. Il entre

<sup>1</sup> C'est-à-dire des situations potentiellement polémiques touchant à des thèmes sensibles de l'actualité sociopolitique.

<sup>2</sup> Travail réalisé dans le cadre des projets de recherche FFI2013-42249P et FFI2017-85141P (FEDER, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, AEI).

dans la « typologie axiologique » de Bonhomme (2005 : 244) qui tient compte de trois réalisations de la réévaluation euphémique : l'atténuation (« dépréciation mino-rée ») remplace le négatif par le moins-négatif, la neutralisation (« neutralisation axio-logique ») substitue au négatif le neutre et la mélioration met le positif à la place du négatif. A cela s'ajoute un quatrième type de positivation hyperbolique, l'éloge, qui « préfère le plus-positif au positif » (Horak, 2016 : 227-228). Dans ce corpus, l'acte d'euphémisation entre dans une stratégie de diversion et d'évitement ou bien dans une stratégie de désamorçage dans un terrain médiatique où transparait une forte polarisation des discours journalistiques. L'euphémisme agit au niveau micro et/ou macro du discours, et a en contexte dysphémique un rôle important dans l'inversion d'un discours environnant majoritairement négatif.

Second postulat : la lecture euphémique d'un discours se fonde sur un fonc-tionnement dialogique interdiscursif. Le processus d'euphémisation repose ainsi sur une interdiscursivité intrinsèque, afférant parfois à un socle doxique (Bonhomme, 2005 ou Jaubert, 2008). En cela, il relève d'un phénomène éminemment énonciatif et situationnel et constitue un effet de discours souvent lié à un ensemble de valeurs socio-historiques. L'acte d'euphémiser renvoie à un usage social, à un dire d'un autre, à un déjà-dit, un dit-par-un-autre-que-moi (doxique, dialogisme interdiscursif) et invite à un travail de réappropriation, de co-construction par l'énonciataire (dialo-gisme interlocutif).

Enfin, troisième postulat : l'euphémisme peut avoir des effets pragmatiques inverses de la bémolisation, en orientant le discours vers la dramatisation, la cristalli-sation d'antagonismes (Seoane, 2016).

En préférant le terme d'« euphémisation » ici plutôt qu'« euphémisme », nous mettons en exergue la dimension processuelle de modération vers le bas et les enjeux médiatico-politiques qu'elle recouvre, ainsi que le caractère macrostructural de la configuration. L'euphémisme s'inscrirait dans la dialectique langue/discours, l'euphé-misation dans la dialectique du discours/interdiscours. L'euphémisation du discours semble indissociable d'une dialogisation qui pousse vers deux directions : celle d'un renvoi à un interdiscours pour reprendre, atténuer et adoucir et celle d'une remise en cause de cet interdiscours pour minorer, lisser ou dédramatiser le propos. Cette dualité reprend l'opposition de « polyphonie convergente » *vs* « polyphonie divergente » (Bonhomme, 2012). La question de l'intentionnalité constitue en cela un pivot dans l'analyse des processus d'euphémisation. Chaque prise de parole devient un événe-ment de communication organisé autour du dissensus d'une affaire politico-judiciaire.

L'hypothèse d'un processus d'euphémisation pose une double orientation possible du discours : la propension à ancrer le discours dans une axiologie (prise de position, construction d'un ethos etc.) et/ou bien celle d'une « hétérogénéité énoncia-tive » (Authier-Revuz, 1984) qui fait osciller le discours entre d'un côté, une dyna-

mique dialogique d'intégration opéré par l'interaction avec l'interdiscours et d'un autre coté, un retravail intradiscursif de certains segments. Ces deux orientations ne sont pas oppositives mais plutôt à fonctionnement dialectique. Elles s'ancrent dans une logique d'« écart euphémique » (Beauvois, 1970 : 80) qui intègre en partie l'opposition polyphonie convergente/polyphonie divergente. L'acte d'euphémisation s'ancre alors dans un dispositif dialogique et ouvre potentiellement un paradigme. En fonction de sa finalité pragmatique, se poser, s'opposer ou s'imposer, il met en place une stratégie pragma-énonciative qui requiert un effort interprétatif du co-énonciateur pour saisir les traces euphémiques émaillant le discours. Ce processus interroge les mécanismes qui rendent l'énonciation sous-informative et leurs objectifs sous-jacents.

Cette réflexion s'attachera à montrer que, par son fort écho dans la presse française et européenne, l'événementialisation de l'« affaire Fillon » met en évidence un fonctionnement complexe de l'euphémisation. Ces trois aspects constitueront alors les trois étapes de notre démarche : d'abord, l'euphémisation se réalise par la reprise interdiscursive convergente ou divergente qui euphémise ; ensuite par le travail métadiscursif qu'engage l'opération l'euphémisation, puis nous saisissons l'euphémisme comme le lieu de dialogisation du discours. L'acte d'euphémisation peut se fonder sur un travail sur l'intentionnalité interprétative : (dés)euphémiser le discours de l'autre ou son propre discours.

## **2. L'euphémisation par reprise interdiscursive convergente ou divergente**

L'euphémisation se construit au creux d'une mémoire interdiscursive et se réalise par reprise interdiscursive (Jaubert, 2008) convergente ou divergente. Il s'agit là d'une stratégie discursive par laquelle le locuteur joue ou déjoue la tension issue du contexte environnant : euphémismes substitutifs lexicaux, reprises anaphoriques convergentes, reprises intertextuelles, euphémisation par l'entremise du lecteur-co-énonciateur, euphémisation par une métaphorisation. Ces procédés sollicitent la connaissance de l'interdiscours pour en saisir le sens et ses incidences. La portée dialogique s'appuie ainsi sur une intertextualité établie par de nombreuses reprises convergente ou divergentes : d'un article à l'autre, d'un propos rapporté d'un politique à un article de presse. Dans le cas de la reprise anaphorique convergente, l'énonciateur adhère, s'inscrit dans la continuité échoïque de ces discours environnants (par exemple en faisant mention du « Penelopegate »). Dans la reprise divergente, il s'agit au contraire de s'en écarter, d'atténuer cet interdiscours dysphémique, par le biais de reformulations euphémiques (comme en évoquant de simples « erreurs » de François Fillon).

L'analyse quantitative réalisée à partir des données Europresse montre la saillance de l'événement dans la sphère médiatique, avec notamment, 2600 documents comportant l'occurrence « affaire Fillon », dont une grande partie « à la Une ». Le pic

médiatique est atteint le 29/01/2017. L'événement entre dans un processus de mise en discours qui « met en lumière le rôle du langage en tant que lieu même de l'événement » (Danino, 2012 : § 4). Son paradigme désignationnel tourne d'emblée autour du terme d'« affaire », lui-même donnant lieu à une série de variations paradigmatiques : « l'affaire François Fillon », « l'affaire Fillon », « l'affaire Pénélope » ou « le Penelopegate » (concernant les emplois supposés fictifs de l'épouse de F. Fillon), « l'affaire », « les affaires », « l'affaire des emplois fictifs de François Fillon », « l'affaire des emplois présumés fictifs de François Fillon ».

Cette apparition du lexème d'« affaire », au singulier ou au pluriel, pose une judiciarisation des discours et une mise en débat collective au sens de « scandale ». L'événementialisation discursive d'un événement judiciaire en événement médiatique suscite un « basculement social », une « mémoire polémique »<sup>3</sup> qui « transforme un fait divers en fait de société à travers une stabilisation nominative qui trouve son fondement premier dans l'interdiscours ». Cette mise en interdiscours est génératrice de sens car elle contribue à la cristallisation négative d'un événement médiatique. C'est en cela que la nomination médiatique peut revêtir une « force performative » (Arêas, 2016 : § 12) par la circulation de sens qu'elle implique.

### 3. Euphémisation et travail métadiscursif

Utiliser la seule désignation d'« affaire » renvoie ainsi à l'arène médiatique comme interdiscours. L'absence d'autre expansion nominale fait fonctionner le terme sur le mode de l'élision, et donc potentiellement comme une forme d'atténuation euphémique. Ce basculement vers une lecture interdiscursive dialogise le discours<sup>4</sup> et favorise une institutionnalisation médiatique de « l'affaire » avec, en parallèle, les procédures judiciaires qui s'enclenchent au fur et à mesure.

Ces nominations dialogiques font appel aux discours antérieurs ou concomitants : l'événement s'inscrit dans une mémoire interdiscursive (Moirand, 2001 : 34), qui l'enrichit sémantiquement d'un préconstruit tensif, source de tensions. L'événement se construit alors par l'entremise d'une conflictualité, manifeste ou bien latente. Ainsi, par exemple, la nomination de « l'affaire Penelope » relève d'une visée en partie euphémisante, sans être réellement euphémique. En effet, l'utilisation du seul prénom de l'épouse Fillon introduit la sphère du privé, presque de l'affectif, qui tendrait à adoucir, au moins dans un premier temps, l'effet polémique de « affaire ». Utiliser le terme « affaire » relève donc d'une volonté de lisser le propos car il évite le recours à des termes comme « scandale », « polémique » ou « fraude ». Mais cet effet d'adoucissement se trouve rapidement contrebalancé par la dénomination de « Penelopegate » surgie des réseaux sociaux, qui, elle, infère une continuité interdiscursive

<sup>3</sup> Simone Bonnafous (1999) : « La médiatisation de la question immigrée : état des recherches », *Études de communication*, 22, « La médiatisation des problèmes publics », pp. 59-72, citée par Arêas (2016).

<sup>4</sup> « dialogisme de la nomination » de Paul Siblot (2001 : 204-205).



avec le scandale Watergate de 1972 à 1974. Europresse recense 7237 documents pour « Penelopegate » alors que seulement 1376 pour « affaire Penelope Fillon » et 2206 pour « affaire Penelope » : « Penelopegate » frappe les esprits et circule aisément.

Ce processus de mise en interdiscours se matérialise également dans d'autres tournures lexicales. Ces tournures émaillent les discours des défenseurs de François Fillon, qui soutiennent des positions antagonistes par rapport au discours de presse ambiant : les « erreurs » (*Le Figaro*, 05/03, *Libération*, 25/03), les « contre-vérités » (*Marianne*, 30/01, *Le Nouvel Observateur*, 06/02) et autres « faits alternatifs » (*Le Parisien*, 06/03) relèvent de tournures euphémiques, neutralisantes, si le lecteur averti leur attribue une charge euphémique, eu égard à ce qu'il connaît de l'interdiscours médiatique environnant, et de son propre positionnement idéologique. Ces désignations sont alors interprétées comme étant des euphémismes pour éviter de mentionner le mensonge (par opposition à un titre comme : « Fillon s'empêtre dans ses bobards », *Libération*, 07/02).

Un autre exemple circulant est celui du « plan B », désignation par laquelle la mention d'une éviction et d'un remplacement du candidat à la présidentielle est explicitement esquivée: « Affaire Fillon : Les Républicains ont-ils un plan B ? » (*Europe1.fr*, 01/02/2017), « Affaire Fillon. Un plan B comme François Baroin ? » (*Ouest France*, 06/03/2017), « Présidentielle : comment Fillon a fait taire les partisans du "plan B" » (*L'Express*, 07/03/2017). Il s'agit là d'une « stratégie d'atténuation dans la référence à certaines réalités (plan tensionnel) » (Bonhomme et Horak, 2009 : 52) dans la mesure où cette stratégie peut se combiner dans ce corpus avec « une stratégie de mélioration de ces mêmes réalités (plan axiologique) » (Bonhomme et Horak, 2009 : 52).

Ainsi, l'emploi d'un substantif comme « résilience » (*L'Opinion*, 13/02/2017, *Libération*, 05/03, *France Soir*, 07/03) en lieu et place de « détermination » (*Rtl.fr*, 16/03, *Le Figaro*, 05/03), d'« entêtement » (*francetvinfo.fr*, 08/05, *Marianne*, 02/03, *Le Point*, 12/03) ou même pour « jusqu'aboutisme » (*L'Opinion*, 01/03, *Rtl.fr*, 02/03, *Le Monde* 23/04), place l'énonciateur et son lecteur face à un paradigme axiologique qui ne peut se déployer hors du discours ambiant. Le terme de « résilience » implique ici une connaissance interdiscursive des déboires politiques et médiatiques du candidat à la présidentielle mais il engage également une prise de position modale de la part de l'énonciateur. Il n'est alors pas rare que le journaliste réoriente l'effet d'atténuation que cette utilisation peut produire soit en mettant à distance polyphonique le terme par l'utilisation de guillemets, soit en mettant en balancement cette « résilience » avec d'autres traits psychologiques ou émotionnels comme le « déni » (« François Fillon entre déni et résilience », *Libération*, 05/04) ou l'« exaspération » (« François Fillon tient bon, avec une résilience surprenante, voire pour certains exaspérante », *Europe1.fr*, 06/03).

C'est véritablement leur mise en interdiscours qui donne à ces (re)formulations une charge euphémisante pour le lecteur qui y décèlerait des stratégies d'atténuation nées « d'un contraste entre l'univers référentiel et celui du discours qui y renvoie de façon visiblement sous-informative » (Jaubert 2008 : 115).

S'il perçoit « un constat de décalage » (Krieg-Planque, 2004) dans ces expressions, le lecteur, de son côté, accomplit en effet un travail métadiscursif à partir de sa mémoire interdiscursive et considère alors ces tournures comme euphémisantes. Cette réception interdiscursive fait que « l'euphémisme apparaît bien comme l'absorption de la voix d'un interdiscours, voix éminemment socialisée, consensuelle, rompue aux échanges propitiatoires qui règlent les échanges pacifiques » (Jaubert, 2008 : 114). On peut ici s'interroger au passage sur la valeur de cette « voix » plus ou moins « consensuelle » : où situer ici le curseur du consensus moralement, éthiquement ou politiquement acceptable ?

Il arrive que l'énonciateur-journaliste facilite ce travail métaréflexif du lecteur par l'explicitation ou bien en créant un effet de contraste. En [1], par exemple, le syntagme « signes de flottement » répond au syntagme « l'artisan de l'unité » :

[1] « L'après-midi, avant de se rendre à un meeting à Pertuis (Vaucluse), le candidat a fait un crochet dans les Bouches-du-Rhône pour une rencontre avec Jean-Claude Gaudin. Selon un relais local de François Fillon, le maire de Marseille avait « *montré* DES SIGNES DE FLOTTEMENT<sup>5</sup> » ces derniers jours. Il n'en paraissait plus rien mercredi à Pertuis, quand Gaudin s'est présenté comme « *L'ARTISAN DE L'UNITÉ* », sans laquelle « *il n'y aura pas de victoire possible* » (*Le Figaro*, 16/03/2017).

Les deux syntagmes citationnels en italiques se répondent si bien que, en creux, les « signes de flottements » s'interprètent comme des velléités de désengagement de Jean-Claude Gaudin, jusque-là soutien de F. Fillon. Ce désengagement se fait précisément à un moment où interviennent des défections dans l'équipe du candidat : démission de son directeur de campagne, Patrick Stefanini, le 05/03, précédée des défections de Bruno Le Maire, Benoist Apparu, Edouard Philippe, et d'une majorité de juppéistes. C'est par la compréhension de ce contexte extrêmement tendu que le lecteur peut percevoir, en filigrane, une énonciation adoucie, détensive attribuée à un énonciateur externe : les « signes de flottement » deviennent alors interprétables comme une désignation euphémique eu égard aux discordances et aux démissions successives. Ce contraste entre la désignation détensive et le contexte politique des plus épineux laisse s'installer le processus interdiscursif d'euphémisation.

---

<sup>5</sup> Nous mettons en petites majuscules les segments qui font l'objet d'un commentaire dans l'analyse de cette citation et les suivantes.

Le locuteur peut également recourir à des « accompagnateurs lexicaux » (Horak, 2016 : 227), comme l'accompagnateur quantifiant « quelques » dont regorge ce corpus regorge :

[2] « Ne nous laissons pas intimider par les attaques ni par les QUELQUES manifestants qui voudraient nous empêcher de parler » (*Le Figaro*, 20/02),

ou l'accompagnateur quantifiant-caractérisant « une poignée de » :

[3] « Tous les jours, UNE POIGNÉE DE manifestants d'extrême gauche viennent perturber mes déplacements [...] Leur objectif est simple : perturber la campagne, décrédibiliser les élections, affaiblir la démocratie » (communiqué de François Fillon sur [lesrepublicains.fr](http://lesrepublicains.fr), 27/02).

Ces accompagnateurs minimisent quantitativement l'adversaire et ne fonctionnent comme des euphémismes que si le lecteur a connaissance des faits relatés ailleurs par la presse<sup>6</sup>. L'euphémisme fonctionne bien ici comme lieu de cristallisation d'une dialogisation du discours.

#### 4. L'euphémisme comme lieu de dialogisation du discours

« L'euphémisme est un procédé discursif et une figure consistant à positiver l'expression d'un référent et/ou d'un concept qui, dans un contexte déterminé, apparaissent indésirables » (Horak, 2016 : 19). Nous nuancerons cependant cette analyse en montrant que si l'euphémisation du discours peut déjouer la tension, elle peut également jouer de cette tension par le travail sur l'interdiscours. Cette démarche instaure des effets pragmatiques différents, de la raillerie à la dénonciation ou la dramatisation (Seoane, 2016). L'extrait [4] se fonde sur différents euphémismes pour inférer une conflictualité latente et se teinter d'ironie. Il s'agit d'un extrait d'un éditorial qui est un genre à modalisation subjectivante (Moirand, 2007 : 89) du journal *Libération*, classé à gauche idéologiquement :

[4] « Les amis de l'ancien Premier ministre protestent qu'il est "*TROP FACILE*" de fouiller dans les archives pour dénicher, ça et là, des déclarations susceptibles de mettre un élu face à ses contradictions. IL EST VRAI QUE, dans un parcours politique, LES VIRAGES, NE SONT PAS NÉCESSAIREMENT des trahisons ni même des reniements. Sauf que dans le cas de ce candidat-là, il n'est nul besoin d'explorer le passé avec des INTENTIONS MALVEILLANTES. Il suffit de l'écouter. Jusqu'à son écrasante victoire du 27 novembre 2016, quasiment toutes ses prises de parole s'accompagnaient de l'énoncé de ce que l'on pourrait appeler le pari Fillon : "*c'est parce que je suis moi-*

<sup>6</sup> Remarquons du reste que le choix euphémisant de « une poignée de » et le pluriel « viennent », là où l'euphémisation serait sans doute plus importante avec un singulier (« une poignée de ... vient »).

*même irréprochable que je saurai convaincre les Français de FAIRE DES EFFORTS qui permettront le redressement national”.*

En septembre, cinq jours après le fameux discours dans lequel il se demandait qui pouvait bien imaginer « *de Gaulle mis en examen* », Fillon se désolait sur France Info de la complaisance du "système médiatico-politique", trop prompt à ses yeux à oublier "les affaires" (Libération, 16/02/2017).

Les guillemets du groupe adjectival « trop facile » permettent d’attribuer le segment à un énonciateur collectif pro-Fillon puis ce segment est reformulé par un énoncé introduit par une concession : « il est vrai que... ». Ensuite, la locution adverbiale « sauf que » ajoute une restriction à la concession précédente : « Sauf que [...] il n’est nul besoin d’explorer le passé avec des intentions malveillantes ». L’énonciateur-journaliste pose par là le segment « trop facile » comme euphémisant voire opaque. L’insertion des guillemets induit un fonctionnement polyphonique et le journaliste se propose alors de désopacifier l’énoncé par une tournure qui introduit une charge tensile dans le discours. La mécanique interdiscursive installée dans cette polyphonie divergente produit ici une conflictualité entre deux énonciateurs : celui qui euphémise et celui qui décode l’euphémisme. A la stratégie de sous-énonciation du début de l’énoncé (le journaliste commence par concéder), procède ensuite une stratégie de dévoilement (le journaliste énonce ce qu’il pose comme sa vérité, à savoir que les virages sont des trahisons).

En plaçant en tête d’énoncé la construction conjonctive « il est vrai que »<sup>7</sup>, le locuteur affirme un contenu préalable comme étant « vrai ». Ce contenu peut émaner d’un tiers non désigné ou d’une opinion censée communément partagée (doxique). Ensuite, au paragraphe suivant, le locuteur opère un renversement argumentatif amorcé par la locution « sauf que ». En simulant une concession, le schéma syntaxique « il est vrai que [...], sauf que [...] » fait s’opposer un discours et un contre-discours et opère cette transition dialogique en intégrant un discours exogène, émanant d’un énonciateur extérieur. Cette dissociation énonciative, accentuée par le saut à la ligne, établit deux visées rhétoriques distinctes : celle d’un « dit en-deçà » et celle d’un dit éclairant. C’est de cette dissociation que naît l’ironie et la disqualification ici.

Par ailleurs, le syntagme « les virages » devient une reformulation anaphorique et métaphorique de ce qui précède, elle s’y charge d’une dimension également ironique et euphémisante en mettant en évidence la posture évolutive de F. Fillon. Cette posture changeante de l’homme politique est explicitée par le lexème « ses contradictions ». Dans le reste de l’énoncé (« ne sont pas nécessairement des trahisons ni même

<sup>7</sup> Le fonctionnement polyphonique de « il est vrai que » est à rapprocher de l’adverbe « certes » qui « transforme l’énoncé sur lequel il porte en point de vue, en le présentant comme une certitude partagée (ou partageable) par l’énonciataire. Ce point de vue est opposable à d’autres points de vue : il peut alors créer en discours un espace de dialogue. Cette altérité en langue rend possible la construction d’effets dialogiques » (Garnier & Sitri, 2009 : §65).

des reniements »), l'adverbe associé à la négation (« pas nécessairement ») produit une atténuation qui s'appuie sur un déjà-là, c'est-à-dire un point de vue d'un autre qui est posé puis qui est nié<sup>8</sup>. Cette lecture euphémisante est cependant pondérée par la restriction « sauf que » en tête de phrase et de paragraphe. Comme le montre cette analyse, l'euphémisme, comme lieu de dialogisation du discours, s'appuie par conséquent sans cesse sur une cotextualisation et une contextualisation interdiscursive pour devenir opérant.

## 5. Conclusion

Un contexte extrêmement négatif pour le candidat Fillon s'est constitué rapidement par l'accumulation d'articles de presse, d'interviews, de reportages qui revenaient sans cesse sur les affaires des soupçons d'emplois fictifs de son épouse, puis de ses enfants quand ils étaient étudiants en droit et enfin les soupçons de collusion avec un homme d'affaire qui lui a offert des costumes de luxe. Cette multiplicité de discours médiatiques a ainsi peu à peu formé une sorte d'hyperdiscours à charge contre le candidat à la présidentielle, sous l'effet d'un « feuilletonnage » pour reprendre l'expression de certains journalistes. À ce discours dysphémique environnant, les partisans de F. Fillon se sont lancés dans des contre-discours de mitigation afin de détourner la tension en se focalisant sur des éléments périphériques ou de dédramatiser les enjeux en banalisant les faits. Ce contre-discours (polyphonie divergente) s'avère volontiers *euphémisfère*, autrement dit, propice à des actes euphémisants. En effet, en réponse à un interdiscours médiatique jugé tensif et disqualifiant, les défenseurs du candidat, qu'ils soient personnalités politiques ou journalistes, ont recours à des prises de parole qui abondent en euphémismes pour contrebalancer le discours de condamnation rapidement devenu circulant dans la presse. Comme outil de désamorçage d'une conflictualité latente mais également comme outil de déconstruction d'un interdiscours médiatique majoritairement disqualifiant, la visée argumentative de déminage du terrain politique pour un candidat à l'élection présidentielle s'installe sur un « constat de décalage » (Krieg-Planque, 2004) propice à l'acte d'euphémisation.

Ce processus d'euphémisation entre dans un mouvement interdiscursif et interlocutif d'interprétation ou de réappropriation. Il devient facteur d'un dire sans dire et le lieu de cristallisation d'enjeux politico-médiatiques. Loin de se confiner à un adoucissement du discours, ces euphémisations sont le lieu où se mettent en scène des prises en charge axiologisées, parfois idéologisées. Leur dimension processuelle, construite en et par le discours, se fonde sur le rôle potentiellement polarisant du cotexte ainsi que sur une dynamique interdiscursive de circulation qui induit des effets de sens particuliers et devient source de clivages. Cotexte, dynamique intradiscursive de

---

<sup>8</sup> La négation est un marqueur canonique de dialogisme en ce sens qu'il véhicule plusieurs points de vue ou un point de vue sous-jacent peut être réfuté par le locuteur (Fløttum, 2005 : 334).

l'énonciation et dynamique interdiscursive de l'euphémisation guident pragmatiquement la lecture. Le (re)travail endogène de la conflictualité ne s'entend que par une actualisation exogène de l'énonciation euphémisante.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARÊAS, Camila (2016) : « Les nominations de l'*affaire du foulard* dans la littérature en sciences humaines et sociales : enjeux socio-politiques de l'argumentation scientifique ». *Argumentation et Analyse du Discours*, 17. DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.2240>.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1984) : « Hétérogénéité(s) énonciative(s) ». *Langages*, 73, 98-111.
- BEAUVOIS, Jean-Léon (1970) : « Sur l'Euphémisme ». *L'Homme*, 10/2, 73-80. Disponible en : [www.persee.fr/doc/hom\\_0439-4216\\_1970\\_num\\_10\\_2\\_367127](http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1970_num_10_2_367127).
- BONHOMME, Marc (2005) : *Pragmatique des figures du discours*. Paris, Champion.
- BONHOMME, Marc; Mariela DE LA TORRE & André HORAK [éds] (2012) : *Études pragmatico-discursives sur l'euphémisme*. Frankfurt, Peter Lang.
- BONHOMME, Marc & André HORAK (2009) : « Stratégies rhétorico-pragmatiques de l'euphémisme dans le discours publicitaire ». *Synergies Italie*, n° spécial [R. Druetta & P. Paissa, dir., *Euphémismes et stratégies d'atténuation du dire*], 51-59.
- BRES, Jacques (2017) : « Dialogisme, éléments pour l'analyse ». *Recherches en didactique des langues et des cultures*, 14/2. DOI : <https://doi.org/10.4000/rdlc.1842>.
- DANINO, Charlotte (2012) : « "Frequent fl- erm traveler", La reformulation euphémistique dans le discours sur l'événement ». *Lexis*, 7. DOI : <https://doi.org/10.4000/lexis.360>.
- FLØTTUM, Kjersti (2005) : « Moi et autrui dans le discours scientifique : l'exemple de la négation *ne... pas* » in J. Bres & P.-P. Haillet (éds.), *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques*. Paris, Duculot (Champs Linguistiques), 323-337.
- GARNIER, Sylvie & Frédérique SITRI (2009) : « Certes, un marqueur dialogique ? ». *Langue française*, 163, 121-136.
- HORAK, André (2016) : *Le langage fleuri : Histoire et analyse linguistique de l'euphémisme*. Frankfurt, Peter Lang.
- JAUBERT, Anna (2008) : « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote ». *Langue française*, 160, 105-116.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1994) : *L'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- KRIEG-PLANQUE, Alice (2004) : « Souligner l'euphémisme : opération savante ou acte d'engagement ? Analyse du "jugement d'euphémisation" dans le discours politique ». *Semen*, 17. DOI : <https://doi.org/10.4000/semn.2351>.
- LÓPEZ DÍAZ, Montserrat (2013) : « Quand dire, c'est édulcorer et occulter : l'euphémisme dans l'information médiatique ». *Journal of French Language Studies*, 23, 377-399.

- MOIRAND, Sophie (2001) : « Du traitement différent de l'intertexte selon les genres convoqués dans les événements scientifiques à caractère politique ». *Semen*, 13, <http://semen.revues.org/2646>.
- MOIRAND, Sophie (2007) : *Les discours de la presse quotidienne*. Paris, PUF.
- SEOANE, Annabelle (2016) : « Deux néologismes par glissement sémantique : quand l'euphémisme cristallise ». *La Linguistique*, 52/2, [M. López Díaz & J.-F. Sablayrolles, eds., *Les néologismes euphémiques*], 270-290.
- SIBLOT, Paul (2007) : « Nomination et point de vue : la composante déictique des catégorisations lexicales », in G. Cislaru, O. Guérin, K. Morim, É. Née, T. Pagnier & M. Veniard (eds.), *L'acte de nommer. Une dynamique entre langue et discours*. Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 25-40.



## La metáfora orientacional en traducción económica (fr-es-fr)

**Áurea FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ**

*Universidade de Vigo*

aurea@uvigo.es

ORCID: 0000-0003-4225-4925

### Resumen

En el marco de un estudio contrastivo, en este trabajo tratamos de analizar algunas estructuras metafóricas que se repiten con relativa frecuencia en un corpus de prensa española y francesa para transmitir el movimiento ascendente o bajista de los mercados financieros o de fenómenos económicos. Además de reseñar, caracterizar, agrupar y clasificar las expresiones metafóricas denominadas orientacionales (Lakoff y Johnson, 1980, 1991), se pretende desarrollar, desde la perspectiva pedagógica, la competencia terminológica y la competencia traductora de los aprendices traductores y traductoras

**Palabras clave:** Economía. Finanzas. Metáfora. Clasificación. Traducción.

### Résumé

Dans le cadre d'une étude comparative entre l'espagnol et le français, notre travail vise à explorer les métaphores dites d'orientation (Lakoff et Johnson, 1980, 1991) qui se répètent avec une relative fréquence pour transmettre le mouvement à la hausse ou à la baisse des marchés financiers ou des phénomènes économiques. Notre but : le repérage, et la classification des dites expressions métaphoriques dans un corpus comparable de textes tirés de quotidiens à caractère économique publiés en espagnol et en français. Il s'agit aussi, du point de vue pédagogique, de développer la compétence terminologique et la compétence traductrice des apprenti(e)s traducteurs et traductrices.

**Mots clé :** Économie. Finances. Métaphore. Classification. Traduction.

### Abstract

In this paper, we try to analyze from a contrastive perspective some metaphorical structures that are repeated with relative frequency in a Spanish and French press corpus to convey the upward or downward movements of financial markets or economic phenomena. We propose to review, characterize, group and classify the so-called orientational metaphorical expressions (Lakoff and Johnson, 1980, 1991). From a pedagogical perspective, the aim is also to develop the terminological competence and translation competence of translation trainees.

**Keywords:** Economy. Finance. Metaphor. Classification. Translation.

---

\* Artículo recibido el 11/11/2019, aceptado el 11/02/2020.

## 0. Introducción

En un ámbito en el que las cifras y los valores de los índices macroeconómicos o de los distintos productos financieros desempeñan un papel esencial para representar y transmitir la información sobre el estado de la economía, la terminología plantea problemas con frecuencia difíciles de resolver. Entre algunos de los problemas más complejos con los que tienen que enfrentarse los traductores y las traductoras se encuentran las expresiones metafóricas. En el año 2017 el Laboratoire Babel de la Universidad de Toulon (Francia) en colaboración con el grupo de investigación Biometrico de la Universidad de Montreal (Canadá) celebró en Toulon un congreso internacional titulado *La métaphore et la traduction* con el propósito de explorar las diferentes formas de trasvasar la metáfora de una lengua a otra o de un sistema semiótico a otro<sup>1</sup>. Además de este congreso coorganizado por Richard Trim y Sylvie Vandaele, se han publicado trabajos de investigación sobre la presencia, la función (e incluso algunos sobre la traducción) de las expresiones metafóricas en el discurso económico y financiero en general y la crisis en particular basados en corpus monolingües (Verlinde, 1997; Jean-Yves Archer, 2012; Augusto Soares da Silva, 2013; Arrese, 2015; Barceló y Delgado, 2015; Gallego, 2016; etc.), en corpus comparables bilingües (Gillarranz, 2010; García, 2010; Gallego, 2012; Boulanger, 2016; Fernández, 2016, etc.) y, aunque menos frecuentes, también se pueden leer análisis de algunos corpus multilingües (Bielen-Grajewska, 2009 o Fernández y Galanes, 2015). Sin embargo, desconocemos la existencia de trabajos exclusivamente dedicados a la traducción de metáforas lingüísticas orientacionales en la combinación fr-es-fr. Pues ni Verlinde (1997), que estudia el vocabulario de fluctuaciones en el discurso económico francés y belga, ni Gallego (2016), que analiza los verbos de fluctuación en las noticias sobre los mercados de valores en español, comparan dos lenguas. Por este motivo, centramos nuestro estudio en las expresiones lingüísticas metafóricas que se usan en un corpus de prensa española y francesa de carácter económico y financiero para representar y transmitir el valor en términos de la orientación espacial (en adelante EMO): la relación centro-periferia, dentro-fuera, profundo-superficial, cerca-lejos y, sobre todo, el movimiento ascendente o bajista de los mercados financieros o de fenómenos económicos.

La mayoría de las investigaciones anteriormente citadas trabajan con corpus monolingües y no contrastan el léxico que expresan los movimientos en diferentes lenguas; otras comparan pero lo hacen trabajando con corpus de traducciones y no con corpus generados a partir de textos originales. Además, el idioma predominante en la combinación lingüística, como es lógico, es el inglés porque como *lingua franca* o lengua hipercentral, es la que genera la mayoría de los textos traducidos a las demás lenguas. Por otra parte, estos trabajos dan preferencia al análisis de las denominadas metáforas estructurales, siguiendo la tendencia cognitivista de Lakoff y Johnson

<sup>1</sup> Cf. <http://sites.univ-tln.fr/metrad/fr/presentation-du-colloque>.

(1980, 1991)<sup>2</sup>. Finalmente, observamos que los corpus en los que se basan estas investigaciones contemplan periodos relativamente cortos y limitan la reflexión a un tema concreto. Arrese (2015), por ejemplo, se centra en acontecimientos noticiosos publicados en la prensa española entre 2010 y 2012, en el contexto de la crisis del euro y/o de la deuda soberana en Europa, coincidiendo con la etapa de mayor dificultad para la economía de España. Desde una perspectiva ontológico-estructural establece una categorización de seis tipos de metáforas: 1) salud, 2) natural, 3) mecánica; 4) guerra, 5) juego y entretenimiento y 6) organismo. Quedan, por lo tanto, excluidas de su estudio empírico (Arrese, 2015: 24-25) las metáforas que Lakoff y Johnson (1991: 50-62) denominan de orientación.

Así mismo, la mayoría de estos estudios llegan a la conclusión de que las diferentes culturas comparten las mismas expresiones y que la diferencia radica simplemente en la frecuencia de empleo de unas u otras (Arrese, 2015: 25). Gallego parte de un corpus paralelo de informes anuales emitidos en 2008, 2009 y 2010 de sociedades internacionales francesas y su traducción en español para clasificar las colocaciones formadas a partir de la palabra “crise” y constatar “una tendencia a traducir literalmente las colocaciones analizadas” (Gallego, 2012: 161). Si buena parte de las investigaciones concluyen que la estrategia de traducción más habitual es la traducción literal y que las metáforas son universales, podemos deducir que esta es la forma más adecuada. Sin embargo, ya existen manifestaciones que dudan del grado de universalidad que defienden los seguidores de la lingüística cognitiva. Entre las voces que reconocen la existencia de casos de conceptualizaciones metafóricas particulares podemos recordar la reflexión de Kövecses (2008: 182): la conceptualización metafórica es un proceso en el que el hablante se encuentra bajo dos presiones que compiten, la presión de una cierta encarnación expresiva universal (*universal embodiment*) y la de factores de contexto local. A este respecto cabe señalar también el trabajo contrastivo español-inglés de Rojo y Llopis. Mediante el análisis de expresiones metafóricas recuperadas en cuatro corpus (dos vaciados de *El Economista* y dos, de *The Economist*), las autoras concluyen que “not only linguistic constructions are different between languages, but also the same economic reality may be very differently conceptualized at different points of time, on account of very different socio-political, historical factors” (Rojo y Llopis, 2010: 3311).

Por todo ello, creemos que nuestro análisis es necesario en el sentido de que trabajamos no solo con un corpus comparable de textos originales que abarca una década, sino que examinamos detalladamente algunas de las metáforas menos atendi-

---

<sup>2</sup> Lakoff y Johnson (1980) establecen una tipología de las metáforas en tres sistemas metafóricos claramente definidos: a) las metáforas orientacionales; b) las metáforas ontológicas, que incluyen las metáforas de entidades y de substancia, y las metáforas de continente; y finalmente c) las metáforas estructurales. Seguimos la edición original en inglés (1980) y la versión española de Carmen González Marín (1991). También cabe mencionar que existe traducción al francés de M. de Fornel (1985).

das en traducción, al menos en la combinación fr-es-fr, como son las expresiones metafóricas orientacionales (EMO). Por otra parte, al analizar textos originales podemos ver cómo funcionan las expresiones metafóricas en contexto y, al tiempo, creamos a través del contraste una herramienta útil para la traducción de textos económicos. Los aprendices adquieren competencias temáticas, aprenden a reflexionar sobre el dinamismo de la equivalencia y los problemas de traducción que ofrecen las variantes denominativas.

Nuestro estudio se apoya en un proyecto dirigido por la doctora Iolanda Galanes Santos en el que colaboramos y cuyo objetivo final es la elaboración del *Diccionario de la Crisis Económica Mundial* (DiCEM) a partir de unidades terminológicas extraídas de un corpus de textos periodísticos. Esta herramienta está compuesta por textos publicados todos los viernes entre 2007 y 2018 en tres de los periódicos españoles más importantes y de mayor difusión: *Expansión.com* como medio semiespecializado y, como medios de carácter generalista, *El País.com* y *El Mundo.com*. Para poder trabajar con un corpus comparable bilingüe y contrastar los datos extraídos hemos creado, además, un subcorpus de textos publicados durante el mismo periodo, es decir, entre agosto de 2007 y febrero de 2018 por otros tres periódicos franceses: *Les Échos.fr.*, *Le Figaro.fr* y *Le Monde.fr* sobre acontecimientos noticiosos similares.

## 1. Metodología

Para localizar y recuperar las expresiones metafóricas orientacionales en los subcorpus, hemos realizado un vaciado semiautomático con la ayuda del programa de generación de concordancias *WordSmith Tools 7.0*, teniendo en cuenta las distintas variantes denominativas. Las gráficas que presentamos más abajo recogen una muestra de unidades recuperadas de las concordancias en español y en francés. Las concordancias en español se generaron, en primer lugar, desde las formas verbales “sal-ir”, “sub-ir” y “baj-ar”, para incluir variantes como “sale” o “salió”, “sube(n)” o “subió” y “baja” o “bajó”. En francés, se parte de los sustantivos “\*sortie”, “entrée”, “introduction”, “hausse”, “baisse” y “chute” para extraer las variantes que van surgiendo en el proceso de búsqueda. En segundo lugar, partimos de los principales indicadores para comprobar cuáles son las expresiones que se refieren a cada uno de ellos. En cuanto a las demás expresiones como delante-detrás, dentro-fuera, profundo-superficial, centro-periferia, etc., una vez clasificadas según su relación con el espacio, nos han permitido generar nuevas concordancias.

A continuación, localizamos los párrafos en los textos con el propósito de analizar los contextos y comprobar que se trata de una EMO, como en los ejemplos siguientes de *Les echos.fr* y *Le figaro.fr* que etiquetamos con el nombre del diario, la

fecha, la sección si se especifica y el autor o autora del artículo<sup>3</sup>:

L'année 2013 commence très bien pour l'Espagne. Pour sa première émission obligataire jeudi, le pays a réussi à placer 5,8 milliards d'euros de titres à deux, cinq et treize ans, soit un montant supérieur à son objectif. Et ce à des taux en nette baisse (5,555 % contre 6,191 % pour le 13 ans, par exemple). Il semble que l'ampleur du programme d'émissions à moyen et long terme du Trésor en 2013 -121 milliards d'euros -n'a pas effrayé les investisseurs, à la recherche de rendements (Berthreau, 2013).

EDF est tombé hier à la clôture à sous 14 euros à un plancher inconnu depuis son introduction en Bourse fin 2005 à 32 euros. Sur cinq jours le titre a cédé 9,65 %, ce qui porte ses pertes depuis le début de l'année à plus de 25 %. Le géant français de l'électricité a prévenu mardi que son résultat brut d'exploitation risquait de ne pas croître en 2013. Alcatel-Lucent toujours très chahuté en Bourse accuse toutefois la plus forte perte du CAC 40 sur la semaine avec une chute de 12,72 % en cinq jours (Rousseau, 2012).

Las expresiones extraídas y recogidas en un Excel se pueden clasificar según su relación con el espacio: arriba-abajo; dentro-fuera; delante-detrás; profundo-superficial; centro-periferia; según la frecuencia de su utilización, según la función sintáctica en los enunciados (la frase u oración) y según su relación basada en la extensión de su significado (sinonimia, antonimia, hiponimia e hiperonimia, etc). Ante la imposibilidad de ofrecer un análisis detallado de todas y cada una de las denominaciones y dado que más del 75% de las EMO que aparecen en nuestro corpus están relacionadas con la orientación arriba-abajo, hemos optado por contrastar estas metáforas y sus ocurrencias (o uso de frecuencia) en español y en francés mediante unas gráficas. Al no trabajar con traducciones sino con textos originales, proponemos una muestra de EMO en una tabla tanto en español como en francés para examinar el valor que se le atribuye a determinados indicadores con el objetivo de orientar al traductor o traductora a reflexionar y buscar hipotéticas equivalencias. Seguimos así un enfoque tanto cualitativo (menos explorado) como cuantitativo (más explorado en el caso de la metáfora estructural).

## 2. Objetivos e hipótesis

Nuestros objetivos giran alrededor de los siguientes puntos: a) identificar y dar a conocer cuáles son las expresiones metafóricas más frecuentes de carácter orien-

<sup>3</sup> Todos los textos del corpus han sido enmarcados siguiendo el formato siguiente:

Inicio de texto: (<LF\_16/11/2012\_IND\_ROUSSEAU\_Hervé>

Fin de texto: </LF\_16/11/2012\_IND\_ROUSSEAU\_Hervé>).

tacional que se usan en cada cultura que nos ocupa, a saber, español de España y francés de Francia; b) caracterizar dichas formas atendiendo a su función, a su significado, (al discurso, a la situación de comunicación, etc.); c) comparar su uso en los medios elegidos en las dos culturas mencionadas; en este sentido, se desea comparar de manera especial cuál es el significado/connotación que vehiculan esas expresiones, cómo se percibe o se interpreta el concepto que vehiculan (valor positivo o negativo, misma percepción del movimiento, expresividad, etc.) y, por último, d) al observar el funcionamiento de estas unidades, se aprende también a desarrollar las competencias metodológicas, a detectar problemas puntuales de traducción y a buscar eventuales equivalencias entre las diferentes opciones que ofrece cada lengua.

Si partimos de la hipótesis de que las metáforas son universales, admitimos que todas las culturas comparten las mismas formas para representar los mismos conceptos, por lo que sería necesario traducir cada metáfora por otra idéntica en forma y en contenido, es decir, utilizar la técnica de la traducción literal. En nuestro trabajo queremos comprobar si esta hipótesis es válida a la hora de traducir todas las expresiones metafóricas que nos ocupan tanto en la combinación lingüística del español al francés como del francés al español o si, por el contrario, hay que refutar esta hipótesis y buscar aquella forma metafórica más próxima al sentido y/o a la intención que se desea transmitir en un contexto determinado.

### **3. Análisis de las expresiones metafóricas orientacionales (EMO): estudio cuantitativo y cualitativo**

La dificultad de traducir imágenes y metáforas ya ha sido expuesta por diferentes autores como Klein (1969), Newmark (1988) o Gideon Toury (1995), entre otros, que han ofrecido directrices útiles para su traducción. Según Dobrynska (1995: 599) el traductor puede optar por tres posibilidades para traducir las metáforas lingüísticas:

[...] he or she can use in his or her text an exact equivalent of the original metaphor (this procedure can be represented as M--M); he or she can look for another metaphorical phrase which would express a similar sense (the procedure that can be represented as M1--4M2); finally, he or she can replace an untranslatable metaphor of the original with its approximate literal paraphrase (the M-P procedure).

Como ya hemos indicado, existen investigaciones que ofrecen resultados indispensables para reflexionar sobre la traducción de determinadas unidades metafóricas basadas en corpus, pero desconocemos la existencia de estudios específicos sobre la traducción de las metáforas orientacionales que contrasten las dos lenguas que nos ocupan (fr-es-fr). Sin embargo, en los artículos de carácter económico y financiero que conforman nuestro corpus hemos extraído numerosas estructuras metafóricas para expresar la cantidad así como el valor positivo o negativo de un título o de un

indicador que generan problemas a la hora de encontrar una forma equivalente usada por los especialistas de otra lengua. En los enunciados “la inflación china baja y la caída de los precios de los alimentos” (EFE, 9/12/2017), la naturaleza figurada viene dada por el hecho de que la cantidad se concibe en términos de verticalidad, es decir, se trata de metáforas orientacionales que dan una orientación espacial a un concepto. Ni la inflación como entidad abstracta se puede desplazar hacia abajo ni los precios pueden caer en un sentido literal sino en el figurado. La metáfora espacial o de orientación no estructura un concepto en términos de otro, sino que organiza un sistema global de conceptos con relación a otro:

So far we have examined what we will call *structural metaphors*, cases where one concept is metaphorically structured in terms of another. But there is another kind of metaphorical concept, one that does not structure one concept in terms of another but instead organizes a whole system of concepts with respect to one another. We will call these *orientational metaphors*, since most of them have to do with spatial orientation: up-down, in-out, frontback, on-off, deep-shallow, central-peripheral (Lakoff y Johnson, 1980: 14).

Un 75 % de los movimientos de Bolsa, la subida y bajada de los precios, porcentajes, índices macroeconómicos, tipos de interés o tasa de desempleo se expresan con unidades metafóricas referidas a ‘arriba’ y ‘abajo’ tanto en español como en francés:

SUBIR	BAJAR
V. aumentar (3966), V. subir (3685), N. subida (3308), V. crecer (3229), N. crecimiento N. aumento (3090), V. elevar (2216), V. avanzar (1447), V. incrementar (1335), V. ascender (984), V. repuntar (504),	N. caída (5215), N. descenso (3557), V. perder (3130), V. bajar (2701), N. pérdidas (2656), V. caer (2103), N. a la baja (1060), N. bajada (901), N. retroceso (713)- V. retroceder (511), N. corrección (373)- V. corregir (415), N. desplome (611)-V. desplomar (395)

Tabla 1: Frecuencia de EMO (ES), núcleo verbal y nominal

HAUSSE	BAISSE
N. baisse (1674)- V. baisser (333) V. reculer (394)- N. recul (363) N. chute (370)- V. chuter (156) N. dégradation (164) N. retrait (84) N. correction (59)-corriger (23)	N. croissance (2242)- croître (73)- accroître- s'accroître (72) ; N. hausse (1920) ; V. augmenter (611)-N. augmentation (202) ; V. progresser (421)-N. progression (259) ; N. rebond (152)- V. rebondir (71) ;

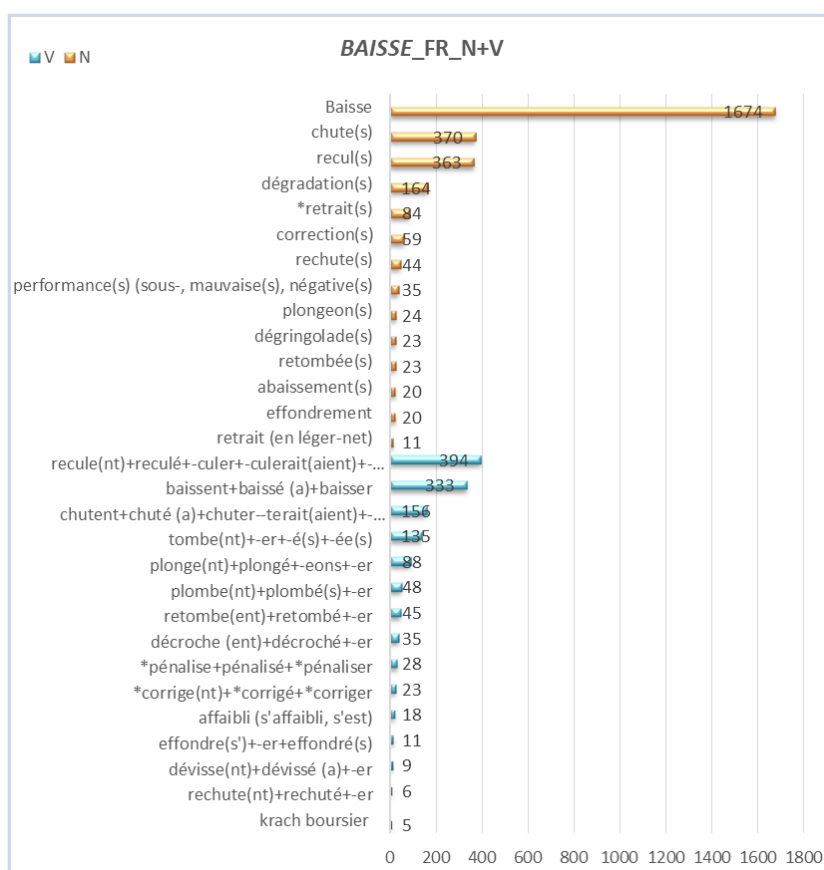


N. rechute (44) N. performance négative/ sous-performance (35) N. plongeon (24)-V. plonge (88)	N. bond (52)-V. rebondir (23) ; N. performance (203) ; N. flambée (44)-V. flamber (15)
--	--

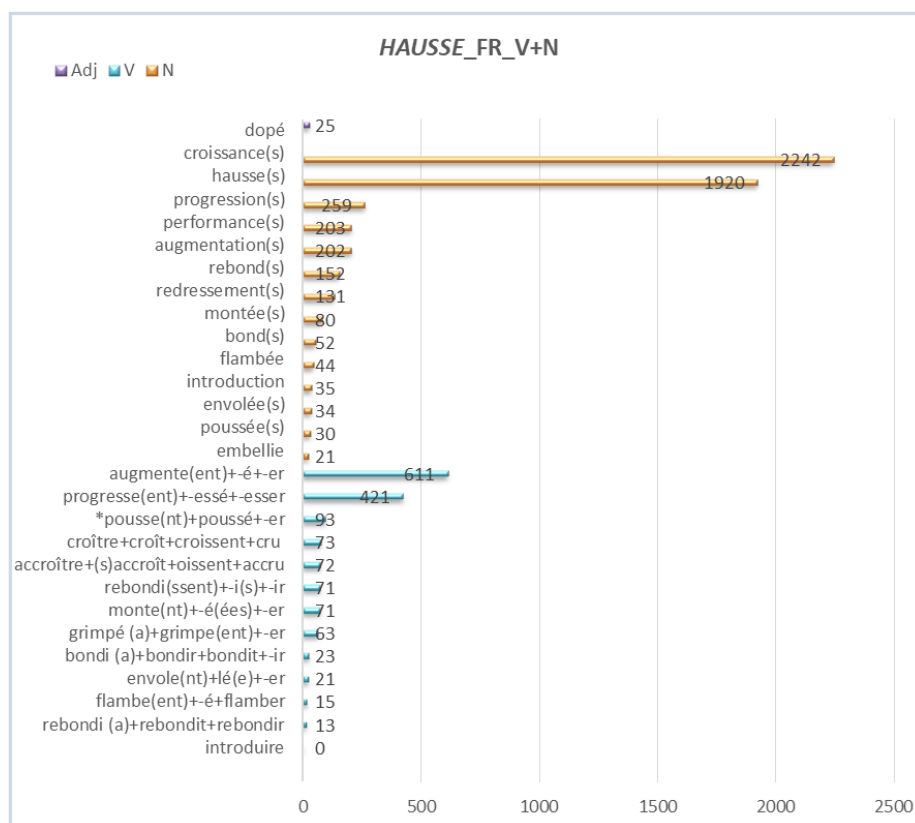
Tabla 2: Frecuencia de EMO (FR), núcleo verbal y nominal

Otras, menos frecuentes, están relacionadas con ‘delante’, ‘detrás’, ‘dentro’, ‘fuera’, ‘profundo’: *avanzar* (1447), *empujón* (52), *salir* (1174), *ingresos* (2628), *incorporación* (151), etc. Más adelante, analizamos de forma detallada algunos casos particulares para contrastar el uso en cada una de las dos lenguas.

Las expresiones que se refieren a ‘abajo’ y ‘arriba’, además de ser las más frecuentes, aparecen acompañadas con numerosos modificadores que intensifican el movimiento. Estas formas pueden presentarse con un núcleo verbal (V) o nominal (N), pero también son unidades que presentan variación denominativa a diferentes niveles (léxico, gramatical, sintáctico...). La presencia de un mayor número de formas nominales frente a las verbales se puede observar en las gráficas que clasifican por frecuencia las distintas variantes denominativas extraídas en nuestro corpus para designar *baisse* y *hausse* en francés:

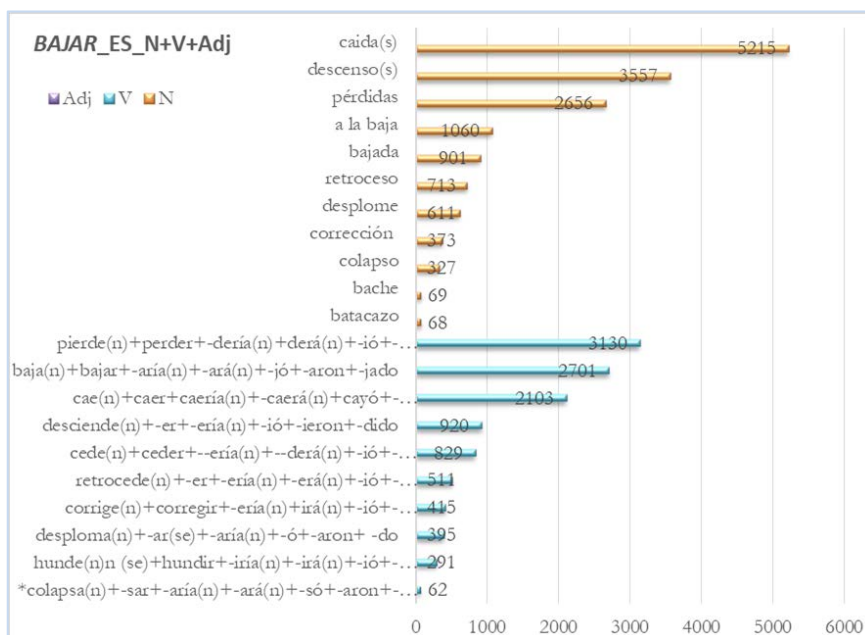


Gráfica 1: Baisse (FR) N+V

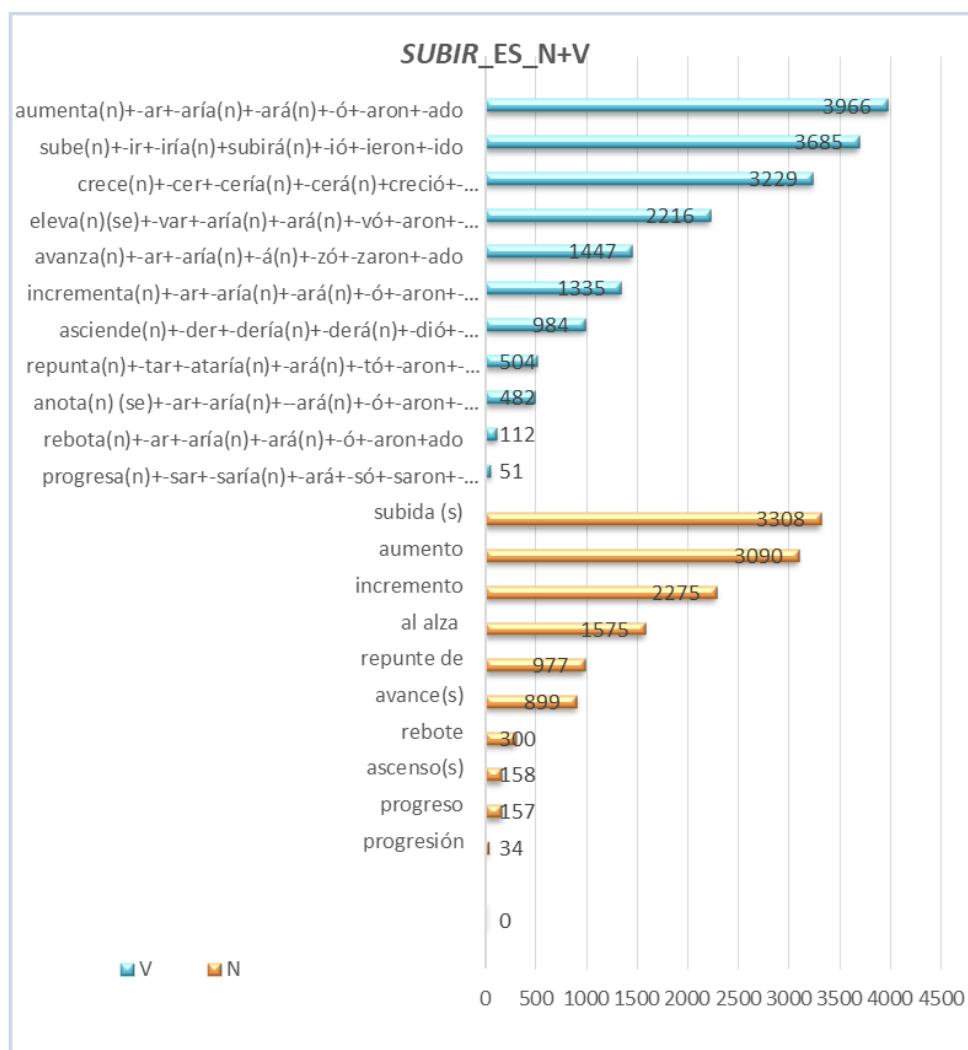


Gráfica 2: *Hausse* (FR) N+V

Las gráficas de las denominaciones recopiladas en el corpus español arrojan los resultados dispares en cuanto a la frecuencia de formas nominales y verbales se refiere:



Gráfica 3: *Bajar* (ES) N+V]



Gráfica 4: *Subir* (ES) V+N]

Entre los ejemplos de concordancias extraídos hemos podido observar:

1º Las dos culturas cuentan con un gran número de formas para el concepto de alza y de descenso referido tanto a la evolución de la economía en general como a la inflación, al desempleo, a los índices macroeconómicos, a los valores de los instrumentos de los mercados financieros desde los mercados de divisas hasta los mercados de valores, pasando por los mercados de renta fija. En el cuadro siguiente recogemos algunas EMO referidas a estos indicadores en las dos lenguas. Para obtener estas concordancias partimos de los respectivos indicadores a los que se refieren las EMO:

<p><b>Índices macroeconómicos</b></p> <p>El PIB de Alemania aumenta un 0,6% [...]  El PIB alemán crece un 0,1% en el primer trimestre y evita la recesión  Un nuevo obstáculo: el incremento del IPC. Porque el IPC armonizado español aumenta  El IPC armonizado repunta dos décimas  El IPC escala cuatro décimas  El IPC mensual vuelve a crecer tras la caída  El IPC subió un 5,9%.  El IPC cayó  El IPC japonés retrocedió otro 0,9%  El PIB griego se desploma casi un 7% respecto a...</p>	<p><b>Indices macroéconomiques</b></p> <p>La croissance du PIB allemand s'élève à 0,4%.  PIB américain en hausse de 2,8%  Le produit intérieur brut (PIB) de la France a crû de 0,6%  L'indice des prix à la consommation (IPC) a en effet de nouveau augmenté légèrement  «La hausse de l'IPC en août s'explique par  L'indice total des prix à la consommation (IPC) a crû en moyenne de 1,8%  L'indice des prix à la consommation (IPC) a certes progressé de 0,2% d'un mois  La chute du PIB a avoisiné 5% en cinq  France : recul du PIB de 2,2% en 2009  Le produit intérieur brut (PIB) a reculé de 4,4%</p>
<p><b>Desempleo</b></p> <p>La tasa de desempleo escala hasta el 11,33%  El alarmante incremento del desempleo"  La elevación del desempleo y la disminución de los precios  El creciente desempleo...  El desempleo crece a un ritmo...</p> <p>El mercado de desempleo de los jóvenes menores de 25 años baja en julio  Es insuficiente para reducir el paro  Salgado admite que la reducción del desempleo va a tardar un poco.  El índice de desempleo cayó del 7,8% al 7,6%</p>	<p><b>Chômage</b></p> <p>Faute d'emploi à temps plein, le chômage grimpe de 14, 9 % en juin, ...ni à la hausse dramatique du chômage»  Le taux de chômage - très élevé  En raison de la hausse du chômage en...  États-Unis : poussée du chômage en...  La montée du chômage, facteur anxieux,</p> <p>Le taux de chômage a continué sa baisse  Le taux de chômage a ainsi reculé de 0,2 point  Pour permettre au chômage de baisser  Le taux de chômage a ainsi reculé de 0,2 point  ...et le recul du chômage en 2010 risquent de peser lourdement</p>
<p><b>Divisas</b></p> <p>La enorme apreciación del franco  Es la fuerte apreciación del euro frente al dólar,  El euro se ha apreciado frente a las divisas  La escalada del dólar, en máximos  La depreciación de las divisas  Devaluada posición de la libra frente al euro,  Y la devaluación del real frente al dólar,</p>	<p><b>Devises</b></p> <p>En raison de la forte appréciation de la devise helvétique  L'appréciation inexorable de la devise européenne  Le dollar grimpe et anticipe la sortie de  L'euro grimpe à 1,2364 dollar.  En cas de dépréciation de la monnaie,  Doit un peu à la dépréciation de l'euro face</p>

Trichet conduce al euro a su mayor caída en ocho años Publica Arrastrando al euro a su nivel más bajo Servía para frenar el descalabro del dólar, Hay mucho en juego: el desplome del dólar facilita la salida de la crisis	au dollar La dévaluation de l'euro, présentée comme Une dévaluation de leur monnaie, Et au plongeon de sa devise nationale, le forint, Pour limiter le repli de sa devise Le fléchissement de l'euro ne stimule pas vraiment la demande intérieure
--	---

Tabla 3: Valores (ES y FR) según indicadores

2º Hay formas como *rechute*, muy utilizadas en francés, que, aunque se pueden encontrar en castellano bajo su forma verbal, son escasas en nuestro corpus de prensa española con el significado de ‘volver a caer’ o ‘caer’:

El consumo recae por primera vez desde la salida de la recesión de 2009.

El consumo de los hogares cayó en el segundo trimestre un 0,2% respecto al mismo periodo de 2010, su primera contracción desde que la economía española salió de la recesión en el primer trimestre de 2010 (Pajares, 2011).

Rechute du Cac 40, l'Espagne inquiète  
Paris repart à la baisse mercredi, l'essentiel des composantes du Cac 40 cédant du terrain. Saint-Gobain et Alstom en signent les deux plus fortes baisses, tandis que Lafarge est soutenu par une recommandation d'achat et que Pernod Ricard profite des bons résultats de Laurent Perrier. A 10h00, le Cac 40 perd 1,05% à 3.052 points (Wiburg, 2012).

3º Los términos no se pueden combinar de forma aleatoria. Así, las divisas se aprecian o se devalúan, pero estas mismas expresiones no aparecen en otras combinaciones, porque ni las bolsas \*se aprecian ni \*se devalúan; tampoco los tipos de interés \*se devalúan ni \*pierden ganancias... Lo mismo sucede con crecimiento o crecer (ES) y *croissance* (FR) o *croître* que se refieren a la economía y a otros índices macroeconómicos pero no se han localizado casos combinados con Bolsa.

4º Existen formas para expresar la bajada o subida en francés que no se dan en la cultura española. A modo de botón de muestra, recordamos algunos “clichés” como *dopé*, *performance* o *sous-performance* que leemos en los ejemplos siguientes:

Les pressions déflationnistes pourraient peser sur les dettes publiques des deux pays, encore en hausse.

Mission accomplie, ou presque. Tant le Portugal que l'Espagne se sont félicités hier de la performance de leurs comptes publics en 2013. Le Portugal peut se targuer d'être parvenu à ramener son déficit public de 6,4 % à 4,9 % de PIB, sous la limite de 5,5 % imposée par la troïka (Commission, FMI et BCE) qui

supervise la politique économique du pays depuis sa mise sous tutelle financière en 2011 (Lucas, 2014).

La sous-performance des actions européennes face aux actions américaines pourrait cesser en 2017. Les investisseurs «contrariés» avancent 5 arguments justifiant un potentiel de rebond du Vieux Continent.

Depuis la crise de la zone euro, les actions américaines affichent des performances près de deux fois supérieures à la zone euro (Fay, 2017).

Ocurre lo mismo en español con expresiones como lastrar o lastre a las que se le puede hacer alguna propuesta en francés:

Londres ha vuelto a contar con el lastre de las empresas mineras.	Wall Street a ouvert en nette baisse aujourd'hui, plombée par les chiffres décevants de l'emploi.
-El Ibex 35 cayó un 2,77%, lastrado sobre todo por los grandes bancos.	La Bourse de Paris est restée plombée par Axa, Crédit Agricole, BNP Paribas.
Y, de nuevo, es la banca la que lastra al selectivo. El cierre en negativo.	Les pertes aujourd'hui à l'ouverture, plombée par des craintes sur un étranglement.

Tabla 4. Propuesta para *lastre-lastrar*

5º Localizamos numerosas EMO equivalentes en forma pero para comprobar la equivalencia en contenido es necesario analizarlas de forma pormenorizada en su contexto. Pues a pesar de que la fiabilidad y la objetividad son dos pilares fundamentales para los periodistas de las agencias encargadas de proporcionar las noticias a otros medios de comunicación (Moreno *et al.*, 2017: 52), la prensa sigue siendo una fuerza generadora de tomas de posición (Bourdieu, 1972: 272) y en tiempos de crisis es todavía más influyente. La terminología que se usa en esos textos no es ni inocente ni neutra (Galanes, 2017a) y ha sido objeto de traducción (Galanes, 2017b). Para comprobar el empleo de unas y otras formas así como la existencia de variantes y eventuales similitudes o diferencias que se dan en los textos de las dos culturas conviene estudiar detalladamente algunos casos concretos. Nos detendremos así en cuatro ejemplos: “crecimiento negativo” y “crecimiento decreciente”; “países periféricos”, “caída o subida de la prima de riesgo” y “salir a bolsa”.

### 3.1. Crecimiento negativo

Una de esas expresiones muy utilizada desde el comienzo de la crisis que deseamos destacar por su formación y por su uso en las políticas económicas es “crecimiento negativo” y que, además de ser una expresión en realidad falsa, funciona en un sentido metafórico. Efectivamente, esta forma combina dos expresiones de significado opuesto en una misma estructura (oxímoron) con el objetivo de generar un tercer concepto. El primer elemento “crecimiento” implica un movimiento hacia arriba, una curva que sube. En cambio, la expresión “negativa” parece contradecir lo ante-

rior. Lo que sucede es que una escalera se sube o se baja pero no se escala positiva ni negativamente. Lo que se pretende expresar es que la curva baja. Con frecuencia, los políticos acuden a este eufemismo con la intención de evitar términos que influirían negativamente en la opinión pública y en la confianza de los consumidores o de los inversores como “disminución de la actividad económica”, “declive persistente de una economía” o incluso la expresión más temida de “recesión económica”<sup>4</sup>. Los periodistas se apropian de esa terminología por mimetismo e incluso la explican convirtiendo sus artículos en lecciones pedagógicas como lo manifiesta Jean-Pierre Robin en el fragmento siguiente de *Le Figaro.fr*:

En France, Christine Lagarde est la première à avoir popularisé cet assemblage de deux mots contradictoires. Elle était alors, en 2008-2009, ministre des Finances. «Croissance négative» permet d'éviter le mot rugueux de «récession», autrement dit un recul de la production (Robin, 2012).

Con el empleo del término “crecimiento negativo”, se está manipulando la información porque en 2009, Europa vivía una recesión grave del 2,5%; Francia, del 3% y en España el PIB cerró el año 2009 con una caída del 3,6% según el Banco de España. En España se va más lejos, porque se trataba de evitar no solo el término “recesión”, sino también la expresión “crecimiento negativo”, decantándose por su antónimo “crecimiento positivo” para dar mayor optimismo a la audiencia:

En su tercer informe anual sobre la situación económica, Zapatero pronosticó la “inminente recuperación y la vuelta al crecimiento positivo [intertrimestral], a tenor de los datos más recientes”, como la ralentización que se está produciendo en el crecimiento del paro desde marzo, aunque también es verdad que otros indicadores restan credibilidad a los vaticinios del presidente.

De todos modos, Zapatero sabe que no se puede decir que una economía ha salido de la crisis hasta que empieza a crear empleo y, por eso, añadió que “si hacemos lo que debemos, si aplicamos con rigor todas las reformas en marcha, el tren del crecimiento aumentará su velocidad hasta recuperar la creación de empleo” (Valverde, 2009).

### 3.2. Países periféricos

Otra expresión no menos usada es la de “países periféricos”. La relación periferia-centro se utiliza para representar la relación antinómica entre países que se en-

<sup>4</sup> Según el diccionario de *ElEconomista.es*, la recesión es “una caída significativa de la actividad económica que acontece en el conjunto de la economía y para un número suficiente de meses, y que se resulta visible en términos de producción, empleo, renta real, y otros indicadores. La recesión comienza cuando la economía alcanza su máximo y termina cuando alcanza su mínimo. Entre el mínimo y el máximo, la economía se halla en expansión”.



cuentran en recesión o con deflación y los países con crecimiento económico incluso en un contexto de inestabilidad económica como ha sucedido durante la crisis de la deuda europea. El término “periférico” surgió en ese momento para calificar a los países europeos con problemas financieros e inmersos en una grave recesión. Se oponían así a los países centrales o “core” considerados en términos económicos más solventes. Esa misma relación figurada se establece con la denominación sur-norte, donde ni el “sur” ni el “norte” se refieren realmente a la posición geográfica de los países sino a su desarrollo económico. La división se establece en este caso en función de los factores económicos.

Para expresar ese concepto recogemos diferentes variantes en español: los países periféricos (Adj.), los periféricos (N.), países del sur, el grupo de los llamados periféricos (SN.), miembros periféricos de la eurozona, homólogos periféricos, PIGS-PIIGS<sup>5</sup>, etc. Además de los países periféricos, el adjetivo también se emplea para calificar otros sustantivos (agentes económicos, productos o instrumentos) añadiendo por lo general un matiz negativo al mismo, como los “activos periféricos”, “los bonos periféricos”, “bancos periféricos”, “mercados periféricos”, etc. En la prensa española analizada recogemos más de 125 ocurrencias en las que se emplean otros ejemplos con el mismo adjetivo “periférico” como antónimo de “central”: activos periféricos, bancos periféricos como Monte dei Paschi, los bonos periféricos, préstamos a los homólogos periféricos de la zona euro, mercados periféricos, etc.

En los textos redactados en francés, el término también aparece como antónimo de central y cuenta con variantes denominativas similares a las del español: *pays périphériques*, *États “périphériques”*, *pays périphériques (Portugal, Italie, Irlande, Grèce, Espagne)*, *pays de la périphérie*, *Pays du Sud*, *PIGS-PIIGS*, *les pays fragiles (périphériques)*, [...] *et les pays sains financièrement (core)*, *comme l’Allemagne* (Errard, 2010: en línea). A su vez, el adjetivo se usa para calificar los títulos de deuda: “Les taux des obligations périphériques restent élevés malgré des levées de dette réussies” (Couet, 2011: en línea) y cuando se refieren a los países indicados se emplean sinónimos como “países frágiles”. Sin embargo, cuando Francia empieza a correr el riesgo de bascular del centro hacia la periferia y se sitúa entre esos dos espacios junto con otros países, que algunos medios de comunicación denominan los FABLES (Francia, Austria, Bélgica, Luxemburgo, Estonia, Eslovenia-Slovenija), la expresión tiende a adquirir el significado de falta de influencia. Si en los textos en español se asocia a las medidas de austeridad y a la solvencia del país (al rescate, a la recesión económica), en Francia se tiende a priorizar el matiz de fragilidad (para los países con dificultades económicas) y sobre todo de falta de influencia, credibilidad y competitividad en el marco europeo y/o internacional cuando se trata de su propio país.

---

<sup>5</sup> La prensa anglosajona ha creado el acrónimo PIGS o PIIGS (Portugal, Italia, Irlanda, Grecia y España).

### 3.3. Prima de riesgo cae, se desinfla...; la prima de riesgo se dispara, repunta

El concepto “riesgo-país” se introdujo en el mundo financiero a principios de los años 1980 a raíz de la crisis latinoamericana. A su vez, el concepto “diferencial” o “prima de riesgo” (ES)/ “écart”, “spread”, “prime de risque” (FR) se empezó a divulgar en la prensa europea a raíz de la crisis para comparar el bono a 10 años de un país europeo con el Bund alemán.

Algunas expresiones, presuntamente convencionales, como un negocio “sube” cuando va bien y “baja” cuando va mal coinciden en casi todas las culturas. En el caso de “la prima de riesgo” no se sigue el patrón de lo que es positivo sube y lo que es negativo<sup>6</sup> baja, porque “cuanto mayor sea la prima de riesgo de un país, mayor riesgo proyecta al exterior y, por tanto, más le cuesta financiarse, viéndose obligado a pagar unos intereses mayores.” (Diccionario económico de *Expansión*, 2019: en línea). A pesar de que las dos culturas cuentan con fundamentos económicos similares (el riesgo de crédito, es decir, el riesgo de impago de la deuda; el riesgo de la liquidez y el de la aversión al riesgo) para explicar las variaciones de este diferencial, los dos países mantienen una relación diferente con Alemania cuyo bono a diez años se consideraba como valor refugio durante la crisis por ser el país más solvente.

En francés se valora negativamente la subida de la prima de riesgo como se hace en español, pero los redactores del país vecino no suelen recurrir a la denominación “prima de riesgo” para referirse a su diferencial, sino al término *écart*. En cambio, emplean la expresión cuando aluden al sobrecoste que tiene que pagar España por endeudarse, añadiendo siempre la explicación. “La prima de riesgo española” (o de los demás países periféricos) hace referencia al diferencial entre el interés que tiene que pagar España por colocar sus bonos a diez años y el que afronta Alemania, es decir, se trata del “Rendimiento adicional que pide un inversor por soportar un riesgo mayor respecto a una inversión libre de riesgo, como el bono alemán a diez años, y con el mismo vencimiento” (Diccionario económico de *Expansión*, 2019: en línea). De ahí que tengamos diferentes expresiones relacionadas con la subida de la prima de riesgo y que se supone mide la confianza de los inversores en nuestro país: “la prima de riesgo se dispara”, “una prima de riesgo por las nubes”, “una elevada prima de riesgo”, “la prima de riesgo llegó a dispararse”, “mientras que la dichosa prima de riesgo volvía a repuntar”, etc. También en el otro sentido: “la prima de riesgo se relaja y cae hasta los 363 puntos básicos”, “la prima de riesgo se desinfla”, “la prima de riesgo frena su escalada”, “la prima de riesgo regresa a los 345 puntos básicos tras la tregua matinal”, etc.

En cambio, en Francia (que como dijimos no forma parte de los países periféricos) se utilizan por convención los tipos de los bonos a diez años como referencia de tipos sin riesgo, por lo que resulta un tanto incoherente pensar ese instrumento en

<sup>6</sup> Lakoff y Johnson (1991: 51) apuntan que el concepto de felicidad se interpreta como arriba (feliz es arriba) tales como: “Me siento *alto*” o “Estás *saltando* de gozo”, “Eso me *levantó* el ánimo”.

términos de riesgo y utilizar de forma recurrente como se hace en castellano la denominación “prime de risque française/prima de riesgo francesa” en el contexto de préstamos de la deuda soberana. Su referencia es la OAT (la obligación asimilable del Tesoro francés) por lo que a la hora de representar este concepto se usa con mayor frecuencia la forma nacional *écart* (diferencial) y, en segundo lugar, el anglicismo *spread*. En el corpus francés solo aparece una vez la expresión “prime de risque française”. Además, “la prime de risque du marché actions”/“la prima de riesgo del mercado de acciones” es más conocida y al formar parte del mercado de renta variable cuenta con un grado mayor de riesgo por lo que el redactor tiende a recurrir a explicaciones e introducir algún marcador para evitar confusión entre la “prima de riesgo” del mercado de deuda y la del mercado bursátil:

Nous allons voir comment la prime de risque (surcoût auquel se finance l'Espagne par rapport à l'Allemagne, ndlr) évolue», a-t-il déclaré devant les députés à Madrid.

[...]

Levant une incertitude majeure sur la gestion de la crise financière, qui touche particulièrement l'Espagne, cette nouvelle était bien reçue à la Bourse de Madrid, qui gagnait 1,13 % à 8 019,7 points en début d'échanges européens. Après avoir atteint des sommets cet été, à plus de 7 %, le taux d'emprunt des obligations espagnoles à dix ans est ainsi retombé au niveau plus raisonnable de 5,591 %

*PRIME DE RISQUE AU PLUS BAS DEPUIS AVRIL*

La prime de risque, soit le surcoût payé par l'Espagne vis-à-vis de l'Allemagne, référence des investisseurs, pour se financer à dix ans, était retombée mercredi sous la barre des 400 points de base pour la première fois depuis avril, à 397 points (3,97 points de pourcentage) (*Le Monde-AFP*, 2012).

Inquiets, les investisseurs délaissent la dette française. L'écart des taux entre l'obligation de référence du Trésor à 10 ans et le Bund allemand a atteint 148 points de base. En Italie, le rendement des titres de dette souveraine dépasse 7% [...]. En conséquence, l'écart de taux avec l'Allemagne (le « spread ») a franchi ce mercredi 9 novembre un nouveau record historique dans l'après-midi (*Les échos.fr*, 2011).

Ahora bien, la subida del sobreprecio que España tiene que pagar por su bono a diez años es una mala noticia para el país y los ciudadanos porque tienen que asumir un mayor coste por endeudarse, pero es buena para aquellos agentes económicos que ejercen de acreedores o inversores. En este caso se tiende a concebir la subida como un rendimiento y por lo tanto un buen negocio para los acreedores:

Si la prima sigue subiendo hoy, España no tendrá más remedio que estudiar la posibilidad de acogerse al programa del FEEF.

O eso, o asumir que el rendimiento de la deuda se va a disparar, y que si quiere financiarse sin ayuda tendrá que pagar las rentabilidades que exija el mercado [...].

La tesis germana sostiene que la prima de riesgo es el reflejo de la salud de las finanzas públicas de un país y que tras un proceso de reformas y ajustes, la prima siempre baja. De este modo, hacer bajar artificialmente la prima de riesgo, puede ablandar el espíritu reformista de los gobiernos (Roig, 2012).

El empleo de “rendimiento” en la prensa en vez de la expresión “sobreprecio” del bono o “subida” del tipo de interés de la prima de riesgo no es inocente. Según el diccionario económico de *Expansión* (2019: en línea), “rentabilidad” significa “En economía, obtención de más ganancias que pérdidas en un campo determinado; también, beneficios o resultados en una inversión o actividad económica”. Queda claro que son los acreedores los que se benefician de esas ganancias y el Estado (el emisor o deudor) el que genera pérdidas ya que se ve obligado a pagar unos intereses más o menos elevados por la colocación del préstamo. La noticia se enfoca, por lo tanto, desde la perspectiva de los mercados acreedores y no desde el punto de vista del Estado o de los ciudadanos. Esto nos lleva a concluir que además de la información existe la marca del propio emisor y su intención o capacidad de influencia en el receptor. La noticia se presenta desde la perspectiva positiva de los agentes económicos que invierten y no desde la de los deudores o de los contribuyentes. En francés, en cambio, cuando se trata del diferencial español (o prima de riesgo para la cultura española) se siente la necesidad de explicar el concepto, recurriendo a términos como *surcoût* ‘sobreprecio’, *l'écart* ‘diferencial’ *de taux avec l'Allemagne* o, incluso, el anglicismo “le spread” e introduciendo marcadores.

Además del estudio morfológico, conceptual y semántico, nos parece relevante observar esas formulaciones en contexto, en los textos y en los discursos. Como se sabe, las expresiones metafóricas se inscriben en frases, en un contexto social y cultural, en un texto y un discurso. Unas expresiones como “una elevada prima de riesgo”, “la dichosa prima de riesgo volvía a repuntar” y “la prima de riesgo se dispara” no encierran el mismo matiz.

El sentido de los términos especializados y de las expresiones metafóricas adquiere también un matiz o un valor en función del público al que van dirigidas, de la situación de comunicación, del uso, del mensaje que el redactor o el autor desean transmitir e incluso de la ideología. Todas estas variables influyen tanto en la selección de dichas expresiones por parte del emisor como en el valor que le pueden otorgar los receptores. Una expresión empleada en boca de un banquero que se dirige a otro banquero puede adquirir un valor distinto cuando la utiliza para dirigirse a un cliente. “Alzas de precio” puede resultar negativo para el comprador pero positivo

para el vendedor. De la misma manera, una expresión en la voz del acreedor o inversor y del deudor puede llegar a manifestar un significado diferente.

### 3.4. Salir a bolsa/Introduction en bourse

Si comparamos las variantes que se usan en español y en francés, constatamos, en primer lugar, y siempre según nuestro corpus, que en francés hay menos variantes denominativas para expresar este concepto que en castellano: “introduction en bourse”, “introductions en bourse”, “mise en bourse”, “entrée(s) en Bourse” (FR); en cambio, en español, se da mayor variedad: “salida/salir al parqué”, “salida/salir a bolsa”, “salida/salir a los mercados”, “debutar en los mercados”, “estrenarse en la bolsa, saltar a bolsa, dar el salto al parqué, comenzar a cotizar”, etc. La rica variación denominativa en el caso de “salir a bolsa” ya ha sido constatada y descrita por Gallego (2013: 49), que señala:

En este caso, pudimos ver variación tanto en el núcleo terminológico (*salir al mercado* o *salir al parqué*) como en el eventivo (*saltar a bolsa*), además de otras variaciones formales referidas al uso prepositivo, consecuencia del uso de tal o cual verbo (*estrenarse en bolsa, debutar en bolsa*, pero *salir a bolsa, saltar a bolsa*), así como otras modificaciones morfosintácticas (*salir a la bolsa, dar el salto a la bolsa*) o la inserción de otros elementos frásticos (*salida precipitada a bolsa, salir finalmente a bolsa*) e incluso terminológicos (*salir a cotizar a bolsa, comenzar a cotizar en bolsa, empezar a cotizar en bolsa*).

Dado que lo que nos interesa aquí son las similitudes o diferencias que se presentan entre las dos culturas, cabe apuntar una diferencia de calado: la perspectiva (en la conceptualización de la metáfora). Efectivamente, mientras en español se percibe como el acto de “pasar de dentro hacia fuera”, en la cultura francesa se concibe como “pasar de fuera hacia el interior”, de ahí la denominación “introduction en bourse”, “entrée en bourse”.

Comparamos dos fragmentos, uno en español sacado de la versión digital de *Expansión.com*:

En este contexto, los analistas coinciden en asegurar que estamos en un mal momento para entrar en bolsa. “El peor desde hace veinte años”, según aseguró ayer el presidente de Ibercaja, Amado Franco. Los problemas de Grecia, que se suman a la desconfianza sobre los avances en España, vuelven a meter al país en el foco del huracán” (Garea, 2011).

Con el siguiente fragmento que se puede leer en *Les Echos.fr*:

Gartmore veut faire son entrée en Bourse. Le gérant Gartmore veut faire son entrée à la Bourse de Londres le mois prochain. Objectif ? Récolter près de 250 millions de livres sterling afin d'alléger sa dette, qui reculerait ainsi de 400 à 150 millions de

livres. Cela peut être aussi un moyen pour certains collaborateurs de la société associés au capital de céder tout ou partie de leurs participations, en profitant d'une fenêtre de marché favorable après le fort rebond des Bourses. Opération isolée ou début d'une tendance, cette introduction en Bourse traduit en tout cas une amélioration dans l'état d'esprit des investisseurs, prêts à prendre de nouveau des risques (Aït-Kacimi, 2009).

Comprobamos que las dos culturas cuentan con denominaciones similares. No obstante, la apariencia formal es engañosa ya que estamos ante un falso amigo y, por lo tanto, no transmiten el mismo significado. En español se emplea para designar una práctica que permite que un inversor pueda rentabilizar sus ahorros comprando acciones. En cambio, en francés se refiere a cuando los activos (acciones) de una empresa empiezan a cotizar en bolsa con la intención de conseguir financiación.

Otra diferencia que cabe destacar, como ya apuntamos en otros ejemplos, es el uso de la nominalización en los textos en francés, ya que el núcleo de los enunciados localizados y extraídos en francés es exclusivamente un sustantivo<sup>7</sup>. La falta de verbo en francés responde a esa necesidad de concisión que exige la lengua francesa. No obstante, en español, a pesar de que hay alternancia entre el empleo de formas verbales y nominales, predominan los enunciados en las que el núcleo es verbal, con lo que se consigue evitar ambigüedades.

La recopilación y posterior comparación de las metáforas orientacionales en las dos culturas, española y francesa, permiten localizar variantes denominativas y comprobar el sentido en contexto para establecer eventuales equivalencias lo que resulta muy útil en la traducción económica.

#### 4. Conclusiones

Las dos lenguas, francés y español, comparten formas similares que se pueden traducir literalmente. No obstante, hemos visto como “entrada en bolsa” y “entrée en bourse” no comparten el mismo significado.

Además, estas orientaciones metafóricas no son arbitrarias. Lakoff y Johnson (1991: 50) recuerdan que “tienen una base en nuestra experiencia física y cultural”. Si en francés la cotización se percibe como el paso de fuera hacia dentro (entrée en bourse), el español lo concibe como el paso de dentro hacia fuera (salir a Bolsa). Ello demuestra que cada cultura tiene su forma particular de concebir la realidad.

Algunas EMO que forman colocaciones no se aplican a todos los valores, porque las palabras no se combinan de forma aleatoria. Cada idioma tiene su sintaxis y si el francés que es una lengua sintética prefiere formas nominales, el español necesita usar verbos para evitar ambigüedades. Los verbos *apreciarse-depreciarse* (divisas) son

<sup>7</sup> La frecuencia en español es de 1174 para verbos y de 174 para los nombres. En cambio, en francés hay ausencia total de verbos frente a 39 enunciados con sustantivo.

muy frecuentes en español; en cambio, el francés recurre al sustantivo *appréciation* y a su antónimo *dépréciation (de la devise)*.

Por otra parte, existen formas específicas a cada cultura. Efectivamente, diferentes formas (clichés) en francés no se utilizan en español: *performance, performance négative, sous-performance, dopé (par)*... Otras formas como *lastre* o *lastrar* son formas propias del español y para trasladarlas no es posible adoptar la estrategia de la traducción literal.

En definitiva, el traductor ha de tener en cuenta, a la hora de elegir la opción más adecuada, que las metáforas y las expresiones metafóricas contienen un elevado porcentaje de referencias culturales y no es tanto la igualdad formal como la equivalencia de efectos en el receptor de la cultura meta que se ha de priorizar. Este tipo de estudios contrastivos son de gran utilidad para la traducción de textos económicos porque permiten también sensibilizar al sujeto traductor sobre la importancia de cotejar estas diferencias con ejemplos reales en uso.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.S.S. (2017): «El euro se desinfla hacia mínimos de 12 años tras las actas de la Fed». Disponible en: <http://www.expansion.com/mercados/divisas/2015/04/09/5526210eca474-104258b4570.html>.
- AÏT-KACIMI, Nassim (2009): «Gartmore veut faire son entrée en Bourse». *Les Échos*, 23 de noviembre. Disponible en: <https://www.lesechos.fr/2009/11/gartmore-veut-faire-son-entree-en-bourse-468714>.
- ARCHER, Jean Yves (2012): «Le danger des métaphore». *Les Échos*, 28 de octubre. Disponible en: [http://archives.lesechos.fr/archives/cercle/2012/10/28/cercle\\_57451.htm](http://archives.lesechos.fr/archives/cercle/2012/10/28/cercle_57451.htm).
- ARRESE, Ángel (2015): «Las metáforas de la crisis del euro en la prensa española». *Comunicación & Sociedad*, 28/2, 19-38.
- BARCELÓ MARTÍNEZ, Tanagua e Iván DELGADO PUGÉS (2015): «Las metáforas en los textos periodísticos franceses sobre la Bolsa: estudio a partir de un corpus electrónico», in Daniel Gallego Hernández (coord.), *Current Approaches to Business and Institutional Translation – Enfoques actuales en traducción económica e institucional. Actas del Congreso Internacional de Traducción Económica, Comercial, Financiera e Institucional*. Berna, Peter Lang, 105-117.
- BERTHEREAU, Jessica (2013) : «Les émetteurs espagnols démarrent l'année sur les chapeaux de roues» en *Les Échos*. Disponible en: <https://www.lesechos.fr/2013/01/les-emetteurs-espagnols-demarrent-lannee-sur-les-chapeaux-de-roues-334223>.
- BIELENIA-GRAJEWSKA, Magdalena (2009): «The role on metaphors in the language of investment banking». *Ibérica*, 17, 139-156.



- BOULANGER, Pier-Pascale (2016): «Quand les médias traduisent la crise : les métaphores utilisées par la presse généraliste pendant la crise des subprimes». *Meta*, LXI [hors série], 144-162.
- BOURDIEU, Pierre (1972): *Esquisse d'une Théorie de la Pratique; précédé de Trois études D'Ethnologie Kabyle*. Ginebra, Droz.
- COUET, Isabelle (2011): «Les taux des obligations périphériques restent élevés malgré des levées de dette réussies». *Les Échos*, 1 de febrero. Disponible en: [https://www.lesechos.fr/01/02/2011/LesEchos/20860-175-ECH\\_les-taux-des-obligations-peripheriques-restent-eleves-malgre-des-levees-de-dette-reussies.htm](https://www.lesechos.fr/01/02/2011/LesEchos/20860-175-ECH_les-taux-des-obligations-peripheriques-restent-eleves-malgre-des-levees-de-dette-reussies.htm).
- DOBZYŃSKA, Teresa (1995): «Translating metaphor: Problems of meaning». *Journal of Pragmatics*, 24, 595-604.
- EFE (2017): «La inflación china baja hasta 1,7% en noviembre». *Expansión*, 9 de diciembre. Disponible en: <http://www.expansion.com/economia/2017/12/09/5a2ba6e5268e3ef16a8b4636.html>.
- EL ECONOMISTA (en línea): *Diccionario económico*. Disponible en: <http://www.economista.es/diccionario-de-economia>.
- ERRARD, Guillaume (2010): «Les obligations d'État ne sont pas si sûres que cela». *Le Figaro*, 26 de noviembre. Disponible en: <http://www.lefigaro.fr/sicav/2010/11/26/04006-20101126ARTFIG00434-les-obligations-d-etat-ne-sont-pas-si-sures-que-cela.php>.
- EXPANSIÓN (en línea): *Diccionario económico*. Disponible en: <http://www.expansion.com/diccionario-economico>.
- EXPANSIÓN.COM (2013): «El Ibex gana otro 2,6% en su tercera semana de subidas». *Expansión*, 2 de agosto. Disponible en: <https://www.expansion.com/2013/08/02/mercados/1375422400.html>.
- FAY, Pierrick (2017): «Pourquoi les Bourses européennes pourraient prendre leur revanche ?». *Les Échos*, s.d. Disponible en: <https://videos.lesechos.fr/lesechos/sujet-actus/pourquoi-les-bourses-europeennes-pourraient-prendre-leur-revanche/8v3z80>.
- FERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ, Áurea (2016): «La traducción económica del concepto a la denominación. El caso de activo financiero». *Revista de Filología e Lingüística Portuguesa*, 18/1, 115-144. Disponible en: <http://www.revistas.usp.br/flp/article/view/112161/118921>.
- FERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ, Áurea e Iolanda GALANES-SANTOS (2015): «La crise hypothécaire et ses dénominations». *Babel. Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation*, 61/2, 265-282.
- FUERTES-OLIVERA, Pedro A. (1998): «Metaphor and Translation: A Case Study in the Field of Economics», in P. Fernández Nistal y J. M. Bravo Gozalo (ed.), *La Traducción: orientaciones culturales y lingüísticas*, Valladolid, SAE. 79-95.
- GALANES-SANTOS, Iolanda (2016): «La crisis económica mundial: un concepto complejo con múltiples denominaciones». *Revista de Filología e Lingüística Portuguesa*, 18/1, 5-41. Disponible en: <http://www.revistas.usp.br/flp/article/view/112101/118920>.

- GALANES-SANTOS, Iolanda (2017a): «Neologismos de la crisis: estudio contrastivo de sus denominaciones en la prensa gallega y española», in M. Sánchez Ibáñez *et al.* (ed.), *La renovación léxica en las lenguas románicas. Proyectos y perspectivas*. Murcia, Editum, 91-105.
- GALANES-SANTOS, Iolanda (2017b): «Neologismos conceptuales y referenciales: aportaciones desde la neología traductiva de la crisis», in Ch. Vargas y M. Á. Candel Mora (ed.), *Temas actuales de terminología y estudios sobre el léxico*. Granada, Comares, 125-146.
- GALLEGO-HERNÁNDEZ, Daniel (2012): «Traducir en tiempos de crisis: estudio comparativo de la traducción francés-español de colocaciones en el lenguaje de los negocios». *Parremia*, 21, 151-162.
- GALLEGO-HERNÁNDEZ, Daniel (2013): «Terminología económico-financiera: propuesta de actividades para la enseñanza de lenguas con fines específicos». *Les Cahiers du GERES* 6, 47-61. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/47367>.
- GALLEGO-HERNÁNDEZ, Daniel (2016): «Los verbos de fluctuación en los mercados de valores. Estudio basado en corpus». *Revista Lingua. Revista de la Sociedad Española de Lenguas Modernas*, 3, 105-130. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/00440437704953dc1a44a>.
- GARCÍA LUQUE, Francisca (2010): «La palabra crisis en la prensa: análisis terminológico de cara a la enseñanza y al ejercicio profesional de la traducción socio-económica (francés-español)». *Anales de Filología Francesa*, 18, 203-215.
- GAREA, Rodrigo P. (2011): «La crisis de la deuda compromete las ganancias anuales de la bolsa». *Expansión*, 17 de junio. Disponible en: <https://www.expansion.com/2011/06/17/mercados/1308265826.html>.
- GILARRANZ-LAPEÑA, Mar (2010): «La traducción de la metáfora en el lenguaje de la economía. Correspondencia en lenguas afines: italiano-español», in *Actas del IV Congreso "El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo"*, Madrid, EsLetra, 405-421. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/044\\_gilarranz.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/044_gilarranz.pdf).
- GOEGEBEUR, Liselot (2016): *Lenguaje metafórico en la prensa económica y política sobre el "brexit". Estudio comparativo español-neerlandés*. Master of Arts in het tolken: combinatie van ten minste twee talen, Universiteit Gent.
- KLEIN, Jean (1969): «La traduction de l'image». *Mémoires et Publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, 82/2, 154-166.
- KÖVECSES, Zoltán: (2008): «Conceptual metaphor theory. Some criticisms and alternative proposals». *Annual Review of Cognitive Linguistics*, 6, 168-184.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1980): *Metaphors we live by*. London, The University of Chicago Press.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1985): *Les Métaphores dans la vie quotidienne*. Traduit de l'anglais par M. de Fornel. Paris, Éditions de Minuit.

- LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1991): *Metáforas de la vida cotidiana*. Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky, traducción de Carmen González Marín. Madrid, Cátedra.
- LE MONDE-AFP, (2012): «Espagne : Rajoy veut étudier la prime de risque avant de solliciter de l'aide». *Le Monde*, 12 de septiembre. Disponible en línea: [https://www.lemonde.fr/economie/article/2012/09/12/espagne-rajoy-veut-etudier-la-prime-de-risque-avant-de-solliciter-de-l-aide\\_1759036\\_3234.html](https://www.lemonde.fr/economie/article/2012/09/12/espagne-rajoy-veut-etudier-la-prime-de-risque-avant-de-solliciter-de-l-aide_1759036_3234.html).
- LES ÉCHOS (2011): «L'écart de taux entre la France et l'Allemagne bat un record». *Les Échos*, 9 de noviembre. Disponible en línea: <https://www.lesechos.fr/2011/11/lecart-de-taux-entre-la-france-et-l-alle-magne-bat-un-record-413531>.
- LUCAS, Gaëlle (2014) : «L'Espagne et le Portugal réduisent leur déficit mais la dette pèse lourd». *Les Échos*, 1 de abril. Disponible en línea: <https://www.lesechos.fr/2014/04/lespagne-et-le-portugal-reduisent-leur-deficit-mais-la-dette-pese-lourd-277216>.
- MORENO, Mariola; Pierre RATINAUD y Pierre MARCHAND (2017): «Le traitement de la crise économique par les agences de presse: une comparaison France/Espagne». *Mots. Les langages du politique*, 115/3, 51-72.
- NEWMARK, Peter (1988): *A Textbook of Translation*. Nueva York, Prentice Hall.
- ROBIN, Jean-Pierre. (18/11/2012) : «Mieux vaut une croissance négative que pas de croissance». *Le Figaro*, 18 de noviembre. Disponible en: <http://www.lefigaro.fr/mon-figaro/2012/11/18/10001-20121118ARTFIG00180-mieux-vaut-une-croissance-negative-que-pas-de-croissance.php>.
- ROIG, Miquel (2012): «España aboca a España a un rescate blando». *Expansión*, 3 de agosto. Disponible en: <http://www.expansion.com/2012/08/03/economia/1343948580.html>.
- ROJO LÓPEZ, Ana María y Miguel Á. ORTS LLOPIS (2010): «Metaphorical pattern analysis in financial texts: Framing the crisis in positive or negative metaphorical terms». *Journal of Pragmatics*, 42, 3300-3313.
- ROUSSEAU, Hervé (2012): «Nouvelle semaine de doute à la Bourse de Paris». *Le Figaro*, 16 de noviembre. Disponible en: <http://bourse.lefigaro.fr/indices-actions/actu-conseils/-nouvelle-semaine-de-doute-a-la-bourse-de-paris-308556>.
- SOARES DA SILVA, Augusto. (2013): «O que sabemos sobre a crise económica, pela metáfora. Conceptualizações metafóricas da crise na imprensa portuguesa». *Revista Media & Jornalismo* 22/1[nº temático *Crise memória e esquecimento*], 11-34.
- TOURY, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam, John Benjamins.
- VALVERDE, M. (2009): «Zapatero pronostica la “inminente” recuperación de la economía». *Expansión*, 11 de diciembre. Disponible en: <http://www.expansion.com/2009/12/10/economia-politica/1260485271.html>.

- VERLINDE, Serge (1997): «Le vocabulaire des fluctuations dans le discours économique: synonymie et combinatoire». *Meta*, 42/1, 5-14. Disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1997-v42-n1-meta176/004560ar.pdf>.
- WIBURG, John (2012): «Rechute du Cac 40, l'Espagne inquiète». *Les Échos*, 30 de mayo. Disponible en: <https://investir.lesechos.fr/marches/actualites/rechute-du-cac-40-l-espagne-inquiete-432683.php>.

## Lumières sur la guerre : ambivalence des symboles dans quatre récits de la Grande Guerre

**Flavie FOUCHARD**

*Universidad de Sevilla*

flaviefouchard@us.es

ORCID: 0000-0002-9895-8203

### Resumen

En este artículo procedemos a una lectura atenta de algunos fragmentos de *Gaspard* de René Benjamin, *Le Feu* de Henri Barbusse, *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès et *Clavel Soldat* de Léon Werth para analizar la manera en que sus autores tratan el motivo de la luz. Nos permite acercarnos a estas obras que nacen de la experiencia, centrándonos en las distintas interpretaciones del conflicto que construyen, a partir de una estética que va más allá del realismo y que utiliza el símbolo de la luz para cuestionar los símbolos y las representaciones tradicionales de la guerra, pero que también nos permiten atribuir diversos sentidos, a veces ambiguos, a una experiencia inédita de la guerra.

**Palabras clave:** Representación. Símbolo. Naturaleza. Primera guerra mundial.

### Résumé

Dans cet article nous procédons à une lecture attentive des notations de lumière dans certains fragments de *Gaspard* de René Benjamin, *Le Feu* de Henri Barbusse, *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès et *Clavel Soldat* de Léon Werth. Cette analyse nous permet d'aborder sous l'angle de l'interprétation du conflit qu'elles proposent ces œuvres qui prennent pour point de départ l'expérience mais ne se réduisent pas à l'écriture réaliste. En effet, la symbolique de la lumière leur permet de remettre en question les représentations traditionnelles de la guerre, mais aussi de donner leur propre interprétation, parfois ambiguë, de cette expérience guerrière radicalement nouvelle.

**Mots clé :** Représentation. Symbole. Nature. Première Guerre Mondiale.

### Abstract

In this paper, we conduct a close reading of some fragments of *Gaspard* from René Benjamin, *Le Feu* from Henri Barbusse, *Les Croix de bois* from Roland Dorgelès and *Clavel Soldat* from Léon Werth to study the motif of light in their self-experience-based narration. We focus on light's symbolism that these non-exclusively realistic texts use to both express

---

\* Artículo recibido el 11/11/2019, aceptado el 7/02/2020.

critics on war's traditional representation and give an own interpretation, sometimes ambiguous, of a whole new war experience.

**Keywords:** Representation. Symbol. Nature. First World War.

## **0. Introduction**

Pour de nombreux soldats de la Grande Guerre, dont les écrivains que nous allons évoquer, la nature est le cadre principal de la guerre. La campagne du Nord ou de l'Est de la France, dans les récits qui prennent pour ancrage le front sur le territoire français, occupe donc une place primordiale et recouvre par là-même de nombreuses significations au sein de textes dont les orientations sont, elles aussi, variées, comme l'explique Pierre Schoentjes (2011 : 123) : « La guerre de 14-18, première guerre industrielle et où la mécanisation a joué un rôle fondamental, illustre des rapports complexes dans la mesure où cette guerre "moderne" a eu pour cadre essentiel un univers rural et champêtre ». Ce critique propose une « typologie générale » des descriptions de la nature dans ces textes qui vise à mieux comprendre les différents rapports entre guerre et nature, et montre que ces relations ne se réduisent en aucun cas à une opposition stricte entre les deux termes (Schoentjes, 2011 : 125). Il dégage ainsi cinq types d'images de la nature qui s'inscrivent dans le prolongement d'une tradition bien ancrée : « la nature d'Arcadie, la nature de robinsonnade, la nature champêtre, la nature primitive et la nature apocalyptique » et oscillent entre deux pôles, celui de la nature idyllique, rappelant l'âge d'or d'avant le conflit ou se constituant en décor propice à un bref moment de répit pour le guerrier ; et celui de l'image du conflit représenté comme un enfer sur terre.

À partir des perspectives ouvertes par cette étude générale, nous avons souhaité étudier un élément de détail de la description, qui l'anime et qui participe du pouvoir symbolique de celle-ci : la lumière. Tout comme la relation de l'homme avec la nature, la portée symbolique de la lumière se voit affectée par le bouleversement qu'introduit la guerre dans les représentations traditionnelles de l'héroïsme et du combat. Tout comme le paysage, elle symbolise un large spectre de valeurs, concepts et réalités humaines : elle est traditionnellement associée, dans notre culture, à la connaissance, la gloire, l'héroïsme, la victoire, le sens, la clarté, le progrès ou encore le renouveau annoncé par l'aube. Elle participe alors des anciens stéréotypes sur la guerre, véhiculés avant et pendant le conflit, et qui circulent dans nos œuvres. La lumière contribue également à la création de nouvelles images qui fonctionnent, elles aussi, comme des clichés, dans des textes qui, pour mieux tenter de la représenter mettent au cœur de leur projet littéraire « l'expérience sensorielle de la guerre » et

transforment tout en « symbole »<sup>1</sup> (Beaupré, 2006 : 158 et 192).

L'étude du motif de la lumière va alors nous permettre de mettre en évidence les marques des tensions à l'œuvre dans chaque texte : entre une volonté de représenter la guerre dans sa réalité, de donner du sens à cette expérience et la difficulté à lui en trouver un acceptable (au regard de la morale, de la religion, de l'éthique, des idéaux républicains<sup>2</sup> ou d'une idéologie politique, selon les textes). Nous allons nous pencher sur certains passages de *Gaspard* (1915) de René Benjamin, du *Feu* d'Henri Barbusse (1916), des *Croix de bois* (1919) de Roland Dorgelès et de *Clavel Soldat* de Léon Werth (1919), en cherchant à montrer comment les auteurs retravaillent les images de la tradition à leur disposition pour rendre compte d'une expérience qu'ils ont à la fois perçue comme extraordinaire et universelle. Nous nous inscrirons dans la lignée de Michèle Touret (2001 : 219) quand elle explique que cette situation a produit « une littérature où la “défamiliarisation” était le fait de la situation et non celui des formes qui, elles, effaçaient au contraire tout obstacle à la saisie immédiate et à l'entente des lecteurs ». Il ne s'agit pas de faire des techniques employées dans ces textes des moyens représentatifs de tous les récits écrits par des écrivains combattants, mais de proposer une lecture approfondie de textes « classiques » à partir d'éléments de détails révélateurs. Nous examinerons les différents récits dans une perspective qui tentera de tenir compte des différences chronologiques (date d'écriture et de publication en relation avec le conflit) pour mieux appréhender les différentes occurrences des images<sup>3</sup>. Avant de commencer notre parcours, nous ferons un point sur les deux grands types de lumière qui se retrouvent dans ces récits : la lumière naturelle et celle qui émane des machines et de la guerre moderne. Ce qui nous permettra de contextualiser le débat esthétique et moral au cœur de la représentation littéraire de la guerre.

### 1. L'« aurore boréale du champ de bataille » (Duhamel, 1967 : 31)

Dans les récits que nous allons analyser, nous retrouvons deux types d'éclairages : l'un émane de la nature, l'autre de la guerre moderne et de ses instruments ou des situations qui lui sont propres. Nous allons d'abord brièvement évoquer la seconde, plus citée et étudiée que la première, puisque les notations des lumières de

<sup>1</sup> Dans la continuité de son travail dans *Fictions de la Grande Guerre* (2009), Pierre Schoentjes (2011 : 123) traite les images de la nature comme « lieu de cristallisation d'enjeux thématiques majeurs ».

<sup>2</sup> La représentation des soldats en électeurs est fréquente dans *Gaspard*, comme pour mieux interroger ce que la République attend de ses citoyens (Fouchard, 2017 : 146-147).

<sup>3</sup> Nicolas Beaupré (2013 : 171) explique qu'au sein même de la guerre comme événement, il faut distinguer plusieurs périodes en ce qui concerne les récits qui en témoignent : « Les horizons d'attente de 1914 (où domine la croyance en une guerre courte, voire très courte) ne sont assurément pas les mêmes qu'en 1916 pendant la bataille de Verdun ou qu'en 1917 après l'échec de l'offensive du Chemin des Dames ».



la guerre moderne ont constitué l'un des clichés constitutifs de sa représentation. Cela nous permettra de revenir sur les difficultés que le choix d'une posture esthétique a posées à tous les auteurs ayant voulu témoigner de « leur » guerre car, comme l'explique de nouveau Pierre Schoentjes (2009 : 44), « faire le récit de la guerre ne va pas sans problèmes ».

La lumière qui illumine le front lors, notamment, des bombardements, est présente dans de nombreux poèmes, romans, récits et articles ayant pris pour sujet la première guerre mondiale. Nous la trouvons dans un texte de Colette daté de décembre-janvier 1915, « À Verdun », dans lequel l'auteure commente son voyage incognito vers Verdun, qui n'est pas encore synonyme d'hécatombe, pour retrouver son mari, officier cantonné dans cette ville : « Heures longues ? peut-être, à cause de l'impatience d'arriver, mais heures remplies, inquiètes, illuminées par la lueur boréale d'une canonnade incessante, une lueur rose qui halète au ras de l'horizon, au nord-est » (Colette, 1984 : 490). C'est une image précoce, elle se généralise rapidement et devient même un stéréotype. Mais, elle possède toujours également pour objectif de faire voir la réalité de la guerre aux lecteurs qui ne connaissent pas le front, ressource largement utilisée par de nombreux auteurs, comme l'explique Laurence Campa (2010 : 33) : « Esthétiser la guerre ou tout autre sujet, c'est la rendre sensible au lecteur, par tous les moyens, et plus précisément produire des sensations. La poétiser, c'est en faire un matériau poétique ». Les descriptions de cette lumière, étonnement belle en regard de la destruction qu'elle annonce, est au cœur d'un dilemme plus large auquel ont été confrontés les écrivains qui voulaient témoigner littérairement de la guerre. En effet, comme l'explique Michèle Touret, cela constituait un véritable « [d]éfi à la littérature » car il s'agissait de choisir entre deux postures antagoniques, qui avaient nécessairement, au-delà des parti-pris esthétiques, des implications morales et des conséquences sociales : « abandonner la voie créatrice, peut-être indécente et impuissante, et témoigner en renonçant aux ressources habituelles de la littérature ; ou ne pas y renoncer mais courir le risque d'une création qui trahira ses objectifs et pourra rendre la guerre belle et aimable... » (Touret, 2001 : 218). Cette voie autorise la création d'images qui associent les lueurs de la guerre à des comparants naturels comme dans ce poème d'Apollinaire « Carte postale »<sup>4</sup>, cité et commenté par Laurence Campa lors de son analyse de la réception des textes de guerre du poète :

Je t'écris de dessous la tente  
Tandis que meurt ce jour d'été  
Où floraison éblouissante  
Dans le ciel à peine bleuté  
Une canonnade éclatante  
Se fane avant d'avoir été (Campa, 2001 : 297)

<sup>4</sup> Tiré de « La tête étoilée » dans *Calligrammes*.

Elle remarque que, pour appréhender une expérience aussi neuve, le poète puise ici dans le répertoire traditionnel de la nature, « floraison, ciel à peine bleuté, se fane », tout en le réinvestissant dans de nouvelles circonstances : « une canonnade éclatante », ce qui confère au poème un mélange de proximité et d'étrangeté. Cette technique rend également patent le scandale que peut représenter la comparaison entre le cycle naturel, admiré par la tradition, synonyme de beauté grâce au terme « floraison », avec les instruments de la guerre moderne. Seuls les termes « meurt » et « se fane » semblent mettre à distance cette représentation « de carte postale », dont nous ne pouvons éviter de penser qu'elle suggère une certaine ironie.

Dans certains récits, les auteurs se veulent parfois plus explicites quant aux significations de ces lumières. Dans ce passage des *Croix de bois* c'est le paysage urbain qui sert de comparant (« long boulevard de clarté » ; « enseignes lumineuses »), ainsi que les célébrations de la fête nationale pendant les soirs d'été :

Dans un bourdonnement assourdi de voix étouffées, de cliquetis et de pas fourbus, la compagnie entra dans le village noyé d'ombre. Pas bien loin, les fusées barraient la nuit d'un long boulevard de clarté, et, par instants, cela s'égayait de lueurs rouges ou vertes, vite éteintes, pareilles à des enseignes lumineuses.

Ce ciel de guerre fait penser à une nuit populaire de 14 Juillet. Rien de tragique. Seul, le vaste silence (Dorgelès, 2013 : 34).

La comparaison avec le ciel de « nuit populaire de 14 Juillet » vise la vision édulcorée et patriotique de l'événement, depuis l'extérieur<sup>5</sup>. Nous pouvons penser qu'elle renvoie à un certain symbolisme attaché à l'événement, notamment au début du conflit. Les deux phrases nominales suivantes contrastent toutefois fortement avec cette imagerie, sans pour autant basculer vers le pôle du sensationnalisme (« Rien de tragique »). À quoi attribuer ici « le silence » ? À une notation réaliste, au manque de sens de l'événement, à l'indifférence qu'il provoque depuis la distance, à la sensation des soldats au plus profond de la nuit ? Nous pouvons trouver une réponse dans la perception de Demachy, qui vient d'arriver sur le front, assumée par le narrateur omniscient :

Les yeux tournés vers les premières lignes, il cherchait cependant à voir les fusées, entre deux murs. C'était pour lui une déception, cette première vision de la guerre. Il aurait voulu être ému, éprouver quelque chose, et il regardait obstinément vers les tranchées, pour se donner une émotion, pour frissonner un

---

<sup>5</sup> Quelques pages plus loin, les camarades du narrateur regardent toutefois un bombardement avec « un cri d'admiration » et « une clameur ravie de feu d'artifice » (Dorgelès, 2013 : 40). Dorgelès (2013 : 118) file la métaphore tout au long du texte. Ainsi, retrouvons-nous cette mention au feu d'artifice lors de l'épisode du « mont Calvaire ».

peu. [...] Il ne ressentait rien, qu'un peu de surprise. Cela lui semblait tout drôle et déplacé, cette féerie électrique au milieu des champs muets. [...] Même ce village dévasté ne le troublait pas : cela ressemblait trop à un décor. C'était trop ce qu'on pouvait imaginer (Dorgelès, 2013 : 35).

Celui qui s'approche des lueurs de la guerre pour la première fois, désireux pourtant de les connaître, éprouve une déception envers ce qui ressemble à un spectacle au milieu du silence : « féerie, décor ». L'expérience est en effet teintée de ses propres attentes, fabriquées au préalable par son « imagination », sûrement aidée par les représentations circulant à l'arrière. L'indifférence de la nature et de la nuit à l'agitation humaine n'évoque aucun pathétisme, sinon un sentiment d'irréalité : « cette nuit, ce grand silence, ce n'était pas la guerre... » Nous touchons ici à la difficulté de représenter la réalité guerrière pour ceux qui ne la vivent pas et ne la connaissent pas.

Alors, certains auteurs font le choix de traduire ce que signifient les dessins et lueurs que tracent dans le ciel les « canonnades ». Ainsi, Duhamel, s'attache lui aussi à l'« aurore boréale du champ de bataille » dans « Sur la Somme » (*Civilisation*), en n'oubliant pas de faire intervenir le responsable humain de ce cataclysme :

Quel orage humain ! Quelle explosion de haine et de destruction ! On eût dit qu'avec des millions d'étincelles une troupe de géants forgeaient l'horizon de la terre en frappant dessus à coups redoublés. Faite d'une infinité de lueurs furtives, une immense lueur continue vivait, palpait, bondissait, éblouissant le paysage et la nue. Des gerbes irisées fusaient en plein ciel, comme le marteau-pilon en exprime de la fonte incandescente.

Pour moi qui sortais de la tranchée, tous ces artifices signifiaient quelque chose, des recommandations, des ordres, des appels désespérés, des signaux d'égorgeement, et je commentais ce brasier comme s'il eût exprimé en toutes lettres la fureur et la détresse des combattants (Duhamel, 1967 : 31).

Dans ce passage, Duhamel commence par évoquer la responsabilité humaine dans ce déchaînement. Mais, comme si la haine et la destruction étaient incompatibles avec les images lumineuses : « étincelles, lueurs, immense lueur continue, éblouissant, gerbes irisées, incandescente » ou même vitales : « furtives, vivait, palpait, bondissant » ; Duhamel tente de faire revenir le lecteur à la vraie signification de ce spectacle. Il interprète « ce brasier » pour ceux qui ne sortaient pas de la tranchée, comme lui, et attache à son texte la fonction du « commentaire » qui permet à l'écriture réaliste de dépasser le simple objectif de « rendre sensible » la guerre au lecteur. Dans cette entreprise, la lumière naturelle qui éclaire les scènes de ces récits joue un rôle symbolique fort.

D'une part, elle a été contaminée par les nouveaux instruments de la guerre moderne, plus guère absents des paysages, comme le montre ce passage des *Croix de bois*, lorsque la compagnie du narrateur arrive dans la tranchée, à l'aube, pour la relève :

Un joli soleil pâle de la Saint-Martin. Sur le ciel d'un bleu tendre, les nuages étaient pareils à des flocons de shrapnells. Un émouchet et un corbeau se poursuivaient à coups de bec, sauvagement. On entendait une alouette, qui bougeait à peine. C'était dimanche (Dorgelès, 2013 : 38).

La beauté de la matinée de ce dimanche de fête, faiblement ensoleillée, est rapidement réinsérée dans le temps guerrier grâce au comparant associé aux nuages. La brutalité envahit alors le paysage à travers la scène qui fait s'affronter, symboliquement, un rapace et un charognard, ce dernier habitué des champs de bataille. Nous voyons ici que les éléments de la guerre moderne envahissent logiquement les descriptions de la nature et lui donnent, à cette occasion, une coloration inquiétante. D'autant plus que la lumière solaire, éclatante, a traditionnellement symbolisé la victoire et la gloire et a donc, à ce titre, fait l'objet d'un travail de mise à distance important de la part de nos auteurs.

## 2. Les illusions de la victoire ensoleillée dans *Gaspard*

Dès *Gaspard*, roman écrit en 1914 et qui met en scène son personnage de la déclaration de la guerre à l'immobilisation du conflit dans les tranchées, les effets de lumière confirment, dans un premier temps, l'association qui se fait traditionnellement entre une victoire pressentie comme rapide et facile et le caractère étincelant. Or, dans ce roman généralement considéré comme un modèle du genre patriotique, le récit mène Gaspard à perdre ses illusions sur la guerre, ce qui s'accompagne d'un changement d'éclairage, déjà présent dans les errements prémonitoires du temps au cours de la « grande semaine d'août 1914, où chaque ville de chaque province offrit un régiment à la France » (Benjamin, 1998 : 19). Ainsi, le soir du 2 août, premier jour de Mobilisation Générale, la lumière donne une tonalité « heureu[se] » à la fin de la journée : « la soirée était belle. Le soleil baissant, les toits devenaient roses. Un rayonnement heureux caressait les maisons. Le bleu du ciel, en s'allégeant, donnait des ailes à la soirée ; et il y avait des promesses dans la tiédeur de l'air » (Benjamin, 1998 : 21). Mais le lendemain, le temps a changé – « Le beau temps de la veille s'était corsé et il faisait un soleil vigoureux qui coloriait de petits nuages ronds, sans poésie » (Benjamin, 1998 : 22) –, au point d'entraîner un orage :

Mais dans la nuit le vent changea brusquement, et une averse tomba drue sur la ville. Elle s'éveilla pourtant sous le ciel bleu. Il ne dura pas. De nouveau, toute une bande de petites nuées rapides s'en vinrent crever en trombes rageuses, dont l'eau séchait, sitôt tombée. [...] On ne savait si le temps riait ou pleu-

rait. Matinée nerveuse, de colères et de rayonnements (Benjamin, 1998 : 22-23).

Les personnifications, dans ces deux exemples, (« heureux », « coloriait », « riait », « pleurait ») sont caractéristiques de la fonction symbolique que revêt la description du temps et de la nature, et par extension des notations de lumière. L'effet de réel<sup>6</sup> n'est pas le seul but de ce commentaire qui annonce déjà des perturbations : dans les plans tout tracés sur la guerre mais aussi dans l'ordre symbolique.

Avant de partir sur le front, encore à la caserne, Gaspard connaît le « réveil en fanfare » du soleil :

Heureusement, les nuits d'août sont courtes, et les idées noires des hommes ne résistent guère à un lever de soleil éclatant, qui met d'abord le ciel en feu, puis qui lance à la terre tous ses rayons ensemble, qui s'impose, qui ne laisse pas libre une seule fenêtre, qui vient chercher le dormeur sur sa paille, l'éblouit paupières baissées, lui sonne un réveil en fanfare, illuminant toutes ses idées [...] (Benjamin, 1998 : 36).

Ce lever du jour lui fait vite oublier l'épisode de la veille, au cours duquel un sergent-major avait demandé aux recrues l'adresse de leur famille « en cas de décès », cynisme qui avait momentanément révolté Gaspard. Ce matin-là, il devient semblable à ses compagnons « qui prenaient confiance dans ce bain de jour bienveillant et prometteur » (Benjamin, 1998 : 37). En ce début de roman, l'idée d'une victoire facile circule dans les rues de la ville d'Alençon, où se trouve cantonné le régiment de Gaspard, avant son départ. Plusieurs notations montrent que cette idée vient de la presse, des communiqués officiels et de la rumeur publique. Gaspard ainsi que les autres personnages se l'approprient et paradent dans la ville en la faisant circuler à grand renfort de gestes et de fanfaronnades.

Le règne de l'aube se maintient malgré les premières offensives et les premières troupes de blessés qui passent en débandade devant Gaspard et ses compagnons d'armes :

Le jour se levait ; l'horizon devenait gris ; les hommes, entre eux, commençaient à distinguer leurs visages livides. Et soudain, la campagne s'éclairant, le régiment s'aperçu qu'il n'était plus seul dans cette marche en avant. [...] Avec l'aube, plus de blessés. Le soleil montait, face aux hommes. On marchait vers l'Est, droit sur lui [...]. On était dégagé. On respirait. On se sentait une troupe neuve et forte. On s'en allait vers le Destin,

<sup>6</sup> Nous retrouvons cette description du temps estival par exemple chez Colette dans le texte court « La nouvelle » inclus dans *Les Heures longues* : « Quatre heures, un beau jour voilé d'été marin, les remparts dorés de la vieille ville debout devant une mer verte sur la plage, bleue à l'horizon » (Colette, 1984 : 478).

et il paraissait devoir être la victoire plutôt que le massacre (Benjamin, 1998 : 97-98).

De nouveau, le soleil instille sa force aux soldats, mais c'est ici encore un prélude car ceux-ci n'ont pas encore vraiment fait l'expérience directe du combat. En raison de leur manque d'expérience et de la puissance ascendante du symbolisme de l'aube (« le soleil montait »), les hommes trouvent encore que le temps accompagne leur désir de gloire. Ce n'est qu'après la première attaque que la lumière devient, pour Gaspard, le rappel de l'extrême violence des combats qu'il a vécus et nimbe sa réminiscence d'une « journée fantastique » :

Il faisait nuit, une nuit de lune pour contes de fées, et pourtant il avait encore plein la tête, plein les yeux, la lumière violente de la journée fantastique qu'il venait de vivre, et dont il lui restait un enchevêtrement d'images atroces, avec une impression durable de vacarme infernal (Benjamin, 1998 : 127).

L'astre qui accompagne son retour d'attaque, lors de laquelle il a perdu son ami Burette et s'est vu infliger sa première blessure, est maintenant la lune. Tirée des « contes de fées », elle ne parvient pas à faire oublier la « lumière violente de la journée fantastique ». Ces deux caractérisations des notations lumineuses font allusion au merveilleux et à l'étrangeté de l'expérience vécue. L'expérience semble se déréaliser via la lumière qui s'en dégage. Ainsi, après avoir eu recours aux clichés sur l'aube glorieuse, tout aussi éloignés de la réalité mais assumés comme vrais par le personnage, au début de son aventure ; le narrateur éclaire cette scène et la réminiscence de l'antérieure de lueurs surnaturelles. Nous pouvons alors nous interroger sur le symbolisme de la lumière que projette la lune sur le récit, difficile à dégager, notamment en raison de son rôle dans la suite du passage.

En effet, la lune est omniprésente dans cette scène où elle sert d'abord à éclairer de manière singulière le trajet de Gaspard vers l'arrière, en compagnie des autres blessés : « Têtes d'épopée, soudain toutes blêmes, ensuite dans l'ombre, à la fois terribles et comiques sous des képis drôlement juchés, qui donnaient des airs de fantoches à ces humains si pitoyables » (Benjamin, 1998 : 131). Elle révèle la nature de la scène qui est en train de se jouer pour les hommes qui ont survécu au déchaînement de la violence : le passage de l'héroïsme au pathétisme et au comique. Par ailleurs, l'insistance du narrateur à mentionner l'éclairage continu de la lune, ce soir-là « si brillante », lui permet de représenter de manière paradoxale la scène de l'arrivée dans l'église qui abritera les soldats, avant leur rapatriement vers l'arrière.

La connotation de rêverie lyrique ou poétique que possède cet astre ne se transmet ni au personnage principal, qui poursuit ses aventures de manière tout aussi gaillarde ; ni aux autres soldats : « La lune, si brillante, devait paraître odieuse à ces malheureux. Ils avaient fui sa clarté pâle » (Benjamin, 1998 : 131) ; ni à la scène. Une fois entré dans l'église, Gaspard pousse en effet une statue du Christ pour s'installer

sur une botte de paille, à côté d'un autre blessé, et attendre. L'éclairage de la lune les surprend mais aucune transcendance ne se dégage, bien au contraire : « Il s'étendit de l'autre côté, dans le clair de lune qui donnait sur le Christ et sur eux ; ils avaient l'air des deux larrons ; et ils se mirent à parler et à se plaindre par-dessus la croix » (Benjamin, 1998 : 132). Malgré le commentaire relativement long du narrateur, à la page suivante, sur la portée de cette scène visant à évoquer « la misère humaine, qui interroge et qui supplie », grâce à sa représentation à l'intérieur d'une église à moitié détruite, la construction du stéréotype du martyr, fréquemment utilisé dans la représentation du soldat<sup>7</sup>, a du mal à fonctionner auprès du lecteur. En effet, la trivialité de Gaspard, et l'apparition soudaine du jour – « La lune disparut. Le jour commença de naître » (Benjamin, 1998 : 133) – coupent court à toute envolée lyrique et marquent le retour définitif à la réalité : « C'était, dans la première clarté lugubre du jour, une mêlée à décourager les meilleurs » (Benjamin, 1998 : 134). Le soleil et les engouements qu'il suscitait ont disparu avec l'expérience du front, la lueur de la lune ne semble pas être à même de lui redonner son brio perdu.

Au fil du texte de Benjamin, qui suit les premiers moments du conflit, de la guerre de mouvement jusqu'à l'établissement des tranchées, le narrateur opère de manière assez schématique mais aussi parfois subtile, un changement d'éclairage qui fait perdre de son éclat à la gloire et transforme les paysages guerriers. Quand, après six mois de convalescence, Gaspard revient sur le front au « "bois de la Tuerie" », il découvre les tranchées qu'il n'a pas connues lors de sa première campagne. Ce nouveau paysage ne possède plus qu'une lumière tamisée. Il est « brumeux » et se compose de « pluie », de « brume », de « brouillard » et de « grisaille de brume » (Benjamin, 1998 : 221-222). Dorgelès reprendra également ces notations pour amalgamer aux notations réalistes sur la temporalité de l'action les sensations d'épuisement des soldats. Il décrit par exemple « un brouillard de fatigue et de pluie » qui enveloppe les soldats de sa compagnie sur le chemin du cantonnement (Dorgelès, 2013 : 51).

Barbusse, lui, tirera un maximum d'effet de cet éclairage dans *Le Feu*, notamment dans les contrastes que cette nouvelle lumière permet de construire. Ainsi, dans le chapitre « Le Chien », alors que les soldats de l'escouade à laquelle appartient le narrateur sont en cantonnement dans un village, le poilu Fouillade se lave à grandes eaux au milieu du village, par un « temps épouvantable » (Barbusse, 1965 : 177). Lorsqu'il se met enfin à l'abri, Fouillade est pris d'une rêverie qui l'entraîne sur le chemin de son Hérault natal : « Il revoit. C'est un de ces moments où le pays dont on est séparé prend, dans le lointain, des douceurs de créature » (Barbusse, 1965 : 184). Après avoir placé la scène du bain sous une lumière des plus tristes, « le paysage de ce matin-là était jaune sale, le ciel tout noir – couvert d'ardoises », le narrateur

<sup>7</sup> Sur cette figure, lire le point « Le Martyre » dans *Écrire en guerre, écrire la guerre France, Allemagne 1914-1920* (Beaupré, 2006).



insiste sur la beauté du paysage de l'enfance de Fouillade. Entre mer et montagne et, surtout, baigné par un soleil éblouissant qui donne ses couleurs aux repas de famille, « la lumineuse odeur d'ail de sa table lointaine » (Barbusse, 1965 : 186), et au souvenir de la rencontre avec sa femme : « La première fois, elle passait, luxueuse de soleil » (Barbusse, 1965 : 185). Bien sûr, le contraste appartient ici au répertoire des représentations stéréotypées de la nature qui oppose l'abondance et la joie se dégageant d'un paysage solaire, antérieur à la guerre, et la misère du soldat sous la pluie, loin de sa terre natale et en proie au bourdon. Mais l'intérêt de ce retour aux souvenirs lumineux de l'enfance ne réside pas seulement dans l'effet de pathétique que Barbusse peut en tirer.

À l'occasion de cette évocation, il revient sur cette époque où l'âge d'or de l'enfance coïncidait avec une conception erronée de la guerre, auréolée d'une gloire lumineuse :

Il jouait, sur la terre dorée et rousse, et même il jouait au soldat. L'ardeur de manier un sabre de bois animait ses joues rondes qui sont maintenant ravinées et comme cicatrisées... Il ouvre les yeux, regarde autour de lui, hoche la tête, et s'adonne au regret du temps où il avait un sentiment pur, exalté, ensoleillé de la guerre et de la gloire (Barbusse, 1965 : 184).

Le lexique de la lumière (« dorée ») et de la vitalité (« ardeur, animait »), accompagnent la caractérisation du sentiment nostalgique et permettent le retour à l'idéalisation passée de la guerre et de la gloire. La pureté de la vision de l'enfance ancrée dans le jeu (« sabre de bois »), fait place à la réalité présente (« ravinées et comme cicatrisées »). L'intense lumière du soleil sert donc à Barbusse à signaler deux brèches ouvertes par le conflit, qui ne cessent de s'agrandir au fil du récit : celle qui existe entre le temps de la guerre et celui du passé, présenté ici comme heureux ; mais aussi entre la conception passée de la guerre et l'expérience réelle de celle-ci.

### **3. Pluie, brume, brouillard et aube blafarde : réalisme et temporalité du récit de guerre**

Dans le chapitre d'ouverture du *Feu*, le narrateur peint un tableau alpin où les « lueurs sinistres d'[un] orage » accompagnent l'annonce de la guerre et éclairent « une grande plaine livide » (Barbusse, 1965 : 27). Au deuxième chapitre, qui commence *in medias res*, cet orage est transposé sur le front et l'aube se lève sur un paysage dévasté : « La terre ! Le désert commence à apparaître, immense et pleine d'eau, sous la longue désolation de l'aube » (Barbusse, 1965 : 28). À partir de ce moment, la pluie et « la lumière blafarde » s'installent durablement sur le décor du récit<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> À ce sujet, Pierre Schoentjes (2011 : 134) signale que « malgré un titre qui promet “le feu”, l'ouvrage de Barbusse crée un univers apocalyptique qui est d'abord fait d'eau. L'idée de déluge est constamment reprise dans ce roman qui multiplie les paysages sous la pluie, l'évocation des fondrières et des torrents

Quelques pages plus loin, la lumière du jour ne parvient ni à percer, ni à donner de l'espoir aux hommes :

La journée s'avance. Un peu plus de lumière a filtré des brumes qui enveloppent la terre. Mais le temps est resté couvert, et voilà qu'il se résout en eau. [...] Le brouillard et les gouttes empâtent et ternissent tout [...]. Sur la terre, champ de mort, se juxtapose étroitement le champ de tristesse du ciel (Barbusse, 1965 : 52).

L'expérience du temps de la guerre est ainsi rendue, notamment par les notations lumineuses qui accompagnent l'attente et la difficulté à occuper les journées sur le front : « Ce sera dur, aujourd'hui, de venir à bout de la journée, de se débarrasser de l'après-midi » (Barbusse, 1965 : 52). Dans des narrations qui s'effilochent<sup>9</sup>, pour mieux représenter une guerre où l'attente est omniprésente, « On attend toujours, dans l'état de guerre. On est devenus des machines à attendre » (Barbusse, 1965 : 44), la notation d'un effet de lumière, d'un changement d'éclairage, peut se présenter comme un événement qui signale le passage du temps. Dorgelès (2013 : 179) nous livre, à ce propos, ces pensées du narrateur : « Alors, on se rassied, le dos au mur, et on attend. Faire la guerre n'est plus que cela : attendre. Attendre la relève, attendre les lettres, attendre la soupe, attendre le jour, attendre la mort... Et tout cela arrive, à son heure : il suffit d'attendre... ». L'arrivée du jour est bien considérée comme un événement pareil à un autre.

Dans nos récits, il n'est pas rare que des chapitres ou parties de chapitre commencent par une notation temporelle, accompagnée par une notation lumineuse, pour situer l'action. Comme ici, au début de la dernière section du premier chapitre de *Croix de bois*, intitulé « Frères d'armes » : « La nuit tombe vite, en novembre. Avec l'ombre, le froid était venu et là-bas, aux tranchées, la fusillade s'était éveillée, à l'heure des hiboux » (Dorgelès, 2013 : 20). Cette notation introduit la scène narrative du coucher des soldats. Celui-ci clôt la scène de présentation des personnages, organisée autour de l'arrivée de « trois soldats ahuris » (Dorgelès, 2013 : 12), fraîchement sortis de la caserne, au cantonnement des « anciens », dont fait partie le narrateur.

Ce type de description, par sa récurrence, nous signale une des spécificités de l'expérience guerrière des soldats du front, dont de nombreux auteurs et soldats, dans leurs écrits privés, ont tenté de rendre compte :

À partir du moment où les soldats s'enterrent, descendent dans le sol, s'installent dans une immobilité physique, le temps semble également comme se figer. La perspective de la fin de la guerre s'éloignant avec cette réalité stratégique nouvelle, les ho-

---

de boue ». Pour une étude du symbolisme de l'Apocalypse et du Déluge dans *Le Feu*, voir l'article de Sylvain Ledda « Requiem ou symphonie funèbre ? Notes sur la mort dans *Le Feu* » (2015).

<sup>9</sup> Pour *Clavel Soldat*, Jean Kaempfer parle de « déréliction anecdotique » (1998 : 262).

rizons d'attente, sans disparaître totalement, deviennent malgré tout flous, brumeux (Beaupré, 2013 : 176).

Ainsi, les effets de lumière tentent-ils, dans ce cas, de symboliser un nouveau sentiment face au passage du temps sur le front et à la monotonie des journées et de la « répétition cyclique et interminable des jours de guerre » (Beaupré, 2013 : 178). Expérience qui distingue le temps du front de celui de l'arrière en ce qu'elle semble à certains moments suspendre le temps dans un présent sans issue (Beaupré, 2013 : 177). Comme l'exprime bien Dorgelès (2013 : 244), rétrospectivement, avec toute la distance qu'a mis la fin de la guerre avec son expérience, dans le dernier chapitre de son récit : « On parlait de sa vie comme d'une chose morte, la certitude de ne plus revenir nous en séparait comme une mer sans limites, et l'espoir même semblait s'appétisser, bornant tout son désir à vivre jusqu'à la relève ».

#### 4. Le jour et la nuit : tensions symboliques

Mais au-delà de l'ambiance qu'elle imprime aux journées interminables d'attente, la lumière de l'aube devient, dans certains cas, l'annonce du recommencement de l'horreur, visible. Déjà, dans *Gaspard*, René Benjamin l'utilisait dans l'avant-dernier chapitre pour signifier les changements de sentiments de Gaspard à l'égard de la guerre. En effet, au moment où il se réveille juste avant de s'élancer pour ce qui sera sa dernière offensive (il y perdra une jambe et rentrera donc chez lui), l'aube ne lui livre plus aucune illusion :

Le petit jour qui revient sur ces grelottements, c'est l'heure blafarde plus sinistre que les nuits. À cet instant-là, on ne s'étonne pas de mourir ; le voile de la mort vous frôle les yeux. L'estomac vide et la bouche tremblante, on reçoit l'ordre de se tenir prêt à l'attaque et de mettre baïonnette au canon. Le cliquetis des armes donne froid. Elles brillent dans l'air blême (Benjamin, 1998 : 232).

Seule la lueur des armes brille encore, l'espoir de survivre à l'offensive n'est plus apporté par cet « air blême ». Le paradigme s'est renversé au fil du roman et de l'apprentissage du héros, qui ne sait plus ce qui est le pire, du jour ou de la nuit. Selon les récits, le symbolisme de la nuit se teinte en effet de plusieurs nuances.

« Sinistre » chez Benjamin, nous la retrouvons chez Dorgelès (2013 : 23), tour à tour menaçante, lors de la première nuit des nouveaux camarades, elle est « aux aguets » et « écout[e] la tranchée » ; puis révélatrice du destin futur des soldats. Comme ici lorsque le narrateur regarde longuement dormir ses camarades, qu'il distingue à peine dans la nuit, après avoir reçu l'annonce qu'ils devraient attaquer dans deux jours :

Leurs respirations se confondent [...]. Puis il me semble que je ne les entends plus, qu'elles se perdent aussi dans le noir.

Comme s'ils étaient morts... [...] Ces visages détendus ou crispés, ces faces couleur de terre, j'ai vu les pareils, autour des tranchées, et les corps ont la même pose, qui dorment éternellement dans les champs nus (Dorgelès, 2013 : 74).

Aux « champs muets » font écho les « champs nus » qui évoquent, de nouveau, l'indifférence et la dureté de la réalité de la guerre. La nuit, qui est également le moment où les soldats exécutent les travaux nocturnes de terrassement<sup>10</sup>, effectuent les relèves, font les « coups de mains », ou encore subissent les bombardements, rend plus présentes la menace et la mort, dans la lignée de tout un pan de son symbolisme traditionnel qui l'associe à la nuit éternelle de la mort. La seule lumière qui lui fasse barrage est celle du foyer provisoire que les camarades ont trouvé dans une ferme. Ils y reviennent périodiquement, pendant environ « deux mois » (Dorgelès, 2013 : 93), alternant les jours sur le front et les séjours de repos dans cet endroit qui leur devient familier. Un soir, à l'abri du moulin, les soldats oublient presque leur condition lors d'un « vrai dîner de famille » (Dorgelès, 2013 : 98). Le narrateur ressent un sentiment de sécurité rare :

Il suffit de tirer les gros rideaux et d'allumer la lampe pour se sentir chez soi et ne plus rien craindre. Par prudence, on met encore une toile de tente devant la fenêtre. La nuit n'aura rien de notre chaleur, pas un fil de notre lumière. [...] Mieux que par tous les parapets on se sent défendu par cette lumière qui vous semble si belle après la lueur jaune et dansante des bougies, on se sent défendu par le feu qui ronfle [...] (Dorgelès, 2013 : 97-98).

Lors de cette éclipse de la guerre derrière les rideaux, c'est une nuit tout aussi menaçante que le jour que nous retrouvons.

Dans le dernier chapitre du *Feu*, Barbusse utilise l'aube comme un révélateur des conséquences du cataclysme qui s'est abattu sur le front, la nuit antérieure : « À demi assoupis, à demi dormants, ouvrant parfois les yeux pour les refermer, paralysés, rompus et froids, – nous assistons à l'incroyable recommencement de la lumière » (Barbusse, 1965 : 405). Paradis et lui peuvent alors mieux comprendre ce que le déluge de la nuit a provoqué chez les hommes : ils sont « presque changés en choses », comparés à « des escargots » ou encore à une « une rangée immobile de masses grossières, de paquets placés côte à côte » (Barbusse, 1965 : 406). Les deux personnages ne se reconnaissent même pas, malgré leur familiarité, puis ils se montrent incapables de distinguer les soldats allemands des français (Barbusse, 1965 : 408). Pour mieux redoubler le motif de la prise de conscience, après cette vision dantesque, Barbusse

<sup>10</sup> Il est question des « nuits dans la boue » que doivent endurer les soldats dans le chapitre « Notre-Dame des Biffins » (Dorgelès, 2013 : 138).

fait se rendormir le narrateur puis il l'éveille de nouveau, en plein « cauchemar » cette fois : « On se réveille. On se regarde, Paradis et moi, et on se souvient. On rentre dans la vie et dans la clarté du jour comme dans un cauchemar » (Barbusse, 1965 : 412). Pour finir, il utilise le thème du monde inversé pour bien insister sur l'incompréhension qui peut naître de la contemplation d'un paysage totalement englouti par le violent orage, d'autant plus qu'un nouvel assaut des intempéries menace : « Les autres, un à un, se dressent. L'orage s'épaissit et descend sur l'étendue des champs écorchés et martyrisés. Le jour est plein de nuit » (Barbusse, 1965 : 434).

L'opposition fréquente entre le jour qui expose à l'ennemi, où la mort est omniprésente, et la nuit est dépassée ici. En effet, dans certains cas, que nous n'avons pas encore évoqués, celle-ci est certes « sinistre » mais peut-être plus favorable à l'oubli de sa condition, comme dans ce passage : « Cependant les heures s'écourent, et le soir commence à griser le ciel et à noircir les choses ; il vient se mêler à la destinée aveugle, en même temps qu'à l'âme obscure et ignorante de la multitude qui est là, ensevelie » (Barbusse, 1965 : 73). Le rapprochement entre le soir et son obscurité et la « destinée aveugle » pointe du doigt le caractère arbitraire de la destinée des soldats, mais il semble également favoriser un oubli relatif, rendant plus cruelle encore la lucidité qu'amène parfois l'aube :

La lumière du jour a fini par s'infiltrer dans les crevasses sans fin qui sillonnent cette région de la terre ; elle affleure aux seuils de nos trous. Lumière triste du Nord, ciel étroit et vaseux, lui aussi chargé, dirait-on, d'une fumée et d'une odeur d'usine. Dans cet éclairage blême, les mises hétéroclites des habitants des bas-fonds apparaissent à cru, dans la pauvreté immense et désespérée qui les créa (Barbusse, 1965 : 36).

Synonyme de prise de conscience quotidienne, après le répit relatif de la nuit, la lumière du jour projette sur la guerre un éclairage qui ne permet plus d'enjoliver la réalité, tout apparaît « à cru » et n'a plus rien à voir avec l'imagerie glorieuse et ensoleillée que véhiculent, à travers la presse, les autorités et la propagande guerrière. Comme le montre bien la réaction de Lambert, dans *Les Croix de bois*, qui s'emporte contre un camarade qui vient de dire, simplement, en contemplant le beau temps, que ce n'est pas un temps à se battre :

– Un temps pour se battre ! s'emporta-t-il. C'est dans le *Pèle-Mêle* que tu as lu ça !... Ah ! ils connaissent de bonnes blagues tous les petits coquins qui écrivent sur la guerre... Mourir au soleil, tu parles d'une affaire !... Tiens, je voudrais bien en voir un crever la gueule ouverte dans le barbelé, pour lui demander d'apprécier le paysage... (Dorgelès, 2013 : 145).

« Mourir au soleil » n'est plus synonyme de mort glorieuse, mais simplement de mort, dans son sens littéral. Nous trouvons un équivalent à ce passage dans le der-

nier chapitre du *Feu* dans lequel Barbusse fait parler le narrateur à la place de Paradis dans une sorte de traduction de sa parole elliptique « “C’est ça, la guerre” » : « Il veut dire, et je comprends avec lui : “[...] C’est cela, cette monotonie infinie de misères, interrompue par des drames aigus, c’est cela, et non pas la baïonnette qui étincelle comme de l’argent, ni le chant de coq du clairon au soleil !” » (Barbusse, 1965 : 413). L’insistance à retravailler les images guerrières en utilisant la lumière solaire de la part des auteurs pourrait signaler la puissance symbolique de cet élément auprès des troupes et des populations. Ainsi, dans *Gaspard*, quand le narrateur analyse ce qui pousse incidemment les hommes à oublier leur individualité pour se fondre dans la masse sans pensée du régiment, utilise-t-il l’image de l’éclat lumineux :

Ce qui fait l’étrange beauté d’un régiment qui part, c’est d’abord l’uniforme, cette première discipline qui éclate aux yeux. Mais sous des képis pareils, la pensée elle aussi s’égalise, et il semble à chacun que c’est le pas de la Fatalité qu’il emboîte, dès qu’on commande : « En avant... marche ! » [...] Que deviennent les amours, les intérêts, les peurs, dans cette mise en route générale, où la cadence du corps emporte les idées ? (Benjamin, 1998 : 40).

Or, c’est toute cette mise en scène qu’interrogent les récits qui nous intéressent. Dans ceux-ci, la portée symbolique des discours établis ne fonctionne plus pour les soldats dès lors qu’ils entrent en contact direct avec la bataille. Il s’agit alors, pour certains écrivains, comme Barbusse, de créer une nouvelle symbolique à partir d’éléments qui agissent de manière puissante sur notre imaginaire.

##### **5. L’exemple du *Feu* : de l’aube blafarde à l’aube aux faibles rayons d’espoir**

L’utilisation de la lumière chez Barbusse nous semble avoir pour fonction de représenter les fluctuations de l’espoir chez les soldats dans cette guerre dont l’issue est incertaine. Nous venons de montrer que la lumière de l’aube devenait synonyme de recommencement, au mieux de l’ennui, au pire de l’horreur et qu’elle fonctionnait alors comme la métaphore de l’éclairage réaliste que porte son récit sur les tranchées.

Toutefois, selon l’endroit où les soldats la voient naître, l’aube ne perd pas totalement son pouvoir de rassurer ou d’étonner les hommes, surtout quand ils s’éloignent des premières lignes et semblent se rapprocher du temps d’avant la guerre, en prenant physiquement leurs distances avec elle. Après une longue marche nocturne, qui doit les mener vers un nouveau cantonnement, derrière les lignes, voici la perception qu’ont les personnages de Barbusse du lever du jour :

Après plusieurs haltes où on se laisse tomber sur son sac, au pied des faisceaux – qu’on forme, au coup de sifflet, avec une hâte fiévreuse et une lenteur désespérante à cause de l’aveuglement, dans l’atmosphère d’encre – l’aube s’indique, se délaie, s’empare de l’espace. Les murs de l’ombre, confusément,

croulent. Une fois de plus nous subissons le grandiose spectacle de l'ouverture du jour sur la horde éternellement errante que nous sommes (Barbusse, 1965 : 94).

Une nouvelle fois dans le récit, l'aube jette sa lumière crue sur la réalité des hommes et permet de les identifier : pour le narrateur, qui s'inclut dans ce groupe, ils sont devenus une « horde éternellement errante », tels des barbares. Cette lucidité leur est imposée par le contraste entre la grandeur du spectacle naturel et le désordre et la violence associés au terme « horde ». C'est pourtant ce caractère « grandiose » qui agit sur les soldats, au-delà de la trivialité et des prophéties de « malheur » de certains (Barbusse, 1965 : 95). Ils espèrent alors, de nouveau : « au sortir de la fièvre tumultueuse de la nuit, il semble à tous que c'est d'une espèce de terre promise qu'on s'approche à mesure qu'on marche du côté de l'orient, dans l'air glacé, vers le nouveau village que va apporter la lumière » (Barbusse, 1965 : 95). Très vite des tensions sont à l'œuvre dans cet avènement de la lumière. La marche ne s'arrête pas au premier village traversé et l'apparition du soleil devient un calvaire pour les soldats. L'image « de la clairière féerique qui s'ouvre au milieu des nuages terrestres » (Barbusse, 1965 : 96) s'estompe vite pour faire place à une « route [...] aveuglante », où il fait trop chaud et qui semble éloigner les soldats de la réalité du cantonnement de par sa longueur.

Même s'ils finissent par y arriver, les soldats, qui nourrissaient l'espoir d'une amélioration dans leur confort par rapport aux cantonnements antérieurs, voient leurs chimères achopper rapidement sur la réalité (Barbusse, 1965 : 99). Ce qui ne les empêche pas, lors de ce répit, de trouver un réconfort ponctuel dans un rayon de soleil : « Parce que le soleil s'est montré, parce qu'on a senti un *rayon* et un semblant de confort, le passé de souffrance n'existe plus, et l'avenir terrible n'existe pas non plus... "On est bien maintenant." Tout est fini » (Barbusse, 1965 : 122). Éloignés du front, les soldats oublient l'expérience de la guerre. Mais nous pouvons aussi interpréter ce « tout est fini » comme le soulagement éphémère de la bête de somme qui donne une autre nuance à la guerre : elle semble totalement étrangère à la destinée humaine.

De fait, la lumière et son renouveau quotidien, dans sa grandeur et sa temporalité propre sont aussi étrangers aux intérêts particuliers des hommes que l'est la guerre. C'est ce dont fait l'expérience Lamuse lors des heures de liberté que lui octroie ce premier jour au cantonnement. « Dans la clarté impitoyable de l'éternel printemps » (Barbusse, 1965 : 119), il tente d'arracher de force un baiser à Eudoxie, une jeune femme qui suit l'escouade car elle entretient une relation avec un des camarades de Lamuse. L'excès de lumière et de chaleur – « La lumière éclate partout, chauffe et cuit le creux du chemin, y étale d'aveuglantes et brûlantes blancheurs çà et là, et vibre dans le ciel parfaitement bleu » (Barbusse, 1965 : 117) –, semblent avoir une influence sur la scène. Il augmente la séduction de la jeune femme à la « blancheur lu-



naire », « tentante dans le soleil » (Barbusse, 1965 : 118) aux yeux de Lamuse. De plus, il renforce l'aveuglement du soldat qui s'est totalement mépris sur les raisons de la présence d'Eudoxie au cantonnement. Incapable de contrôler ses désirs, il s'obstine, malgré la répugnance évidente qu'il inspire à la jeune femme : « Il mourrait pour la toucher avec sa bouche » (Barbusse, 1965 : 118). Elle arrive toutefois à se dégager rendant inutile l'intervention – tardive – du narrateur, car Lamuse revient, avec ce geste, à la raison.

Le déroulement de la scène conduit à une représentation pathétique de Lamuse – non exempte d'une victimisation certaine du personnage masculin de la part du narrateur, qui rend la lecture de cette scène difficile aujourd'hui<sup>11</sup>. La violence qu'il exerce sur la jeune fille est fortement atténuée par celle exercée par le printemps et les désirs qu'il fait naître chez cet homme, dans un contexte où les femmes sont absentes de la vie quotidienne des soldats. Il nous semble alors que le rapprochement de la guerre et des cycles naturels, à travers la notation de la « clarté impitoyable » de la saison et de la comparaison de ce moment avec le « commencement des âges » (Barbusse, 1965 : 119), sert ici à esquisser l'image du soldat en martyr que Barbusse élabore tout au long de son récit. Comme pour mieux assimiler l'indifférence de la nature et de la guerre et rendre de nouveau possible un discours d'espoir. Si l'homme ne capitule pas face au cycle des saisons et aux retours périodiques des cataclysmes, pourquoi ne pas adopter la même attitude face à la guerre ?

Pour accentuer ce rapprochement entre deux forces aveugles, deux personnages sont emblématiquement placés sous le signe de la vitalité et de la lumière pour « mieux » être anéantis par la guerre. Le premier personnage est Eudoxie elle-même : la jeune femme était apparue pour la première fois aux soldats à l'orée d'un bois dans un rayon de soleil telle une biche (Barbusse, 1965 : 89). Dans l'épisode avec Lamuse, ses cheveux « d'une intense blondeur » ressemblaient à des « flammes » (Barbusse, 1965 : 118) et elle dégageait « la force lumineuse d'une enfant ». Ce sont ces cheveux que Lamuse reconnaît – de manière encore bien symbolique – quand il découvre son cadavre en creusant une sape (Barbusse, 1965 : 256-257). La mort de celle qui représente une incursion de l'amour et de la sensualité sur le front, permet à Barbusse d'utiliser une nouvelle fois l'image de l'anéantissement aveugle des forces vitales par la guerre.

Dans nombre de récits prenant pour sujet la Grande Guerre, les comparants naturels servent aux auteurs à assimiler les déchaînements du front à un cataclysme naturel. Rapidement considérée comme moderne, la guerre des machines rappelle

---

<sup>11</sup> Nicolas Beaupré (2003 : 87) montre que, pendant le conflit, les institutions de la censure ont renforcé l'image de victimisation des soldats véhiculée par les récits de témoignages : les passages évoquant l'animalisation, la brutalisation des soldats, les moments de violence guerrière assumés étaient, eux, plus susceptibles d'être supprimés. Il remarque le même mécanisme de gommage des « moments les plus atroces de la violence infligée » dans les récits littéraires des années 20.

toutefois l'impuissance de l'homme face aux catastrophes naturelles : le titre du roman de Jünger, *Orages d'acier* (1920) est, à ce titre, significatif, ainsi que celui du récit de Barbusse lui-même, qui emploie la métaphore, attestée dès le XIX<sup>e</sup> siècle, du phénomène naturel de l'incendie pour désigner le combat. Barbusse ne se contente pas de cette métaphore et va plus loin dans ce passage où Porteloo retrouve son village complètement anéanti : « À mesure qu'on avance, tout apparaît retourné, terrifiant, plein de pourriture, et sent le cataclysme » (Barbusse, 1965 : 199).

Le même mécanisme qu'avec Eudoxie est à l'œuvre avec la destinée de Poterloo. La différence se situe dans la portée et la fin de l'épisode qui oriente la lecture vers le sens sacrificiel de l'épreuve du soldat. Un matin, à la faveur du brouillard qui permet d'éviter d'être repéré par les Allemands (qui continuent à bombarder régulièrement le village perdu), Poterloo réussit à retourner à Souchez, dont il est originaire, avec le narrateur. Il éprouve des difficultés à retrouver sa maison. Aucun point de repère ne lui permet de la situer, sauf une pierre qu'il repère *in extremis*, juste avant que le brouillard ne commence à se lever et les force à rebrousser chemin. Brisé par la vision qu'il vient d'avoir : « – Tu vois, c'est trop, tout ça. C'est trop effacé, toute ma vie jusqu'ici. J'ai peur, tellement c'est effacé » (Barbusse, 1965 : 205) ; il trouve pourtant des ressources dans l'apparition du jour sur Souchez, détruit au loin, et y voit une promesse de renaissance future : « À la faveur de la distance et de la lumière, la petite localité se reconstituait aux yeux, neuve de soleil ! » (Barbusse, 1965 : 211). Petit à petit, il médite et en arrive à cette conclusion :

« Après tout, c'est la vie, et on est fait pour refaire, pas ? On r'fera aussi la vie ensemble et le bonheur ; on refera les jours, on refera les nuits.

Et les autres aussi. Ils referont leur monde. Veux-tu que je te dise ? Ça sera peut-être moins long qu'on croit... » (Barbusse, 1965 : 213).

L'emploi du préfixe « re » martèle le discours de Porteloo qui semble vouloir se convaincre lui-même tout en ne pouvant s'empêcher d'embrasser totalement le symbolisme de l'aube et du renouveau – depuis une position géographique élevée –, avant de redescendre définitivement vers les lignes :

Quand nous arrivâmes en haut de la côte, il se retourna et jeta un dernier coup d'œil sur les lieux massacrés que nous venions de visiter. [...] Mieux encore que tout à l'heure, le beau temps disposait sur ce groupement blanc et rose de matériaux une apparence de vie et même un semblant de pensée. Les pierres subissaient la transfiguration du renouveau. La beauté des rayons annonçait ce qui serait, et montrait l'avenir. La figure du soldat qui contemplait cela s'éclairait aussi d'un reflet de résurrection. Le printemps et l'espoir y déteignaient en sourire ; et ses joues

roses, ses yeux bleus si clairs et ses sourcils jaune d'or avaient l'air peints de frais (Barbusse, 1965 : 214-215).

Poterloo est transfiguré, il incarne ici une figure christique grâce au « reflet de résurrection » qui colore son visage. Son espoir, né du renouveau du jour, s'est propagé chez tous les soldats, y compris le narrateur, qui ont ressenti le même effet du « soleil » sur les tranchées :

Nous avons eu de mauvais jours, des nuits tragiques, dans le froid, dans l'eau et la boue. Maintenant, bien que ce soit encore l'hiver, une première belle matinée nous apprend et nous convainc qu'il va y avoir bientôt, encore une fois, le printemps. [...] Oh ! La guerre va finir, on va revoir à jamais les siens [...] et on leur sourit dans cet éclat jeune qui, déjà, nous réunit (Barbusse, 1965 : 215-216).

Après ce passage plein d'espoir, la progression des deux soldats dans leurs lignes, côte à côte, se poursuit. Mais le temps change soudainement. Le narrateur et Poterloo arrivent à leur tranchée juste à temps pour constater qu'il va pleuvoir pour la relève, qui les éloignera une fois de plus du front et de la menace de la mort. Ils se mettent en route sous une pluie battante, Poterloo « avec sa puissante carrure », son « dos fort, solide comme une colonne d'arbre, comme la santé et l'espoir » (Barbusse, 1965 : 220) ; et le narrateur, convaincu que ce revirement météorologique n'affectera pas son camarade, revenu des ruines de son foyer avec une force décuplée : « Ce n'est pas une averse qui lui ôtera le contentement qu'il emporte dans son cœur ferme et solide, et ce n'est pas une maussade soirée qui éteindra le soleil que j'ai vu, il y a quelques heures, entrer dans sa pensée » (Barbusse, 1965 : 217). Comme pour éloigner ce qui pourrait paraître un mauvais présage, le narrateur ne cesse de commenter la transformation de Poterloo, une transformation que les aléas du temps ne pourraient amoindrir. Toutefois, juste avant la fin du trajet, Barbusse achève de construire son contraste en faisant atteindre au chapitre le summum du pathétique, dans sa dernière phrase.

En effet, un obus fait voler Poterloo dans un « éclair de tonnerre » et le narrateur, encore sous le coup de l'étourdissement de l'explosion, de témoigner : « j'ai vu son corps monter, debout, noir, les deux bras étendus de toute leur envergure, et une flamme à la place de la tête » (Barbusse, 1965 : 220). Le parallèle christique s'achève logiquement sur la mort du personnage, dont l'aspect spectaculaire dépasse clairement la notation réaliste pour atteindre au symbole : grâce à l'ascension du corps et à l'évocation des bras qu'on devine dessiner la posture du Christ sur la Croix<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Au sujet de cette mort et de l'écriture de Barbusse, Jean Norton Cru écrit : « Barbusse se souvient plutôt de la Bible illustrée que des faits réels du front » (*Témoins. Essais d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en France de 1915 à 1928*, Presses Universitaires de Nancy, 1993 [réédition de l'édition de 1929], p. 559). Cité par Esther Pinon (2015 : 859).

L'apparente facilité du symbolisme et du contraste masquent mal le besoin de redonner un sens à un conflit qui l'a perdu sous l'action répétée de l'horreur. Ainsi, Esther Pinon interprète-t-elle la mort de Poterloo comme entrant dans cette représentation du recommencement incessant de l'horreur sur le front : « Les combattants tués sont des Christs de l'échec, qui disent l'éternel recommencement de l'horreur et l'impuissance de la fraternité » (2015 : 859). Nous suivons cette ligne, en ajoutant que le texte n'est pas pour autant exempt d'ambiguïté à cet endroit. En effet, elle nous semble provenir du fait que l'image de la destruction prépare celle du recommencement.

L'auteur du *Feu* exploite au maximum les notations de lumière et leurs variations dans des nuances qui traduisent parfaitement les hésitations d'un texte qui dénonce la guerre tout en tentant de lui conférer un sens ultime. Ce qu'explique Nicolas Beaupré quand il signale l'ambiguïté des récits adoptant la « posture compassionnelle » qui, certes, montrent la souffrance des soldats, grâce au registre pathétique, mais ne « remettent pas fondamentalement en cause la guerre elle-même » (2006 : 146). Dans le dernier chapitre du *Feu*, alors que la fin de la guerre n'est toujours pas en vue, puisque le récit est publié en plein conflit, Barbusse fait naître une « aube d'espoir » sur le paysage de fin du monde et de déluge dans la dernière phrase du récit :

Et tandis que nous nous apprêtons à rejoindre les autres, pour recommencer la guerre, le ciel noir, bouché d'orage, s'ouvre doucement au-dessus de nos têtes. Entre deux masses de nuées ténébreuses, un éclair tranquille en sort, et cette ligne de lumière, si resserrée, si endeuillée, si pauvre, qu'elle a l'air pensante, apporte tout de même la preuve que le soleil existe (Barbusse, 1965 : 435).

L'idée du « recommencement » fait écho à la disparition de Poterloo ainsi que cette assertion, « Le soleil existe », qui sert de conclusion à un texte qui insère les effets de lumière dans une représentation cyclique du temps. Ce qui autorise à considérer les sacrifices consentis comme une nécessité pour pouvoir parler de renaissance ou de recommencement. Celui-ci n'est pas toujours accordé à ceux qui sont en première ligne, même s'ils croient en sa possibilité, envers et contre tout. Tout comme la nature, la guerre est aveugle. Barbusse propose alors une manière de l'affronter qui utilise tous les ressorts de la symbolique de l'aube nouvelle après l'épreuve et écrit un texte « qui annonce métaphoriquement un ordre nouveau à bâtir (la thématique de l'Aube (chap. XXIV) et de la Clarté si obstinément déclinée par Barbusse) » (Pudal, 2015 : 787). S'il est vrai qu'il contribue à lancer un type de récit (Compagnon, 2004 : 17), tous les écrivains ne donnent pas à leur texte ce halo d'espoir.

## 6. Ombres au tableau

Dans les deux textes publiés à la fin du conflit, en 1919, *Les Croix de bois* et *Clavel soldat*, les auteurs portent un regard plus désabusé sur la guerre et ses conséquences. Contrairement à Barbusse, Dorgelès, utilise la symbolique de l'obscurité pour clore son texte. Pour Werth, les effets de lumières permettent de mettre à distance très rapidement l'acte de représentation de la guerre et de relativiser ses significations.

Dans le dernier chapitre des *Croix de bois*, le narrateur dresse un bilan rétrospectif de son expérience, à la lueur retrouvée de « la lampe tranquille » du foyer (Dorgelès, 2013 : 244), tout en tentant de regarder vers l'avenir : selon lui, l'oubli est inévitable et il ensevelira une deuxième fois les soldats morts aux combats. Une seconde mort, symbolisée par la « nuit éternelle », va s'étendre sur eux et prolonger leur martyre (Dorgelès, 2013 : 245). Pour lui, les morts seront exclus de la renaissance car elle ne les verra pas revenir et participer du mouvement général de reconstruction. D'un moment de la guerre à l'autre, les écrivains opposent à l'éclat d'une gloire promise sur le champ d'honneur une aube qui transfigurerait le sacrifice des uns pour éclairer le recommencement des autres ; ou une « nuit éternelle » qui anéantira définitivement les promesses de survie des sacrifiés au-delà du conflit.

Léon Werth qui a écrit son texte entre 1916 et 1917 mais ne peut le publier qu'en 1919, va plus loin encore et ouvre directement *Clavel Soldat* par une réflexion sur ce qu'évoque le paysage chez le personnage principal dont on ne sait encore rien :

C'est un contraste de chromo, une petite rêverie bien sage sur la guerre, qui va commencer : des vaches montent la route au crépuscule, d'une marche dodelinante. [...] Elles vont à l'abreuvoir en contrebas, sous les arbres, sous de vieux arbres, à l'abreuvoir de vieilles pierres. Le soir et l'ombre semblent une image pacifique. André Clavel n'a pas vu cette image pour elle-même. Elle s'oppose à d'autres images, qui sont en lui, très vagues, et très fermement attachés : les images de la guerre, le tumulte des batailles (Werth, 2006 : 7).

La notation de l'orage, pour signifier le début de la guerre de Benjamin et de Barbusse se mue en réflexion ironique. Dans ce premier paragraphe du texte, le lecteur est d'emblée placé devant le fait que le paysage et sa lumière fournissent un support idéal au symbolisme : grâce aux contrastes qu'ils autorisent, à leur pouvoir d'expression mais aussi à leur caractère stéréotypé, qui en facilite la circulation (« chromo »). Cette image, que Clavel « ne voit pas pour elle-même » mais parce qu'elle « s'oppose à d'autres images », nous montre que l'écrivain introduit son lecteur dans un texte qui met à distance ses effets. Dès le seuil, Werth met en perspective l'acte de figuration et d'interprétation des images de la guerre, notamment en insistant sur les effets de lumières qui constituent, pour les personnages et, par extension,

pour les lecteurs, des indices ou des signes qui rappellent d'autres images et entrent en résonance avec elles.

À la fin du texte, comme en réponse à la fin proposée par Barbusse à son récit, la présence d'un rayon de soleil ne fait pas espérer Clavel. Alors qu'il s'éloigne des premières lignes, pour porter un message, et qu'il pourrait ainsi bénéficier de l'éloignement du front dont nous avons parlé dans le récit de Barbusse, Clavel regarde la campagne environnante :

Entre les nuages passe un peu de soleil. [...] Si ce n'était la guerre, comme il accueillerait ce paysage ! Il tente de retrouver cette bienveillance à la nature du citadin à la campagne. Il y aurait là la maison du paysan louée pour l'été. La fille de quinze ans conduirait ses vaches. Il poserait ses yeux sur les champs et la plaine, comme s'ils allaient être lavés d'une longue fatigue. Malgré ce triste ciel lorrain, malgré ce ciel dévot, il sentirait alors que la vie peut être neuve. Mais la campagne même se lie pour lui à la guerre, est teintée de guerre (Werth, 2006 : 359).

Contrairement à la vision inaugurale, tout contraste entre la nature paisible, « pacifique », et la guerre est aboli. Le conditionnel marque l'impossibilité pour le personnage d'oublier la guerre. Il ne peut renouer avec son ancienne vision de la nature, tout aussi artificielle – comme on le voit avec l'emploi du terme appartenant au domaine de la peinture « paysage » et avec l'aveu de l'idéalisation de la campagne par le citadin –, que les visions de la guerre qui lui sont venues à l'esprit dans l'incipit. Contrairement au texte de Barbusse, le lien entre nature et guerre ne provoque aucune image de renouveau. Il implique seulement que certains se représentent ces deux réalités sur un même plan pour mieux espérer, alors que d'autres n'en sont plus capables.

Dans ce récit, le lexique de la lumière est alors associé à plusieurs reprises à celui de la représentation (« chromo, image ») par le biais, notamment, de celui de la peinture (« paysage, teintée »), car ce qui est en jeu pour Clavel, c'est le constant besoin de se représenter la guerre sous un jour ou un autre :

La réalité profonde de cette guerre n'est pas la tranchée, n'est pas l'attaque. Elle est dans la façon dont chacun colore son idée de la guerre selon la tranchée, selon l'attaque, l'embuscade dans le régiment ou à l'arrière, le grade. (Werth, 2006 : 353-354).

Depuis la perspective de Clavel, la lumière qui « colore » la guerre s'assombrit tout au long du texte :

Le petit jour aux tons cadavériques fait un paysage de réveil en chemin de fer.

Sous un ciel de nuages noirs, sous un ciel sans nuances, un ciel  
de manuel de météorologie, Clavel joue aux dames avec le curé  
Évariste (Werth, 2006 : 358-359 et 360-361).

Avec ce rythme ternaire qui raille le lyrisme de la guerre et son tragique, ainsi que cette image aux accents surréalistes avant la lettre, Léon Werth ne cesse de remettre sur le métier une description qui puisse exprimer ce que son personnage tente de faire, chaque matin, en se réveillant, que ce soit sur le front ou en cantonnement, sous l'uniforme : comprendre. Comme l'exprime Georges Duhamel quand il mêle le motif du réveil au « petit jour » à celui de la quête du sens dans un environnement opaque : « Levé avec le petit jour, je voguais à travers le brouillard et cherchais à comprendre » (Duhamel, 1967 : 25).

## 7. Conclusions

Le travail de ces quatre écrivains sur les représentations de la guerre, dans toutes les tensions qu'il fait affleurer sur le sens individuel et collectif d'une telle expérience, nous semble particulièrement visible dans l'utilisation du paysage, hautement signifiant dans notre tradition littéraire, et de la lumière qui lui est liée. Dans ces deux versants, artificiel et naturel, l'éclairage sert à signifier l'impression d'extrême étrangeté. Il jette des lueurs fantastiques sur le texte, arrivant parfois, par une sorte d'excès de réalisme, à la fantaisie la plus étrange, pour mieux figurer la difficulté à représenter un espace du front totalement étranger au monde passé et au monde de l'arrière.

D'autre part, parmi les éclairages choisis par les écrivains, la lumière symbolise tour à tour le faux éclat de gloire des discours officiels sur la guerre ; le regard réaliste porté sur le conflit ; l'ennui attaché à l'expérience et le manque de perspectives, d'horizon d'attente, quand elle est tamisée par les brumes ; quand elle éclaire de nouveau le champ de bataille, l'horreur répétée ; et parfois les fluctuations du sentiment d'espoir chez les soldats. La communauté d'expérience s'instaure alors sur le partage d'un même sentiment, ressenti lors des mêmes aubes tristes et désolées, comme le suggère le narrateur de « Sur la Somme » de Duhamel :

Le matin vint. Ceux qui auront vu les aubes de la guerre, après les nuits employées à combattre ou consumées dans la sanglante besogne des ambulances, ceux-là connaîtront une des plus grandes laideurs et une des plus grandes tristesses du monde.

Pour ma part, je n'oublierai jamais cette lumière avare et verte, cet aspect découragé des lampes et des visages, cette odeur suffocante des hommes envahis par la pourriture, ce frisson du froid matinal, pareil au dernier souffle glacé de la nuit dans les frondaisons engourdis de grands arbres (Duhamel, 1967 : 32).

Les aubes qu'ont connu les combattants deviennent une nouvelle image consacrée, qui tente d'atteindre des lecteurs qui ne les ont pas forcément connues ; et



témoigne d'une expérience individuelle et surtout collective. Cette image met également en doute la faculté des humains à se souvenir de tels événements : qu'en restera-t-il après la mort des derniers survivants qui, eux, ne pourront l'oublier ? Leur expression littéraire, à n'en pas douter.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBUSSE, Henri (1965 [1916]) : *Le Feu*. Paris, Le livre de Poche.
- BENJAMIN, René (1998 [1915]) : *Gaspard*. Paris, L'Archipel.
- BEAUPRÉ, Nicolas (2006) : *Écrire en guerre, écrire la guerre France, Allemagne 1914-1920*. Paris, CRNS Histoire.
- BEAUPRÉ, Nicolas (2013) : « La guerre comme expérience du temps et le temps comme expérience de guerre : Hypothèses pour une histoire du rapport au temps des soldats français de la Grande Guerre ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 117/1, 166-181. DOI :10.3917/vin.117.0166.
- CAMPA, Laurence (2010) : *Poètes de la Grande Guerre, Expérience combattante et activité poétique*. Paris, Classiques Garnier.
- COLETTE (1984) : *Les Heures longues*, in *Œuvres*, t. II. Paris, Gallimard, 475-580.
- DORGELÈS, Roland (2013 [1919]) : *Les Croix de bois in 1914-1918 Français et Allemands dans les tranchées*. Paris, Le livre de poche.
- DUHAMEL, Georges (1967 [1918]) : *Civilisation*. Paris, Le Livre de Poche.
- FOUCHARD, Flavie (2017) : « Échos de la Grande Guerre. La prolifération des voix dans *Gaspard, Le Feu, Les Croix de bois* et *Clavel Soldat* », in Nicolas Bianchi et Toby Garfitt (éd.), *Writing the Great War / Comment écrire la Grande Guerre ?*. Oxford, Peter Lang, 139-160.
- KAEMPFER, Jean (1998) : *Poétique du récit de guerre*. Paris, José Corti, 1998.
- LEDDA, Sylvain (2015) : « Requiem ou symphonie funèbre ? Notes sur la mort dans *Le Feu* ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 115(4), 825-838. DOI:10.3917/rhlf.154.0825.
- PINON, Esther (2015) : « Du Feu à Jésus : Henri Barbusse et le sacré ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 115/4, 855-868. DOI:10.3917/rhlf.154.0855.
- PUDAL, Bernard (2015) : « Barbusse : jalons pour une étude d'un capital symbolique singulier ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 115/4, 783-796. DOI : http://10.3917/rhlf.154.0783.
- SCHOENTJES, Pierre (2009) : *Fictions de la Grande guerre, Variations littéraires sur 14-18*. Paris, Classiques Garnier.
- SCHOENTJES, Pierre (2011) : « Images de la nature dans les romans de la Grande Guerre : esquisse d'une typologie ». *Études littéraires*, 42/2, 123-138.

TOURET, Michèle (2001) : « La guerre 1914-1918 est-elle une période littéraire ou un facteur de périodisation ? », in Francine Dugast-Porte et Michèle Touret (dir.), *Le Temps des lettres : Quelles périodicisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?* Rennes, PUR, 211–221.

WERTH, Léon (2006 [1919]) : *Clavel Soldat*. Paris, Viviane Hamy.

## La enseñanza de la pronunciación francesa en el Real Colegio de Santa Isabel de Manila (1882)

**M.<sup>a</sup> Ángeles GARCÍA ARANDA**  
*Universidad Complutense de Madrid*  
magaranda@filol.ucm.es  
ORCID: 0000-0002-6758-6574

### Resumen

En 1882 el Establecimiento Tipográfico de Ramírez y Giraudier publica el *Manual de ortología francesa dispuesto para las señoritas educandas del Real Colegio de Santa Isabel de Manila* compuesto por el pianista, musicólogo, crítico musical y profesor de francés Óscar Camps y Soler. Con él pretende proporcionar a sus alumnas una forma fácil y sencilla de adquirir la pronunciación francesa. Las siguientes páginas presentan el tratamiento que recibe la enseñanza de los sonidos del francés a españoles con el objetivo de contribuir a la historiografía de la fonética, pues se aproxima, en un país y en una etapa todavía poco explorados, a descripciones articulatorias y a metodologías comparativas que constituyen un capítulo de la historia lingüística.

**Palabras clave:** Pronunciación. Ortología. Manila. Francés. Óscar Camps y Soler.

### Résumé

En 1882, l'établissement typographique Ramírez y Giraudier a publié le *Manual de ortología francesa dispuesto para las señoritas educandas del Real Colegio de Santa Isabel de Manila*, composé par le pianiste, musicologue, critique musical et professeur de français Óscar Camps y Soler. Grâce à ce manuel, il entend fournir à ses étudiants un moyen facile et simple d'acquérir la prononciation française. Les pages suivantes présentent le traitement que l'enseignement des sons du français aux Espagnols reçoit afin de contribuer à l'historiographie de la phonétique, à son approche, dans un pays et à un stade encore peu exploré, des descriptions articulaires et des méthodologies comparatives qui constituent un chapitre de l'histoire linguistique.

**Mots-clé:** Prononciation. Orthologie. Manille. Français. Óscar Camps y Soler.

### Abstract

In 1882, the Ramírez y Giraudier Typographic Establishment published the *Manual de ortología francesa dispuesto para las señoritas educandas del Real Colegio de Santa Isabel de Manila* composed of the pianist, musicologist, music critic and French professor Óscar

---

\* Artículo recibido el 12/11/2019, aceptado el 11/02/2020.

Camps y Soler. With him, he intends to provide his students an easy and simple way to acquire French pronunciation. The following pages present the treatment that the teaching of the sounds of French to Spanish receives in order to contribute to the historiography of phonetics, as it approaches, in a country and at a stage still little explored, articulatory descriptions and comparative methodologies which constitute a chapter of Linguistic History.

**Key words:** Pronunciation. Orthology. Manila. French. Óscar Camps y Soler.

## 0. Introducción

La llegada de los Borbones al trono español, la Ilustración y otras circunstancias políticas, económicas y sociales no menos importantes motivaron que, especialmente desde el siglo XVIII, la influencia del francés se hiciera cada vez más patente en todos los ámbitos de la vida cotidiana española (lengua, costumbres, moda, corte, artes, conocimientos científicos...), tanto que la lengua del país vecino llegó, gracias a la Ley de Instrucción Pública de 1857 o Ley Moyano, a entrar en los planes de estudio como materia obligatoria en la enseñanza secundaria<sup>1</sup>. Este contexto tuvo importantes consecuencias sobre la enseñanza de lenguas y, aunque continuó la publicación de gramáticas, diccionarios y ortografías tanto bilingües como monolingües iniciada en los siglos precedentes, lo hizo con nuevos métodos y desde diferentes perspectivas.

En muchos casos estas obras lingüísticas se preocuparon también por la pronunciación y, como había ocurrido en las centurias anteriores, incluyeron descripciones articulatorias de los sonidos de las dos lenguas e intentos varios por reproducir en el texto escrito cómo habían de posicionarse los órganos articulatorios para reproducir la interdental española, las vocales francesas o las palatales de las dos lenguas.

La investigación de la enseñanza de la pronunciación francesa en España cuenta desde hace algunas décadas con una serie de valiosas aportaciones que permiten conocer con detalle cómo se han enseñado los sonidos del francés a los españoles gracias al análisis del contenido fonético a partir del correlato o de la relación entre grafías y sonidos o de las pronunciaciones figuradas en gramáticas y diccionarios de todos los tiempos (Liaño, Sotomayor, Billet, Jaron, Chantreau, Rueda y León, Galmace, Cormon, Alarcón, Mariné, Gattel, Piferrer, Domínguez, Salvá, Gildo, Fernández Cuesta, Saint-Hilaire o el método Robertson)<sup>2</sup>. Ahora bien, mientras que la ma-

---

<sup>1</sup> Según la Ley Moyano las lenguas vivas se impartirían en el quinto y sexto año de los Estudios Generales de la Segunda Enseñanza; según el *Real Decreto aprobando el ajunto programa general de estudios de segunda enseñanza* de 31 de agosto de 1858 el francés formaría parte de los Estudios Generales y el resto de lenguas vivas (inglés, alemán o italiano) se enseñarían en los estudios de agricultura, artes, industria y comercio.

<sup>2</sup> Cf. Banegas Saorín (2012), Bruña Cuevas (1998, 2000a, 2000b, 2001, 2002, 2003a, 2003b, 2004, 2005), Espinosa Sansano (2001-2002), Fernández Fraile (2002), Fisher (1997), García Bascuñana (2010), Gaspar Galán y Vicente Pérez (2016), Jiménez Domingo (2004, 2006, 2010a, 2010b), Luec y

yoría de trabajos han abordado este estudio en suelo europeo, poco se ha mirado todavía a las colonias españolas, en este caso a Filipinas, en donde también se estudiaba francés.

En 1863 se aprueba un Real Decreto que, apoyado en la Ley Moyano, establecía, por un lado, la organización y funcionamiento de una Escuela Normal de Maestros en Manila y, por otro, el reglamento para las escuelas de instrucción primaria del archipiélago filipino, con el fin de asegurarse la escolarización, la alfabetización y la castellanización de las islas. Aunque en estas escuelas se formaba a los niños en doctrina cristiana, lectura y escritura, gramática y ortografía castellanas, aritmética, geografía e historia de España (solo para niños), agricultura práctica (solo para niños), reglas de urbanidad, música vocal y cosido y bordado (solo para niñas), podían continuar sus estudios en otras instituciones en las que también podían aprender francés.

Para uno de estos colegios, el de Santa Isabel de Manila, elabora Óscar Camps y Soler un *Manual de ortología francesa* que se publica en el Establecimiento Tipográfico de Ramírez y Giraudier<sup>3</sup> en 1882 con el fin de proporcionar a sus alumnas “todas las reglas posibles de explicar que conciernen a la pronunciación francesa, pero dispuestas de un modo sintético, metodizado, posiblemente lógico, y bajo una forma que me parece nueva” (Camps y Soler, 1882: 3).

Las siguientes páginas están dedicadas, tras revisar el contexto en que fue compuesta la obra, al análisis de la enseñanza de los sonidos del francés a españoles<sup>4</sup> con el objetivo de contribuir a la historiografía de la fonética, pues se aproxima, en un país y en una etapa todavía poco conocidos, a descripciones articulatorias y a metodologías comparativas que constituyen un capítulo de la historia lingüística.

### **1. Contexto: la enseñanza del francés en el Real Colegio de Santa Isabel de Manila**

El Colegio de Santa Isabel se funda en 1632 para que la Hermandad de la Misericordia atendiera a las niñas huérfanas de españoles dentro del plan programático de la Corona española que persiguió siempre una educación para las mujeres basada en “unos aprendizajes imprescindibles para poder considerarse hijas, esposas y ma-

---

Solanich (2004), Martinet (1984), Sánchez Regueira (1979), Suso López (2002), Tomé Díez (1996) y Viémon (2013, 2014a, 2014b, 2016).

<sup>3</sup> De las prensas de esta imprenta salieron también el *Vocabulario de la lengua tagala* de Juan Noceda y Pedro de San Lúcar (1860), el *Vocabulario de la lengua pampanga en romance* de Diego Bergaño (1860), el *Diccionario español-chamorro* y la *Gramática chamorra* de Aniceto Ibáñez del Carmen (1865), el *Diccionario español-iabanag* (1867), el *Diccionario humorístico filipino* de E. Rikr (1871), el *Método del Dr. Ollendorff para aprender a leer, hablar y escribir un idioma cualquiera adaptado al bisaya* de Ramón Zueco de San Joaquín (1871), el *Diccionario ilocano-castellano* de Gabriel Vivó y Juderías (1873), el *Vade-mecum filipino o Manual de la conversación familiar español-tagalog* de Venancio María de Abella (1874) o los *Proverbios populares tagalo-español* de John Browring (1876).

<sup>4</sup> Las ortologías, como han mostrado para el español Satorre Grau y Viejo Sánchez (2013), resultan unas fuentes muy interesantes para el conocimiento de la enseñanza de la pronunciación.

dres virtuosas” (Real Apolo 2002: 226). Con el paso del tiempo y debido a diversas circunstancias, Santa Isabel se fusionó con el Colegio de Santa Potenciana (“primer centro de prestigio que conoce Manila dispuesto para la educación femenina”, Real Apolo, 2002: 228), acogió también a niñas filipinas, consiguió el título “Real” en 1733 por decreto de Felipe V, cambió su ubicación original intramuros y pasó a depender de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl. Todo lo cual debió repercutir en la formación de las mujeres manilenses, pues los testimonios conservados detallan que a mediados del siglo XIX “concurría a las aulas 903 niñas solo en Manila”, niñas que “saben leer, escribir, música, canto, danza y tareas domésticas” (Real Apolo, 2002: 226).

Según el reglamento aprobado en 1880 por una reorganización de la Junta de administradores del Real Colegio de Santa Isabel que se llevó a cabo, esta institución estuvo destinada a enseñar la primera enseñanza elemental y superior a “niñas españolas y españolas filipinas [pensionistas, medio pensionistas, supernumerarias y colegialas de beca]” que cumplieran los siguientes requisitos: que tuvieran entre cinco y dieciséis años, “que no cuenten con pensión alguna, ni con recursos propios para su subsistencia”, que “sean hijas, legítimas o naturales, de padres españoles o, al menos, de padre o madre” y que “acrediten ser de buena conducta, estar vacunada y no padecer enfermedad alguna contagiosa” (*Reglamento*, 1880: 17 y 18, artículo IX y artículo XV).

En el centro se podía cursar enseñanza preparatoria, elemental y superior, esto es, clases de lectoescritura, doctrina cristiana, historia y geografía, música y labores fundamentalmente<sup>5</sup>, y para las “colegialas más adelantadas habrá una escuela especial de italiano o francés, cortes de trages y artes de cocina y repostería” (*Reglamento*, 1880: 22, artículo XXVI). Para impartir esas clases de francés fue contratado Óscar Camps, quien, ante la ausencia de un texto satisfactorio para la enseñanza de la buena pronunciación francesa, decide componer un pequeño manual que precise las definiciones “generalmente emitidas en las gramáticas francesas conocidas” y que las reduzca a “unas reglas generales que facilitasen su estudio, despojándolas de aquella cierta vaguedad que se nota, de cierta falta de plan que creo observar en las gramáticas francesas hasta aquí publicadas en España” (Camps, 1882: 4).

---

<sup>5</sup> La enseñanza preparatoria es la misma que se imparte en las escuelas de párvulos (*Reglamento*, 1880: 21, artículo XIV). Según el artículo XV (*Reglamento*, 1880: 22), “la elemental comprenderá las siguientes materias: lectura, escritura a la española y a la inglesa; doctrina cristiana, gramática castellana, principios de solfeo; historia del antiguo y nuevo testamento y las costuras y labores más usuales” y, según el artículo XVI (*Reglamento*, 1880: 22), “a la clase superior corresponderán las asignaturas siguientes: Religión y moral; historia sagrada, compendio de historia universal y particular de España y de Filipinas; nociones de geometría plana, geografía astronómica, física y política; principios de historia natural, aritmética, dibujo de figura y paisaje, pintura, higiene y economía doméstica; música para canto y piano; hacer flores artificiales. Y todas las labores propias del sexo, desde redecilla, zurcir y remendar, hasta las más difíciles labores de bordado en piña, oro y tapicería”.

## 2. Vida y obra de Óscar Camps y Soler: el *Manual de ortología francesa*

Óscar Camps y Soler, en sus primeros años Oscar Di Campi y Dalmasse, nació en Alejandría (Egipto) en 1837, ciudad en la que residía su familia por el cargo como cónsul español que desempeñaba su padre.

Tras pasar sus primeros años de vida en Italia, Francia y Escocia formándose como pianista con reputados profesores, componiendo sus primeras obras, dando conciertos y colaborando como crítico musical con diferentes publicaciones, se establece en España, donde, además de continuar con sus anteriores labores, empieza a desarrollar su magisterio como profesor de música en Palencia, Toro, Madrid y Valencia. En 1879, se marcha a Manila para hacerse cargo del órgano de la catedral y en esa ciudad imparte clases no solo de música, sino también de francés en el Real Colegio de Santa Isabel. Falleció a finales del siglo XIX o principios del XX.

Escribió artículos, ensayos y libros técnicos musicales, compuso numerosas obras de diversos géneros y temas: ópera, zarzuela, piezas para canto, para piano, para banda, de salón, religiosas, como *La Esmeralda* (Valencia, 1863), *Un duelo y una fiesta* (Madrid, 1873), *¡No hay nada más triste que el último adiós!* (Madrid, 1859), *La granadina* (Madrid, 1860), *El primer suspiro* (Madrid, 1860), *Veni, sponsa Christi* (Madrid, 1876), *Ocaso de una estrella* (Madrid, ¿1876?), *Yoyo, conte rosé pour le piano* (Madrid, 1895); tradujo el *Gran Tratado de Instrumentación y Orquestación* de Louis Hector Berlioz (Madrid, 1860) y elaboró unos *Estudios filosóficos sobre la Música* (Palencia, 1864), una *Teoría Musical ilustrada* (Madrid, 1867) y un *Método completo y elemental de solfeo* (Madrid, 1873)<sup>6</sup>. Y, para sus alumnas del Real Colegio de Santa Isabel, un *Manual de ortología francesa*<sup>7</sup>.

Aunque las ortologías no eran desconocidas en la tradición historiográfica, su definición y su ámbito de estudio no solían estar claramente caracterizados. Dependientes de la ortografía, pues “para poder escribir correctamente era necesario saber reconocer con distinción los sonidos de la lengua que, lógicamente, deberían ser bien pronunciados” (Satorre y Viejo, 2013: 347), las ortologías solían incluir una enumeración de las letras o caracteres existentes en la lengua, una descripción de la pronunciación de vocales, secuencias vocálicas y consonantes, su equiparación gráfica, el uso de mayúsculas y minúsculas, sílabas y división silábica, acentuación, puntuación y vicios o errores, a los que, en numerosas ocasiones, se unían contenidos de caligrafía y ejercicios de deletreo y silabeo, dado que “pronuncia bien el que sabe leer con corrección” (Satorre y Viejo, 2013: 348).

<sup>6</sup> Datos extraídos de la biografía elaborada por Fernando Rodríguez de la Torre para el *Diccionario biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia (<http://dbe.rah.es/biografias/55689/oscar-camps-y-soler>), de Saldoni (1880: 320-322) y de Casares (1993: 1003-1004).

<sup>7</sup> Utilizo el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con signatura HA/15113.



Era frecuente, además, que el contenido ortológico para el aprendizaje de una segunda lengua apareciera dentro de *gramáticas, métodos, compendios, guías, artes, cartillas, tratados, cursos, alfabetos, ortografías* e, incluso, *diccionarios*, obras que solían dedicar un apartado (llamado prosodia, ortografía u ortología) a cuestiones relativas a las letras y su pronunciación o a presentar pronunciaciones figuradas que acercaran la oralidad a sus destinatarios. Por ello, se entiende que Óscar Camps (1882: 4) afirme que las gramáticas francesas publicadas en España hasta la fecha adolecen de “cierta vaguedad”, “de cierta falta de plan en su parte ortológica”, pues en lo demás (se entiende en el tratamiento de la morfología y de la sintaxis) son “excelentes e intachables”.

Por otro lado y aunque el interés por incluir la oralidad en la enseñanza de segundas lenguas esté presente desde antiguo, es en esta centuria cuando los planes de estudio incorporan de forma clara y manifiesta, entre los objetivos de la enseñanza de las lenguas vivas, la lengua hablada, si bien “hay que tener presente que sigue sin concretarse una concepción de la lengua como hecho eminentemente oral: la práctica oral de la lengua es vista como un elemento añadido, deseable; el objeto principal del trabajo debe consistir en la lectura, la traducción y la redacción” (Fernández Fraile, 1995: 250). Ello tendrá importantes consecuencias en las metodologías de aprendizaje de lenguas pues se impondrá, primero en Francia y después en Europa, el método directo, la supremacía de la lengua oral, lo que

chocaba de frente, sin posibilidad aparente de compromiso, con el método entonces imperante: este respondía a una concepción de la lengua que primaba por un lado un objetivo formativo y cultural, y por otro concretaba los objetivos prácticos en un manejo escrito de la lengua (traducción, redacción), basado en el conocimiento gramatical, e ignorante de la lengua hablada (solamente la lectura) (Fernández Fraile, 1995: 251).

En la Manila de finales del XIX, Óscar Camps intenta, a través de un manualito encuadernado en 8<sup>o</sup> de apenas cuarenta páginas<sup>8</sup>, enseñar la correcta pronunciación del francés a las señoritas españolas del Real Colegio de Santa Isabel a partir de un método comparativo entre las dos lenguas.

### 2.1. Paratextos

En el “Proemio” de dos páginas, Óscar Camps (1882: 4) expone en primer lugar las razones que lo han llevado a la composición de su *Manual*: “la [lengua] francesa sea la que mayor complicación ofrezca en la estructura de su ortología. Las hay más difíciles, más escabrosas, pero más regularmente complicadas que ella, pareceme

---

<sup>8</sup> No cuenta con más preliminares que el proemio, y no tenemos noticia de que se hicieran más ediciones de la obra.

que no, ni más matizadas, ni más ricas en sonidos”. A continuación, y como es habitual, destaca las virtudes de su “modesto opúsculo” (sintético, metódico y lógico), que, según su autor, es una obra nueva en el panorama de manuales de enseñanza de francés como segunda lengua, pues tal y como él la concibe no se ha publicado “en España un libro que trate exclusivamente de la materia de que este trata, aplicable a todos los sistemas gramaticales” (Camps, 1882: 4), esto es, un manual de pronunciación u ortología del francés en español. Se habían publicado, y es lógico suponer que Camps los conocía, tratados de ortología del francés y del español, pero sin aplicación a otras lenguas.

Tras insistir en la utilidad y originalidad de su obra, Óscar Camps (1882: 5) promete una segunda parte con ejercicios de lectura desde el silabeo hasta textos franceses en verso y en prosa para “practicar una a una todas las dificultades mecánicas prosódicas que el alfabeto francés reúne para los españoles”, palabras que manifiestan claramente que, para nuestro autor, la enseñanza ortológica está encaminada a la lectura en voz alta, “por lo que los ejercicios de deletrear y silabear serán necesarios para poder pronunciar (leer) las palabras de la lengua con exactitud de articulación y propiedad de acento” (Satorre Viejo, 2013: 348).

## 2.2. Contenidos

Para conseguir una buena pronunciación (lectura) del francés, Óscar Camps diseña un *Manual* estructurado en 60 reglas que, a su vez, se reparten, en los siguientes capítulos:

- 1) el “alfabeto”, en donde se repasan comparativamente los sistemas ortográficos y los sonidos del francés y del español, para hacer ver a las destinatarias los parecidos y las diferencias entre las dos lenguas;
- 2) la “pronunciación”, en donde, con más detalle y apoyándose en numerosos ejemplos, se revisan las letras cuya pronunciación difiere siempre de la castellana y las que solo difieren a veces;
- 3) “vocales compuestas y combinación de consonantes”, en donde se detiene, dada en este punto la importante diferencia entre las dos lenguas, en la articulación de los diptongos franceses, así como en la articulación de *ph* como [f];
- 4) “signos ortográficos”, en donde se ocupa, especialmente, de los usos en francés de la cedilla, del guion, del apóstrofo y de los acentos graves, agudo y circunflejo;
- 5) “particularidades ortológicas”, en donde se detallan algunas excepciones y se insiste en los casos en los que no hay coincidencia entre grafía y pronunciación;

- 6) “excepciones de las consonantes”, en donde se detalla su pronunciación en situación final, los casos de *liaison* o *liga* y explica dónde radica “el matiz de la lengua francesa” y su correcta pronunciación.

### 3. La descripción fónica del francés

#### 3.1. El alfabeto: número de letras

Según Óscar Camps (1882: 5), el alfabeto español está compuesto de 28 letras y el francés, de tres menos, 25, aunque a ambos se les podría restar *w* porque “en castellano y en francés *w* y *v* son una misma letra”<sup>9</sup>:

Español <sup>10</sup>	<i>a, b, c, ch, d, e, f, g, h, i, j, k, l, ll<sup>11</sup>, m, n, ñ, o, p, q, r, s, t, u, v, (w), x, y, z</i>
Francés	<i>a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, (w), x, y, z</i>

Tabla 1. Alfabetos francés y español

Pero, dada la necesidad de subrayar la correspondencia entre las unidades fónicas y las ortográficas y hacerlas inteligibles a sus alumnas, es fundamental para Camps (1882: 6) pormenorizar la relación letra-sonido que se produce en las dos lenguas, de modo que “resultará que el alfabeto francés es más abundante en *sonidos* [esto es, pronunciaciones] que el castellano, a pesar de serlo menos que este en *signos* [esto es, grafías]”.

Las páginas siguientes están dedicadas a presentar en tres columnas (sonidos del francés || *signos* (letras) || sonidos del español) estas relaciones, así como la suma total: 39 sonidos para el francés, 31 para el español.

<sup>9</sup> Con estas palabras, Camps iguala el sonido de *w* y de *v*, afirmación que está avalada por otras fuentes lingüísticas, como la Real Academia (“con este carácter [w], que, por no ser necesario, no se incluye entre las letras de nuestro alfabeto, se han escrito y se escriben en castellano algunos nombres propios y otras palabras, que pronunciamos como la *v* doble fuera sencilla”, *DRAE*-1869: 803) o el lexicógrafo y gramático Vicente Salvá (“esta letra inusitada hasta ahora en nuestro alfabeto empieza a usarse para las voces extranjeras que la tienen en el idioma de donde se toman, y solo está comprendida en el alfabeto de los pueblos del Norte. En alemán se la pronuncia como antiguamente se pronunciaba la *v* en nuestro idioma [como fricativa] y como actualmente se pronuncia en Francés”, *Nuevo Diccionario de la lengua castellana*, 1879, 8<sup>a</sup> ed., París, Garnier Hermanos, p. 325), referentes ambos para lingüistas, filólogos y profesores de lenguas especialistas en la enseñanza del francés y del español.

<sup>10</sup> El texto de Camps muestra para el español el momento de fijación ortográfica de la Real Academia Española, institución que maestros y filólogos manejaron entre sus fuentes desde su fundación y a la que mencionan con cierta frecuencia: en la *Ortografía* de 1754 los dígrafos *ch* y *ll* son considerados como letras del alfabeto, y no como dígrafos, y entre 1815 y 1869 la *k* se excluyó del alfabeto. La *w*, por su parte, no entró en la ortografía académica hasta 1969, cf. Real Academia Española y ASALE (2010).

<sup>11</sup> Aunque *ll* solo está incluida en la lista de segmentos que constituyen el alfabeto español, en su descripción posterior se dice que es una letra que suena “delante de *i* muda” y la computa (Camps, 1882: 7).

5. (E muda final de mono- silabo—e muda final de polisilabo—e muda de- lante de <i>n</i> ó <i>m</i> —è abierta— é cerrada).	E.	1.
1. 2.	F. G.	1. 2.
(Uno delante de <i>e</i> y de <i>i</i> , y otro delante de <i>a</i> , <i>o</i> , <i>u</i> ).	H.	(Uno delante de <i>e</i> y de <i>i</i> , y otro delante de <i>a</i> , <i>o</i> , <i>u</i> ).
1. (Cuando es inicial, á veces).		0.

Figura 1. Relación sonido-letra en francés y español

Ahora bien, si lo que se compara son los *sonidos típicos* o *reales*, esto es “los sonidos que resultan ser idénticos entre sí aunque sean representados por diferentes signos” (Camps, 1882: 8), la suma total cambia: 33 para el alfabeto francés frente a 27 para el español, como se puede apreciar en esta tabla:

SIGNOS	SONIDOS FRANCÉS-ESPAÑOL	SONIDOS TÍPICOS FRANCÉS-ESPAÑOL
<i>ch</i>	0-1	1 (“resulta de la combinación de las consonantes <i>c</i> y <i>h</i> ”) -1
<i>j</i>	1-1	0 (“el sonido es idéntico al de la <i>g</i> delante de <i>e</i> y de <i>i</i> ”) -1
<i>k</i>	1-1	0-0 (“el sonido es idéntico al de la <i>c</i> delante de <i>a</i> , de <i>o</i> y de <i>u</i> ”)
<i>ñ</i>	0-1	1 (“resulta de la combinación de las consonantes <i>gn</i> ”) -1
<i>o</i>	1-1	2 (“seguida de <i>u</i> suena <i>u</i> castellana”) -1
<i>q</i>	1-1	0-0 (“sonido idéntico al que produce la <i>c</i> delante de <i>a</i> , <i>o</i> , <i>u</i> ”)
<i>s</i>	2-1	1 (en situación intervocálica, pues “suena como <i>c</i> delante de <i>e</i> y de <i>i</i> ”) -1
<i>t</i>	2-1	1 (“cuando se halla delante de las sílabas <i>ie</i> , <i>ia</i> , <i>io</i> su sonido es idéntico a la <i>c</i> delante de <i>e</i> y de <i>i</i> ”) -1
<i>u</i>	2-1	1 (“cuando se halla delante de <i>e</i> y de <i>i</i> su sonido es idéntico al de la <i>i</i> cuando se halla en el mismo caso”) -1
<i>x</i>	2-1	1 (“cuando es final es idéntico su sonido al que produce la <i>s</i> entre vocales”) -1
<i>y</i>	2-2	1-1 (“cuando no va seguida de vocal es idéntico su sonido al de la <i>i</i> ”)
<i>z</i>	1-1	0-0 (“sonido idéntico al de la <i>s</i> entre vocales” - “sonido idéntico al de la <i>c</i> delante de <i>e</i> y de <i>i</i> ”)
<i>Signos que no cambian</i>	<i>a, b, c, d, e, f, g, h, i, l, ll, m, n, p, r, v (w)</i>	

Tabla 2. Relación de sonidos *típicos* o *reales*

Los treinta y tres *sonidos típicos* del francés que resultan de la nueva suma pueden agruparse, por sus características articulatorias o, como dice Camps, “ortológicamente”, en sonidos guturales, nasales, labiales, sibilantes, labio-dentales, linguo-paladales, linguo-dentales, linguo-guturales y aspirado<sup>12</sup>, si bien la descripción se realiza en función de las grafías (por ejemplo, uno de los sonidos guturales es el de “c delante de a, o, u”)<sup>13</sup>.

Finaliza su descripción del alfabeto con una comparación entre las dos lenguas que será la base de su enseñanza posterior. En ella parece solo hacer referencia a las letras y sonidos de manera aislada, lo que en las páginas siguientes le obligará a incluir numerosas precisiones y matizaciones<sup>14</sup>:

Letras con pronunciación diferente	j, u, v(w), z
Letras con pronunciación a veces diferente	c, e, g, h, i, s, t, x, y
Letras con pronunciación casi igual	a, b, d, f, k, l, m, n, o, p, q, r

Tabla 3. Cotejo letras-pronunciación

Lo habitual en las gramáticas y tratados gramaticales de la centuria<sup>15</sup> era abordar la pronunciación siguiendo el alfabeto y no, como hace Camps, a partir de los parecidos y diferencias entre las dos lenguas. Este cotejo entre grafías y sonidos es, sin

<sup>12</sup> Son las denominaciones habituales en la centuria en gramáticas y diccionarios para caracterizar *letras* y *sonidos*.

<sup>13</sup> Aunque Camps vuelve a servirse de secuencias gráficas para realizar esta tipología fonética, los sonidos a los que parece referir son:

- guturales: [k], [g], [a], [ε], [e], [i + consonante no nasal]
- nasales: [ê], [â], [ɲ]
- labiales: [b], [m], [p]
- sibilantes: [s], [-ks-], [ʒ], [ʃ], [z]
- labio-dentales: [f], [v]
- linguo-paladales: [l], [n], [r], [r], [(il)]
- linguo-dentales: [t], [d], [vocal + j + vocal]
- linguo-guturales: [ə], [ø], [y], [u], [o]
- aspirado: [h].

<sup>14</sup> Es evidente que no le interesan ni *ch*, ni *ll*, ni *ñ*.

<sup>15</sup> Es lo que ocurre, entre otros, en el *Arte de hablar bien francés o Gramática completa dividida en tres partes* de Pierre Nicolás Chantreau, reeditado y versionado en el siglo XIX abundantemente (unas veces apareció como *Chantreau*, otras como *Nuevo Chantreau*, otras como *Novísimo Chantreau* y otras como *Chantreau reformado*; unas veces con el nombre de los revisores y adaptadores) y otras sin ellos; en la *Gramática francesa para uso de los españoles* de Francisco Tramarría (Madrid, Imprenta de Moreno, 1829, 1<sup>a</sup> ed.); en la *Gramática para los españoles que desean aprender la lengua francesa* de Vicente Salvá (París, Vicente Salvá, 1847, 1<sup>a</sup> ed.); en el método Ollendorff (adaptado por Eduardo Benot, Cádiz, Revista Médica, 1851, 1<sup>a</sup> ed., o por Luis Bordás, Barcelona, Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs, 1856, 1<sup>a</sup> ed.) o en el método Ahn (adaptado por Luis Bordás, Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs, 1856, 1<sup>a</sup> ed.).

duda alguna, una buena forma, sistemática y simplificada, de presentar las relaciones gráficas y fónicas entre el francés y el español, pero impide, en cambio, percibir de forma conjunta las diferentes pronunciaciones que tiene una misma grafía en función de su contexto (no son tratadas a la vez ni de la misma manera todas las vocales nasales, ni las pronunciaciones de *c*, de *g* o de *u*, por poner solo unos ejemplos), lo que obliga a incluir incisos y observaciones aclaratorios.

### 3.2. La pronunciación

#### 3.2.1. Pronunciaciones diferentes

Para la descripción con fines didácticos de los sonidos diferentes en francés y en español (como se ha dicho, *j*, *u*, *v(w)*, *z*), Camps recurre metodológicamente a la oralidad, a la comparación con otras lenguas y a un intento de propuesta articulatoria a partir del sistema fónico del español. La necesidad de la lengua oral la justifica así: “no es susceptible de ser explicada ni comprendida sino de viva voz, oyéndolas articular á persona que sepa bien pronunciarlas” (Camps, 1882: 13), recurso habitual, por otro lado, en la mayoría de textos de todos los tiempos dedicados a la enseñanza de la fonética.

La comparación entre lenguas diferentes, tampoco desconocida en los manuales de enseñanza de segundas lenguas, es utilizada para igualar la *j* francesa a los grupos *ge* y *gi* toscanos y florentinos y a la *ch* española, esto es, igualando lugares de articulación como postalveolar-prepalatal-alveopalatal; en el caso del italiano, además, como sonora. Y también se utiliza para equiparar la *u* francesa a la *ü* alemana, es decir, como vocales, cerradas, anteriores y redondeadas o labializadas.

Finalmente, la descripción articulatoria está presente en la descripción de *v* como un sonido que se articula con “los incisivos superiores con el labio inferior, quedando el superior independiente” (Camps, 1882: 14), esto es, como una labiodental fricativa que, según nuestro autor, en francés debe diferenciarse perfectamente de *b*, bilabial y oclusiva. Las palabras que acompañan esta descripción son indicadoras de la estrecha relación, y casi dependencia, pronunciación-ortografía en la enseñanza de los sonidos, pues reprocha Camps (1882: 14) a los españoles que diferencien gráficamente lo que no distinguen oralmente: “en cuando a la *V*, que a los españoles nos da por no emplearla hablando, por más que figure (de respeto sin duda) en nuestro alfabeto”<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> En otros textos ortográficos y ortológicos del español, se presentan diferenciadas también en la pronunciación *b* y *v*, una como bilabial y otra como labiodental, lo que permite diferenciar entre “pronunciación común” (correcta) y “pronunciación ortológicamente correcta” (Sattore y Viejo, 2013: 350).

### 3.2.2. Pronunciaciones a veces diferentes

Para las pronunciaciones diferentes de las dos lenguas solo en ocasiones, esto es, las de *c, e, g, h, i, s, t, x, y*, Camps se sirve de la equivalencia gráfica y fónica entre los dos sistemas lingüísticos y de unas pronunciaciones figuradas para completarla<sup>17</sup>.

No presenta ninguna novedad en la igualación *c* y *ç* con la *s* española, esto es, como alveolares fricativas sordas [s]; ni la *e* con la *e* española siempre que no sea muda, abierta o cerrada; ni *ga, go, gu* con las mismas secuencias españolas, esto es, como velares sonoras [g]<sup>18</sup>; ni *h* como muda; ni *i* como la *i* española siempre que no esté en contexto que implique nasalización o que sea muda (delante de *g, l, n* y precedida de *e, eu, ou, æ, ue*); ni la *s* no intervocálica con la *s* española, es decir, como alveolar sorda [s]<sup>19</sup>; ni la *t + io, ie, ia* con la *s* castellana; ni la *u* no nasal con la *u* castellana cuando las dos son vocales posteriores/velares cerradas/altas [u]; ni la *x* interior con la *x* castellana, es decir, un grupo [ks]; ni la *y* en contexto no intervocálico como *i* castellana, es decir, como vocal anterior/palatal cerrada/alta [i].

Por ello no extraña, para estos sonidos, que se sirva de pronunciaciones figuradas como las que siguen: *cécité* – [sesité], *citron* – [sitron], *maçon* – [mason], *çà* – [sa], *col* – [col], *canton* – [canton], *action* – [acion], *patience* – [pasians], *grand* – [gran], *gonflé* – [gonflé], *voisine* – [vuasin], *Sylvestre* – [silvestre].

Es evidente que las páginas del *Manual* de Camps, a diferencia de lo que ocurría con otros textos anteriores y coetáneos, son parciales e insuficientes en la descripción articulatoria de las *letras* del francés, pues se echan en falta alusiones a otros contextos y sonidos, pero su forma de presentar y clasificar las letras del francés y su pronunciación en función de sus parecidos y diferencias con el español acarrea semejantes deficiencias.

Más interesante es la pormenorizada explicación que le exigen las pronunciaciones de los grupos *cq* y *ccel/cci*, de *g* en contextos en que no se articula como velar sonora, de *h* aspirada, de *i* nasalizada, de *u* nasalizada, de *x* final y de *y* intervocálica,

<sup>17</sup> En la nota 2 del *Manual de ortología*, Camps (1882: 15) lo deja claro: “todos los vocablos que como éste denotan la manera de pronunciar los vocablos franceses [con pronunciación figurada], se entiende que han de leerse y pronunciarse como si fueran vocablos castellanos”. En estas páginas, y siguiendo la forma convencional de hacerlo, utilizaremos para las pronunciaciones figuradas no la letra cursiva, como hace Camps, sino los corchetes.

<sup>18</sup> Exceptúa de esta regla las voces *aiguille, aiguillon* y *aiguiser*, en donde la pronunciación, con una semiconsonante anterior/palatal labializada [ɥ] sin equivalente español, exige “viva voz”. Sus propuestas para la pronunciación figurada son, respectivamente, [egüille], [egüillon] y [egüisé].

<sup>19</sup> Camps (1882: 21) diferencia, como es habitual, la pronunciación de [z] y de [s], la primera en contexto intervocálico y la segunda en contexto no intervocálico, la primera sonora y la segunda sorda, e insiste en que es “sumamente esencial” distinguirlas, por lo que recomienda “la necesidad de estudiar este mecanismo que no es susceptible de ser explicado sino de viva voz”. En nota a pie de página, no obstante, incluye un interesante comentario sobre las diferencias fonéticas entre la *s* castellana y la *s* de las principales lenguas europeas.



pues en algunos de estos casos no tiene con qué sonidos españoles igualarlos. En la mayoría de ocasiones, y dados los problemas que surgen ante el desajuste entre las dos lenguas, Camps se ve obligado o bien a realizar una igualación con sonidos del español, o bien a incluir una pseudodescripción articulatoria, o bien a recurrir a “viva voz”, lo que era habitual en gramáticas de francés destinadas a españoles:

SECUENCIA GRÁFICA EN FRANCÉS	SONIDO	PRONUNCIACIÓN FIGURADA
<i>cq</i>	<i>muda</i>	<i>acquérir</i> [aquerir]
<i>cce, cci</i>	[kse], [ksi]	<i>accès</i> [acsé]
<i>ge, gi</i>	“jota francesa” “debe practicarse su estudio oyendo la viva voz”	
<i>gea, geo, geu</i>	“jota francesa”	
<i>gt</i>	“no suena”	<i>vingt</i> [ven] (nasal) <i>doigt</i> [duá]
<i>gge, ggi</i>	“g castellana delante de consonante”	<i>suggérer</i> [suggerir] (viva voz)
<i>gn</i>	<i>ñ</i>	<i>cagnard</i> [cañar]
<i>h-</i>	“se aspira ligeramente a veces” “con <i>j</i> castellana muy suave”	<i>bennir</i> [janir]
<i>im, in</i>	“e nasal”	<i>cousin</i> [cusen]
<i>e, eu, ou, æ, ue + ig, eil, ein</i>	“i es muda”	<i>reine</i> [rene] <i>bouillir</i> [bullir] <i>seigneur</i> [señeur] (viva voz) <i>infime</i> [enfime] <i>cueillir</i> [ceullir] (viva voz) <i>œil</i> [œll] (viva voz)
<i>um, un</i>	“e nasal”	<i>un</i> [en] <i>une</i> “viva voz”
<i>u</i>	“de un modo que solo la viva voz puede demostrar”	
<i>ou</i>	“como la <i>u</i> castellana”, esto es, como [u] alta/cerrada, posterior/velar	<i>pour</i> [pur]
<i>-x</i>	“como <i>s</i> entre vocales”, esto es, relajada en posición de coda final	
vocal + <i>y</i> + vocal	“dos <i>ies</i> ”	<i>envoyer</i> [anvuaié]

Tabla 4. Pronunciaciones diferentes en las dos lenguas

Es evidente que los recursos limitados de Camps para la descripción de la vocal nasal [ẽ], de la vocal cerrada/alta anterior/palatal labializada [y], de la fricativa palatal sonora [ʒ] y de la palatal aproximante sonora [j] le exigen recurrir, como venía siendo habitual, a la “viva voz”. La falta de correspondencia entre grafía y sonido solo

puede resolverse en estos casos a partir de la articulación real de los segmentos fónicos.

Ahora bien, seguramente la pronunciación que más dificultades le genera a Camps, y a la que por tanto le dedica una descripción más extensa y pormenorizada, es la de *e*. Para enseñar sus diversas pronunciaciones, siempre representadas gráficamente por *e*, a sus alumnas, Camps repasa articulaciones, equivalencias castellanas y contextos siempre en función de la grafía.

La grafía *e* sin acento alguno es llamada *muda*, pero, como unas veces se articula como abierta, otras como cerrada y otras no suena, Camps ha de recurrir a los contextos gráficos en que aparece para intentar sistematizar su variación articulatoria:

DESCRIPCIÓN DEL SONIDO	CASTELLANO	CONTEXTOS	PRONUNCIACIÓN FIGURADA
<i>muda</i>	no suena	Final de dicción precedida de vocal En las sílabas <i>gea</i> , <i>geu</i> , <i>geo</i>  Final de sílaba dilítera no final	<i>amie</i> [ami] <i>geai</i> [gé] (viva voz) <i>Georges</i> [Jorge] (viva voz) <i>mèdecin</i> [mèdsen] (nasal) <i>cependant</i> [spanдан]
<i>e muda</i> final de polisílabo	suena	En medio de sílaba tríltera final de polisílabo acabado en <i>-s</i>	<i>mères</i> [mère] <i>aimables</i> [aimable]
<i>abierta</i>	“è más sonora y más llena que la <i>e</i> castellana”	Sílaba tríltera no final de polisílabo  En medio de monosílabo tríltero	<i>apercevoir</i> [apèrsvuar] <i>personne</i> [pèrson] <i>les</i> [lè] <i>mes</i> [mè] <i>ces</i> [cè]
<i>cerrada</i>	“más débil y breve que la castellana”	<i>-er</i> de infinitivos polisílabos de la primera conjugación Sustantivos y adjetivos regulares en la formación del plural y del femenino Delante de <i>z</i> , <i>t</i>  Inicial seguida de consonante (salvo <i>m</i> , <i>n</i> )	<i>porter</i> [porté] <i>bouclier</i> [buclié]  <i>chez</i> [ché] (viva voz) <i>sujet</i> [sujé] (viva voz) <i>effacer</i> [éfasé] (viva voz)
<i>nasal</i>	<i>a nasal</i>	Delante de <i>m</i> , <i>n</i> no duplicada  No sílaba final	<i>enfant</i> [anfan] <i>remplir</i> [ramplir] <i>ancienne</i> [ansiene] <i>rien</i> [rien] <i>citoyen</i> [situaïen]

Tabla 5. *e muda*

Ante esta situación se ve en la necesidad de aclarar que la *e* llamada *muda* no lo es regularmente, de hecho “suena casi siempre”, por lo que considera “vicioso” denominarla así y propone sustituir esta etiqueta (repetida en todos los manuales y

gramáticas anteriores y coetáneos) por la empleada por los franceses: *semi-muda/mi-muet* (Camps, 1882: 16).

Además, en una extensa nota a pie de página insiste en la diferencia entre la *e* muda de los monosílabos y la de los polisílabos, correspondientes a diferentes formas de singular/plural y femenino/masculino, y de nuevo las dificultades para trasladar su enseñanza a sus alumnas llevan a Camps (1882: 16) a utilizar un método comparativo con otras lenguas, a intentar una descripción articulatoria<sup>20</sup> o a recurrir a la “viva voz”.

Por su parte, la *è* con acento grave es *abierta* y se pronuncia “abriendo la boca más que para pronunciar nuestra *e* castellana” (Camps, 1882: 18) y la *é* con acento agudo es *cerrada*, lo que “requiere menor esfuerzo y volumen que aquella para ser bien pronunciada y su sonido debe inclinarse un tanto hacia el de la *i*” (Camps, 1882: 18).

### 3.3.3. Pronunciaciones casi iguales

A las pronunciaciones igualadas en las dos lenguas de *a, b, d, f, k, l, m, n, o, p, q* y *r* no les dedica comentario alguno.

### 3.3.4. Secuencias vocálicas y consonánticas

La tercera parte del *Manual de ortología* está dedicada a las “vocales compuestas y combinaciones de consonantes”, lo que, una vez más y debido a las diferencias con el español, obliga a Camps a igualar sonidos para facilitar su enseñanza y su aprendizaje, a recurrir a otras lenguas o a apelar a la “viva voz”:

GRAFÍA	SONIDO	PRONUNCIACIONES FIGURADAS
<i>ai</i>	<i>è</i> en situación inicial <i>é</i> en situación final	<i>maison</i> [mèson] <i>avait</i> [avé]
<i>ai</i>	<i>a</i> + <i>-l, ll</i>	<i>eventail</i> [evantall] <i>volaille</i> [volalle]
<i>ou</i>	<i>u</i> castellana (posterior/velar, alta/cerrada, labializada)	<i>vous</i> [vu]
<i>au</i> <i>eau</i>	“algo más oscura que la <i>o</i> castellana”, esto es, cerrada <sup>21</sup>	<i>beau</i> [bo] <i>mauvais</i> [mové]
<i>oi</i>	<i>ua</i> / <i>ué</i> + nasal <i>a</i> + <i>gn</i>	<i>poignard</i> [poñar] <i>mignon</i> [moñon]
<i>eu, ue, œu, œ</i>	<i>e muda</i> final de monosílabo / viva voz / <i>ö</i> alemana	

<sup>20</sup> Los fragmentos a los que se alude son: “el sonido de la *e muda* final de monosílabo corresponde al de la *o* con dos puntos diacríticos de los alemanes, *ö*” (Camps, 1882: 16) y “el [sonido] de la *e muda* final de polisílabo es muy débil y basta espesarlo de manera tal que se perciba muy distintamente la consonante que la precede”, como *petite* que se articula [ptit] (frente a *petit* [pti])” (Camps, 1882: 16).

<sup>21</sup> En las gramáticas anteriores y coetáneas, se dice que *au* y *eau* se articulan con *o* larga.

<i>eu</i> (verbo <i>avoir</i> )	<i>u</i> francesa (anterior/palatal, alta/cerrada, no labializada)	
“ puntos diacríticos en la segunda vocal de una secuencia vocálica (diptongo/secuencia tautosilábica)	Hiato/secuencia heterosilábica/“cada vocal recupera su natural sonido”	<i>hair</i> [jair] <i>Moïse</i> [Moïse] <i>Aristonoüs</i> [Aristonous]
<i>ën</i>	<i>en</i> castellana (no <i>an</i> nasal)	

Tabla 6. Vocales compuestas y combinación de consonantes

En cuanto a las consonantes dobles, y su relación con el sonido correspondiente, explica que *ph* suena como un labiodental, fricativo, sordo correspondiente a la grafía *f*; que *gn* se articula como una palatal, nasal correspondiente a la grafía española *ñ*; que *ill* se pronuncia como *ll* “poco sensible” (Camps, 1882: 25), es decir, como una palatal, fricativa/aproximante, sonora [j], más relajada y que exige menor esfuerzo articulatorio, pues, que [ʎ]<sup>22</sup>; y que para las articulaciones de *ch*, *sch* y de *sc* se precisa la viva voz: la inexistencia en español de [ʃ], palatal, fricativa, sorda, lleva a Camps (1882: 25) a recurrir al símil “imitando el susurrar del agua que corre”, esto es, como una sibilante.

### 3.3.5. Los signos ortográficos

El cuarto capítulo de la obra de Camps está dedicado a los principales signos ortográficos. A partir del cotejo con el español, equipara los usos de los dos puntos, el punto, la coma, el punto y coma y los puntos suspensivos en las dos lenguas y recuerda que en francés solo se utilizan los signos de interrogación y exclamación finales.

Otra cuestión es el tratamiento que exige la cedilla, el guion, el apóstrofo y los acentos, pues, al no encontrar equivalente en español, deben ser tratados de forma más pormenorizada. La primera sirve para “apropiar a la *c* delante de *a*, *o*, *u* el sonido de *s* castellana” (Camps, 1882: 27), esto es la articulación de *ça*, *ço*, *çu* es alveolar y no velar como *ca*, *co*, *cu*, lo que la iguala a la de *ce*, *ci*.

<sup>22</sup> Afirma al respecto Manuel Bruña (2003b: 51) que el siglo XIX, sobre todo la segunda mitad, y los primeros decenios del XX constituyen una “période critique aussi bien pour le [ʎ] français que pour le [ʎ] espagnol. La situation où [ʎ] français se trouvait alors devait être difficile à saisir par un observateur hispanophone. D’une part, celui-ci pouvait lire –ou remarquer directement– que [ʎ] français se perdait, mais, de l’autre, il pouvait lire aussi, dans ses ouvrages français, que [ʎ] était toujours un son de cette langue, et peut-être pouvait-il même l’entendre encore. En outre, et en ce qui concerne l’espagnol, la distinction entre ses deux palatales sonores orales –latérale et centrale– n’était plus pratiquée par un nombre grandissant de locuteurs, mais ceux qui la conservaient étaient encore majoritaires –du moins parmi ceux qui apprenaient une langue étrangère–. Le *yeísmo* ne faisait pas encore partie du standard espagnol. L’identification de ce stade de l’évolution du phénomène en espagnol au stade, différent, où se trouvait alors cette déphologisation en français a été un piège pas toujours évité”.

El segundo sirve para, en determinadas secuencias, pronunciar “en una sola [palabra]” (1882: 27), esto es, el *trait d'union* que indica la imposibilidad de separar palabras en el discurso. En los ejemplos, Camps incluye *t euphoniques, liasons* y compuestos con *très, ci* y *le*: *A-t-il parlé?* [atíl parlé?], *Venez, dit-elle alors* [vené ditel alors], *Celà est très-bon* [selá e trebon], *Cette maison-ci est grande* [set meson sí e grande].

El tercero se utiliza para “evitar la cacofonía que produciría el contacto inmediato de dos vocales iguales, una final [de palabra] y otra inicial [de palabra]” y la forma apostrofada y la siguiente “se pronuncian invariablemente como si ambos formasen una sola palabra” (Camps, 1882: 28), de manera que *l'enfant, l'ami, c'est y qu'avez vous?* se pronuncian [lanfan], [lamí], [se] y [cavevú] respectivamente. Además se apostrofan las vocales de *si, presque, puisque* y *jusque*, de forma que *s'il vous plait y jusqu'à present* se articulan [sil vu plè] y [jusqa presan] con *j* y *u* francesas, respectivamente.

Finalmente, los acentos son tratados en relación a la articulación que sufre la vocal que se coloca bajo ellos: el acento *grave* se utiliza para las pronunciaciones abiertas de las vocales, salvo en el caso de *déjà*, que porta el acento grave “sin razón motivada” (Camps, 1882: 29) y como signo diacrítico para diferenciar *à* de *a*, *où* de *ou*, *là* de *la*, *dès* de *des* y *ça* de *ca*; el acento *agudo*, para las cerradas y el acento circunflejo “prolonga el sonido de la vocal que lo lleve” (Camps, 1882: 29), esto es, aumenta o alarga su duración, de manera que *âpre* de pronuncia [apr] “deteniéndose mayor tiempo sobre la *a*” (Camps, 1882: 29).

### 3.3.6. Particularidades ortológicas

El apartado dedicado a las “Particularidades ortológicas” revisa, de nuevo atendiendo a la relación sonido-grafía los casos en que vocales y consonantes, representadas por sus respectivas grafías no “suenan” como se ha descrito en las páginas precedentes, es decir, constituyen algún tipo de particularidad o excepción. Es un capítulo obligado, como se ha dicho, por la estructura adoptada por el *Manual*, en donde no se tratan todas las pronunciaciones de cada una de las letras, sino que se opta por adoptar criterios en función de los parecidos con los sonidos y grafías del español. El siguiente cuadro las muestra ordenadas y resumidas:

GRAFÍA	CONTEXTOS	PRONUNCIACIÓN	EXCEPCIONES	PRONUNCIACIONES FIGURADAS
<i>c</i>	<i>violoncelle, vermicelle</i>	[ʃ], como <i>ch</i>		
<i>ch</i>	los helenismos o “voces exóticas” (1882: 30): <i>architecture, monarchie</i>	[k]		
<i>l</i>	<i>fls</i>	∅		[fis]
<i>ll</i>	<i>illustre, illegitime</i>	[ll]		
<i>l</i>	<i>-il</i>	<i>ll</i> castellana “muy suave”:	<i>avril, mil, babil</i>	

GRAFÍA	CONTEXTOS	PRONUNCIACIÓN	EXCEPCIONES	PRONUNCIACIONES FIGURADAS
		[j] (palatal, fricativa/aproximante, sonora)		
<i>n</i>	<i>monsieur</i>	∅		
<i>p</i>	Posición implorativa: <i>baptême, baptiser, exempt, compter, symptôme, sept, sculpter</i>	∅		
<i>r</i>	<i>notre, votre, maître, autre</i> <sup>23</sup>	<i>r</i> débil o relajada (aproximante): [ʁ]		
<i>s</i>	<i>est, mesdames, mesdemoiselles</i>	∅		[è], [medame], [medmuaselle]
<i>u</i>	<i>qu: équateur, équilibre, aquatique, in-quarto, quaker, équitation</i>	[u]		
<i>a</i>	<i>an</i>	[ã]		
<i>o</i>	<i>on</i>	[ô]		
<i>il</i>	<i>il parle</i>	[il]		[il parle] según los “franceses puristas” (1882: 31)
<i>ils</i>	<i>ils parlent</i>	[i]		[i parle] según los “franceses puristas” (1882: 31)

Tabla 7. Particularidades ortológicas

Todo ello le sirve para concluir que para articular once sonidos del francés es imprescindible la “viva voz” ([ʒ], [z], [v], [ø], [ə], [e], [ã], [ɛ], [ʃ], [ẽ], [y])<sup>24</sup> y para resumir los posibles homónimos o doce representaciones gráficas del sonido *e*, “más o menos matizadas” (Camps, 1882: 33), esto es, *e* muda no final, *e* abierta, *e* cerrada, *et, es, est, ai, aie, aies, ait, aient* y *eh!*, y de *o*, a saber, *o, oh!, au, aux, eau*.

### 3.3.7. Reglas ortológicas

El volumen de Camps finaliza con un apartado dedicado a diversas pautas para mejorar la pronunciación francesa. Los primeros párrafos los dedica a revisar la

<sup>23</sup> Advierte, no obstante, que esta relajación no debe ser tenida en cuenta por el alumno aprendiz y practicarla solo cuando “domine el difícil y complicado mecanismo de la pronunciación francesa” (Camps, 1882: 32).

<sup>24</sup> Él, con el peso de la tradición ortográfica muy presente, habla de “*j* y *ge, gi; s* entre vocales; *v; e* muda final de monosílabo, *eu, oeu, oe, ue*; e muda final de polisílabo; e muda no final, é cerrada; e muda antes de *n* o *m*; e abierta; *ch, sc, sch; i* delante de *n* o *m*, *u* delante de *n* o *m*; u no nasal” (Camps, 1882: 32).

articulación de las consonantes finales. En primer lugar, y, utilizando un truco mnemotécnico (*CaFiLa MiNeRa*), recuerda que en francés solo se pronuncian *c, f, l, m, n* y *r*. En segundo lugar, y a partir de listas inconexas de palabras y no siempre justificadas ni motivadas de forma clara, enumera los casos en que otras consonantes se pronuncian: *b* (*rumb, radoub*), *g* (*jug*), *p* (*cap*), *q* (*coq, cinq*), *s* (*aloés, bloqus, jadis, ours, atlas, vis...*)<sup>25</sup> y *t* (*fat, dot, aspect, gratuit, infect...*)<sup>26</sup>. En tercer lugar, lista los casos en que *c, f, l, m, n* y *r* no se emiten: *arsènic, estomac, tabac*<sup>27</sup>, *cerf, chef*<sup>28</sup>, *baril, fusil, gentil, persil, surcil, Bèarn*, infinitivos en *er* de la primera conjugación, plurales y femeninos regulares<sup>29</sup> o *monsieur* y *messieurs*, entre otros. Finalmente, recuerda que el proceso de adaptación de extranjerismos, “voces exóticas a la lengua francesa” (Camps, 1882: 36), se ha realizado manteniendo la grafía pero “articulando todas las letras de que se componen, con pronunciación francesa (*Jupiter, Venus, Mars*)” (Camps, 1882: 36).

Continúa el capítulo con una reflexión sobre el acento, pues debe explicar a sus alumnas la peculiaridad de su naturaleza en contraste con la del español. Al acento francés lo denomina “tónico”, es decir, hace alusión a que la sílaba acentuada presenta más intensidad, más duración y un tono más elevado que la sílaba inacentuada o átona. Además, señala que en francés “recae invariablemente sobre la última sílaba” (Camps, 1882: 37), esto es, se trata de una lengua de acento fijo. Y concluye infiriendo que el “acento prosódico no existe en ella por ser innecesario o superfluo” (Camps, 1882: 37), lo que parece aludir al hecho de que el acento francés, a diferencia del español, no tiene por esta última razón valor fonológico distintivo, y no servirá, pues, para la distinción de significados, ni léxicos ni gramaticales, de voces que ortográficamente sean iguales.

Los siguientes epígrafes están dedicados a la pronunciación de las consonantes dobles y grupos consonánticos. Da cuenta de la inexistencia de geminación articulatoria, pero sí gráfica: “suenan como si fueran una sola” (Camps, 1882: 37), salvo en los casos de *cce, cci, gge, ggi* y *lli*, que sonarían, como se ha explicado en las páginas precedentes, como [cse], [csi], [g3e], [g3i] y [ʎ]. Y del mantenimiento de los segundos

<sup>25</sup> En el caso de *s* advierte de que en *sens* suena la consonante final pero en *sens commun* no, de que en *tous* solo se articula si funciona como sustantivo y de que en *plus* solo se pronuncia si está en posición de final absoluto o seguido de *que*.

<sup>26</sup> En esta ocasión, Camps (1882: 35) señala que suena “muy débil”, es decir, alude a su posición de coda silábica o situación implosiva, y alecciona en el caso de *sot* que solo se pronuncia en singular, nunca en plural. Además, enseña que en la terminación, verbal o no, *-ent* tampoco se articula; así, *aiment* o *souvent* suenan [em] y [suvan], respectivamente.

<sup>27</sup> En el caso de *c* las excepciones, esto es, los casos en que se articula, incluyen, entre otras, *arc, busc, parc, Marc* y *turc*, en donde *c* va precedida de consonante.

<sup>28</sup> Se pronuncia cuando es epíteto, es decir, sustantivo, pero no en *chef d'œuvre*.

<sup>29</sup> Exceptúa *amer* (amargo), *bélvéder, cuiller, enfer, cáncer* e *hiver*.



cuando se trata de voces derivadas, *bien-faisant* suena [bianfesan], *loin-tain* suena [luenten].

Son párrafos poco originales, con descripciones y ejemplos repetidos en la mayoría de gramáticas y manuales de enseñanza de francés destinados a españoles que Camps reúne en un heterogéneo apartado llamado “reglas ortológicas” porque son obligados para la pronunciación francesa, pero quedan fuera de la organización adoptada en el *Manual*.

Prosigue el *Manual de ortología* con unas páginas dedicadas al “mecanismo de ligar las palabras”, concepto que trata de describir a partir de sus consecuencias para la pronunciación:

Cuando una palabra acaba en consonante *muda* precediendo a otra que empiece con vocal o *h muda*, se aúnan las dos como si fuesen una sola, ligando, la consonante final *muda* de la primera con la vocal inicial de la segunda, cargando la voz en la última sílaba de la segunda (Camps, 1882: 37).

Caracterización que apoya con la diferente pronunciación de las secuencias *nous avons* y *nous savons*, con [z] y con [s] respectivamente; con la advertencia de que el límite para ligar palabras solo puede practicarse en secuencias de tres vocablos seguidos: *vous avez apporté* [vusavesaporté] y con la observación de que la relajación de [k] en situación implosiva o posición de coda silábica en el grupo consonántico [ks], ortográficamente *x*, provoca que el enlace “tome el sonido de *s* entre vocales” (Camps, 1882: 38): *six enfants* [sisanfan].

Camps, dicho esto, se ve en la obligación de señalar las excepciones o casos en que el enlace entre consonantes no se produce. Para ello, a veces se apoya en reglas que refieren a palabras solas, es decir, casos individuales como *et* o *non*, y otras veces trata de generalizar las pautas a partir de clases, categorías gramaticales o grupos fónicos<sup>30</sup> (sustantivo + adjetivo: *il est un enfant aimable et Emile l'est aussi* [iletanfan emable e Emile letosi], adjetivo + vocal inicial siguiente: *qui est grand et fort?* [qui e gran e for]).

La dificultad de enseñar la *liaison* francesa lleva a Camps (1882: 39), una vez más, a recurrir al único medio válido para su aprendizaje: “el buen oído”, que es, por otra parte, el que “debe regular el uso más o menos frecuente de este bello mecanismo, que, bien usado, presta galanura y colorido a la de suyo sonora lengua francesa” y cuyo mal uso tiene consecuencias nefastas: “resultaría insoportable su audición”.

<sup>30</sup> Parece referirse a ellos cuando dice que “la liga es lícita entre partes de la oración homogéneas entre sí, v. g., entre artículo y sustantivo, entre adjetivo y nombre, entre pronombre y verbo; siempre que entre las dos palabras ligables no se interponga signo alguno ortográfico [es decir, una pausa]” (Camps, 1882: 39).

Finaliza el *Manual* con una alusión a la rótica gutural (uvular) francesa: llamada *gorge*, descrita como una vibración al articular *r* “por medio de una posición especial de la glotis” (Camps, 1882: 39) y no con vibración en la zona alveolar como en español, característica de “especialmente los franceses de Lyon” y, para no caer en ridículo y contribuir al estereotipo de la pronunciación francesa, articulada con “dulzura”.

#### 4. Tradición y originalidad en el *Manual* de Camps: metodología, terminología, fuentes y autoridades

Para Óscar Camps (1882: 40) conseguir una buena pronunciación francesa implica adquirir “el matiz de la lengua”, es decir, aprender las características fónicas que distinguen a la lengua del país vecino (y que desconoce el español). Y ello solo puede conseguirse con el estudio, la atención, la imitación, la práctica y la aptitud<sup>31</sup>.

A lo largo de estas cuarenta páginas, Camps, siguiendo la tradición y reproduciendo los contenidos que venían componiéndose sobre esta materia desde comienzos del siglo XVI<sup>32</sup>, trata de enseñar de forma simplificada y metódica la complejidad de la pronunciación francesa.

Se sirve para ello, y como también es frecuente encontrar en otros textos lingüísticos, de una metodología contrastiva que yuxtapone nítidamente las diferencias entre las dos lenguas (y a veces también del italiano y del alemán) en el nivel o código escrito, reiterando las mismas dificultades y limitaciones que otros textos anteriores. Antoine Galmace, autor del “premier système de notation simplifiée de la prononciation française proposé aux Espagnols désireux d'apprendre le français” (Bruña Cuevas, 2001: 55), y que como Camps tampoco era un teórico de la materia, también afrontó el estudio de la pronunciación de una manera parecida:

Naturellement, renoncer à l'enseignement oral d'un maître et, par conséquent, se servir uniquement de supports écrits pour assimiler la prononciation française entraînait en premier lieu qu'on devait affronter tout seul les difficultés de l'orthographe française étaient considérées depuis toujours par les Espagnols

<sup>31</sup> Las palabras finales del *Manual* son precisamente esas: “Su tono, su cadencia y su eufonismo están en el buen oído, en el mucho y bien hablar, en fin, en la posesión del habla, todo lo cual se adquiere con la imitación de los buenos modelos, con el estudio y el talento” (Camps, 1882: 40).

<sup>32</sup> Cf. Viémon (2016), en donde aborda *L'apprentissage de la prononciation française par les espagnols aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* en las obras de, entre otros muchos, Berlaimont, Baltasar de Sotomayor, Jacques de Liaño, Baltasar Pérez del Castillo, Gabriel Meurier, Antonio del Corro, Juan Ángel de Sumarán, Fray Diego de la Encarnación, Antoine Fabre, Pierre-Paul Billet, Jean de Vayrac, Francisco de la Torre y Ocón, José Núñez de Prado, Antoine Galmace, Sebastien Roca y María, Pierre Contaut, Carlos Sarrió, Antonio González Cañaveras, Pierre-Nicolas Chantreau, Félix Martínez Saavedra... Puede concluirse que Camps repite las descripciones, las metodologías y los ejemplos aparecidos en las gramáticas anteriores y coetáneas.

comme les difficultés les plus redoutables dans l'apprentissage du français. À notre avis, l'un des principaux inconvénients du système de notation de Galmace dérive du fait que, quoique destiné à un public espagnol, il était essentiellement fondé sur les règles de lecture du français écrit, ne tenant compte que de façon secondaire des habitudes acquises par son public dans la lecture du code écrit espagnol (Bruña Cuevas, 2001: 56-57).

Esta forma de abordar la enseñanza de los sonidos predominó en los textos lingüísticos franceses destinados a españoles en las siguientes centurias. Propone Camps, pues, enseñar la pronunciación de los sonidos franceses inexistentes en español a partir de la ortografía y las reglas ortográficas del español, de modo que, por ejemplo, *vingt* suena [ven], *doigt* [duà], *enfant* [anfan], *ancienne* [ansiene], *pour* [pur] y *hennir* [janir]. Ello supone que, en los casos en que no hay equivalencia ortográfica ni, por consiguiente, posibilidades de transcripción (*j, u, z, e, ge/gi, i...*), tenga que recurrir a la viva voz. Lo que tampoco resultaba nuevo en la tradición<sup>33</sup>.

El *Manual de ortología* es poco novedoso también en la nomenclatura que utiliza: *sonidos guturales, labiales, nasales, dentales, paladiales, aspirados, suaves, ásperos, duplicados, débiles, suaves, vocales mudas, abiertas, cerradas, nasales, diptongos, sonar, vocales compuestas* o *ligar palabras*<sup>34</sup> son denominaciones habituales en los textos sobre pronunciación. Y poco interesantes resultan también las descripciones articulatorias de la labiodental *v*, de la *e* abierta, de la *e* cerrada o de la *ch/sc/sch*.

Más original es Óscar Camps cuando reflexiona sobre la *s* castellana y la *s* francesa, sobre la vocal *muda* o sobre la *r*. En el primer caso, es habitual en gramáticas y diccionarios con pronunciación bilingües con el francés y el español la identificación de la *s* francesa y la *s* española, y escasos son los autores que hacen alusión a diferencias articulatorias o acústicas entre las dos lenguas<sup>35</sup>. En este sentido, nuestro autor

<sup>33</sup> Según explica Bruña Cuevas (2000b: 168) para el diccionario de Cormon, “todos los términos franceses que empiezan por las letras *j* o *z*, así como la mayoría de los que las contienen, carecen de pronunciación figurada en su diccionario, ya que, en efecto, esas letras siempre se leen en francés como [ʒ] y [z] respectivamente, sonidos desconocidos en español”.

<sup>34</sup> Las descripciones sobre los procesos de fonética sintácticas franceses (enlaces, liaison) tampoco son nuevas en la historia de los manuales de enseñanza de francés a españoles, tal y como demuestra Viémon (2014a, 2014b).

<sup>35</sup> Así explica Bruña Cuevas (2001: 59-60) cómo se simplificaron las diferencias entre las dos *s* desde Galmace, pese a que una de sus fuentes, José Núñez de Prado (en su *Gramática de la lengua francesa dispuesta para el uso del Real Monasterio de Nobles*, Madrid, Alonso Balvás, 1728), las distinguió perfectamente: “Núñez de Prado est, parmi les auteurs de grammaires françaises à l’usage des Espagnols, l’un des rares auteurs à être conscient que le [s] français n’a pas le même point d’articulation que le [s] espagnol tel qu’il était -et qu’il est- prononcé en Castille. Lorsqu’il doit décrire le son de *s* français, Núñez de Prado déclare: ‘Al principio, y en medio de dicción tiene el mismo sonido que en Castellano; bien que el Francès no la pronuncia con tanto silvo, sino con algo de ceceo, esto es, como un

insiste en la similitud de la *s* francesa y la *s* castellana siempre que no sea intervocálica<sup>36</sup>, pero apunta, en cambio, a claras diferencias entre la *s* castellana (“áspera o dura”) y la “suave o dulce *s* –llamémosla así– *no castellana* y que poseen todas las lenguas vivas menos la nuestra” (Camps, 1882: 21). Para el autor de nuestro *Manual*, la castellana se articula con “menos esfuerzo, menos dificultad” y es más “tenue y más agradable al oído, esto es, parece ser sensible, además de a la oposición sorda/sonora, a la existencia de sibilantes apicales y predorsales/laminares, por lo que propone una reforma terminológica que somete “al juicio sano y discreto de toda persona competente, de apropiar el adjetivo de *suave* a la *s* nuestra, y el de *áspera* a la *s* exótica” (Camps, 1882: 21).

Unos años más tarde, Maurice Grammont (1914: 73 y 74), discípulo de l'Abbé Rousselot, señala que, al articular la *s*, “les Espagnols relèvent la pointe de la langue au niveau des incisives supérieures, ce qui donne à leur *s* un son légèrement chuintant”, frente a la *s* francesa en cuya articulación “la pointe de la langue s'appuie contre les incisives inférieures, tandis que ses bords latéraux pressent contre les dents molaires d'en haut”. Tomás Navarro Tomás (1918: 107), en el mismo sentido, señala que:

Por lo que se refiere al modo de articulación, hay entre la *s* española y la *s* corriente en otros idiomas una diferencia importante; esta diferencia se manifiesta, principalmente en la posición de la punta de la lengua, la cual, en la *s* española, se eleva estrechándose por su línea más exterior y más próxima al ápice, contra los alvéolos superiores, mientras que en la *s* común francesa, italiana, alemana, etc., la parte de la lengua que forma la articulación es esencialmente el predorso, quedando pasivo el ápice, el cual desciende a veces y se apoya más o menos con los incisivos inferiores.

La consecuencia de esta diferencia es, según señala Navarro Tomás (1918: 107), una distinta posición adoptada por la lengua: en la *s* castellana “ligeramente cóncava” y en la europea “más o menos convexa”, lo que implica un timbre también diferente “el de la *s* española es más grave y más palatal que el de la otra *s*. El oído extranjero cree hallar en nuestra *s* algo de timbre de la *ch* francesa”<sup>37</sup>. Camps, sin los

---

medio entre *c* y *s'* (1728: 35). Galmace, qui devait prononcer le *s* sourd espagnol selon ses habitudes articulatoires françaises, n'a certainement rien compris aux explications de Núñez de Prado, éliminant de ce fait ces nuances dans ses propres explications sur le *s* français, qu'il a identifié purement et simplement au [s] espagnol”.

<sup>36</sup> Según Camps (1882: 21), “fuera de este caso [entre vocales], la *s* francesa es de idéntica pronunciación que la castellana”.

<sup>37</sup> Las diferencias no son solo articulatorias, pues, sino también acústicas: la *s* predorsal o laminar presenta una “zona de fuerte concentración e intensidad muy elevada en la banda de frecuencias situada

conocimientos, ni la formación, ni la precisión de Grammont ni de Navarro Tomás, parece percibir también distintas variedades de *s*.

En el caso de la denominada *e* muda o francesa, Camps vuelve a tener problemas con la no correspondencia grafía-sonido, pues, en algunos casos, no suena lo que sí se escribe<sup>38</sup>, lo que, de nuevo, le hace plantearse un cambio en la nomenclatura utilizada y llamarla *semimuda*, denominación desconocida en los textos gramaticales anteriores.

La articulación de *r*, aunque en las primeras páginas aparece entre los doce sonidos “cuya pronunciación no difiere, al menos de una manera muy sensible, de la castellana” (Camps, 1882: 12), merece una atención especial en el último apartado del *Manual de ortología*, en donde es caracterizada, como se ha visto, como rótica gutural (uvular) sonora. Manuel Bruña Cuevas (2000a: 180-181), tras analizar un corpus considerable de textos sobre la enseñanza de la *r* francesa a los españoles com-puestos durante los siglos XVIII y XIX, concluye que:

[...] n'incluent pas l'*r*, en règle générale, dans l'ensemble des sons français inexistantes en espagnol. Qui plus est, un bon nombre d'entre eux vont jusqu'à affirmer expressément ce qu'on ne peut que déduire des explications moins explicites d'autres auteurs: l'identité complète entre les sons qui correspondent en français et en espagnol au graphème *r* (et très souvent aussi au graphème *rr*).

De modo que habrá que esperar a finales de la centuria decimonónica para encontrar “dans un manuel de français pour Espagnols la première allusion à l'*r* uvulaire” (Bruña Cuevas 2000a: 185)<sup>39</sup>. Las palabras de Camps contribuyen a la des-

---

alrededor de los 5000 Hz” y la *s* apical distribuye su energía “de forma mucho más difusa” (RAE-ASALE, 2011: 182).

<sup>38</sup> Cormon, casi una centuria antes, había tenido problemas parecidos para enseñar en su *Diccionario* los tipos de *e* en francés a los españoles. La [ɛ] se resolvía con la grafía *è*, la [e] con la grafía *é*, pero la *e* muda, que inicialmente es descrita como carente de pronunciación y que puede no representarse en las pronunciaciones figuradas, presenta inconvenientes en los casos en que se articula. Esto es, en estos autores, “el calificativo de *muda* tiene una base puramente gráfica. El autor analiza correctamente la realidad fonética del francés, pero las clases de *e* que establece presentan como criterio de discriminación el tipo de tilde que aparece sobre la letra *e* (para la *cerrada* y la *abierta*) o la ausencia de tilde (para la *muda*). Es otra prueba de la servidumbre a la lengua escrita a que se halla sometido Cormon -como la mayoría de sus contemporáneos- en sus concepciones de la lengua hablada” (Bruña Cuevas 2000b: 169).

<sup>39</sup> El texto en el que Manuel Bruña Cuevas encuentra la primera referencia a la *r* uvular es el de Juan Galicia Ayala, *Gramática francesa* (Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1883), en donde se lee: “*R*. Esta letra en principio de dicción tiene el mismo valor que en español, si bien la pronuncian los franceses un poco más suave y algunos pretenden hacerla un poco gutural; en que se la dé toda la suavidad posible estoy conforme, pero el pronunciarla gutural es un defecto que se debe evitar” (p. 78). Considera-

cripción del corpus textual de Bruña Cuevas, pues describen una articulación rótica uvular aunque circunscrita a Lyon –un *patois*, pues el modelo lingüístico históricamente se ha identificado con París<sup>40</sup>– y desprestigiada si su pronunciación es errónea<sup>41</sup>.

Otra de las novedades del *Manual* de Camps se encuentra en los cuadros iniciales sobre sonidos, letras/signos y sonidos típicos o reales en las dos lenguas. Lo más frecuente en gramáticas y diccionarios bilingües es una presentación de los alfabetos de las dos lenguas, seguida de una relación de parecidos y diferencias entre ellos. Camps, a diferencia de otros autores pero coincidiendo con ellos en su dependencia ortográfica, dedica varias páginas de su manualito a la atenta descripción de letras que representan a un sonido en español y en francés, letras que representan a más de un sonido en español y en francés y, utilizando de nuevo una metodología contrastiva que plasma en varias columnas, al cotejo entre las dos lenguas. La anteposición de la práctica didáctica a la teoría acarrea no pocos problemas que no siempre resuelve satisfactoriamente.

El *Manual de ortología*, finalmente, constituye una buena contribución a la reflexión sobre las autoridades y sobre la norma seguida (corrección prescrita y variación) en las descripciones de la pronunciación francesa y, en menor medida, española. A lo largo de las noventa páginas se determinan como modelos de la “buena” o “correcta” articulación francesa a las “personas que sepan bien pronunciarlas”, a los “franceses puristas”, a los “buenos modelos” y a “los que poseen la lengua”, referencias que parecen aludir a los hablantes cultos nativos que hablan con pureza el francés y que constituyen la base del modelo lingüístico en este periodo, deudor por otro lado

---

ción normativa, esta última, que puede estar detrás de su no descripción en los manuales que pretenden reflejar la pronunciación “correcta” del francés.

<sup>40</sup> Rebourcet (2008: 111) en su trabajo sobre lengua estándar y norma del francés lo resume perfectamente: “la capitale incarne le centre du prestige sociale, culturelle mais surtout de l’intellectualisme français. Cette ville est le siège de l’élite sociale et intellectuelle et le foyer de la puissance de la France, en particulier sur le plan historique. Paris est la ville de la monarchie dès le XVI<sup>e</sup> siècle, celle des grandes universités et surtout celle de l’État. Paris correspond au haut-lieu du savoir, du goût et de la richesse française. Or, c’est sur cette richesse, ce savoir et ce goût que s’opèrent les valeurs de l’identité nationale du pays”.

<sup>41</sup> Recordemos al respecto las palabras del trabajo clásico de Straka (1965: 572): “L’*r* latine était sans acucun doute une *r* ‘roulée’, apicoalvéolaire. Cette articulation s’est longtemps conservée dans toute la Romania et se conserve encore de nos jours dans la plupart des langues romanes. En fait, seul le français parisien l’a perdue en lui substituant une *r* dorso-vélaire, dite ‘grasseyée’, qui est devenue par la suite l’articulation habituelle de la langue générale, notamment dans les villes de la France septentrionale; à l’époque contemporaine, l’*r* apicale ne cesse de reculer devant cette articulation non seulement dans le français parlé à la campagne, même dans le Midi, mais aussi dans nos dialectes. Il est difficile de préciser l’époque à laquelle l’*r* dorsovélaire est apparue. Il est toutefois probable qu’elle remonte non pas au XVIII<sup>e</sup> siècle comme on l’affirme parfois, mais jusqu’au XVII<sup>e</sup> siècle”.

del proceso de estandarización iniciado con anterioridad y para el que se favoreció al francés de París de escritores, gramáticos y traductores<sup>42</sup>.

La obra de Óscar Camps, en suma y a pesar de su brevedad y de su escaso aparato teórico, resulta una curiosa aportación para la historia de los materiales compuestos para la enseñanza escolar de la pronunciación francesa en Filipinas<sup>43</sup>.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANEGAS SAORIN, Mercedes (2012): «La description des sons dans les premières grammaires pour l'enseignement du français diffusées en Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle: Meurier et Sotomayor», in M. Zuili y S. Baddeley (ed.), *Les langues étrangères en Europe. Apprentissages et pratiques (1450-1720)*, París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 233-247.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (1998): «L'enseignement de l'r français aux Espagnols (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)», in D. Olivares Vaquero *et al.* (ed.), *Les chemins du texte*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 527-539.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2000a): «À nouveau sur l' enseignement de l' r français aux espagnols depuis le XVII<sup>e</sup> siècle», in M. L. Casal *et al.* (ed.), *La lingüística francesa en España camino del siglo XXI*. Madrid, Arrecife, 177-201.

---

<sup>42</sup> Javier Suso López (2009: 82-83), a partir de las fuentes clásicas sobre el tema (Caput, 1975; Lodge, 1997), resume el proceso de estandarización, normalización y codificación del francés con estas palabras: «le processus de standardisation du français connaît cependant, à notre avis, une particularité frappante: la mise en cause, au XVII<sup>e</sup> siècle, de la part des élites aristocratiques établies à Paris, de la « norme spontanée » à suivre. La langue parlée ou écrite communément, héritée du processus de normalisation (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles), est remise en question tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui va produire une indéfinition de la norme à suivre, puis une redéfinition de celle-ci. En conséquence, un deuxième processus de normalisation se met en place, où le français prend la forme du « bon usage » ou de la langue cultivée (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles). Cette variété linguistique, limitée d'abord aux usages de la Cour (communications, productions littéraires) devient le français « normalisé »: il étend son domaine d'influence aux autres sphères de la vie publique (langue « haute » ou H : Parlement, Palais, Ville) et acquiert le long du XVIII<sup>e</sup> siècle le caractère de langue standardisée (et donc le statut de modèle à suivre), de telle façon que le fossé entre cette langue H (le français cultivé) et la langue « basse » ou B (la langue courante, celle du menu peuple) se creuse de plus en plus fortement. Toutes les histoires de la langue française soulignent le rôle de Malherbe, de Vaugelas, des salons, de l'Académie française et des écrivains classiques dans cette entreprise de « re-normalisation » du français, qui sera complétée par la codification (et donc, par la grammatisation): il s'agit en fait d'une véritable contre-réforme linguistique si on la compare aux idéaux sur lesquels s'appuyait le mouvement de « défense et illustration » de la langue française prôné par *La Pléiade* un siècle plus tôt. La langue française est ainsi le résultat d'une « institution » ».

<sup>43</sup> Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación «Biblioteca Virtual de la Filología Española. Fase III: nuevas bibliotecas y nuevos registros. Información bibliográfica. Difusión de resultados» (FFI2017-82437-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.



- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2000b): «El primer diccionario francés-español con transcripción fonética (Cormon, 1800)», in M. Serrano, L. Avendaño & Ma C. Molina (ed.): *La philologie française à la croisée de l'an 2000: panorama linguistique et littéraire*, vol. 2, 165-178.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2001): «Les transcriptions de la prononciation française à l'usage des espagnols de Galmace (1745)», in I. Uzcanga *et al.* (ed.), *Presencia y renovación de la lingüística francesa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 55-64.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2002): «Le [ʎ] dans la prononciation figurée des dictionnaires français-espagnol des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles», in C. Figuerola Cabrol *et al.* (ed.), *La lingüística francesa en el nuevo milenio*. Lleida, Universitat de Lleida, 123-134.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2003a): «Reduction du systeme phonologique français: la perception du l palatal français par les hispanophones aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles». *Thélème: revista complutense de estudios franceses*, número extraordinario 1, 209-223.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2003b): «Comment presenter un phoneme moribond. L'ancien l mouillé français vu par les hispanophones». *Historiographia Lingüística*, 30/1-2, 45-98.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2004): «Datos sobre la historia de la pronunciación figurada en los diccionarios bilingües francés-español», in José M. Oliver Frade (coord.), *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*. La Laguna, Universidad de La Laguna, t. I, 261-278.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel (2005): «Histoire des transcriptions phonétiques dans les dictionnaires français-espagnol et espagnol-français». *Cahiers de lexicologie*, 87, 97-140.
- CAMPS Y SOLER, Óscar (1882): *Manual de ortología francesa dispuesto para las señoritas educandas del Real Colegio de Santa Isabel de Manila*. Manila, Establecimiento Tipográfico de Ramírez y Giraudier.
- CASARES, Emilio (1999): «Camps y Soler, Óscar», in E. Casares (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, volumen II, 1003-1004.
- ESPINOSA SANSANO, M.<sup>a</sup> Dolores (2001-2002): «La explicación de la pronunciación del francés en España en tres gramáticas del siglo XIX. Semiconsonantes y consonantes». *Anales de Filología Francesa*, 10, 23-35.
- FERNÁNDEZ FRAILE, María Eugenia (2002): «L'enseignement de la prononciation du français en Espagne au XIX<sup>e</sup> siècle». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 28, 33-51.
- FISCHER, Denise (1997): «L'enseignement de la phonétique française aux Espagnols, présente dans les grammaires des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 19, 37-50.
- GARCÍA BASCUÑANA, Juan Francisco (2010): «À propos de certains aspects phonétiques du français préclassique. Le traitement des combinaisons vocaliques dans les grammaires françaises du XVI<sup>e</sup> siècle destinées aux Espagnols», in B. Combettes *et al.* (eds.), *Le changement en français*. Berna, Peter Lang, 201-215.

- GASPAR GALÁN, Antonio y Javier VICENTE PÉREZ [ed.] (2016): *Histoire de l'enseignement de la prononciation du français aux Espagnols (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*. Berna, Peter Lang.
- GRAMMONT, Maurice (1914): *Traité pratique de prononciation française*. Paris, Delagrave.
- JIMÉNEZ DOMINGO, María Elena (2004): «La pronunciación en las gramáticas de Buffier (1711) y de Vayrac (1714)». *Res diachronica*, 3, 209-218.
- JIMÉNEZ DOMINGO, María Elena (2006): «La pronunciación en las gramáticas de Jean de Vayrac (1664-1735?)», in A. Roldán Pérez (coord.), *Caminos actuales de la historiografía lingüística: actas del V Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía lingüística*. Murcia, Universidad de Murcia, t. II, 855-870.
- JIMÉNEZ DOMINGO, María Elena (2010a): «Description de la prononciation du français et de l'espagnol au XVIII<sup>e</sup> siècle. Exemple d'analyse phonétique de base contrastive». *Synergies Espagne*, 3, 149-158.
- JIMÉNEZ DOMINGO, María Elena (2010b): «L'étude de la prononciation dans la *Gramática de la lengua francesa* (1728) de Núñez de Prado», in J. C. de Miguel, C. Hernández y J. Pinilla (ed.), *Enfoques de teoría, traducción y didáctica de la lengua francesa. Estudios dedicados a la profesora Brigitte Lépinette*. Valencia, Universitat de Valencia, 187-196.
- LUEC, Albane y Joan SOLANICH PIE (2004): «L'enseignement du français en Espagne aux alentours du XIX<sup>e</sup> siècle: structure et phonétique», in J. Suso Lopez y R. López Carrillo (eds.), *Le français face aux défis actuels. Histoire, langue et culture*. Granada, Universidad de Granada, APFUE, GILEC, t. II, 609-617.
- MARTINET, André (1984): «La prononciation du français entre 1880 et 1914», in G. Antoine y R. Martin (eds.), *Histoire de la langue française 1880-1914*. Paris, CNRS, 25-40.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1918): *Manual de pronunciación española*. Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- REBOURCET, Séverine (2008): «Le français standard et la norme: l'histoire d'un "nationalisme linguistique et littéraire" à la française». *Communication, lettres et sciences du langage*, 2/1, 107-118.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1869): *Diccionario de la lengua castellana*. 11<sup>a</sup> ed. Madrid, Manuel Rivadeneyra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010): *Ortografía de la lengua española*. Madrid, Espasa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2011): *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*. Madrid, Espasa.
- REAL APOLO, Carmelo (2002): «Instituciones educativas femeninas bajo el dominio español». *Cuestiones pedagógicas: revista de ciencias de la educación*, 16, 221-238.
- REAL COLEGIO DE SANTA ISABEL (1880): *Reglamento del Real Colegio de Santa Isabel*. Manila, Establecimiento tipográfico de Plana y C<sup>ía</sup>.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: «Camps y Soler, Óscar», in Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/55689/oscar-camps-y-soler>.

- SALDONI, Baltasar (1880): *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*. Madrid, Imprenta A. Pérez Dubrull, t. 3, 320-322.
- SALVÁ, Vicente (1879): *Nuevo Diccionario de la lengua castellana*. 8<sup>a</sup> ed. París, Garnier Hermanos.
- SÁNCHEZ REGUEIRA, Isolina (1979): «La fonética en la obra y en la época de César Oudin». *Verba*, 6, 43-73.
- SATORRE GRAU, Francisco Javier y M.<sup>a</sup> Luisa VIEJO SÁNCHEZ (2013): «Ortología», in M. T. Echenique Elizondo y F. J. Sattore Grau (ed.), *Historia de la pronunciación de la lengua castellana*. Valencia, Tirant Humanidades, 337-379.
- STRAKA, Georges (1965): «Contribution à l'histoire de la consonne r en français». *Neuphilologische Mitteilungen*, 66/4, 572-606.
- SUSO LOPEZ, Javier (2002): «Descriptions phonétiques et enseignement de la prononciation du français en Espagne au debut du XXe siècle (jusqu'en 1936)». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 28, 53-67.
- SUSO LÓPEZ, Javier (2009): «Langue française et éducation des élites». *Synergies Espagne*, 2, 81-97.
- TOMÉ DÍEZ, Mario (1996): «L'enseignement de la prononciation du français pour des débutants espagnols», in E. Alonso Montilla, M. Bruna Cuevas y M. Muñoz Romero (ed.), *La lingüística francesa: gramática, historia y epistemología*. Sevilla, Grupo Andaluz de Pragmática, t. II, 31-35.
- VIÉMÓN, Marc (2013): «Le traitement de e dans un système de prononciation figurée au XVIII<sup>e</sup> siècle: la *Colección de las falsas reglas* de Galmace». *Çédille, revista de estudios franceses*, 9, 511-527. Disponible en: <http://cedille.webs.ull.es/9/29viemon.pdf>.
- VIÉMÓN, Marc (2014a): «L'enseignement du français en Espagne au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle: le traitement de la liaison chez Antoine Galmace», in À. Catena Rodulfo, M. Estrada Medina y G. Ventura Mustienes (eds.), *Les mondes du français, Actas del XXI Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española*. Barcelona, Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, APFUE, 496-505.
- VIÉMÓN, Marc (2014b): «Phonétique syntactique et resyllabation dans les grammaires de français pour Espagnols (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)». *Thélème*, 29, 199-222. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/40458/42257>.
- VIÉMÓN, Marc (2016): *L'apprentissage de la prononciation française par les espagnols aux XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Tesis doctoral dirigida por Manuel Bruña Cuevas. Sevilla, Universidad de Sevilla, Departamento de Filología Francesa. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/40533>.

## **La teoría literaria marxista en Francia: una revisión de las propuestas de Lucien Goldmann y Pierre Macherey**

**Violeta GARRIDO**

*Universitat de Barcelona*

violetagasan@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8678-8390

### **Resumen**

Este artículo se propone hacer un recorrido exhaustivo por los aportes realizados por dos de los teóricos marxistas franceses más recientes y a la vez menos divulgados en el ámbito académico hispano, Lucien Goldmann y Pierre Macherey. Al confrontar sus ideas originales con las tesis principales de las estéticas marxistas más clásicas y consolidadas (la adorniana y la luckásiana), se observa la considerable influencia que estas ejercieron en otras escuelas y, paralelamente, lo condicionadas que estaban por el estructuralismo y el posestructuralismo.

**Palabras clave:** Lukács. Adorno. Althusser. Ideología. Producción literaria. Estructuralismo.

### **Résumé**

Cette article se propose de faire un parcours exhaustif par les contributions qui on fait deux des théoriques marxistes français les plus récents et à la fois les moins divulgués dans le domaine académique hispanique, Lucien Goldmann et Pierre Macherey. En confrontant leurs idées originales avec les thèses principales des esthétiques marxistes les plus classiques et consolidées (la adornienne et la luckásienne), on observe qu'ils on exercé une influence considérable dans autres écoles et, parallèlement, qu'ils on été conditionnés par le structuralisme et le post-structuralisme.

**Mots clé :** Lukács. Adorno. Althusser. Idéologie. Production littéraire. Structuralisme.

### **Abstract**

This paper makes a comprehensive explanation of Lucien Goldmann and Pierre Macherey's contributions to the marxist literary theory, whose thought has circulated very poorly on the hispanic academic field. By confronting their original ideas with the principal thesis of the most classical and consolidated marxist aesthetics (the adornian and the luckasian), we observe the significant influence that they exercised in others schools of thought

---

\* Artículo recibido el 11/11/2019, aceptado el 7/01/2020.

and, at the same time, how conditioned they were by the structuralism and poststructuralism.

**Keywords:** Lukacs. Adorno. Althusser. Ideology. Literary production. Structuralism.

## 0. Introducción

La teoría literaria de corte marxista en Francia, un campo al que por lo general se le ha prestado poca atención a nivel académico en los países de habla hispana, presenta un desarrollo fulgurante a partir de la segunda mitad del siglo XX. No hay duda que, a tenor de las políticas culturales que se estaban implementando en la Unión Soviética, el debate mantenido entre György Lukács y Theodor Adorno, Walter Benjamin y Bertolt Brecht, entre otros, a propósito del valor de la narrativa modernista en contraposición al realismo fue determinante para su desarrollo; prueba de ello es la famosa «Querelle du Réalisme» de los años 30 en la que Fernand Léger y, sobre todo, Louis Aragon expusieron la caracterización de la literatura como totalidad, como expresión consciente de la realidad social y parte integrante del combate por modificar esa realidad (Aragon, 1987: 96), la obligación de preservar democráticamente el patrimonio cultural para las generaciones venideras y, por último, la necesidad de fundar un «nouveau réalisme» que, reconociéndose sin dogmatismos en la tradición de todas aquellas corrientes artísticas previas que hicieron de la realidad su «grande affaire» (una cuestión de actitud ante los hechos más que de forma), efectuase un «retour à la réalité» tras los experimentos surrealistas y dadaístas, del cual a su juicio también forma parte el trabajo de escritores como Kafka o Maiakovski. Sin embargo, a partir de los años 60 tiene lugar un despliegue teórico muy original influido por el estructuralismo, la narratología y otras corrientes de pensamiento contemporáneas que pretende explicar la manera sutil en la que opera una instancia como la ideología en el texto literario. El propósito de este artículo es presentar e interrelacionar los aportes teóricos de Lucien Goldmann y Pierre Macherey, dos coetáneos cuyos trabajos fueron fundamentales para desprenderse del encorsetado esquema normativo heredado de Lukács, incorporar un nuevo vocabulario conceptual e incluir ámbitos de estudio como el de la recepción.

El primer bloque de este artículo está dedicado a las investigaciones llevadas a cabo por Lucien Goldmann. En él rastreamos la presencia de la totalidad lukácsiana en el sofisticado concepto goldmanniano de visión del mundo, que refiere un tipo de conciencia colectiva coherente y estructurada presente en algunas obras literarias y que, por medio de la ficción, formula los valores y esclarece la acción de ciertos grupos sociales. El influjo de Lukács en Goldmann, de cuya obra era perfectamente conocedor, se hace patente además en el estricto criterio normativo que maneja este último: solamente gozan de visión del mundo y forman parte de la verdadera literatu-

ra (la única que es susceptible de estudiarse) las obras que exhiben una coherencia fuertemente significativa. Después de hacer notar que para Goldmann la noción lucácsiana de reificación es central en su consideración de que la estructura del género novelesco y la del intercambio económico se vuelven análogas, repasamos la convergencia con Adorno en lo concerniente a la pertinencia y a la fidelidad histórica de la narrativa modernista, de la que Goldmann es un acérrimo defensor por cuanto considera que retrata con exactitud la deshumanización de la vida social en el capitalismo tardío. Todo ello le lleva a teorizar que los escritores modernistas intentan deshacerse del yugo del valor de cambio por medio de una escritura vanguardista «de la ausencia» que no encarna ningún tipo de valor productivo o propositivo y que, debido a este nihilismo, carece de la coherencia suficiente para articular una visión del mundo.

En el segundo bloque abordamos la trayectoria de Pierre Macherey, quien reflexiona sobre la singular presencia de la ideología en las obras literarias e intenta integrar las perspectivas brechtianas y benjaminianas sobre la literatura como producción –sin olvidar las aproximaciones narratológicas y estructuralistas propias de la época– a una teoría pretendidamente holista de la literatura que quiere ser, a la vez, marcadamente materialista. Lo primero que destacamos son las distintas críticas que dirige hacia Garaudy, Sartre y Goldmann, que no han sabido incorporar eficazmente a sus hipótesis la idea de que la literatura se caracteriza por ser el resultado de un proceso de producción en constante circulación, puesto que, entre otras cosas, sus tesis han contribuido a sacralizar la figura del autor y de su creación. El hecho de que las obras, en lugar de ser concebidas una vez y para siempre, se reproduzcan continuamente como discursos modificados y sean objeto de pactos subjetivos entre los autores y los lectores explicaría por qué la literatura es capaz de pervivir y de seguir conmoviendo más allá de su contexto histórico de surgimiento. Por otro lado, Macherey, de formación althusseriana, sostiene que las obras literarias son formas ideológicas a través de las cuales se demuestran, muchas veces inconscientemente y sin el conocimiento expreso del autor, y gracias sobre todo a las operaciones efectuadas sobre la forma, las incongruencias y las inconsistencias del sistema de representaciones sociales que llamamos ideología.

## 1. Estructuralismo genético y dialéctica forma-contenido en Lucien Goldmann

### 1.1 El análisis estructural de la creación literaria

En una época atravesada de punta a punta por los estructuralismos<sup>1</sup>, Lucien Goldmann se distancia metodológicamente de las afirmaciones meramente postulati-

---

<sup>1</sup> El mismo Goldmann (1964: 338) definía su método como un estructuralismo porque parte de la hipótesis de que «*tout comportement humain est un essai de donner une réponse significative à une situation particulière*» y porque «*les réalités humaines se présentent-elles comme des processus à double face: déstructuration des structurations anciennes et structuration de totalités nouvelles aptes à créer des*



vistas de Lukács, Adorno y otros –aunque se apoye en ellos en otros aspectos, como se verá más adelante– al poner en marcha un aparato argumentativo de finalidad probatoria (Sasso, 1979: 7) que, en lugar de perseguir el establecimiento de relaciones entre los contenidos presentes en las obras literarias y aquellos albergados en la conciencia colectiva (como pretendían en aquel tiempo la mayoría de escuelas de sociología literaria<sup>2</sup>), se consagra más bien a la comprensión honda tanto de las estructuras significativas que conforman la conciencia de los grupos sociales existentes como de la expresión práctica de dicha conciencia. De este modo, la obra literaria sería el producto cultural que alcanza en el plano imaginario «une cohérence jamais ou rarement atteinte dans la réalité» (Goldmann, 1977: 29)<sup>3</sup>. El matiz, aunque pueda no parecerlo a primera vista, es muy relevante: la obra literaria es uno de los elementos constitutivos de la conciencia colectiva, y en absoluto su simple reflejo, puesto que faculta que los miembros del grupo social sobre el que opera la obra en cuestión, cuya conciencia individual es por lo demás caótica y está poblada de tendencias diversas y contradictorias, se aproximen a desentrañar la significación objetiva –que hasta entonces permanecía más o menos inconsciente u oculta para el individuo– de su pensamiento, su afectividad y su comportamiento (Goldmann, 1977: 23-24).

Este carácter avanzado de la obra literaria respecto a la conciencia individual viene dado por el hecho de que en ella se expresa lo que Goldmann llama una «vision du monde» coherente y significativa. Podría definirse como un tipo de conciencia colectiva que aprehende la totalidad de las relaciones humanas y de las relaciones entre los seres humanos y el conjunto del universo (Goldmann, 1977: 23)<sup>4</sup>. Aunque la

---

équilibres qui sauraient satisfaire aux nouvelles exigences des groupes qui les élaborent». Incluso considera que ciertos pensadores anteriores a la emergencia de dicha corriente de pensamiento, como Freud, Hegel, Marx, Piaget, Gramsci o Lukács son representantes ya sea de uno u otro plano del estructuralismo genético (Goldmann, 1966: 123).

<sup>2</sup> Goldmann somete a crítica las corrientes de la sociología de la literatura que alientan dicho procedimiento –como las encabezadas por Robert Escarpit, Alphons Silbermann o Edoardo Sanguineti, entre otros– porque la recuperación por parte del escritor de elementos de contenido de la conciencia colectiva o simplemente del aspecto empírico de la sociedad que lo envuelve no es casi nunca ni sistemática ni general y se encuentra solamente en ciertos puntos de la obra; sostener lo contrario soslaya deja escapar la unidad misma de la obra, es decir, su carácter específicamente literario (Goldmann, 1964: 344-345).

<sup>3</sup> En este sentido, la función que cumple la creación literaria y artística en general es, a nivel colectivo, análoga a la que posee el mecanismo de sublimación para el psicoanálisis en el plano individual: «apporter sur le plan imaginaire cette cohérence dont les hommes sont frustrés dans la vie réelle, exactement comme, sur le plan individuel, les rêves, les délires et l'imaginaire procurent l'objet ou le substitut de l'objet que l'individu n'avait pas pu posséder réellement» (Goldmann, 1970: 114).

<sup>4</sup> La conciencia colectiva entendida por Goldmann como una entidad orgánica formada por un gran número de individuos con su psiquismo, sus conductas, sus aspiraciones, etc. y por el conjunto de



teoría del reflejo no tiene cabida en el corpus teórico goldmanniano, la huella lukácsiana es, en el sentido al que hemos aludido hace un momento, más que evidente: en Goldmann la totalidad sigue revistiendo esa percepción histórica y dinámica de las relaciones sociales que se encontraba originalmente en Lukács, con la salvedad de que para el primero lo que la totalidad expresada en una determinada visión del mundo acaba mostrando es la «conscience possible» del grupo social al que la obra literaria se dirige o se refiere (Fabre, 2001: 21); es decir, las potencialidades de actuación transformadora con las que cuenta, sin saberlo, dicho grupo. Así, la coherencia respecto al mundo que una obra logra en el plano de la ficción (y que, como ya se ha señalado, los miembros del grupo solo experimentan en su cotidianidad de manera lejana y aproximada) no es de orden lógico o factual –afirmación que desafía claramente el principio mimético tradicional–, sino en buena medida utópica o proyectiva. Las nociones de «visión del mundo», «coherencia», «conciencia posible» o «estructura significativa», tal y como las entiende Goldmann, llevan implícita la idea de que la literatura encarna, representa o explora la posibilidad, y muy a menudo la presencia efectiva, de un ideal de ser humano (Goldmann, 1977: 23).

Cabría puntualizar que el estructuralismo genético –método «monista» por cuanto se niega a aceptar una separación radical «entre les lois fondamentales qui régissent le comportement créateur dans le domaine de la culture et celles qui régissent le comportement quotidien de tous les hommes dans la vie sociale et économique» (Goldmann, 1977: 20)– presupone la incapacidad del individuo para elaborar por sí mismo una «vision du monde». Como figura o imagen, si se quiere, filosófica universal de la sociedad, la visión del mundo es confeccionada por una colectividad –que Goldmann prefiere llamar «sujet transindividuel»– compuesta por «groupes sociaux privilégiés»<sup>5</sup>, pero es la «individualité exceptionnelle» del escritor (Goldmann,

---

reglas que son objeto de un consenso más o menos fuerte en la sociedad es, por cierto, una idea que se hace eco de la postura durkheimiana de forma muy manifiesta: «L'ensemble des croyances et des sentiments communs à la moyenne des membres d'une même société forme un système déterminé qui a sa vie propre; on peut l'appeler la conscience collective ou commune [...]; elle [la conciencia colectiva] est indépendante des conditions particulières où les individus se trouvent placés; ils passent et elle reste [...]. Elle est le type psychique de la société» (Durkheim, 1967: 48).

<sup>5</sup> Para Goldmann, el «privilegio» de un grupo social no lo es en un sentido material o jurídico. Basándose tácitamente en la concepción lukácsiana, ya tradicional, de la ideología como falsa conciencia, Goldmann (Goldmann, 1977: 23) establece una distinción sociológica entre la ideología (o conciencia ideológica) y la visión del mundo. La conciencia ideológica de los grupos no privilegiados (familiares, profesionales, etc.) los conmina a dirigirse colectivamente hacia la mejora de ciertas posiciones en el interior de una estructura social dada. Por otro lado, los grupos privilegiados (que pueden identificarse con la clase) poseen una visión del mundo porque se orientan hacia una reorganización global de las relaciones humanas, o bien hacia una conservación global de la estructura social existente, por lo que las preocupaciones de unidad y coherencia se vuelven muy importantes. Dada la complejidad de la

1977: 23) la que finalmente la transforma en obra de arte capaz de recoger estéticamente las aspiraciones y las tendencias no necesariamente declaradas de la conciencia colectiva. Sin negar el sentido eminentemente social de la creación literaria, Goldmann (1963: 345) hace énfasis a su vez en que se trata de un producto que manifiesta la idiosincrasia altamente individual del escritor:

le caractère collectif de la création littéraire provient du fait que les structures de l'univers de l'œuvre sont homologues aux structures mentales de certains groupes sociaux ou en relation intelligible avec elles, alors que sur le plan des contenus, c'est-à-dire de la création d'univers imaginaires régis par ces structures, l'écrivain a une liberté totale.

Es en *Le Dieu caché* (1959) donde Goldmann asegura poder verificar estas hipótesis, en parte inspirado por las consideraciones sobre la tragedia que hizo Lukács en *El alma y las formas* (1911). En este estudio «matérialiste et dialectique» (Goldmann, 1959: 14) sobre la visión trágica proyectada en las tragedias de Racine y en las *Pensées* (1669) de Pascal, la premisa principal –resumida y emancipada aquí de las minuciosas observaciones historiográficas que son laterales al tema propiamente literario– es la siguiente: la «noblesse de robe» de la Francia del siglo XVII, excluida progresivamente del poder por la monarquía de Luis XIV y suplantada en sus funciones por la nueva «bureaucratie des commissaires» centralizada, encuentra en la corriente del jansenismo más radical de Port-Royal la cristalización ideológica de su situación social; una cristalización que acaba desembocando en una «vision du monde» trágica que propugna el aislamiento y la no participación en la vida pública. El postulado jansenista de la existencia paradójica de un Dios siempre presente y siempre ausente, mudo y riguroso, se halla latente en las obras de Pascal y de Racine, cuyas personalidades creativas consiguieron, con la expresión de la angustia trágica, depositar también en sus creaciones la «conscience possible» de su clase, que para Goldmann implica

la compréhension rigoureuse et précise du monde nouveau créé par l'individualisme rationaliste, avec tout ce qu'il contenait de positif, de précieux et surtout de définitivement acquis pour la pensée et la conscience humaines, mais en même temps par le refus radical d'accepter ce monde comme seule chance et seule perspective de l'homme (Goldmann, 1959: 43).

---

cuestión, solo puede existir un número limitado de visiones del mundo, que para Goldmann son el racionalismo, el empirismo, la visión trágica y el pensamiento dialéctico (Fabre, 2001: 21).

## 1.2 La problematización del fundamento socio-económico de la novela

Entender, como hace Goldmann en *Pour une sociologie du roman* (1964), que la novela es una «recherche dégradée de valeurs authentiques dans un monde inauthentique» (Goldmann, 1964: 30) comporta al menos dos cosas. La primera, el enorme peso que adquieren en la propuesta teórica de Goldmann las tesis lukácsianas de *Die Theorie des Romans*, y también, en menor medida, algunas de las de René Girard en *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961). Con Girard, quien a juicio de Goldmann ofrece una precisión importante al análisis lukácsiano desde una retórica heideggeriana, coincide nuestro autor en que la degradación del mundo novelesco se manifiesta a través de una mediación más o menos grande que acorta progresivamente la distancia entre el deseo metafísico del héroe y su búsqueda auténtica (Goldmann, 1964: 29-31). Ejemplos de este «mediador del deseo» (que puede ser interno o externo) serían Amadís de Gaula para Don Quijote, las heroínas de las novelas románticas para Emma Bovary o Mme. de Rênal para Julien Sorel, entre otros (Girard, 1985).

La segunda, como consecuencia de la anterior, es que el problema que debe abordar entonces de forma primordial la sociología de la novela es el de la relación existente entre la forma novelesca en sí y la estructura del medio social en el interior del cual aquella se ha desarrollado. Al suscribir el análisis marxista de la reificación, según el cual la sustitución del valor de uso por el valor de cambio provoca una suerte de perversión en las relaciones de conciencia de los seres humanos que los lleva a conducirse de manera degradada, «cuantitativa», y a concebirse como simples útiles de trabajo, Goldmann da cuenta de la existencia de dos estructuras, la del género novelesco y la del intercambio económico, que se vuelven, a su parecer, homólogas. Goldmann asume que ha tenido lugar una transformación de la novela a partir de Kafka y de los análisis marxistas de la reificación, pero conviene también en que para los sociólogos de la literatura eso plantea un problema más que una explicación: si es evidente que el mundo absurdo de Kafka o de *L'Étranger* (1942) de Camus, o el mundo compuesto de objetos relativamente autónomos de Robbe-Grillet, se corresponden con el análisis de la reificación tal como ha sido desarrollado por Marx y los marxistas ulteriores, la cuestión sería saber por qué, si dicho análisis se elaboró durante la segunda mitad del siglo XIX y concierne a un fenómeno cuya aparición se sitúa incluso antes, este fenómeno no se manifestó en la novela más que a partir de la Primera Guerra Mundial (Goldmann, 1964: 34). Dicho de otro modo: la novela representa «la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché» (Goldmann, 1964: 36), y su comple-

alidad formal no es más que un intento por estetizar la complejidad que vive a diario el ser humano en una sociedad regida por los intereses tiránicos del valor de cambio<sup>6</sup>.

De ello se deriva que la novela como género no puede ser la expresión de una experiencia puramente individual, sino que, por el contrario, ha nacido y se ha desarrollado solo en la medida en que un descontento no conceptualizado, una aspiración afectiva proyectada hacia los valores cualitativos –aquellos que se asocian con el valor de uso (individualidad, artesanía, originalidad, necesidad, etc.)–, ha emergido también en el conjunto de la sociedad –o tal vez únicamente entre las capas medias, de donde provienen la mayoría de los escritores (Goldmann, 1964: 48). La contradicción entre estos dos axiomas que propone Goldmann de forma consecutiva –por una parte: la dinámica reificadora del capitalismo, al estar anclada en la vida económica, es totalizadora y totalizante; y, por otra: la obra de arte, en tanto que expresión de malestar, supone una negación de la realidad cuantitativa impuesta y de sus mediaciones– se resuelve parcialmente en la persona del artista: a pesar de estar constantemente amenazada por la reificación, cuya acción es general en el conjunto de la estructura social, la creación cultural no cesa porque los escritores son «individus essentiellement problématiques» (Goldmann, 1964: 47) que subsisten aferrados a los valores cualitativos en el seno de la sociedad mercantil (aunque sin poder sustraerse por completo a la degradante existencia cuantitativa).

Esta condición hasta cierto punto discordante del sujeto creador hace que su creación, la novela, surja –al menos en lo que, siguiendo a Lukács, se considera su primer periodo, previo al modernismo– como resultado de la contradicción entre el individualismo como valor universal engendrado por la sociedad burguesa y las importantes limitaciones que esa sociedad aporta en realidad a las posibilidades de desarrollo de los individuos (Goldmann, 1964: 48). Fruto de la inadaptación a su contexto que sufre la personalidad del escritor, la resistencia de la novela moderna a sumergirse por entero en el proceso de reificación sería justamente la prueba flagrante de lo que Goldmann denomina las «vertus transformationelles» de la literatura (Fabre, 2001: 25). Una de esas virtudes es la que consigue –mediante el ejercicio de la coherencia y gracias al acto creativo emanado de la individualidad excepcional del creador– que la conciencia colectiva se corresponda al máximo con la conciencia posible de los individuos y grupos en una situación histórica dada. Otra es la responsable de

---

<sup>6</sup> En este sentido, el alcance de la reificación es tal que, para Goldmann (1964: 44), la antigua teoría marxista según la cual el proletariado era el único grupo social capacitado para constituir el fundamento de una nueva cultura desde el momento en el que no estaba integrado en la sociedad reificada se ha demostrado –en vista de la ausencia de una verdadera oposición revolucionaria al sistema– errónea. Este hecho demostraría una vez más que la novela, más que una transposición imaginaria de las estructuras conscientes de un grupo social, es una búsqueda de valores que la vida económica tiende a hacer implícitos para todos los miembros de la sociedad.

que la conciencia colectiva pueda inscribirse en una trayectoria progresista y de ruptura con la ideología dominante, trayectoria en la que la obra literaria representaría la expresión misma de dicha ruptura.

Hasta ahora, Goldmann ha venido ampliando los comentarios tempranos de Lukács sobre la forma novelesca sin contradecir el núcleo de los mismos. Sin embargo, se produce un cierto desacuerdo en torno a la esencia de la novela contemporánea –tanto la del primer periodo como la del segundo, que comentaremos a continuación– que lo acerca más a las posiciones adornianas sobre la naturaleza díscola del artista. Aun admitiendo, con Lukács, que la novela del héroe problemático tiene un origen inequívocamente burgués<sup>7</sup>, se percibe pronto cómo esta se convierte en una «forme de résistance à la société bourgeoise en train de se développer» (Goldmann, 1964: 52) de carácter fuertemente crítico y oposicional que no es en ningún caso la expresión de la conciencia real o posible de la burguesía. En realidad, con la excepción de Balzac, apenas se han desarrollado otras expresiones literarias importantes que acojan los valores conscientes y las aspiraciones efectivas de la burguesía<sup>8</sup>, y ello es así porque el pensamiento burgués, ligado como la sociedad burguesa a la existencia de la actividad económica mercantil, es precisamente el primer pensamiento de la historia radicalmente profano; el primer pensamiento cuya tendencia inherente es la de negar todo lo sagrado. La sociedad burguesa habría creado la primera forma de conciencia puramente estética: el racionalismo, la característica esencial del pensamiento burgués, ignora en sus expresiones extremas la existencia misma del arte –y por eso, dice Goldmann, no han germinado las estéticas cartesianas o espinosistas, por poner dos ejemplos de corrientes racionalistas, y el artista se convierte por lo general en un ser problemático y crítico con la sociedad (Goldmann, 1964: 55-56)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> En efecto, Goldmann suscribe la tipología de la novela establecida por Lukács en sus primeros trabajos, a saber: la novela del «idealismo abstracto», representada por *Don Quijote* (1605) o *Le Rouge et le Noir* (1830); la novela psicológica, cuyo exponente más claro sería *L'Éducation sentimentale* (1869); y la novela educativa, como lo sería *Wilhelm Meister* (1795). Esta clasificación, por cuanto subraya la preponderancia de los valores liberales, evidenciaría el origen burgués de la novela como forma y, en concreto, la necesidad de expresión de la experiencia personal del héroe (Lukács, 2010).

<sup>8</sup> En lo que concierne a la valoración de Balzac, Goldmann se adhiere a la línea clásica que va desde Marx y Engels hasta el propio Lukács. También para él Balzac sería la gran expresión literaria del universo estructurado por los valores conscientes de la burguesía: individualismo, sed de poder, dinero, erotismo que triunfa sobre los antiguos valores feudales del altruismo, la caridad y el amor, etc. (Goldmann, 1964: 53).

<sup>9</sup> Estas aseveraciones un tanto tajantes, que desde luego convendría contrastar, rebaten no solo la posición, ya conocida, de Lukács, sino también la de Henri Lefebvre, un pensador marxista coetáneo a Goldmann y con quien el debate era habitual. Aunque considera que «l'art ne se réduit ni à une connaissance confuse, ni à une connaissance ou une idéologie appliquées», porque es una superestructura, Lefebvre, más tradicional, mantiene que la novela es la forma de expresión adecuada de la sociedad

La explicación que acabamos de dar es la que le permite a Goldmann argüir que no existe una «vision du monde» burguesa que se haya materializado en las obras literarias de la época histórica correspondiente. De este modo, Goldmann estaría refutando la perspectiva lukácsiana, que sin embargo es absolutamente central en su pensamiento, que encontraba en las obras de los realistas clásicos –por descontado burgueses– la mejor radiografía de la totalidad, a partir de la cual es posible visualizar y comprender las tendencias intrínsecas de la sociedad. Pero si, en realidad, según Goldmann estas obras de los realistas clásicos no consiguen articular una visión del mundo, va de suyo que no son suficientemente competentes para profundizar en las intrincadas relaciones entre los grupos sociales y se limitan a describir los aspectos meramente inmediatos de la realidad. De todos modos, en el fondo, se trata de la conclusión o derivación que le es inmanente a una postura metodológica, en cierto sentido elitista, desde la cual se oye resonar todavía el eco de Lukács: la noción goldmanniana de coherencia –que es lo que fundamentalmente persigue Goldmann con su análisis de las obras literarias<sup>10</sup>– precisa de tanto rigor que termina convirtiéndose en un filtro que excluye del análisis sociológico a un gran número de obras que no se consideran merecedoras, desde la posición subjetiva del crítico, de atención analítica. A causa de su supuesta falta de coherencia, las obras «de niveau moyen» no pueden expresar un verdadero universo preciso y unitario. Solamente «les grands écrivains» logran crear un universo imaginario coherente cuya estructura corresponde a aquella hacia la que tiende el conjunto del grupo (Goldmann, 1964: 345). Y solo así, en virtud de este criterio tan estricto o reduccionista, se entiende, de hecho, que exista para Goldmann un número tan limitado de visiones del mundo. Podría decirse, por tanto, que el edificio teórico goldmanniano se apoya de algún modo en ciertos juicios de valor que buscan sostener la hipótesis de que la «grandeur culturelle» (Fabre, 2001: 25) –y aquí se recupera el recuerdo de Lukács, a quien podían leerse expresiones similares– se tiene que caracterizar por los más altos niveles de coherencia.

### 1.3 Vanguardia de «l'absence», vanguardia de la «présence» y realismo

Goldmann considera que las creaciones literarias vanguardistas o modernistas ofrecen, a través de la enunciación de la experiencia subjetiva del individuo, informaciones valiosas sobre la evolución del mundo contemporáneo. Esta tesis lo lleva a rechazar, por estrecha, la visión lukácsiana (cuya obstinación contra el irrealismo de

---

burguesa y que incluso puede «rebondir comme forme d'expression des luttes prolétariennes, de la construction du socialisme, de la vie socialiste» (Lefebvre, 2001: 85-86).

<sup>10</sup> El propio Goldmann postulaba que «es la coherencia interna del texto lo que le permite sobrevivir» (citado en Sasso, 1976: 19), es decir, lo que facilita su transmisión, ya que en cada uno de los textos se lleva a cabo un acto de creación literaria. No en vano, existe un consenso académico en que «le structuralisme génétique teste la cohérence interne d'un roman» (Fabre, 2001: 21).

las formas «decadentes», además, deja de tener sentido una vez se ha refutado, como hace Goldmann, la teoría del reflejo)<sup>11</sup>. El análisis efectuado en *Pour une sociologie du roman* sobre la novela y los escritores del primer periodo se hace extensivo a la literatura de vanguardia, que Goldmann bautiza como «les deux avant-gardes» por las razones que expondremos en seguida: siendo creadores preocupados por el valor de uso del producto, los artistas de la vanguardia intentan escapar a la primacía del valor de cambio propia del capitalismo (Goldmann, 1964: 25), pero sus intentos tropiezan con la imposibilidad de expresar una conciencia colectiva, ya que su búsqueda de valores no está defendida por ningún grupo social. La afirmación de que la búsqueda de valores de la novela contemporánea del segundo periodo no representa la conciencia posible de ningún grupo social encaja con la idea, sostenida por Escarpit y Lefebvre (1969: 22 y 122), de que la vanguardia nace para desesclerotizar una situación estética determinada poniendo en tela de juicio los valores burgueses. Pero, al surgir en y desde el seno mismo de la sociedad burguesa, sus mensajes de disconformidad solo le llegan a una élite reducida, a diferencia de lo que sucede con la cultura de masas. Por eso la literatura modernista «n’aurait plus de valeur propre, positive, productive» (Fabre, 2001: 25), lo que para Goldmann (1964: 52) significa que dicha literatura abandona todo intento de reemplazar al héroe problemático y a la biografía individual –características iniciales de la novela– por otra realidad novedosa.

En otras palabras: los escritores vanguardistas se esfuerzan por escribir la novela de la ausencia de sujeto, que es asimismo la de la inexistencia de una búsqueda susceptible de progresar. Esta quietud ontológica de la novela modernista no puede sino despertar la reminiscencia de esa literatura que según Adorno participaba apolíticamente de lo político<sup>12</sup>. Goldmann precisa los términos: la vanguardia –desde Kafka,

---

<sup>11</sup> En el ensayo-conferencia que pronunció en 1964 en el homenaje a Kierkegaard de la UNESCO, Goldmann declara: «Aunque mi admiración por la obra de Lukács es muy grande, no me es posible seguirle en su apreciación de la vanguardia del siglo XX; [...] aunque fue uno de los primeros en percibir la crisis de la sociedad europea occidental, nunca ha abandonado la esperanza de que los valores positivos del humanismo clásico se realicen próximamente [...], y no ha sido capaz de comprender los aspectos positivos que [...] han podido encerrar las actitudes negativas, las oposiciones y las críticas radicales» (*apud* Martín, 1971: 177).

<sup>12</sup> Pierre V. Zima, representante de la corriente sociocrítica y antiguo alumno de Goldmann, desarrolla en *Pour une sociologie du texte littéraire* (1978) –título que a su vez recuerda al que eligió su maestro– una interesante relectura de la teoría adorniana aderezada con las aportaciones de Jan Mukařovský, integrante de la Escuela de Praga. Basándose en el doble carácter del texto (autónomo y *fait social*), el crítico afirma: «Ce n’est pas la question: Que dit le texte? que devrait se poser le sociologue mais la question: Comment dit le texte? (au niveau narratif, syntaxique, etc.). C’est sur le plan du comment de l’écriture que se manifeste le sens social» (Zima, 2000: 56). Sorprende el nivel de similitud con un comentario del Lukács temprano: «El defecto mayor de la crítica sociológica del arte consiste en que busca y analiza los contenidos de las creaciones artísticas, queriendo establecer una relación directa



Beckett y Ionesco hasta Sarraute, Duras o Robbe-Grillet— se define por el hecho de que su contenido esencial, el denominador común de las obras que la conforman, está constituido por la ausencia «de l'essentiel, absence de tout ce qui pourrait être important pour la vie et l'existence des hommes» (Goldmann, 1970: 168). O sea, los escritores de la vanguardia expresan sobre todo no valores realizados o realizables, sino justamente su vía negativa, «l'impossibilité de formuler ou d'apercevoir des valeurs» (Goldmann, 1970: 172). Lo que Lukács veía de forma peyorativa en la vanguardia pierde en Goldmann, en este asunto en concreto, la rémora del juicio de valor, puesto que, una vez más como Adorno, considera que la vanguardia ofrece, en realidad, «une perspective réaliste sur la société industrielle occidentale» (Goldmann, 1970: 186) porque refleja la deshumanización de la vida social, cuyos aspectos más importantes desde el punto de vista goldmanniano son la pasividad, las auto-regulaciones, la desaparición progresiva de los aspectos cualitativos de la existencia y, a partir de ahí, el bloqueo particularmente potente de las fuerzas motrices de la transformación histórica.

En este punto de la reflexión, la apelación al supuesto realismo de las vanguardias invita a pensar que la definición de realismo es potencialmente aplicable a cualquier corriente artística, y eso, más que delimitar ciertas características de un estilo, puede acabar desdibujando toda pretensión de utilidad, claridad y distinción del análisis. Es más, Goldmann no define el realismo en función de criterios estéticos o en función del mayor o menor grado de proximidad de una obra respecto al ideal de la mimesis, sino —desde una posición que aspira a ser sociológica y con un vocabulario que le es usual— como la «création imaginaire d'un monde dont la structure est homologue à la structure essentielle de la réalité sociale au sein de laquelle l'œuvre a été écrite» (Goldmann, 1970: 186). En este sentido, a pesar de haberse desembarazado de la acritud hacia las vanguardias, sigue otorgándole un valor positivo y ejemplar al realismo, cuya quintaesencia se encuentra para Goldmann en el «nouveau roman», y más concretamente en los trabajos de Robbe-Grillet, que son el paradigma de un «réalisme implacable» (Goldmann, 1970: 172). Así las cosas, la forma literaria —«un ensemble de microstructures sémantiques, sémiologiques, phonologiques, etc.» (Goldmann, 1966: 133)— se caracterizaría, antes que por ajustarse a los parámetros tradicionales de un estilo (sea realista o no), por estar en relación funcional, más o menos compleja pero siempre formulable, con la estructura global del universo de la obra (lo cual remite a una visión del análisis literario que tiende a despegarse de las

---

entre ellos y determinadas condiciones económicas. Pero lo verdaderamente social de la literatura es la forma. Solo la forma consigue que la vivencia del artista con los otros, con el público, se convierta en comunicación, y gracias a esta comunicación establecida, gracias a la posibilidad del efecto y la aparición verdadera del efecto el arte llega a ser —en primer lugar— social» (Lukács, 1968: 67).

cuestiones específicas de la escritura en favor de la captación general de los aspectos sociológicos que, en todo caso, traslucen a través de la forma<sup>13</sup>). Y, en fin, dado que la literatura modernista puede ser en sí misma realista, lo opuesto a la vanguardia de la ausencia en términos de valores no es el realismo crítico o socialista, como defendía Lukács, sino otra vanguardia preocupada precisamente por «la *présence* de forces de résistance à la réification et d'action qualitative menée dans le sens du devenir de l'histoire» (Goldmann, 1970: 186)<sup>14</sup>. Goldmann admite que se trata, no obstante, de una teorización que no se respalda en la práctica, ya que no habría creaciones literarias de importancia –nuevamente según el estricto criterio goldmanniano– que incluyan valores humanistas y que puedan ponerse de momento a la altura de los autores modernistas antes citados.

El desarrollo de la estética lukácsiana en la sociología de la literatura de Goldmann revela hasta qué punto la perspectiva hegeliana adoptada, favorable a la coherencia y a la totalidad histórico-estética, engendra un pensamiento monológico que impone la exigencia clasicista de la coherencia hasta a las obras de vanguardia, lo cual llega a granjearle una discusión con Adorno a propósito de Beckett (Zima, 1999: 22-23). En un coloquio sobre sociología de la literatura celebrado en Royaumont en enero de 1969, los dos pensadores cruzan algunas palabras en relación a la obra de Beckett, que para Goldmann «intègre les antagonismes, les difficultés, les brisures dans une vision malgré tout globale du monde qui peut être réduite en système». Adorno, que considera el fragmento «comme une forme», opina sin embargo que el arte de vanguardia es necesariamente contradictorio, fragmentario e inacabado, es decir, abierto; por lo que proyectar el postulado hegeliano y clasicista de la completitud y la autosuficiencia sistémica de una obra resulta inaceptable en el contexto de la discusión contemporánea sobre la vanguardia (Goldmann y Adorno, 1973: 540).

---

<sup>13</sup> Pero, aunque sea quizás la cuestión de la que menos se ocupa Goldmann en el conjunto de su obra, la expresión literaria y la forma no carecen de importancia para él. Sus estudios sobre Pascal revelan, por ejemplo, que la paradoja es el gran medio de expresión de su visión del mundo: «Il est évident que l'équilibre et le balancement parfait des deux temps du *Cogito ergo sum* ou des deux temps du «Je pense donc je suis», expriment à merveille l'optimisme et l'équilibre de la philosophie cartésienne, tandis que la montée verticale du premier élément et la chute brusque de la fin dans "Le silence éternel des espaces infinis m'effraie", concentrent et expriment l'essence même de la vision tragique» (Goldmann, 1970: 112-113). La visión trágica parte de la idea de que el ser humano es al mismo tiempo «grand et petit», es decir, que el sujeto no puede definirse sino a través de dos atributos en apariencia contradictorios.

<sup>14</sup> Pese a que Goldmann quiera hacer pasar su definición de los valores positivos de la vanguardia *de la presencia* por una definición original o autónoma, ¿acaso no pueden reconocerse en ella plenamente las aspiraciones humanistas de Lukács, quien depositaba en el realismo crítico y en el realismo socialista justamente los mismos anhelos (combate de la alienación, progreso, racionalidad, cientificismo, etc.)?

## 2. La teoría de la producción literaria de Pierre Macherey

### 2.1 Autonomía y dependencia: ajustando cuentas con sus contemporáneos

Con la publicación de *Pour une théorie de la production littéraire* (1966) Pierre Macherey aspiraba de algún modo a responder con una determinación integradora y concluyente a muchas de las cuestiones expuestas por varios de sus compatriotas a tenor de las diferentes teorías materialistas de la literatura que se habían venido examinando hasta entonces. Su propuesta, centrada en elucidación de la «chose littéraire», no cede a la tentación de hacer de la literatura la expresión de una intencionalidad autorial, de la visión del mundo de un grupo social o de un inconsciente productor (como avanzaba el psicoanálisis), ni se conforma con posicionarla como un simple elemento de la superestructura. La ambigua expresión «chose littéraire» pretende definir y subrayar el carácter dual de la literatura:

Es [...] lo que explica objetivamente cómo algo como la literatura puede o ha podido ser producto, lo cual implica que se tome en cuenta el conjunto de las condiciones materiales, históricas y sociales de esta producción. Pero es también, en segundo lugar, indisolublemente, lo que produce la literatura propiamente, es decir, el conjunto de efectos, de producciones y, sobre todo, de producciones de significado de las que, en tanto que tal, ella es potencialmente portadora, pero de la que no se deducen mecánicamente causas a las que deba reportar su producción en el primer sentido de la expresión (Macherey, 2009: 122).

Evitando incurrir en una reducción a lo singular (el autor) o en una reducción a lo colectivo (el contexto), Macherey hace del texto literario el resultado, jamás definitivo, de un proceso de producción. Tal premisa obliga a desposeer al autor del papel romántico que le atribuía una genialidad más o menos innata y a reconocerlo, en cambio, como un productor a la manera benjaminiana. Según el propio Macherey, ello polemiza abiertamente con la postura que sostenía el «filósofo oficial» del PCF por aquel entonces, Roger Garaudy, quien, con su teoría del «réalisme sans rivages», se enreda en una retórica místico-religiosa –que Macherey (1966: 71) apoda despectivamente «la religion de l'art», «les spéculations sur l'homme créateur»– desde la cual la creación permanece vagamente inexplicada y es vista como «une irruption, une épiphanie, un mystère». Garaudy (1963: 57) sostiene que, en lugar de ser un mero prolongamiento de los deseos primitivos y de las necesidades básicas de la especie, como lo sería el trabajo animal, lo peculiar del trabajo humano –y, según se sigue, del arte– reside en que «n'est jamais copie de la nature mais création selon une loi

spécifiquement humaine», posición que a todas luces se ampara en las tesis de Marx<sup>15</sup>. Para este pensador no existe la oposición de principio idealista según la cual el trabajo estaría necesariamente sometido a las exigencias vitales serviles, mientras que la creación artística sería pura libertad y juego (la «finalidad sin fin» de Kant). Solamente en la sociedad de clases, en la cual reina el trabajo alienado, tiene lugar esta escisión del acto primitivamente único del trabajo, puesto que el trabajador no realiza sus fines propios, sino aquellos que le son asignados por el propietario de los medios de producción, quedando mutilada de este modo la dimensión propiamente humana del trabajo (Perottino, 1974: 37-38). Se trata de una reflexión claramente influida por los comentarios de Marx sobre la enajenación del trabajo en los *Manuscritos de economía y filosofía* (1844)<sup>16</sup>.

Así pues, para Garaudy el realismo no tiene por qué implicar el triunfo de lo verosímil, sino que comporta, en un amplio sentido, una actitud: la de la toma de conciencia de esa participación en la creación continuada del ser humano para sí mismo, que es la forma más elevada de libertad. Se trata de una consideración que, desde la imprecisión propia de la argumentación humanista, deja sin desarrollar la idea que Macherey juzga fundamental: que la obra literaria es un proceso real de trabajo que nace en y de unas condiciones materiales determinadas. El principal motivo de divergencia se encuentra en la estructura «circulaire, tautologique (tout par l'homme, tout pour l'homme), [...] profondément réactionnaire» (Macherey, 1966: 70) de la ideología humanista esgrimida en última instancia por Garaudy: a pesar de que ambos defienden la tesis, latente en la estética lukácsiana tardía, de que el arte no es sino una forma de trabajo, la imagen del «homme-dieu» que se desprende la tesis

---

<sup>15</sup> Concretamente, Marx defiende una concepción de trabajo que incorpora tres dimensiones: la actividad orientada a un fin (dimensión cognitivo-instrumental o teleológica), la interacción social y comunicación (dimensión práctico-moral o social) y la autoexpresión práctica del ser humano (dimensión estético-expresiva). Lejos de contener una simple glorificación del trabajo o una noción productivista del mismo, la obra de Marx abandera la potencial «autorrealización activa» del ser humano a través del trabajo (esto es, la sensación de autosuperación y desarrollo de las capacidades, que puede significar esfuerzo pero también goce). El trabajo es la precondition material de la existencia humana, pero se trata de una constatación empírica para Marx, y de ahí no se deriva que el trabajo sea fuente de toda riqueza, de toda moral o de todo progreso. Su prioridad era el desarrollo humano, con el fin de que el ser humano domine y controle la producción, en vez de verse controlado por ella: Marx solía despreciar el *goce de la acumulación* para oponerlo a la *acumulación de goces* (Noguera, 2011: 171-173).

<sup>16</sup> Esta perspectiva encuentra en general muchas similitudes con la sostenida por Fischer (1970: 99-104), quien también caracteriza la actividad artística como un trabajo creador más libre que, al favorecer el desarrollo de la personalidad humana, sobrepasa el terreno de la producción material (necesidad) y se instala más cerca del «reino de la libertad», lo cual vuelve a remitir al último Lukács.

garaudiana por la cual la creación artística opera como vehículo de la subjetividad humana resulta profundamente alienante<sup>17</sup>.

Tampoco la «littérature engagée» que propugnaba Sartre escapa a la revisión de Macherey. Desde el enfoque sartreano, el compromiso intersubjetivo de una obra con su época reviste de un carácter absoluto el acto literario: el autor sacrifica a su «época» su propio deseo de inmortalidad (ensoñación esta última típicamente burguesa para Sartre). En un fragmento titulado «Écrire pour son époque» de *Qu'est-ce que la littérature*, finalmente desechado, Sartre es explícito en este sentido: «Un livre a sa vérité absolue dans l'époque [...]. C'est une émanation de l'intersubjectivité, un lien de rage, de haine, ou d'amour entre ceux qui l'ont produit et ceux qui le reçoivent» (*apud* Contat y Rybalka, 1970: 673). Macherey (2014: 48) observa que la estética sartreana es esencialmente hegeliana porque retoma la idea presente en la *Fenomenología del Espíritu* (1807) según la cual el arte mantiene una relación privilegiada con los tiempos pasados porque, en sí, este siempre se hace para los tiempos «qui sont destinés à devenir révolus», siendo eso mismo lo que le concede importancia a su presente (Hegel, 1991: 489). En suma, según Sartre, la literatura funciona sabiendo que, para hacer resonar al máximo su potencialidad política, debe renunciar a reproducirse en otras condiciones distintas a las de su origen. A su vez, al sacrificio del autor le responde el compromiso del lector, que asume una posición histórica y lee el texto atendiendo a su contexto de origen con vistas a poder restituir su significado auténtico.

Macherey describe la actitud sartreana como una «poétique de l'identification et de l'adhésion» bastante romántica que presupone la colaboración simultánea del autor y del lector –uno en el plano de la producción (escritura) y otro en el plano de la reproducción (lectura)– en la atribución del significado de la obra. Existiría, pues, una identidad entre el acto de la lectura y la libertad creativa del autor que acaba convirtiendo la emergencia del texto en un acto creador común (Macherey, 2014: 47-49). Frente a esta posición un tanto voluntarista, Macherey se alinea con el Foucault

---

<sup>17</sup> La aversión que muestra Macherey hacia el humanismo procede del que fuera su maestro, Louis Althusser. El filósofo consideraba que existía una «inégalité théorique frappante» entre el concepto de socialismo, y todo lo que este encarna, y el de humanismo. El primero es de naturaleza científica porque, con Marx, rechaza los clásicos debates sobre la esencia humana, que son reemplazados por una teoría de los diferentes niveles específicos de la *práctica* humana (económica, política, ideológica, científica) fundada sobre las articulaciones de la unidad de la sociedad humana. El segundo es de naturaleza ideológica por cuanto reproduce los juicios de valor del individualismo burgués para el que todos los seres humanos son, sin distinción, libres (Althusser, 1977: 229-249). Véase el capítulo «Marxisme et humanisme» en Althusser (1977). Además, Althusser señala asimismo que expresarse en los términos de «creación», «creador», etc. forma parte del lenguaje «espontáneo», es decir, ideológico (Althusser, 1968: 10).

del prefacio de *Histoire de la folie* (1961), para quien el discurso es concebido ante todo como un acontecimiento. De este modo, las obras no son simplemente «producidas» como tales de una vez y para siempre en un lugar y en un tiempo determinados, sino que comienzan a existir a partir del momento en el que son «reproducidas» en las múltiples lecturas que se hacen de ellas: «chaque lecture lui donne, pour un instant, un corps palpable et unique» (Foucault, 1972: 7), apareciendo así una infinidad de posibilidades de variación del discurso. Esta posición se halla profundamente influida por la lectura de las *Ficciones* (1944) de Borges, y particularmente por lo manifestado en el popular relato «Pierre Menard, autor del Quijote», donde el tema de la cita, la reescritura o la reproducción se constituye como un modelo de escritura en sí mismo que revela la no identidad de lo repetido, o sea, la historicidad del texto. Continuando el razonamiento, Foucault publicará algunos años después la famosa conferencia «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969), donde expone que la función de autor es un efecto del discurso y, como tal, no universalizable; argumentos que, junto con los de Barthes en «La mort de l'auteur» (1967), dibujan la famosa muerte del autor.

En cuanto a Goldmann, Macherey desmonta buena parte del núcleo sociológico de su proyecto teórico al criticar la idea misma de la existencia de un sentido inmanente de la obra (o, lo que es lo mismo, la concepción de que la obra es el producto de una *intención* unitaria, sea esta objetiva o subjetiva, consciente o inconsciente); crítica que, desde luego, bien podría inspirarse en la noción de «verdad no intencional» desarrollada por Benjamin a partir de Husserl y secundada después por Adorno. En su tesis *El origen del drama barroco alemán* (1928) es donde Benjamin (1990: 18) sostiene que «la verdad es un estado no intencional del ser, configurado por las ideas», queriendo significar con ello que los significados subjetivos atribuidos por el sujeto a su propia obra no tienen por qué agotar ni coincidir con su contenido esencial, ya que la actividad artística se despliega en un contexto histórico-social abierto y heterogéneo que no depende exclusivamente del sujeto y está abierta a un horizonte de significaciones y funciones sociales no previstas e incluso imprevisibles (Mayorga, 1982: 121). Por necesario que sea destacar el influjo que sobre los escritores ejercen los grupos sociales, los cuales contribuyen a fijar las grandes orientaciones de las obras, la teoría de Goldmann adolece de una «certaine imprécision» (Macherey, 2013: 15) cuando se trata de hacer frente a la diversidad que está presente de forma innegable en ellas, sobre todo teniendo en cuenta que «la Historia es un proceso sin *telos* ni sujeto» (Althusser, 1974: 98), premisa que también hace suya Macherey y que pone contra las cuerdas integralmente a Goldmann.

En efecto, es el autor literario quien decide sobre la obra, pero su decisión está determinada por el hecho de que es, a su vez, su primer lector: la escritura es ya lectura y la decisión del escritor es, entonces, «l'illusion d'un choix», puesto que el movimiento del relato o de la narración depende de una causalidad propia –apreciación

que remite, otra vez, a Adorno— que el propio escritor va descubriendo (y tal vez reformando o modificando) a medida que lee (Macherey, 1966: 54). Para Macherey, la obra literaria no es la realización de una necesidad inmanente, sino, al contrario, un producto más bien aleatorio de motivaciones contradictorias que es conveniente delinear (Sasso, 1979: 16). Además, con el empleo del término «coherencia», Goldmann está defendiendo implícitamente el postulado de la unidad de la obra, el cual reconoce por lo general la existencia de *un* sentido definitorio de esa unidad. Pero, en opinión de Macherey (1966: 80), «plutôt qu'une plénitude idéale et illusoire», lo que en realidad se manifiesta en la obra son «plusieurs sens» que demostrarían que lo literario se erige como un artefacto incompleto e informe, nunca autosuficiente<sup>18</sup>. Asumiendo que la obra nunca detenta, más que en apariencia, la cohesión de un todo unificado y predeterminado —como mucho revela una suerte de «nécessité libre [...] à la rencontre de plusieurs lignes de nécessité»—, Macherey sugiere que los relatos o novelas de aventuras, al estar llenos de imprevistos, son como una alegoría de la obra literaria en general (Macherey, 1966: 48-49). Por tanto, la tarea de la crítica literaria no es la de «achever le livre», sino la de instalarse en su incompletitud «pour en faire la théorie» (Macherey, 1966: 84) —posición que revela la influencia que sobre Macherey ejercen los planteamientos de Barthes en *Essais critiques* (1964) y *Critique et vérité* (1966), en particular la idea de que a la crítica no le corresponde «descifrar el sentido de la obra estudiada, sino reconstruir las reglas y las sujeciones de elaboración de este sentido» (Barthes, 2002: 350). Para eso es necesario deshacerse de ciertas convenciones que Goldmann, entre otros, estimula: el postulado de la belleza (la obra se compone conforme a un modelo), el postulado de la inocencia (la obra se basta a sí misma y, con la institución misma de su discurso, suprime todo recuerdo de lo que no es ella) y el postulado de la armonía o la totalidad (la obra es perfecta, acabada, completa)<sup>19</sup>.

En el fondo, la crítica de Macherey a sus contemporáneos encubre una vez más ciertas discrepancias surgidas en el debate concerniente a la autonomía formal la literatura, hecho que todos de una forma u otra ya admitían e intentaban explicar de acuerdo con sus propios parámetros. La apuesta de Macherey pasa, ciertamente, por

<sup>18</sup> El combate de Macherey contra la ilusión de totalidad en la literatura recuerda a la apreciación hecha por Adorno en *Minima moralia* (1951): «El todo es lo falso» (Adorno, 1998: 48).

<sup>19</sup> Macherey se muestra especialmente descontento con la función adquirida por la crítica literaria, la cual, mediante la utilización de un lenguaje nuevo, hace resonar una diferencia respecto a la obra tal y como era concebida por el autor: «La critique prétend traiter l'œuvre comme un produit de consommation: ainsi elle tombe aussitôt dans l'illusion empirique puisqu'elle se demande seulement comment recevoir un objet donné. Cependant, cette illusion ne vient pas seule: elle se double aussitôt d'une illusion normative. La critique se propose alors de modifier l'œuvre pour pouvoir mieux l'absorber» (Macherey, 1966: 40). Para un acercamiento a esta «crítica de la crítica», por tomar la expresión que da título a la obra de Todorov, véase Delaveau y Kerleroux (1970).



el reconocimiento de que el texto literario posee o contiene una verdad propia. Amén de ostentar la cualidad de ser el producto de un trabajo particular, su especificidad es precisamente su autonomía —la obra «est à elle-même sa propre règle, dans la mesure où elle se donne ses limites *en les construisant*» (Macherey, 1966: 57)—, la cual radica, como se detallará más tarde, en el uso inédito que hace en su propio seno del lenguaje y de la ideología, «les arrachant d’une certaine façon à eux-mêmes pour leur donner une nouvelle destination, les faisant servir à la réalisation d’un dessein qui leur appartient en propre» (Macherey, 1966: 57). Con todo, esa estrecha relación con el lenguaje desvela también paralelamente un estado de dependencia (que en ningún caso contradice la proclama de autonomía): como todo producto, la literatura es una «réalité seconde» que se subordina, por ejemplo, a los diferentes usos teóricos e ideológicos del lenguaje, a la historia de las formaciones sociales, al propio estatuto del escritor (así como a los problemas que le acarrea su existencia personal) y, en definitiva, al resto de la historia de la producción literaria, que le transmite los instrumentos esenciales de su trabajo (Macherey, 1966: 59).

## 2.2 Producción y reproducción literaria

La investigación de Macherey que suscita las enmiendas referidas en el apartado anterior y que tiene por objeto el esclarecimiento del hecho literario comienza con una pregunta: ¿cómo pueden las obras, producidas en un momento histórico preciso y dependientes de un condicionamiento social e ideológico determinado, suscitar un interés transhistórico en apariencia independiente de esa situación temporal?<sup>20</sup> Es decir, dado que la obra literaria «n’est pas seulement l’expression d’une situation historique objective, qui l’attribuerait une fois pour toutes, avant même qu’elle soit faite, à un public déterminé» (Macherey, 2014: 73), resulta absolutamente pertinente fundar una teoría de la lectura «qui permît de comprendre comment et pourquoi des œuvres de la littérature, en dépit du fait qu’elles sont élaborées dans et pour leur temps, sont en mesure de vivre au-delà de lui, dans des conditions qui sont celles, non de leur simple production, mais de leur reproduction, qui leur communique une dimension dynamique» (Macherey, 2013: 22). Así, aunque las condiciones de producción de una obra generan sus propias formas de comunicación, esta no se cierra sobre sí misma en los estrechos límites que traza alrededor de ella una lectura inmediata: la pervivencia temporal de la literatura viene dada por el pacto o contrato subjetivo que se produce entre el lector y el libro. Para consagrarse a la actividad de la

---

<sup>20</sup> La reflexión que motiva dicho interrogante se encuentra, por cierto, en los ya mencionados *Grundrisse* de Marx (1857: 62): «La dificultad no está en comprender que el arte griego y la epopeya están ligadas a ciertas formas de desarrollo social. La dificultad reside en el hecho de que nos procuran todavía placer estético y que tienen todavía para nosotros en ciertos aspectos el valor de normas y de modelos inaccesibles».

lectura, el lector –que «*entre dans le livre comme dans un monde différent*»– debe admitir un cierto número de presupuestos implícitos o explícitos. En el horizonte de tal compromiso todo estaría permitido, e incluso lo arbitrario sería verídico (Macherey, 1966: 72-73). Como se ha podido ya intuir, la teoría de la producción de Macherey es también una teoría de la crítica y de la comunicación o recepción. El interés demostrado por el papel activo del lector, quien recupera y se apropia en su lectura de la vigencia del texto, está en sintonía con lo que sostenía Jauss también por aquellos años en *La historia de la literatura como provocación* (1970): la conciencia histórica del lector no existe como una posición inamovible, sino como un horizonte de expectativas<sup>21</sup>.

Una teoría como la de Macherey, cuyo afán reside en el esclarecimiento de la «*absence déterminée*» constitutiva de las obras, se ampara asimismo en aquello que Kristeva denominaba entonces intertextualidad, a partir de la cual la originalidad de las obras se define siempre atendiendo a relaciones de influencia literaria: «*On n'écrit jamais, sinon en rêve, sur une page complètement blanche: la réalisation d'un texte s'appuie nécessairement sur la reproduction de textes antérieurs, auxquels elle se réfère implicitement ou explicitement*» (Macherey, 2014: 55). En la noción de ausencia determinada Macherey condensa la idea de que es la presencia alusiva de otros textos lo que permite una lectura actualizada de las obras, puesto que, al construirse necesariamente *contra* otros textos, los libros no se edifican sobre la prolongación de un sentido, sino a partir de la incompatibilidad de muchos sentidos, hecho que favorece una confrontación constantemente renovada con la realidad.

Al mismo tiempo, como discípulo y colaborador de Althusser, Macherey considera que lo que la literatura deja ver no son el mundo, el alma humana o la vida social de una época como tales, sino el cuerpo de representaciones a través de las cuales esas «realidades» son inmediatamente percibidas, siempre parcialmente y de manera deformada, lo cual se debe al hecho de que esas representaciones están al servicio de intereses particulares. La literatura no sería una representación más, sino una manera de poner en escena las representaciones ya impuestas por la historia. Su método persigue, en fin, una especie de reconstrucción hipotética de los materiales – contenido, paradigmas narrativos, prácticas estilísticas y lingüísticas– que tuvieron que estar dados de antemano para que se produjera un texto particular en su especificidad única (Jameson, 1989: 47). En este sentido, uno de los motivos por los que en la obra de Macherey apenas se encuentran referencias suficientemente desarrolladas a las manifestaciones concretas de la literatura del siglo XX –a excepción de los comen-

---

<sup>21</sup> Resultan igualmente interesantes, por la relación que mantienen con el propósito de este trabajo, los comentarios que dedica Jauss en el cuarto capítulo de la obra mentada a las aporías de la estética marxista. Véase Jauss (2013: 160-168).

tarios recurrentes sobre Borges, lo que destacan son sus estudios en torno a Verne, Tolstoi, Balzac y *Robinson Crusoe* (1719)– podría ser el hecho de que, más que interesarse por el grado y el tipo de contenido ideológico expresado mediante la forma literaria pre-modernista y modernista, Macherey se propone estudiar lo que, a través de su trabajo propio, produce realmente la literatura: a saber, no un doble de la realidad, como lo quiere la temática ordinaria de la superestructura, sino ciertas formas de intervención en el mundo que contribuyen a su *Veränderung* revolucionaria –puesto que dichas formas no se desarrollan en una suerte de mundo paralelo ocupado solamente por imágenes (sean estas verosímiles o no). El rol de Macherey, totalmente carente de juicios de valor respecto a las obras concretas, se orienta hacia la definición de la literatura en tanto que fenómeno ideológico propio de la superestructura pero mucho más material, complejo, escurridizo, contradictorio y vacilante que la caricatura que ha podido hacer de ella una cierta concepción mecanicista y simplificada de la teoría del reflejo. Lo que destaca de su tentativa –que ha influido tremendamente en Eagleton, Jameson y en la crítica anglosajona en general– es, justamente, esa voluntad por mostrar, más que ningún otro anteriormente, que las relaciones entre texto, ideología e historia son profundamente enrevesadas y no se trata, como lo quieren Lukács y Goldmann (con su alusión a las homologías), de que cada uno de estos niveles «refleje» de alguna manera los otros.

La intervención en el mundo a la que se aludía hace un momento se inscribe en la estética «saturada de experiencia» (Brecht, 2004: 173) de Brecht y de Benjamin, forzosamente práctica por cuanto, en lugar de preguntarse qué vínculo guarda cierta obra *con* las relaciones de producción propias de su época, se interesa por «cómo está *en* ellas» (Benjamin, 2012: 92): en efecto, al concebir la práctica literaria como producción, Macherey le atribuye a la literatura una función material que no es la de añadir una capa suplementaria a la esfera de la superestructura o perpetuar su funcionamiento idéntico, sino la de poner a prueba ese sistema más o menos coherente de representaciones que forma parte de la existencia colectiva, para «le faire éclater en ses *disjecta membra*, quitte ensuite à ramasser les morceaux pour en effectuer à distance, librement, la recomposition» (Macherey, 2013: 18). Lo que se busca son transformaciones reales, de efectos prácticos en sí mismos, ya sea en el modo de producción de los textos literarios y de las obras de arte o en el modo de su consumo social (Macherey y Balibar, 1974: 30). Así, en un pronunciamiento que recuerda al combate brechtiano contra la inercia de la catarsis aristotélica, Macherey (2013: 16-17) se inclina por «appréhender la littérature comme une activité et comme un travail, ce qui incitait à se débarrasser de la métaphore du “miroir”, qui la confine dans un rôle contemplatif, passif en dernière instance, ou du moins à en affiner l’usage».

La fórmula lukácsiana del reflejo es de este modo desechada. Un capítulo concreto de *Pour une théorie de la production littéraire* («Lénine, critique de Tolstoi») está dedicado a la refutación de la teoría del reflejo (o, mejor dicho, a su afinamien-

to), donde expone la cualidad consustancialmente tendenciosa o fragmentaria de la imagen literaria: «le rapport du miroir à l'objet qu'il réfléchit (la réalité historique) est *partiel*: le miroir opère un choix, sélectionne, ne réfléchit pas la totalité de la réalité qui lui est offerte» (Macherey, 1966: 118). Althusser (1968: 8) ya había apuntado en una ocasión que el arte no es en sentido estricto una forma de conocimiento —lo cual contradice la intersección fundamental que se produce entre la epistemología y la estética lukácsianas—, pero que no obstante mantiene una relación específica con el conocimiento. Macherey desarrolla esa premisa: la forma particular de conocimiento propia de la literatura no es de tipo contemplativo, ya que no se contenta con fotografiar la realidad para proponer visiones conformes (lo que le conferiría, en el mejor de los casos, un valor documental). Su «dimension de connaissance» revela las grietas que minan los sistemas perceptivos, interpretativos, ideales. Más que redoblar la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones materiales de existencia (confirmando así las apariencias al revestirlas de formas prestigiosas que las hacen más fácilmente consumibles), la obra literaria despierta los interrogantes, mostrando las fallas y las inconsistencias (Macherey, 2013: 19). Esta perspectiva, desde donde se sienten los ecos de Adorno y de Brecht, y según la cual la literatura ayuda a ver las cosas de otro modo y a iniciar procesos de transformación, conduce, por un lado, a poner en valor la negatividad de la obra literaria (Adorno) y, por otro, propone una manera específica de actuar sobre el mundo *en* el mundo, en lugar de considerarlo a distancia como un espectáculo (Brecht).

Este acto de «bouleversement» epistemológico se realiza enteramente en el nivel de los enunciados que componen el discurso del escritor. No se trata, por tanto, de explicar el hipotético funcionamiento del reflejo de la realidad en la obra literaria, sino de identificar el sistema de producción que utiliza el escritor: ¿qué hace la obra con tales medios?, ¿para qué sirven?, ¿qué tipo de rigor instituye la lógica de las imágenes empleadas? (Macherey, 1966: 64). El lenguaje literario puesto en circulación en el texto, que supone un cambio de naturaleza respecto al lenguaje ordinario, activa un «mécanisme de l'illusion»: no hay literatura más que por la repetición y el desdoblamiento en forma de variación de los elementos de estilo. Lo que caracteriza a la literatura, para Macherey, es el uso especial del lenguaje en su vertiente paródica: imitando el lenguaje cotidiano (que es el lugar por excelencia de la ideología) y mezclándolo con enunciados «científicos», es a la vez conocimiento y caricatura de la ideología usual. En definitiva, el lenguaje no permite una reproducción de la realidad: «Il déforme plutôt qu'il n'imité» (Macherey, 1966: 65-66). Es algo muy similar a lo que sostenía Genette en «Frontières du récit» (1966): en la literatura no hay mimesis, sino diferentes grados de diégesis.

Los elementos que, reunidos, conforman un texto no sabrían tener realidad independiente: contrariamente al concepto científico, que es susceptible de desplazarse (de una teoría a otra), los elementos literarios están ligados a un contexto particu-

lar, que define el único horizonte respecto al cual estos pueden ser leídos. Es en el entorno del libro donde adquieren su poder de sugestión y se vuelven representativos (Macherey, 1966: 50 y 62). Es decir, que el acto del escritor constituye un discurso y, en tanto que artificio del lenguaje, dicho discurso no puede estar referido a nada exterior: toda su verdad o su validez se encuentra cristalizada en la superficie del discurso, de forma que «la “réalité” indiquée par le livre n’est pas arbitraire mais conventionnelle: ainsi elle est fixée par des lois» (Macherey, 1966: 76). La realidad evocada en la obra es el resultado de una actividad de fabricación que se halla conforme a las exigencias de la obra, no de la realidad externa. Por ende, la ficción creada por la literatura no se puede definir simplemente como figuración (realista), como apariencia de una realidad, sino que es, de manera muy compleja, producción de una cierta realidad y de un efecto social; no es ficción sino «production de fictions» o, mejor aún, «production d’effets de fiction» y de los medios materiales para producirlos (Macherey y Balibar, 1974: 42). Son reflexiones sin duda muy próximas a las de Barthes sobre el «effet de réel» y el realismo como código de representación convencional. En *S/Z*, Barthes afirmaba que «ce qu’on appelle “réel” (dans la théorie du texte réaliste) n’est jamais qu’un code de représentation (de signification)». La cuestión de la representación se convierte en la cuestión de la verosimilitud: la referencia no posee realidad, lo real no es más que un código, una ilusión de discurso verdadero sobre el mundo real que podría llamarse «ilusión referencial». A su vez la referencia evocada por el texto es un producto de la intertextualidad, la «subtile immensité des écritures» (Barthes, 1970: 87 y 129).

### 2.3 La obra literaria y el «langage de l’idéologie»

Tres de las afirmaciones más destacadas hasta el momento: (1) que las obras literarias son transhistóricas (esto es, que no quedan confinadas a ser solamente la expresión de una situación histórica objetiva); (2) que la producción literaria goza de una esencia marcadamente material; y (3) que el objeto sobre el que opera la literatura es el conjunto diversificado de discursos y de representaciones que constituyen espontáneamente, el «lenguaje de la vida social» –por tomar una fórmula de Marx (1974: 25)– dimanen directamente de las consideraciones realizadas por Althusser a propósito de la ideología. Para Althusser, efectivamente, la ideología representa, en su deformación necesariamente imaginaria, no las existentes relaciones de producción (y las otras relaciones que de ellas se derivan), sino, sobre todo, la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia (Althusser, 2014: 125). Su definición tiene, pues, un sentido positivo que la distancia de la descripción puramente negativa aportada en *La ideología alemana* (1845-1846) y continuada por Lu-

kács –y por la *Ideologiekritik* de Adorno<sup>22</sup>–: ahora la ideología puede ser productiva y no solo una deformadora «cámara oscura» (Marx, 1974: 26); su condición «imaginaria» la convierte en una estructura representacional apta para la confección de fantasías o relatos cotidianos que, interpelando a los individuos, justifiquen o den sentido a las relaciones *vividas* por ellos en el seno de la estructura social establecida. De ella dice Althusser que «no tiene historia» –o, en otras palabras, que es *omnihistórica*, en el sentido de que, más allá de sus encarnaciones particulares (ideologías religiosas, morales, jurídicas, políticas, etc.), su estructura y su funcionamiento están presentes en la historia entera tal como la define clásicamente el materialismo histórico (la historia de las sociedades de clases)– y se la sitúa en relación directa con la proposición de Freud de que el inconsciente es eterno, entendiendo este atributo como «lo omnipresente, lo transhistórico y por tanto inmutable en toda la extensión de la historia» (Althusser, 2014: 122-123).

A esta primera disensión respecto a la temprana idea lukácsiana de la falsa conciencia, se le suma otra precisión de igual importancia: la ideología tiene una existencia material (perceptible en las prácticas de los aparatos ideológicos de Estado<sup>23</sup>). Como ya hemos sugerido en el apartado anterior, Macherey integra las enseñanzas althusserianas al concebir la literatura como una forma ideológica cuya carga es mayoritariamente inconsciente y contradictoria<sup>24</sup>. Y no porque exprese, como los sueños según Freud, las ambiciones soterradas de esa parte del psiquismo de su autor, sino

---

<sup>22</sup> Tampoco en Adorno se percibe, en la crítica de la ideología contenida en su obra, un concepto positivo de ideología. Se trata para él, como es ya tradicional, de un lugar ficticio donde se reconcilian los intereses sociales antagónicos. En su traducción del conflicto político a términos espirituales, la deformación que produce la ideología es doble: subjetiva como «falsa conciencia» y objetiva por cuanto remite al fetichismo de la mercancía sistémico y constitutivo del modo de producción capitalista. En resumen: «las ideologías propiamente dichas sólo se convierten en falsas a través de su relación con la sociedad existente. Pueden ser verdaderas en sí tal como lo son las ideas de libertad, humanidad, justicia, pero se comportan como si se hubieran realizado ya» (Adorno, 2004: 442).

<sup>23</sup> A la clásica teoría marxista del Estado que lo concebía esencialmente como un aparato represivo, Althusser –prolongando las reflexiones de Antonio Gramsci en los *Cuadernos de la cárcel* (1929-1935) sobre la sociedad civil– agrega la presencia de otras instancias, los aparatos ideológicos de Estado (AIE), pertenecientes la mayoría al ámbito privado. Algunos ejemplos serían: el AIE religioso (el sistema de iglesias), el AIE escolar (las escuelas públicas y privadas), el AIE político (el sistema de partidos), el AIE de información (los medios de comunicación) o el AIE cultural (literatura, arte, deportes, etc.), entre otros. Véase Althusser (2014: 120 y ss.).

<sup>24</sup> También para Althusser (1977: 239-240) la ideología es en sí misma «profondément inconsciente [...]», est bien un système de représentations: mais ces représentations n'ont la plupart du temps rien à voir avec la «conscience»: elles sont la plupart du temps des images, parfois des concepts, mais c'est avant tout comme *structures* qu'elles s'imposent à l'immense majorité des hommes, sans passer par leur «conscience».



por cuanto, precisamente, problematiza –en ningún caso solamente reproduce– de modos no siempre conocidos o anticipados por el autor esa sustancia amorfa de la vida cotidiana que es la ideología (Macherey, 2014: 91), un poco a la manera en la que opera el «inconsciente político» de Jameson<sup>25</sup>. Lo hace a través de prácticas históricamente constatables, de naturaleza lingüística en gran medida: por ejemplo, es la época burguesa la que, mediante un proceso general de escolarización, establece una lengua nacional común con la que producir los efectos de ficción necesarios para la reproducción de la ideología burguesa como ideología dominante<sup>26</sup>. Es el aparato ideológico escolar, destinado a reproducir la división social del trabajo, el que genera una división lingüística entre la lengua elemental y la lengua literaria (Macherey y Balibar, 1974: 34-35)<sup>27</sup>. Comoquiera que sea, las prácticas lingüísticas no son utilizables como una mera materia prima: toda utilización es ya una intervención, lo cual implica que la simple réplica ideológica queda en sí misma excluida. De acuerdo con ello, la objetividad de la literatura radica en su intervención necesaria en el proceso de determinación y de reproducción de las prácticas lingüísticas contradictorias de una lengua común, donde se realiza la eficacia ideológica de la escolarización burguesa.

Macherey rechaza la falsa dialéctica de la forma y el contenido en la que muchas de las discusiones marxistas se hallan atrapadas. Reconocer en la literatura una forma ideológica determinada no significa reducir la literatura a las ideologías morales, políticas, religiosas e incluso estéticas que son definibles fuera de ella; tampoco significa hacer de esas ideologías el contenido al que la literatura vendría a aportar

---

<sup>25</sup> En *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act* (1981), Jameson sienta las bases de su método interpretativo de cariz alegórico, el metacomentario, que integra algunos de los hallazgos postestructuralistas más sonados y a partir del cual se puede emprender «el desenmascaramiento de los artefactos culturales como actos socialmente simbólicos (Jameson, 1989: 18). El reconocimiento hermenéutico del inconsciente político quiere decir que no existe documento que no sea extracto de la vida cotidiana y de la experiencia fantaseadora individual y, paralelamente, de carácter profundamente social e histórico.

<sup>26</sup> En el contexto del Estado español, el profesor Juan Carlos Rodríguez, quien fuera también discípulo de Althusser y recibiera las influencias de Macherey, consideraba que la Literatura, en tanto que expresión y producción de la idea del sujeto libre, «no ha existido siempre»; se trataría, más bien, de un fenómeno inequívocamente burgués surgido entre los siglos XIV y XVI que opera en lo simbólico gracias a la acción del «inconsciente ideológico»: «La literatura es la elaboración del trauma o de las pulsiones psíquicas a través de la configuración ideológica; la manera de decir “yo”, “yo soy”» (Rodríguez, 2016: 166-167).

<sup>27</sup> Una tesis similar sostiene Pierre Bourdieu en *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques* (1982), donde repasa los efectos de la legitimación e imposición de una lengua oficial en el contexto del sistema escolar francés, cuyo resultado es la distribución desigual del capital lingüístico y el refuerzo de la «dominación simbólica» (Bourdieu, 1982: 33 y ss.), y su impacto en la constitución del mercado literario.



una forma especial. El problema en realidad es otro: el de la especificidad de los efectos ideológicos producidos por la literatura y el modo o mecanismo en que esta los produce (Macherey y Balibar, 1974: 37). Entonces, el análisis materialista de la literatura, habiendo recusado desde el principio la noción de «obra» –es decir, la representación ilusoria de la unidad del texto como una totalidad completa perfecta en su género y que se basta a sí misma–, no ha de buscar en los textos los signos de su propia cohesión, sino los indicios de las contradicciones históricas que los producen, los cuales se encuentran en ellos bajo la forma de conflictos irresueltos. Lo que produce el texto literario son una o varias contradicciones ideológicas que no pueden ser resueltas como tales *en la ideología*. Ello quiere decir que la literatura propone una solución imaginaria de esas contradicciones ideológicas irreconciliables realmente existentes «dans la mesure où elles sont formulées dans un langage spécial, à la fois différent de la langue commune et intérieur à celle-ci [...], réalisant et masquant, dans une série de formations de compromis, le conflit qui la constitue» (Macherey y Balibar, 1974: 39). En otras palabras: la literatura realiza por adelantado la ficción de su conciliación posible. Pero, si la obra literaria subraya las contradicciones que se producen en el seno de una ideología o da forma a aquello que, atendiendo a la definición althusseriana, es informe (la ideología), es precisamente porque, más que ser la expresión de una ideología (su «mise en mots»), el texto literario es ante todo su exhibición (su «mise en scène»). Así pues, son los procedimientos formales propios de la literatura (el uso de la ficción, los temas, los motivos, las figuras, etc.) y sus estrategias y operaciones de combinación –o sea, el hecho mismo de que la literatura sea eminentemente un «affaire de forme»– los elementos que posibilitan una transformación efectiva de la ideología sin llegar a ser jamás el reflejo exacto de una realidad material.

### 3. Conclusiones

A lo largo de las páginas precedentes hemos constatado la superación del modelo normativo de Lukács que basaba la aceptabilidad del canon estético en el grado de fidelidad temático-formal de las obras con respecto a la realidad, lo cual encumbraba forzosamente al realismo del XIX y denostaba las creaciones vanguardistas voluntariamente subjetivistas y distorsionadoras. Juzgado demasiado rígido y excesivamente clasicista, este modelo es criticado abiertamente por Goldmann y por Macherey, principalmente en lo que concierne a su condena moral al arte de vanguardia: ninguno comparte la idea de que la literatura de vanguardia sea decadente y connote deformación, declive o debilitamiento. Nombres como los de Proust, Woolf, Kafka, o Beckett –y, como el debate adquiere casi por obligación coordenadas nacionales, también los de Sarraute o Robbe-Grillet– son repetidamente alabados. Goldmann, un lukácsiano explícitamente acérrimo por cuanto asume la validez de la noción de totalidad, considera asimismo que, más que desfigurarla, el modernismo deviene la expresión artística de la realidad histórica contemporánea.

En este sentido, la estética adorniana, cuya permanente apología del modernismo nace de la consideración de que este ofrece un retrato preciso de la experiencia alienante y totalizadora de la vida social en el capitalismo tardío, es la que mejor parece encarnar a este respecto la voluntad de los teóricos franceses. Goldmann es quizás quien desarrolla con más cuidado los puntos de contacto con Adorno cuando propone que la narrativa modernista de la ausencia plasma los valores negativos asociados a la deshumanización de la vida social. Se observa, entonces, que la preocupación por articular una visión histórica no disminuye –al fin y al cabo ambos se consideran marxistas, y el marxismo puede calificarse como un tipo de historicismo materialista y dialéctico–, sino que cambia de orientación: si para Lukács la tipicidad propia del realismo clásico garantizaba la verdadera comprensión de los entresijos de la sociedad burguesa, lo que sucede ahora es que el modernismo es el nuevo escaparate de lo típico, y por tanto, en dichas circunstancias, su utilidad para transformar la sociedad es la misma. Comoquiera que sea, el acuerdo existente en relación a la aceptación definitiva del modernismo es evidente y conlleva la proclamación sin ambages de la libertad formal de los escritores. En última instancia, la causa responsable de ello es el rechazo del carácter cognoscitivo de la literatura –o, lo que es lo mismo, el repudio de la teoría del reflejo, que implica la conversión de una categoría gnoseológica en una noción estética–, común a la mayoría y especialmente intenso en Macherey. El arte no puede ser una forma de conocimiento porque, como había dicho Adorno, el contenido de verdad expresado en las obras de arte no es de naturaleza documental, sino estética (es decir, subjetiva o ideológica).

Macherey opta por desarrollar las ideas seminales de Benjamin y de Brecht a propósito del autor como productor. Más que ofrecer una respuesta definitiva a la pregunta sobre cuál es el rol productivo del autor literario y cómo se materializa este en el consumo de las obras que hace el público lector, Macherey intenta esbozar cómo la literatura exhibe y problematiza, no siempre conscientemente, las contradicciones ideológicas de los sistemas de pensamiento hegemónicos. Parece evidente que la manera específica con que la literatura refleja la realidad no es objetiva desde el punto de vista figurativo, pues los procedimientos formales constitutivos de la literariedad incluyen mecanismos de deformación o desfiguración (lo fantástico, la parábola, el símbolo...) que no obstante favorecen, como sostenían Brecht y aún antes Sklovski, la captación de las incoherencias de la ideología dominante. A la vez, Macherey constata que las obras literarias están dotadas de cierta autonomía relativa que impide su reducción a mero fenómeno ideológico, aunque ello tampoco es óbice para que rechace la famosa finalidad sin fin del arte enunciada por Kant, o, en otras palabras, la doctrina de *l'art pour l'art*. En definitiva, las repetidas alusiones de Macherey a personalidades que de una forma u otra intervinieron o comentaron muchas de las cuestiones que hemos analizado aquí –como Genette, Barthes, Jauss, Bourdieu o Zima, entre otros–, o el impacto que la noción de producción literaria tuvo en teóricos

marxistas de la literatura posteriores –como Terry Eagleton, que ha teorizado sobre el «modo literario de producción» (MLP), Fredric Jameson, que en 2013 publicó *The Antinomies of Realism*, un extenso trabajo sobre las contradicciones surgidas en la relación entre el realismo y la modernidad capitalista o, en España, Juan Carlos Rodríguez–, demuestran en efecto que su propuesta teórica, al proponer colateralmente un discurso general sobre la literatura y el arte, ha suscitado un interés exógeno que a su vez marcó con su impronta en grados variables al resto de escuelas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (2004): *Dialéctica negativa. Obra completa*, 6. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal.
- ALTHUSSER, Louis (1968): «Sobre el conocimiento del arte (respuesta a André Daspre)». *Ideas y Valores*, 30-31, 7-11.
- ALTHUSSER, Louis (2014): *La filosofía como arma de la revolución*. Traducción de Óscar del Barco, Enrique Román y Óscar L. Molina. Barcelona, Anthropos.
- ALTHUSSER, Louis (1974): *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. Traducción de Santiago Funes. Madrid, Siglo XXI.
- ALTHUSSER, Louis (1977): *Pour Marx*. París, François Maspero.
- ARAGON, Louis; Fernand LEGER *et al.* (1987): *La Querelle du réalisme*. París, Éditions Cercle d'Art.
- BALIBAR, Étienne (2007): «El estructuralismo: ¿una destitución del sujeto?» *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 4-5, 155-172.
- BARTHES, Roland; Henri LEFEBVRE; Lucien GOLDMANN *et al.* (1969): *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Traducción de R. de la Iglesia. Barcelona, Ediciones Martínez Roca.
- BARTHES, Roland (2002): *Ensayos críticos*. Traducción de Carlos Pujol. Barcelona, Seix Barral.
- BARTHES, Roland (1970): *S/Z*. París, Éditions du Seuil.
- BENJAMIN, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz Millares. Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2012): *Escritos políticos*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz y Jorge Navarro Pérez. Madrid, Abada.
- BOURDIEU, Pierre (1985): *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Traducción de Esperanza Martínez Pérez. Madrid, Akal.

- BRECHT, Bertolt (2004): *Escritos sobre teatro*. Traducción de Genoveva Dieterich. Barcelona, Alba Editorial.
- CONTAT, Michel y Michel RYBALKÁ (1970): *Les Écrits de Sartre*. París, Gallimard.
- DELAVEAU, Anne y Françoise KERLEROUX (1970). «Pour qui écrivez-vous ? À propos de *Pour une théorie de la production littéraire*» de Pierre Macherey». *Langue française*, 7, 76-86.
- DURKHEIM, Émile (1967): *De la division du travail social*. París, PUF.
- FABRE, Gérard (2001): *Pour une sociologie du procès littéraire, de Goldmann à Barthes en passant par Bakhtine*. París, L'Harmattan.
- FISCHER, Ernst (1970): *À la recherche de la réalité. Contribution à une esthétique marxiste moderne*. Traducción de Jean-Louis Lebrave y Jean-Pierre Lebrave. París, Denoël.
- FOUCAULT, Michel (1969): «Qu'est-ce qu'un auteur ?». *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63/3, 73-104.
- GIRARD, René (1985): *Mentira romántica y verdad novelesca*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama.
- GOLDMANN, Lucien (1948): *La Communauté humaine et l'univers chez Kant : études sur la pensée dialectique et son histoire*. París, Presses universitaires de France.
- GOLDMANN, Lucien (1959): *Le Dieu caché*. París, Gallimard.
- GOLDMANN, Lucien (1964): *Pour une sociologie du roman*. París, Gallimard.
- GOLDMANN, Lucien (1966): *Sciences humaines et philosophie*. París, Éditions Delga.
- GOLDMANN, Lucien (1970): *Structures mentales et création culturelle*. París, Anthropos.
- GOLDMANN, Lucien (1977): *Structuralisme génétique*. París, Denoël/Gonthier.
- GOLDMANN, Lucien y Theodor W. ADORNO (1972): «Deuxième colloque international sur la Sociologie de la Littérature». *Revue de l'Institut de Sociologie*, 3-4, 523-540.
- HEGEL, G. W. F. (1991): *Phénoménologie de l'Esprit*. Traducción de Jean-Pierre LeFebvre. París, Aubier.
- JAMESON, Fredric (1989): *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid, Visor.
- JAUSS, Hans Robert (2013): *La historia de la literatura como provocación*. Traducción de J. Godo Costa y J. L. Gil Aristu. Madrid, Gredos.
- LEFEBVRE, Henri (2001): *Contribution à l'esthétique*. París, Anthropos.
- LUKACS, György (1968): *Sociología de la literatura*. Traducción de Michael Faber-Kaiser. Barcelona, Península.

- LUKÁCS, György (2010): *Teoría de la novela*. Traducción de Micaela Ortelli. Buenos Aires, Ediciones Godot.
- MACHEREY, Pierre (2009): «La cosa literaria» *Nómadas*, 31, 113-123.
- MACHEREY, Pierre (2013): *Philosopher avec la littérature*. París, Hermann Éditeurs.
- MACHEREY, Pierre (2014): *Études de philosophie littéraire*. París, De l'Incidence Éditeur.
- MACHEREY, Pierre (2014): *Pour une théorie de la production littéraire*. Lyon, ENS Éditions.
- MACHEREY, Pierre y Étienne BALIBAR (1974): «Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes». *Littérature*, 13, 29-48.
- MARTÍN MORALES, José-Alberto (1971): «Ideas estéticas de Lucien Goldmann en su entronque con las de Lukács». *Arbor*, 78(302), 173-186.
- MARX, Karl (1974): *La ideología alemana*. Traducción de Wenceslao Roces. Barcelona, Grijalbo.
- MARX, Karl (1982): *Introducción general a la crítica de la Economía Política*. Traducción de José Aricó y Jorge Tula. México D. F., Siglo XXI.
- MAYORGA, René Antonio (1982): «Ideología y crítica de la ideología: reflexiones en torno a una alternativa teórica», in Daniel Camacho; José Luis Najenson; René Antonio Mayorga *et al.*, *América Latina: ideología y cultura*. San José, Ediciones FLACSO, 115-156.
- NOGUERA, José Antonio (2011): «El concepto de trabajo y la teoría social crítica». *Travailler*, 26/2, 161-192.
- PEROTTINO, Serge (1974): *Roger Garaudy et le marxisme du XX<sup>e</sup> siècle*. París, Seghers.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2016): *Pensar la literatura. Entrevistas y bibliografía (1961-2016)*. Granada, Asociación ICILE Los libros imposibles.
- SASSO, Javier (1979): *Sobre la sociología de la creación literaria. Examen de las tesis de Goldmann*. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- ZIMA, Pierre V. (1999): «Idéologie, théorie et altérité : l'enjeu éthique de la critique littéraire». *Études littéraires*, 31/3, 17-30.
- ZIMA, Pierre V. (2000): *Pour une sociologie du texte littéraire*. París, L'Harmattan.

## Ontologie de la littérature et subjectivité chez Foucault

**Javier DE LA HIGUERA ESPÍN**

*Universidad de Granada*

[jdelahiguera@ugr.es](mailto:jdelahiguera@ugr.es)

ORCID: 0000-0001-9350-8580

### Resumen

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la conexión entre el primer y el último Foucault y presentar algunos elementos de continuidad que ligan su reflexión sobre la literatura en los años sesenta y su investigación ético-política de la última época. Se estudia la genealogía literaria de las prácticas de sí partiendo de la hipótesis de que Foucault ha manejado un presupuesto ontológico unitario sobre el cual construye tanto la idea de la literatura como la de la subjetividad ética, encarnada en el caso límite de la *parrèsia* filosófica del cinismo antiguo.

**Palabras clave:** Giro lingüístico. Esoterismo estructural. Ontología del lenguaje. Cinismo. Blanchot.

### Résumé

Le propos de cet article est de réfléchir sur la connexion entre le premier et le dernier Foucault et de présenter quelques éléments de continuité qui lient sa réflexion sur la littérature à sa recherche éthique-politique de la dernière époque. On étudie la généalogie littéraire des pratiques de soi partant de l'hypothèse selon laquelle l'élément de continuité de cette généalogie serait le présupposé ontologique unitaire sur lequel Foucault construit, d'un côté son idée de la littérature dans les années soixante, et de l'autre côté, son idée d'une subjectivité éthique, incarnée dans le cas limite de la *parrèsia* philosophique cynique.

**Mots clé:** Tournant linguistique. Ésotérisme structural. Ontologie du langage. Cynisme. Blanchot.

### Abstract

The aim of this article is to reflect on the connection between the first and the last Foucault and to present some elements of continuity that link his reflection on literature in the 1960s and his ethical-political research of the last period. The literary genealogy of self-practices is studied on the basis of the hypothesis that Foucault has handled a unitary ontological presupposition on which he constructs both the idea of literature and that of ethical subjectivity, embodied in the extreme case of the philosophical *parrèsia* of ancient cynicism.

---

\* Artículo recibido el 29/01/2019, aceptado el 4/03/2020.

**Keywords:** Linguistic turn. Structural esotericism. Ontology of language. Cynicism. Blanchot.

La généalogie littéraire de la réflexion éthique du dernier Foucault paraît montrer comme élément de continuité un présupposé ontologique unitaire sur lequel Foucault construit, d'un côté, son idée de la littérature dans les années soixante et, de l'autre côté, son idée d'une subjectivité éthique porteuse de l'instance critique transformatrice. Mais ce présupposé ontologique vise, non pas un substrat réel mais une négativité. L'idée a quelque chose de contre-intuitive puis qu'elle signifie que la clé de la subjectivité pratique dans son insertion au monde, telle qu'elle est pensée par le dernier Foucault, se trouve dans la négativité structurale qui est caractéristique de l'œuvre littéraire. Donc, il semble que « l'ésotérisme structural » dont parle Foucault à cette époque-là, et qui caractérise l'œuvre littéraire, va se retrouver aussi comme étant la propre structure de la subjectivité éthique-politique.

Une série de questions surgissent : si pour Foucault (2001 : 241) l'éthique de soi antique est politiquement importante c'est, comme il reconnaît lui-même au cours de l'année 1982, parce qu'elle permet de trouver dans le rapport à soi le point d'appui « premier et ultime » des résistances au pouvoir politique. Mais le sujet est-il réellement ce point d'appui ? Si le sujet qui se constitue à lui-même a son seul substrat dans l'événementialité des pratiques, pliée sur elle-même, ne serait-il pas cette extériorité pratique le point d'appui pour les résistances, le seul appui donc, pour l'action politique radicale ? On pourrait ainsi se demander ce qui signifie le cynisme en tant que cas limite de la *parrèsia* philosophique, étudiée par Foucault dans son dernier cours au Collège de France. Le cynique est présenté comme le militant pur, représentant un militantisme dans le monde et contre le monde, dont la force réside dans l'incarnation du pouvoir d'une vérité qui agit comme différence dans le monde, comme une altérité radicale par rapport à lui, irréductible aux vérités du pouvoir. On pourrait penser que le cynique maintient un rapport au monde qui répète, à un autre niveau, le désœuvrement qui est propre à l'œuvre littéraire.

Pour éclaircir ces questions il est nécessaire de se pencher sur le contexte dans lequel Foucault pense la littérature dans les années soixante. Ce contexte est marqué par une perception claire du signifié radical du « tournant linguistique » contemporain. Dans une émission radiophonique de 1963, « Le langage en folie » (Foucault, 2013a : 54-55), fait référence à la façon dont son intérêt pour la littérature est inséré dans l'intérêt d'actualité pour le langage : « nous le confions [notre liberté, notre possible] aux signes », « le langage est notre seule ressource, notre seule source ». La parenté originale que Foucault trouve à ce moment-là entre folie et langage résiderait dans la possibilité, commune à toutes les deux, d'une libératrice alternative proposée au monde des significations constituées. Et avec une intuition à propos du



pouvoir ontologique du langage, qu'il n'a jamais abandonné, Foucault y fait référence au « pouvoir absolu, originaire et créateur » du langage, crypté dans sa « loi étonnante » :

Cette loi, je crois qu'on pourrait la formuler ainsi : le langage, il n'est pas vrai qu'il s'applique aux choses pour les traduire; ce sont les choses qui sont au contraire contenues et enveloppées dans le langage comme un trésor noyé et silencieux dans le vacarme de la mer (Foucault, 2013a : 55).

Un an plus tard, dans le « Débat sur le roman » organisé par *Tel Quel*, Foucault (1994f : 380) affirme avec encore plus de force : « Pleynet considère, et un certain nombre, je crois, d'entre nous, moi-même après tout, que la réalité n'existe pas, qu'il n'existe que le langage et ce dont nous parlons c'est du langage, nous parlons à l'intérieur du langage, etc. »<sup>1</sup>. Il ne faut pas se surprendre de telles déclarations puisqu'elles expriment peut-être le sens le plus authentique de ce tournant linguistique – au-delà de son interprétation analytique –, qui représente pour Foucault un vrai point de départ de toute sa pensée : la découverte du langage comme fait transcendantal, dans sa réalité brute, comme unique principe ontologique à la base de la réalité et, en même temps et pour cela, la négation de l'idée d'un principe qui pourrait la fonder<sup>2</sup>. Le langage comme seul *arché*, idée qui constitue « la révolution copernicienne » héritée du nihilisme par la pensée contemporaine (Agamben, 1985) et qui est aussi pour Foucault le point de départ de sa pensée. L'expression « l'être du langage », fréquemment utilisée par Foucault pendant ces années pour parler de ce caractère ontologique *archique*, fait référence au langage étant le lieu de la genèse ontologique, langage dont l'être, réalité ou matérialité, se trouve dans ce pouvoir de création *ex nihilo*. L'affirmation de l'être du langage est, dans ce sens chez Foucault, l'affirmation d'une fictionnalité généralisée qui cependant exige d'être pensée dans son propre être, exigeant en même temps une sorte spécifique d'intervention pratique chez elle, différente de celle apportée jusqu'à maintenant par la rationalité dialectique. Il ne doit pas étonner cette association de l'ontologie et de la fiction maintenue par Foucault jusqu'à la fin : l'ontologie historique – dira-t-il en 1983 – est une fiction qui est rapportée à un « principe de liberté » (Foucault, 2008 : 285-6).

L'être du langage est la répétition, la seule loi de ce qui n'a pas d'être (Foucault, 2013b : 114 ; 1994d : 252). Ou l'un des équivalents auxquels Foucault conçoit l'être du langage, c'est à dire, *l'être en tant qu'être* : des équivalents de la répétition, comme le double, le simulacre ou la fiction. À ce moment-là, Foucault

<sup>1</sup> Un peu après, il déclare : « ...je suis matérialiste, puisque je nie la réalité ».

<sup>2</sup> Sur le langage comme *factum* de la critique, voir *Naissance de la clinique* (1963), « Préface ». Un tournant linguistique qui, comme il y est clairement indiqué, doit davantage à la critique nihiliste qu'à la critique positiviste.

esquisse le projet de ce qu'il appelle une « ontologie du langage » chargée d'étudier ses diverses formes possibles de répétition (Foucault, 2013b : 115). Selon la formule exprimée dans la conférence de 1964 « Littérature et langage », sa tâche serait de « laisser venir au langage l'espace de tout langage » (Foucault, 2013b : 141), c'est à dire, de montrer la manière dont les choses deviennent présentes dans l'espace fictif du langage, compris comme « rapport universel » (Foucault, 1994e : 276).

Dans son sens le plus authentique, l'ontologie du langage doit s'interpréter comme une ontologie générale, mais en même temps, comme une critique de portée politique orientée vers une intervention dans l'existence radicalement finie. L'intérêt théorique de Foucault semble se diriger justement à concevoir l'inséparabilité de ces deux aspects, l'unité de l'ontologie et de la critique, dont il fait allusion déjà dans le texte de 1963 dédié à Bataille ; ce souci est maintenu chez le dernier Foucault dont la dénomination « ontologie critique », comme il a nommé son projet dans les années quatre-vingt, fait preuve<sup>3</sup>. La substitution qu'il fait du lexique ontologique – « l'être du langage » – pour le lexique historique – « l'événement du langage » –, déjà dans *L'archéologie du savoir* (1969), n'implique pas un abandon de l'ontologie en faveur d'une recherche à caractère empirique : on ne doit pas oublier que l'histoire de Foucault est ontologique et l'ontologie est, depuis le début, une « ontologie historique » ou « événementielle ». D'autre part, l'archéologie du savoir semble être la concrétisation que Foucault a donnée dans les années 1960 à cette ontologie du langage, développée dans différents domaines historiques en relation avec différentes archéologies – psychiatrie, médecine clinique, sciences humaines – et thématisée d'un point de vue méthodologique et général en 1969 dans *L'archéologie du savoir*.

Dans le contexte de ces années soixante, la littérature est interprétée comme une institution historique : la « littérature moderne », non *la* littérature en général, c'est à dire, une expérience historique concrète dans laquelle notre contemporanéité nihiliste est réfléchiée en tant que telle et prends la mesure de ses possibilités. La littérature est alors comprise comme le lieu dans lequel devient visible cette « loi étonnante » du langage, nécessairement occulte parce que la réalité de ce qu'on appelle réel y est pour nous cryptée. Mais elle est aussi le lieu privilégié où actuellement se fait l'expérience politique de rupture avec ce qui existe. Ce qui explique donc le caractère subversif que Foucault donne dans ces années à la littérature, c'est son interprétation ontologique sur des bases avant décrites. Et si l'intérêt de Foucault pour la littérature de ces années-là répond à son interprétation

---

<sup>3</sup> Dans « Préface à la transgression » (1963): « Le jeu instantané de la limite et de la transgression serait-il de nos jours l'épreuve essentielle d'une pensée de l'origine' à laquelle Nietzsche nous a voués dès le début de son œuvre – une pensée qui serait absolument et dans le même mouvement, une Critique et une Ontologie, une pensée qui penserait la finitude et l'être ? » (Foucault, 1994c : 239). Voir aussi « What is *Enlightenment*? » (Foucault, [1984] 1994j : 575).

radicale du langage, on peut difficilement y voir une opposition à ses analyses archéologiques du discours (Revel, 1994 et 2004).

« L'expérience littéraire fait pivoter le langage sur lui-même » (Foucault, 2013a : 55). Qu'est-ce que cela peut vouloir dire ? Tout d'abord, il paraîtrait que dans l'expérience littéraire se met en évidence la matérialité du langage qui est caractéristique à la littérature moderne, selon un mouvement qui affecte l'art moderne en général : comme Ortega y Gasset a dit en 1925 dans *La deshumanización del arte*, l'art moderne se définit par une « opération de déréalisation » ou de « deshumanisation » qui est l'époché de sa traditionnelle fonction représentative et par conséquent la mise au premier plan de son épaisseur matérielle (Ortega y Gasset, 1987). Foucault lui-même a traité cet aspect dans sa conférence de 1971, « La peinture de Manet ». Mais il ne faut pas oublier que le privilège de la littérature se trouve dans le fait que, dans ce premier plan où surgit la matérialité du langage, a réellement lieu la manifestation de son pouvoir ontologique et critique, de sa capacité d'originer et de rompre avec ce qui est établi. Pour cela, il n'est pas étrange que ledit projet d'une « ontologie du langage » soit poursuivi dans les années soixante par Foucault à travers l'idée d'une « ontologie de la littérature », tel qu'on la nomme dans le texte de 1963, « Le langage à l'infini ». Les « phénomènes d'autoreprésentation » constituent l'objet dans lequel devient visible la « structure de répétition » qui définit le langage et qui est le « cœur même » de l'œuvre littéraire (Foucault, 1994d : 253 ; 2013b : 115-116). Cette ontologie de la littérature ou « analyse littéraire » – comme il est aussi appelé à cette époque – signale pour Foucault la tâche actuelle de la philosophie<sup>4</sup>.

Même si l'ontologie de la littérature est définie en fonction d'une réflexivité ou d'une structure de répétition, propre au langage, il semble clair que Foucault ne la conçoit pas comme un intérieur clôturé mais, au contraire, comme un espace connecté à l'extériorité ontologique et politique. Ainsi donc, on ne doit pas mal interpréter le sens de l'autoréférence littéraire. Si la littérature imite, non pas la nature mais le langage – comme dit Foucault dans le Rapport au Collège de France pour la candidature de Barthes –<sup>5</sup>, ce n'est pas pour cela que le langage littéraire est un langage narcissiste tourné vers son essence ou vers sa forme interne. En voulant peut-être éclaircir cette incompréhension, Foucault déclarait en 1966 qu'il s'agit justement

<sup>4</sup> Voir « Littérature et langage » (2013b : 119-120). Le nom « analyse littéraire » se trouve, en plus de cette conférence à Bruxelles en 1964, dans la conférence « Structuralisme et analyse littéraire » à Tunis en 1967 (sa transcription a été initialement publiée dans les *Cahiers de Tunisie*, vol. 39, n° 149-150, 1989, pp. 21-41. Maintenant, on dispose déjà de l'édition définitive de cette conférence, établie par H.-P. Fruchaud, D. Lorenzini et J. Revel, dans le recueil *Folie, langage, littérature* (Foucault, 2019 : 171-222). Dans cette dernière, l'analyse littéraire est liée à une discipline, la « déixologie », avec laquelle Foucault anticipe l'idée d'archéologie qui sera définie dans deux ans à *L'archéologie du savoir*.

<sup>5</sup> Voir les extraits du rapport inclus dans Eribon (1994 : 224-229).

du contraire, d'un « passage au 'dehors' » ou d'une « mise 'hors de soi' » (Foucault, 1994h : 519-520 ; 1994i : 793).

La question qu'il faut encore se poser – surtout à cause de la facilité avec laquelle il est fréquent de mal le comprendre dans un sens antipolitique –, à savoir, quel est le sens de cette « mise hors de soi », de ce « passage au dehors », ou « transgression par auto-implication » – comme il dirait par ailleurs – qui fait que la littérature va au-delà de ses règles établies. D'un côté, il semble clair que ce langage qui, dans la littérature, est mis hors de soi, n'a pas une identité intérieure et il n'est pas défini par une propriété essentielle ou pour couler d'une riche fontaine de sens. Ici Foucault semble suivre les pas de Blanchot : la littérature n'est pas une identité, une chose, elle n'a pas d'essence, elle est plutôt une expérience, et pas une expérience parmi d'autres, mais une expérience en quelque façon originale puis qu'elle ne dérive de rien et ne répond à rien, possédant une étrange forme d'autorité, une antériorité ou pouvoir par rapport à tout<sup>6</sup>. Ceci est confirmé par l'identification que fait Foucault pendant ces années-là de l'être de la littérature avec le simulacre<sup>7</sup>, ou l'invalidation d'une notion comme celle du métalangage qui finalement ferait appel à un langage plus fondamental, et par conséquent à une signification transcendantale ou à une réalité préexistante au langage lui-même<sup>8</sup>. La fontaine dont coule la littérature, qui anime et rend possible l'œuvre en donnant ce « passage au dehors », est paradoxalement son vide, sa distance intérieure. Dans « Le langage à l'infini », ce rapport paradoxal entre vide intérieur et mise en œuvre est présenté, en suivant Blanchot, comme le rapport entre la mort et l'écriture : « L'œuvre de langage, c'est le corps lui-même du langage que la mort traverse pour lui ouvrir cet espace infini où se répercutent les doubles » (Foucault, 1994d : 254).

Le vide ontologique, incarné dans la figure de la mort, est aussi la source du « pouvoir » à travers duquel le langage « franchit la limite de la mort ». En sautant par-dessus la mort dans l'expérience littéraire, le langage « se maintient debout en tant qu'œuvre » et atteint une « verticalité » ou une « dimension sagittale » qui le font sortir en dehors de lui-même vers l'espace de l'existence et de l'événement réel où le corps du langage fait partie du monde et peut faire monde lui-même. La dimension sagittale acquise par le langage dans la littérature fait référence au devenir présent duquel le langage peut participer et où il peut intervenir singulièrement. Pour Foucault, le sagittal est un lieu critique : il fait référence aux flèches qui traversent

<sup>6</sup> Selon une idée de Blanchot que Bataille reconnaissait dans *L'expérience intérieure* qui lui avait donné la clé : « Je posai la question devant quelques amis, laissant voir une partie de mon désarroi : l'un d'eux\*\*\* [Blanchot] énonça simplement ce principe, que l'expérience elle-même est l'autorité » (Bataille, 1954 : 19 ; voir aussi : 67).

<sup>7</sup> « ...il n'y a pas d'être de la littérature; il y a simplement un simulacre, un simulacre qui est tout l'être de la littérature » (Foucault, 2013b : 92).

<sup>8</sup> Sur ce sens de l'idée de métalangage, voir Foucault (2013b : 110-114) et Nancy (2015a : 79-80).

verticalement l'épaisseur temporelle faisant que ce qui est le plus ancien arrive comme étant le plus superficiel, « haut lieu du renversement » (Foucault, 1994e : 276)<sup>9</sup>. Celui-ci sera aussi le sens que Foucault (1994k : 681) donnera au « rapport sagittal » au présent dans la leçon de 1983, « Qu'est-ce que les Lumières ? », quoique dans un contexte problématique très différent. En résumant, il paraît évident que le passage au dehors dont on a parlé doit être interprété comme l'entrée du langage dans l'existence réelle. Le dehors est l'espace germinal des événements où le réel surgit et peut se transformer.

L'appel de Foucault dans les années soixante à « l'ésotérisme structural » de la littérature doit être compris dans ce contexte d'idées et doit être considéré comme clé au moment d'éclaircir le rapport entre le concept ontologique de littérature et la praxis éthique-politique (cf. Foucault, 2013b : 112-113 ; 1994g : 416-417 ; 2016 : 978-980). Le trait essentiel de la littérature, partagé avec la folie, selon Foucault (2016 : 979), se trouverait dans la « mise en danger radicale de la langue par la parole » : la littérature est constituée par la possibilité ou le risque que la parole puisse établir depuis elle-même le code qui la rend compréhensible, en se réservant le « droit souverain » (Foucault, 2013b : 113) de suspendre le code linguistique conventionnel. L'ésotérisme est structural en ce sens qu'il s'agit d'une espèce de péril assumée *a priori* par la littérature : « ...à partir du moment où la littérature commence (pour l'écrivain et le lecteur), le péril est là » (Foucault, 2016 : 978)<sup>10</sup>. Cet ésotérisme littéraire est considéré par Foucault (2016 : 978) comme un cas de « transgression par auto-implication » – comme il l'appelle lors de la conférence de ces mêmes années « La littérature et la folie ». Son sens n'est pas l'enfermement du langage sur lui-même, mais le passage du langage vers la parole, sa mise au dehors comme parole souveraine capable de subvertir les codes établis ; la source d'où provient cette parole est une « prodigieuse réserve de sens », quoiqu'une « réserve lacunaire » qui fonctionne plutôt comme un lieu vide pouvant être rempli infiniment, comme faisait remarquer « La folie, l'absence d'œuvre » (Foucault, 1994g : 418). Dans cet ésotérisme structural, entre en jeu la possibilité que la littérature se réalise, devienne une réalité, mais ce genre de réalité propre à l'œuvre, irréductible à toute réalité empirique donnée et à tout produit, réalité qui la met en excès par rapport à elle-même, et qui lui introduit une vie. L'œuvre se rend ainsi capable de donner une nouvelle intensité au monde. Une infinitude et une infinité essentielles empêchent l'accomplissement de l'œuvre et ouvrent celle-ci à la nouveauté sans précédent du monde : « l'œuvre toute ensemble

<sup>9</sup> Sur la verticalité ou dimension sagittale on peut voir, en outre: Foucault (2013b : 85, 128; 1994d : 254).

<sup>10</sup> « Littérature et langage » parlait de « le péril et la grandeur » (Foucault, 2013b : 113).

pose et franchit la limite que la fonde, la menace et l'achève » (Foucault, 1994b : 198)<sup>11</sup>.

L'ésotérisme structural, caractéristique de l'œuvre littéraire, indiquerait donc l'unité de l'œuvre, comme œuvre accomplie, et de quelque chose qui lui est radicalement étrangère, « l'autre que l'œuvre » : la folie, une vie. Dans cette unité que la littérature moderne aurait découverte, Foucault (1994a : 163) voit l'énigme de l'œuvre et l'absence d'œuvre, déjà formulée dans la préface d'*Histoire de la folie* (1961) : « Le grand œuvre de l'histoire du monde est ineffaçablement accompagné d'une absence d'œuvre, qui se renouvelle à chaque instant, mais qui court inaltérée en son inévitable vide tout au long de l'histoire ». Mais pour Foucault cette énigme se concentre sur l'œuvre littéraire. Dans l'essai de 1962, « Le "non" du père », dédié au Hölderlin de Laplanche, il affirmait :

Cette énigme du Même en quoi l'œuvre rejoint ce qui n'est pas elle, voilà qu'elle s'énonce dans la forme exactement opposée à celle où Vasari l'avait proclamée résolue. Elle vient se placer dans ce qui, au cœur de l'œuvre, consomme (et dès sa naissance) sa ruine. L'œuvre et l'*autre que l'œuvre* ne parlent de la *même* chose et dans le *même* langage qu'à partir du limite de l'œuvre (Foucault, 1994b : 198).

La question de fond qui est posée ici à propos du rapport de la folie de Hölderlin et de son œuvre littéraire, est celle de la possibilité d'un discours qui parle d'eux d'une manière unitaire, un discours unique dans lequel l'unité de la vie et de la littérature est enfermée, et dans lequel Foucault fixe désormais ce qui doit être pensé. La référence aux *Vite* de Vasari est intéressante car on la retrouvera dans le dernier cours de Foucault au Collège de France, en 1984, en rapport à une question apparemment différente, celle des « postérités » du cynisme ancien (cf. Foucault, 2009 : 163-176). Dans les deux cas, Vasari incarne une position de contraste par rapport à l'art ou à la littérature modernes: dans le texte de 1962, Vasari apparaît comme celui qui a formulé la conception épique de la nouvelle figure de l'artiste à la Renaissance, l'assimilant à celle du héros, identifiant le geste du premier à l'exploit du second et considérant la qualité de l'artiste comme celle d'un demiurge capable de produire le monde en exécutant ce qui était préétabli dès le début : « Et dans ce retour, dans cette perfection de l'identique, une promesse s'accomplit » (Foucault, 1994b : 193). La vie des peintres que Vasari dépeint, comme celle des héros, serait touchée par une mission qui se réalise à travers leurs actions et qui sert, en définitive, à construire le monde, ce qui fait la coïncidence en eux sans différence entre œuvre et vie. La supposition préalable de Vasari semble ne laisser aucune place au doute: le monde est fondé en raison et en lui l'*arché* et le *telos* coïncident. C'est ce que dira

<sup>11</sup> Voir sur cette idée de l'œuvre : Nancy (2015b), qui cite expressément l'essai de Foucault « La folie, l'absence d'œuvre » à la page 96.



aussi la leçon de 1984 (Foucault, 2009 : 173): ce que nous trouvons en Vasari, c'est l'idée que la vie des artistes n'est pas seulement une vie ordinaire, « sa vie n'est pas tout à fait commensurable à celle des autres », elle n'est pas réductible à la vie empirique parce qu'elle est touchée par une mission spéciale.

Avec cette perception de l'artiste, la Renaissance a introduit par rapport à son identité épique un vide qui est celui de la subjectivité et de la représentation moderne – « Le peintre est la première flexion subjective du héros » (Foucault, 1994b : 194) –, une distance du héros à lui-même, propre à l'artiste, et que le héros ne pouvait pas avoir, puisque son identité était complètement vidée dans ses actions. L'artiste est désormais défini par un rapport de soi à soi qui met dans son œuvre un élément essentiel d'altérité, une « maladie interne de prolifération » (Foucault, 1994d : 259). Bien que Vasari « l'avait proclamée résolue », ce qui a été introduit depuis la Renaissance est donc « la possibilité de toutes les dissociations », c'est à dire la possibilité d'une « extériorité » ou disjonction exclusive entre l'œuvre et « l'autre que l'œuvre », pourtant inscrite en elle comme sa vérité et son identité énigmatique, à laquelle l'artiste s'identifie héroïquement. Incarné dans la figure exemplaire de Hölderlin dans cet essai de 1962, ce qui serait enfermé dans cette identité est, selon Foucault, la réalisation concrète de la mort de Dieu sous la forme d'un langage souverain qui, soutenu par ce vide – en parlant de lui et grâce à lui –, a le pouvoir de faire œuvre ou monde. La littérature moderne se joue sur cette scène : un monde sans *arché* ni *telos*. Le « vide ontologique » laissé par la mort de Dieu est donc essentiel. La même paradoxale de l'œuvre et de l'autre que l'œuvre est l'énigme de la coïncidence du monde existant et du monde sans raison. Si ce vide ontologique sur lequel repose le monde dessine un extérieur, ceci est pensé par Foucault dans son opérativité immanente comme l'externalité mutuelle de ce qui n'a aucune relation, insérée dans les choses, irrédation ou absolu qui habiterait chaque chose et la mettrait en dehors d'elle-même.

La leçon sur les postérités du cynisme antique dans le cours de l'année 1984, *Le courage de la vérité*, soulève des idées très proches ou convergentes de celles du texte des années 1960 : l'apparition au XIX<sup>e</sup> siècle de « la vie artiste », quelque chose qui est tout à fait nouvelle par rapport à Vasari, est un signe, selon Foucault, de la réapparition ou de la survie de l'*éthos* ou manière d'être cynique à travers l'art moderne. La « vie artiste », comme la vie du cynique, serait cette forme de vie qui est conçue comme une manifestation corporelle de la vérité elle-même, à la fois comme une vraie vie et comme une présence nue de la vérité. Mais, quelle vérité ? – nous pouvons nous demander. Pas une vérité parmi d'autres, bien sûr, mais une vérité, pour ainsi dire, d'ordre transcendantal : la vie de l'artiste serait « témoignage de ce qu'est l'art en sa vérité », donc, manifestation ou présence matérielle de l'Idée de l'art, de l'art comme absolu, maintenant pourtant identifié d'une manière scandaleuse à une vie (Foucault, 2009 : 173). Mais le scandale de la vérité, qui est le noyau de l'*éthos* cynique, est plus celui de la transgression de Bataille que celui de la négativité



hégélienne. Ce que le cynique et l'artiste affirment dans le monde, simplement par leur mode de vie, vivant, c'est l'absolu d'une altérité radicale par rapport au monde constitué, un absolu qui opère alors de manière pratique dans le monde, le contaminant d'une maladie en prolifération. Cette altérité absolue ne nie pas dialectiquement le monde, mais elle y introduit une négativité plus radicale dans laquelle l'affirmation sans précédent de l'impossible est mise en jeu. Dans le mode de vie du cynique ou dans le geste contre-culturel de l'artiste, se réalise l'impossible coïncidence de l'œuvre et de l'absence d'œuvre, qui définit la littérature, et pour laquelle Foucault s'est questionné dans les années soixante. Dans cette leçon de 1984, l'art moderne apparaît comme un véhicule du cynisme à cause aussi de l'idée que le rapport entre l'art et la réalité n'est ni imitatif ni représentatif, mais « de l'ordre de la mise à nu (...), de la réduction violente à l'élémentaire de l'existence », et de l'« irruption de l'en-dessous, de l'en-bas, de ce qui, dans une culture n'a pas droit, ou du moins n'a pas de possibilité d'expression » (Foucault, 2009 : 173). Une manière de se relier à la réalité qui était aussi celle de la « transgression par auto-implication » propre de la littérature.

Le passage du langage au dehors, caractéristique de la littérature, sera aussi la question centrale des analyses de Foucault en 1983 sur la *parrèsia* philosophique platonique, et de ce qu'il considère alors comme la découverte platonique du « réel de la philosophie » – thème qui est à la base de l'interprétation de la *parrèsia* cynique de l'année suivante: le passage du *logos* à l'*ergon*, la mise en œuvre de la parole philosophique dans le contexte politique – notamment, et par rapport à la *Lettre VII* de Platon, la réponse à la demande du tyran de Syracuse (Foucault, 2008 : 226-238). Dans ce passage à l'acte, la philosophie représentera la « contestation » – c'est le mot de Foucault – de la politique à cause de la différence irréductible que le vrai dire de la *parrèsia* introduit à son égard (Foucault, 2008 : 313). Le cas limite de cette extériorité par rapport à la politique sera représenté, selon Foucault, par les cyniques. Au-delà de l'extériorité relative que l'on peut attribuer à Platon, l'extériorité cynique est « absolue » ou « immédiate », comme dit Deleuze (1986a)<sup>12</sup>. Si dans les dernières investigations que Foucault mène avant sa mort, le cas cynique revêt une importance particulière, c'est qu'il incarne aussi l'aspect transgressif enfermé dans une altérité radicale qui s'affirme immanquablement comme vraie vie : vie autre et monde autre (Foucault, 2009 : 264). Alors une altérité qui, comme c'est le cas dans la vie du cynique, se matérialise plastiquement et physiquement dans son corps même : « le cynique est donc comme la statue visible de la vérité » (Foucault, 2009 : 284). Dans le cynique on aurait le cas exemplaire d'une subjectivité résistante fondée dans l'expérience de liberté à l'égard du monde dans le monde – une expérience que Foucault a trouvée

<sup>12</sup> Sur cette différence, voir la leçon du 23 février 1983, deuxième heure (Foucault, 2008 : 265). Dans d'autres passages du même cours, la *parrèsia* platonique et, en général, philosophique, est caractérisée aussi en termes d'extériorité et d'irréductibilité en rapport à la politique, « une sorte d'extériorité rétive et insistante à l'égard de la politique » (Foucault, 2008 : 323).

dans la littérature dans les années soixante et dans la philosophie dans les années 1983 et 1984. La subjectivité résistante du cynique a plié le dehors et l'a fait valoir immédiatement dans le monde, comme monde, en l'ouvrant à sa propre transformation: « est-ce que – se demande Deleuze (1986a) – les points de résistances ne témoignaient pas d'un dehors direct ? D'un dehors immédiat ? ».

Gilles Deleuze a montré la centralité que Blanchot a dans la découverte que le dernier Foucault fait de cette troisième dimension ou axe de l'expérience qu'est le sujet éthique, rappelant les présupposés ontologiques radicaux de ce dernier Foucault, pas toujours remarqués par les interprètes. Il souligne l'importance de son idée d'une expérience immédiate du dehors. Mais Foucault lui-même avait fait remarquer dans l'essai de 1962, « Le "non" du père », où réside la singularité de Blanchot pour lui : Blanchot aurait placé son discours précisément « dans la posture grammaticale de ce "et" de la folie et de l'œuvre, un discours qui interrogerait cet entre-deux dans son insécable unité » (Foucault, 1994b : 201). Dans « l'énigme du même », de l'œuvre et du désœuvrement, ce que Blanchot trouve c'est « l'absolu de la rupture » (Foucault, 1994b : 202), la non-relation comme relation et comme relation absolue, constitutive de tout ce qui existe. Blanchot aurait clairement vu cette structure ontologique fondamentale qui définit l'œuvre littéraire de façon privilégiée et que nous voyons aussi incarnée dans l'*éthos* cynique. Dans cette structure coïncident l'« élémentaire de l'existence » et la possibilité de sa transformation critique, l'être et la radicale finitude, ontologie et critique.

L'« hégélianisme sans réserve » que Foucault emprunte à Blanchot et à Bataille dans les années 1960 lui permet d'articuler ces deux plans à travers une radicalisation de la négativité dans un sens non dialectique et nihiliste. Et si cette négativité a été la matrice théorique dans laquelle s'est forgée la question ontologique de la littérature, elle a aussi été la clé, dans le dernier Foucault, pour débloquent l'analyse du pouvoir et l'ouvrir à une possibilité qui n'est pas seulement stratégique ou reproductive<sup>13</sup>. Dans « Préface à la transgression » (1963), Foucault avait établi précisément le sens de cette négativité. La transgression chez Bataille est l'expérience de transformation critique qui a lieu dans un monde sans Dieu, où le vide ontologique constitutif du monde devient la possibilité d'une expérience sans précédent de liberté ontologique et politique. La transgression est une expérience de finitude radicale, non plus considérée comme une négation de l'infini, mais comme dotée d'une infinitude ouverte elle-

<sup>13</sup> C'est ce déblocage que Gilles Deleuze voit très clairement dans le dernier Foucault. Voir « Les plissements ou le dedans de la pensée. Subjectivation » (Deleuze, 1986b : 101-130). Dans le cours de 1986 dédié à Foucault, se demande Deleuze (1986a) : « Et on a vu la difficulté que ça posait dans la perspective même de Foucault. D'où venaient ces points de résistances ? Et que dans *Volonté de savoir*, il s'accrochait encore au second axe, en disant : ces points de résistances ce sont le simple vis-à-vis des rapports de forces, mais que ça posait pour nous beaucoup de problèmes, comment pouvait-on dire que c'était de simples vis-à-vis, alors que le vis-à-vis de la force affectante c'est la force affectée. C'est pas la résistance. D'où pouvaient venir ces résistances, sinon du dehors ? ».

même, qui a été dépossédée de « la limite de l'illimité » (Foucault, 1994c : 235). « Philosophie de l'affirmation non positive », Foucault appelle la pensée de Bataille : la transgression n'est pas simplement négative, elle ne s'oppose pas à l'existant, comme une simple résistance réactive, mais affirme son existence finie ; elle n'est pas non plus positive, parce qu'elle affirme non pas la réalité donnée ou positive de ce qui existe, mais sa singularité ou différence. Foucault trouve la formulation de cette philosophie dans le « principe de contestation » de Blanchot – qui avait consacré à Bataille un essai extraordinaire en 1962, « L'expérience-limite », dont Foucault se nourrit – : la contestation est complètement étrangère au démoniaque, qui « nie tout » ; elle est une affirmation bien que de rien en particulier – « en pleine rupture de transitivité » (Foucault, 1994c : 238).

Le pouvoir de contestation est pour Blanchot (1969 : 305) ce qui définit la littérature. Il s'agit du questionnement permanent animé par une négativité radicale qui est différente du « pouvoir de dire non » par lequel on renverse simplement les choses. La contestation est « le cœur infini de la passion de la pensée » ; elle lui donne, selon Blanchot, « le don essentiel, la prodigalité de l'affirmation », bien qu'il s'agisse d'une affirmation « pure », qui n'affirme que l'affirmation elle-même : « présence sans rien de présent » (Blanchot, 1969 : 308, 310). Cette affirmation contient une expérience qui tient le moment de l'autorité au-delà de tout ce qui est en vigueur et établi. La négativité de la contestation est donc compatible avec l'acceptation de l'existence des choses établies mais ce qu'elle fait est d'introduire dans le monde une relation avec l'incommensurable, la non relation comme forme de relation absolue, qui opère à partir de ce moment dans le monde comme facteur de son propre recommencement<sup>14</sup>. Les analyses effectuées dans le cours de 1984 du principe cynique « change la valeur de la monnaie » confirment peut-être la présence de cette logique de la contestation dans le dernier Foucault. La façon dont les cyniques ont transformé l'idée philosophique traditionnelle de la vraie vie n'a pas été la simple opposition à elle. Ils ne se sont pas vraiment opposés à cette idée, mais ils l'ont poussée jusqu'au bout dans une espèce de carnalisation et d'extrapolation qui y introduit une authentique transvaluation (Foucault, 2009 : 210).

---

<sup>14</sup> Cette idée de négativité non-dialectique semble avoir accompagné Foucault jusqu'au bout et façonné son idée de critique. La preuve en est la façon dont il a présenté en 1983 – dans la conférence « What is *Enlightenment* ? », de Berkeley – l'« attitude de modernité » par rapport à « Le peintre de la vie moderne », de Baudelaire, comme « exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel et le viole » (Foucault, 1994j : 570). Et nous pouvons nous demander si la caractérisation dans cette conférence de l'attitude de modernité comme « *ethos* philosophique » de « critique permanente de notre être historique » ne peut pas être comprise comme une reformulation du principe de contestation auquel il identifiait la littérature dans les années 1960. Bien que dans cette conférence la critique soit définie en termes de « franchissement possible » (Foucault, 1994j : 574), ce franchissement est toujours compris en termes de la transgression des années 60.

Le principe blanchotien de contestation apporte une certaine idée de la relation pratique avec la réalité, irréductible à sa simple négation logique mais résistant aussi à l'assimilation dialectique de la part de la réalité établie. Dans « Les grands réducteurs », Blanchot (1965) avait présenté la contestation, en ce sens, comme l'affirmation d'une irréductibilité de la littérature à la culture. C'est la distance radicale du questionnement, caractéristique de la littérature, qui reste étrangère au « pouvoir réducteur » de toute culture par lequel elle tend à assimiler tout ce qui rompt avec le conformisme social, en en faisant son complice. La littérature est, au contraire, « pouvoir d'infinie contestation » qui résiste au pouvoir édifiant de la culture et travaille contre les limites, aussi contre celles qu'elle contribue elle-même à fixer, « parlant toujours au-delà » (Blanchot, 1971a : 79-80)<sup>15</sup>. Malgré cette irréductibilité de la contestation, sa manière de procéder n'est pas violente ; il s'agit, selon Blanchot (1971a : 81), de transformer « la puissance de conformité » et la « proposition d'accommodation » de la culture humaniste en un « processus explosif »<sup>16</sup>.

Ce « processus explosif » auquel participe la littérature comme contestation est sans doute pour Blanchot la révolution. Et il est bien connu que sa conceptualisation de l'œuvre littéraire transpose celle qu'il avait faite dans les années 30 de l'événement politique révolutionnaire (Jenny, 1999). Le parcours que Blanchot a fait de la politique à la littérature, incarnant en elle une révolution conçue comme un événement inouï et une nouveauté radicale, semble avoir été fait deux fois par Foucault : une fois avec Blanchot, et une fois dans l'autre direction, passant de la littérature à la politique. Dans les deux cas, tant dans le cas de Blanchot comme dans celui de Foucault, c'est la même radicalité qui permet les transferts, la même passion de la pensée<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Je cite le passage essentiel: « La littérature est peut-être essentiellement (je ne dis pas uniquement ni manifestement) pouvoir de contestation: contestation du pouvoir établi, contestation de ce qui est (et du fait d'être), contestation du langage et des formes du langage littéraire, enfin contestation d'elle-même comme pouvoir. Sans cesse, elle travaille contre les limites qu'elle contribue à fixer et quand ces limites, indéfiniment reculées, disparaissent enfin dans le savoir et le bonheur d'une totalité réellement ou idéalement accomplie, alors sa force de transgression se fait plus dénonciatrice, car c'est l'illimité même, devenu pour elle la limite, qu'elle dénonce par l'affirmation qui parle en elle, parlant toujours au-delà » (Blanchot, 1971a : 80).

<sup>16</sup> Dans l'écrit politique de 1958, « Le refus », puis inclus dans *L'amitié*, le côté le plus catégorique de cette attitude de déni est présenté: « il y a une apparence de sagesse qui nous fait horreur, il y a une offre d'accord et de conciliation que nous n'entendrons pas. Une rupture s'est produite. Nous avons été ramenés à cette franchise qui ne tolère plus la complicité » (Blanchot, 1971b : 131).

<sup>17</sup> Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, *Procesos de subjetivación: biopolítica y política de la literatura. La herencia del último Foucault* (FFI2015-64217-P).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, Giorgio (1985) : « L'idée du langage ». *Critique*, 452-453, 148-156.
- BATAILLE, Georges (1954) : *L'Expérience intérieure*. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1969) : *L'Entretien infini*. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1971a) : « Les grands réducteurs », in *L'amitié*. Paris, Gallimard, 79-80.
- BLANCHOT, Maurice (1971b) : « Le refus », in *L'amitié*. Paris, Gallimard, 130-131.
- DELEUZE, Gilles (1986a) : « Cours 20-22 avril 1986. Seconde séance ». Transcription du cours dans « La voix de Gilles Deleuze en ligne »: [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=485](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=485).
- DELEUZE, Gilles (1986b) : « Les plissements ou le dedans de la pensée (Subjectivation) », in *Foucault*. Paris, Minuit, 101-130.
- ERIBON, Didier (1994) : *Michel Foucault et ses contemporains*. Paris, Fayard.
- FOUCAULT, Michel (1966) : *Les Mots et les choses*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1969) : *L'Archéologie du savoir*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1983) : *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. Paris, PUF. [éd. orig. 1963].
- FOUCAULT, Michel (1984) : *L'Usage des plaisirs*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1989) : « La peinture de Manet », in *Cahiers de Tunisie* 149-150, 61-89.
- FOUCAULT, Michel (1994a) : « Préface », in *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, vol. I, 159-167. [éd. orig. 1961].
- FOUCAULT, Michel (1994b) : « Le "non" du père », in *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, vol. I, 189-203. [éd. orig. 1962].
- FOUCAULT, Michel (1994c) : « Préface à la transgression », in *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, vol. I, 233-250. [éd. orig. 1963].
- FOUCAULT, Michel (1994d) : « Le langage à l'infini », in *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, vol. I, 250-261. [éd. orig. 1963].
- FOUCAULT, Michel (1994e) : « Distance, aspect, origine », in *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, vol. I, 272-285. [éd. orig. 1963].
- FOUCAULT, Michel (1994f) : « Débat sur le roman », in *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, vol. I, 338-390. [éd. orig. 1964].
- FOUCAULT, Michel (1994g) : « La folie, l'absence d'œuvre ». Paris, Gallimard, in *Dits et écrits*, vol. I, 412-420. [éd. orig. 1964].
- FOUCAULT, Michel (1994h) : « La pensée du dehors », in *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, vol. I, 518-539. [éd. orig. 1966].
- FOUCAULT, Michel (1994i) : « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, vol. I, 789-821. [éd. orig. 1969].
- FOUCAULT, Michel (1994j) : « What is *Enlightenment?* », in *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, vol. IV, 562-578.

- FOUCAULT, Michel (1994k) : « Qu'est-ce que les Lumières? », in *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, vol. IV, 679-688.
- FOUCAULT, Michel (2001) : *Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1980*. Paris, Gallimard / Seuil.
- FOUCAULT, Michel (2008) : *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France 1982-1983*. Paris, Gallimard / Seuil.
- FOUCAULT, Michel (2009) : *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*. Paris, Gallimard / Seuil.
- FOUCAULT, Michel (2013a) : « Le langage en folie », in *La grande étrangère. À propos de littérature*. Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 51-70.
- FOUCAULT, Michel (2013b) : « Littérature et langage », in *La grande étrangère. À propos de littérature*. Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 75-144.
- FOUCAULT, Michel (2016) : « Une conférence inédite de Michel Foucault, "La littérature et la folie" » (transcription de H.-P. Fruchaud et D. Lorenzini). *Critique* 835, 965-981.
- FOUCAULT, Michel (2019) : « Structuralisme et analyse littéraire » (1967), in *Folie, langage, littérature* (édition établie par H.-P. Fruchaud, D. Lorenzini et J. Revel). Paris, Vrin, 171-222.
- JENNY, Laurent (1999) : « La révolution selon Blanchot ». *Furor*, 29, 115-130.
- ORTEGA Y GASSET, José (1987) : « La deshumanización del arte », in *La Deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Espasa-Calpe, 45-83. [éd. orig. 1925].
- NANCY, Jean-Luc (2015a) : « ...devrait être un roman », in *Demande. Littérature et philosophie*. Paris, Galilée, 79-86.
- NANCY, Jean-Luc (2015b) : « De l'œuvre et des œuvres », in *Demande. Littérature et philosophie*. Paris, Galilée, 87-96.
- REVEL, Judith (1994) : « Histoire d'une disparition. Foucault et la littérature ». *Le Débat*, 79, 65-72.
- REVEL, Judith (2004) : « La naissance littéraire de la biopolitique », in P. Artières (éd), *Michel Foucault, la littérature et les arts*. Actes du Colloque de Cerisy, juin 2001. Paris, Éditions Kimé, 47-69.

**Conciencia feminista, discurso literario y legitimación *auctorial*:  
*Le Livre de la Cité des Dames* de Christine de Pizan**

**Nieves IBEAS VUELTA**

*Universidad de Zaragoza*

nibeas@unizar.es

ORCID: 0000-0001-8630-4467

**Resumen**

Cinco siglos después de la edición de sus obras, Christine de Pizan continúa interpellando con su modernidad y transgresión. A esta autora, cuya cultura y saber fueron reconocidos por sus contemporáneos, le debemos la entrada gloriosa de la conciencia femenina en la escritura europea en un contexto condicionado por profunda tradición de hostilidades hacia el sexo femenino. Para ello utilizó de una forma magistral una técnica basada, por una parte, en la utilización de un sujeto enunciativo sexuado en femenino y por otra, en hábiles estrategias discursivas que enlazaban todo un universo intertextual e intercultural, lo que contribuyó específicamente a la legitimación de su escritura y a su entrada en la historia literaria.

**Palabras clave:** Análisis del discurso literario. Mujeres. Escritoras. Feminismo. Género. Sexualidad.

**Résumé**

Cinq siècles plus tard, Christine de Pizan continue de nous interpellier avec une œuvre certes moderne et subversive par rapport à son temps. C'est à la lucidité de cette femme de lettres, dont la culture et le savoir ont été reconnus par ses contemporains, que nous devons l'entrée glorieuse de la conscience féminine dans la tradition littéraire en Europe dans un contexte lourd du poids d'une longue tradition d'hostilités contre le sexe féminin. Le choix d'une stratégie discursive fondée sur un sujet énonciateur sexué au féminin et sur des scénographies réussies lui permettra d'entrer dans l'histoire littéraire à travers un jeu intertextuel et interculturel qui renverse des valeurs traditionnelles qui concernent la place des femmes dans le monde.

**Mots clé:** Analyse du discours littéraire. Femmes. Écrivaines. Féminisme. Genre. Sexualité.

**Abstract**

Five centuries later, Christine de Pizan continues to challenge us with a certainly modern and subversive work compared to her time. It is thanks to the lucidity of this woman of letters, whose culture and knowledge have been recognized by her contemporaries, that the

---

\* Artículo recibido el 1/02/2020, aceptado el 31/03/2020.



glorious entry of the female consciousness of women writers in Europe was possible, in a context loaded with the weight of a long tradition of hostilities against the female sex. The choice of a discursive strategy based on a female gendered enunciator and on successful scenographies would allow her to enter the literary history, while reversing traditional values that concern women's place in the world through an interesting intertextual and intercultural work.

**Key words:** Analysis of literary discourse. Women. Women writers. Feminism. Gender. Sexuality.

Et ne me soit imputé a folie, arrogance ou presompcion d'oser, moy femme, reprendre et redarguer aucteur tant subtil et son oeuvre amenuisier de louange, quant lui, seul homme, osa entreprendre a dif-famer et blasmer sans exception tout un sexe (*Débat*: III, [10], 167)<sup>1</sup>.

## 0. Introducción

Mujer y laica, Christine de Pizan fue capaz de adaptar su escritura a las convenciones de la tradición literaria occidental y, al mismo tiempo, mantener una posición intelectual contraria al discurso hegemónico medieval concerniente a los fundamentos de la historia literaria y, en particular, al espacio que en ella se reserva a las producciones culturales de las mujeres.

En su *Livre de la Cité des Dames*, escrito entre 1404 y 1405, la autora reivindica un espacio propio como «fille d'étude» y como escritora, que es tanto un espacio físico como metafórico. Sin duda es un lugar para el desarrollo personal, pero va más allá de lo individual e implica un sujeto discursivo plural, puesto que el sujeto enunciativo oscila entre el *je* sexuado («suis née femme») y un *nous* que integra a numerosas mujeres que la narradora ha conocido y que le han confiado «leurs pensées secrètes et intimes» (*Cité*: I, 36). Aun remitiendo esencialmente al conjunto de damas que, en el ámbito de relación de la escritora, forman parte de la élite cultural y social de inicios del siglo XV, *nous* moviliza un innegable sentimiento de sororidad con *todas* las mujeres y una perspectiva que, salvando las distancias históricas que nos separan, hoy denominaríamos *de género*.

En este sentido, desde el marco epistemológico reconfigurado por las corrientes de la crítica discursiva feminista, la relectura del hecho normativo que santifica a los escritores y sus obras ha permitido una mejor comprensión de las críticas dirigidas

---

<sup>1</sup> Con el fin de simplificar las referencias a las obras de Christine de Pizan que hemos utilizado, vamos a citarlas en el texto con una palabra clave de su título que remite a cada una de ellas. Así *La Cité des Dames* aparecerá como *Cité*; *Le livre de l'Advision Cristine*, como *Advision*; *Le livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose* como *Epistres*; *Le livre du Chemin de Longue étude* como *Chemin*; y *Le débat sur Le Roman de la Rose* como *Débat*.

por Christine de Pizan a las autoridades literarias que instauran y transmiten el discurso sobre la inferioridad del sexo femenino, rebatido desde el inicio de la obra: «l'excellence ou l'infériorité des gens ne réside pas dans leur corps selon le sexe» (*Cité*: I, IX, 55).

La posición enunciativa adoptada en sus textos arroja luz sobre su discurso comprometido y pone de relieve un estilo indisociable del deseo firme de *escribirse* a sí misma e *inscribirse* doblemente, como *mujer* y como *mujer de letras*. La lectura de su obra está condicionada desde el principio por la presencia del *yo* sexuado femenino que convierte la obra en un texto *sobre-marcado* y que activa lo que Christine Planté denomina «la sospecha del género» (1997: 81). Christine de Pizan propone dos soluciones alternativas para que una mujer en su época pueda convertirse en escritora (Cerquiglini-Toulet, 1994: 82-83): «transformarse en hombre», como sucede en el *Livre de la Mutation de Fortune*, o «hacerse mujer de manera superlativa», que es la opción elegida para la *Cité des Dames*. El presente trabajo se centra en el análisis de esta segunda posibilidad, explora las estrategias utilizadas por una escritora para la que experiencias y vivencias «sono parte integrante ed imprescindibile di tutta l'«aventura» nel campo delle lettere» (Soleti, 2015: 84), y tiene en cuenta el diálogo intertextual e intercultural con textos y relatos anteriores (clásicos y religiosos) y con su propia producción literaria anterior<sup>2</sup>, en la que hay una presencia privilegiada de lo femenino. Desde este ángulo, el *Livre de la Cité des Dames* aborda la reevaluación de los textos misóginos existentes (Ibeas Vuelta, 1990) y elabora un entramado discursivo de gran complejidad en el que la construcción del relato, la edificación de la Ciudad de las Damas, la fundamentación de su legitimidad como escritora y el paso a la posteridad de su obra literaria representan un mismo objetivo.

### **1. Una escenografía para la legitimación de la propia escritura: la anunciación entre libros**

La posición discursiva de Christine de Pizan es significativa en el panorama intelectual medieval que comparte con sus contemporáneos, frente al papel que estos desempeñan en el proceso de legitimación de su escritura, y también en relación con sus lectoras y lectores presentes y futuros. Su posición revela, por una parte, el compromiso moral de una escritura profundamente anclada en la idea de una construcción de la feminidad a través del conocimiento; por otra, la elección poética y artística de un proyecto literario llevado a cabo con éxito, que conlleva la fabricación de un *ethos* de autora para garantizar su credibilidad (Amossy, 2010) y la identidad *auctorial* en todos sus textos, y en particular en *La Cité des Dames*.

A partir de los siglos XII y XIII se produce un fenómeno que favorecería sin duda la escritura de Christine de Pizan; se trata, en palabras de Jacques Le Goff

<sup>2</sup> Para la definición de los conceptos de genericidad y diálogo intertextual como principios de análisis véase Ute Heidmann (2011) y su aplicación al análisis comparativo de los cuentos.

(1996: 508), del «essor de l'autobiographie, de l'intériorisation de la vie morale». *La Cité des Dames* nace tras un siglo XIV caracterizado por un discurso invadido por las circunstancias y por la profusión de escrituras en primera persona en las que *yo*, escasamente narrativo, tiende a confundirse con la persona del autor (Zumthor, 1975: 179). Si bien *La Cité des Dames* no es presentada como una autobiografía, es cierto que incorpora elementos autobiográficos reconocidos por la propia autora. Su recepción, como ha ocurrido con otras obras de carácter autobiográfico escritas por mujeres, ha resultado más compleja y diferente que en el caso de las autobiografías masculinas, por el hecho de proceder de una pluma femenina, como explica Jude Long en su interesante estudio *Telling Women's Lives* (1999). En medio de los graves problemas de transmisión y visibilidad para las obras escritas por mujeres, Christine de Pizan, que busca *pautas de decibilidad* (Rivera-Garretas, 1994: 33) de su experiencia y de su pensamiento para su discurso de autoridad, utiliza la primera persona narrativa como estrategia de auto-legitimación de su escritura, para poder nombrar el mundo.

La coincidencia del nombre de la protagonista-narradora con el de la autora, las referencias familiares o la evocación de la propia experiencia como mujer y como escritora (Blumenfeld-Kosinski, 2001: 17) favorecen la identificación de autora y narradora. Por una parte, la coexistencia de un *yo*-Christine-autora y un *yo*-Christine-personaje genera fructíferas ambigüedades enunciativas para canalizar discursos transgresores. Por otra, existe un efecto pseudo-autobiográfico que induce a interpretar la obra como «the textual performance of the supposed lived life» de Christine de Pizan a la que alude Laurence de Looze (1997: 154). Esta estrategia enunciativa y narrativa, que la autora llevaba poniendo en práctica ya desde hacía una década (Brownlee, 2000: 19-20), acabará convirtiéndose en uno de los rasgos más característicos de su estilo.

Christine de Pizan moviliza una extensa red de representaciones colectivas sobre las mujeres que intervienen en la composición del retrato de la protagonista. Todas las que aparecen mencionadas a lo largo de la obra tienen algo en común: han caído en el olvido o son víctimas de los malentendidos o del error de la Historia. Al igual que en otros casos de autobiografías femeninas y a diferencia de las masculinas, «women represent themselves as connected», como apunta Jane Long (1999: 56). Christine de Pizan recurre a estas figuras femeninas para refutar y desmentir muchos de los discursos contra las mujeres y contra lo femenino que se han consolidado en estereotipos. Desmonta poco a poco tales representaciones gracias a la intervención de tres Damas coronadas y de gran dignidad (*Cité*: I, II, 38) que, al inicio del relato, llegan del Cielo para consolar a la protagonista del abatimiento en el que se encuentra sumida tras la lectura de tantos ataques virulentos contra las mujeres. Su misión es extraordinaria: ayudar a Christine a construir y fortificar la «Ciudad de las Damas», una urbe eterna y sin parangón que albergará a las mujeres ilustres (*Cité*: I, III, 42) y a las virtuosas, de una belleza sin igual (*Cité*: I, IV, 43). La voluntad que muestra la

escritora transgrede las leyes de la norma patriarcal que regulan el valor de las obras literarias, puesto que con la palabra de Christine y la de las tres Damas elabora un discurso crítico contra los juicios misóginos de algunos textos que gozan de gran reconocimiento en su época. A la visión del mundo que traslada la sociedad en la que se inscribe, la autora contrapone otra, bien diferente, en la que las mujeres sí tienen cabida con pleno reconocimiento de sus posibilidades y de su valía.

Tanto la escenografía que utiliza la Christine de Pizan, como su opción narrativa o la extensa galería de retratos femeninos que transitan por *La Cité* resultan indisolubles de las condiciones de enunciación del texto (Maingueneau, 2004: 34-35). La autora, que aspira al éxito de su obra y a su gloria como escritora, se *destaca* y se *posiciona* como mujer culta y escritora, operando reajustes en su *ethos* de escritora. Sale al paso así del imaginario sociodiscursivo medieval sobre las mujeres de letras y, por tanto, de su *ethos previo* que, sin duda, condicionaba la lectura de sus obras. La posición del locutor es determinante para cimentar el grado de autoridad que el público está dispuesto a reconocerle (Amossy, 2010: 73), y Christine de Pizan aprovecha las técnicas y los códigos culturales, literarios e históricos que comparte con otros escritores coetáneos, religiosos o no, para activar toda una serie de «escenas literarias» que son esenciales para su necesaria legitimación. La autora realiza un *reajuste* de su *ethos* preconstruido de mujer de letras, lo orienta hacia la captación de la *benevolencia* de su público, y construye una posición dialógica alternativa a la historia literaria y a la cultural hostil a las mujeres, desde un anclaje social, intelectual y artístico propio. Una obra anterior, la *Epistre au Dieu d'Amour*, avanzaba ya en este sentido toda una declaración de principios:

Car, entre moy et ma dame Nature,  
Ne souffrerons, tant corn le monde dure,  
Que cheries et amees ne soient  
Maugré touz ceulz qui blasmer les vouldroient,  
Et qu'a pluseurs meismes qui plus les blasment  
N'ostent les cuers, et ravissent et emblent (vv. 297-302).

En el marco de una tradición literaria fuertemente misógina, el análisis del régimen de la *mediación* (lugar de *enraizamiento* y *de enunciación*) utilizada por Christine de Pizan muestra la preeminencia de lo simbólico para nombrar la realidad sexual en femenino (Rivera-Garretas, 1994: 197). La mediación constituye un eficaz recurso a la autoridad también simbólica de escenas-texto culturales preexistentes que importa del imaginario intelectual (como es el caso del *étude*, espacio de recogimiento investido de autoridad patriarcal) y de relatos-textos del universo religioso (como la Anunciación), y confiere el máximo protagonismo a personajes femeninos. Desde este punto de vista, nos interesan especialmente los elementos que forman parte de la escenografía de la obra, entendida como escena narrativa construida por el texto y que, a su vez, tiene la virtud de legitimar el propio texto que la engendra, en un movi-

miento circular en el que es «à la fois condition et produit de l'œuvre» (Maingueneau, 2004: 192).

### 1.1. El estudio cristiniano: una habitación apropiada

El incipit de la *Cité des Dames* procura una primera imagen de la protagonista dentro de una escena fundamental y fundadora: Christine, mujer sin vínculos matrimoniales, solitaria, laica, entregada a la meditación y al estudio, aparece rodeada por un conjunto de libros en un espacio de recuerdo y de saber. Esta construcción intertextual, que remite a escritos-textos anteriores, contribuye a dar consistencia a la paratopía de la autora:<sup>3</sup>

Selon mon habitude et la discipline qui règle le cours de ma vie, c'est-à-dire l'étude inlassable des arts libéraux, j'étais un jour assise dans mon étude, tout entourée de livres traitant des sujets les plus divers. L'esprit un peu las de m'être si longtemps appliquée à retenir la science de tant d'auteurs (*Cité*: I, 35).

La escena de *apropiación de lo masculino* (en este caso, el *étude*) por parte de una mujer es inusual en el imaginario medieval. En *Le Livre de la Cité des Dames*, el *estudio-biblioteca* representa un lugar de acceso femenino al conocimiento, a la ciencia y a la creación de opinión sobre asuntos que no solo conciernen a las mujeres. De este modo, un espacio tradicionalmente masculino se transforma en un espacio femenino de autoridad y de legitimidad<sup>4</sup>. La dimensión alegórica del cuarto de *estudio* encarna la notoria inclinación de la autora-narradora al estudio incansable de las artes liberales (*Cité*: I, I, 35) y a la búsqueda de la verdad (*Cité*: I, III, 41). El hecho de mostrar esta escena *como posible* la hace *posible* en el contexto del pacto discursivo que Christine de Pizan propone a su público. Sus lectoras y lectores reciben así la invitación para una cooperación ineludible (Eco, 1979) que les hará cómplices de la cuestión fundamental y problemática que atraviesa los textos de la autora, es decir, la legitimación de las producciones culturales de las mujeres y la lucha contra las barreras que impiden que mujeres y obras de mujeres puedan ser referencia de autoridad: «C'était une fontaine qui sourdait; un grand nombre d'auteurs me montaient en mémoire. Je les passais en revue les uns après les autres» (*Cité*: I, I, 37).

Esta *apropiación en femenino* prepara el terreno para la denuncia de la segregación sexual y del desigual reparto de poder entre los sexos (Bard, 2004), a partir de una escena que remite a otro texto-escena anteriormente utilizado por la autora en *Le Chemin de Long Estude*:

Un jour de joye remise  
Je m'estoie a par moy mise  
En une estude petite,

<sup>3</sup> Utilizamos el concepto de paratopía en los términos definidos por Maingueneau (2004: 124).

<sup>4</sup> Véase a este respecto una revisión reciente realizada por Cristian Bratu (2019: 283 y ss.) de las fuentes que pudieron servir de inspiración a Christine de Pizan para la redacción de sus obras.

Ou souvent je me delite  
 A regarder escriptures  
 De diverses aventures (vv.171-176).

En este sentido, el *estudio* de la *Cité*, centro neurálgico de la obra, se convierte en un espacio básicamente femenino; no solo *pertenece* a una mujer, sino que *solo* las mujeres lo visitan: Christine, heroína de la historia, su madre (metáfora de una profunda conexión entre las mujeres), las tres Damas y una amplia congregación de mujeres -históricas o ficticias- que construyen una red de filiaciones simbólicas dimanantes, sobre todo, de la tradición cristiana y de la mitología greco-latina.

El imaginario de los escritos y de los libros ocupa un lugar importante en la obra de Christine de Pizan<sup>5</sup> y es crucial en la escenografía du *Livre de la Cité*. La construcción de la Ciudad comienza en el Campo de las Letras, ese «pays riche et fertile [...] où l'on trouve tant de fruits et de douces rivières, là où la terre abonde en toutes bonnes choses» (*Cité*: I, VIII, 48). En la escena inaugural, la autora se representa a sí misma con un libro en la mano que actúa de «embrayeur narratif» en un juego intertextual (Cerquiglini, 1993: 77) enmarcado en un *locus amoenus* intelectual y literario que enlaza con los temas tradicionales del diálogo consigo mismo (Delormas, 2015: 183) y la constante búsqueda «du vrai» de Christine, «qui [l']a retirée du monde et rendu ainsi solitaire» (*Cité*: I, III, 41-42). La actitud de la protagonista, la expresión de su recogimiento, de su tristeza por los ataques contra las mujeres, de sus dudas sobre la veracidad de tales opiniones, así como el ambiente de penumbra del estudio, propician la luminosa visión-aparición de tres damas que la acompañarán hasta el final del relato: Razón, Rectitud y Justicia. Con ellas entabla Christine la larga conversación que remite al nexo intertextual de la escena de la visita de Dama Filosofía a Boecio en *Consolatio philosophiae*.

## 1.2. De la Anunciación de María a la Anunciación de Christine

La aparición de las tres figuras alegóricas (personificadas en tres Damas-Virtudes: Razón, Rectitud y Justicia) en el espacio simbólico de conocimiento y contemplación, en el instante en el que Christine se está lamentado ante Dios por haber

<sup>5</sup> El panorama expuesto por los historiadores sobre las bibliotecas en la Edad Media y sobre la homogeneidad del conocimiento cultural durante este período, permite a Jacques Verger (1998: 86-89) afirmar que «partout on retrouve les mêmes tendances et pratiquement les mêmes livres». Verger (1998: 141) cita a Christine de Pizan, dado que forma parte del grupo de esos autores casi profesionales a los que alude en su obra, «une de ces rares femmes assez averties au Moyen Âge des disciplines savantes pour qu'on puisse l'associer au groupe des gens de savoir», pero no utiliza categorías de análisis histórico que le hubieran permitido obtener resultados relativos a las circunstancias del acceso al saber de las mujeres. Los trabajos históricos sobre los intelectuales o las gentes de saber en la Edad Media suelen excluir a las mujeres. La ausencia del *Livre de la Cité des Dames*, o del *Chemin de Long Étude* en el listado de títulos que conforman el índice de las obras clásicas y medievales realizado por Jacques Paul (1998), que únicamente menciona el *Livre des faits et bonnes moeurs du sage roi Charles Quint*, ilustra tal ocultación.

nacido en un *cuero femenino* que es objeto de vituperios, conlleva una anunciación. Dama Razón trasmite a Christine la encomienda de defender a las mujeres frente a los discursos misóginos medievales, con el fin de crear una Ciudad para «chasser du monde cette erreur» y lograr que «les dames et autres femmes méritantes puissent désormais avoir leur place forte où se retirer et se défendre contre de si nombreux agresseurs» (*Cité*: I, III, 42). El texto de esta escena conecta con el intertexto evangélico de la *Anunciación* del ángel Gabriel designado por Dios para comunicar a María que se iba a convertir en la madre del Mesías (Caraffi, 1998), y con la rica tradición iconográfica que dicho episodio generó:

Y entrando le dijo: «Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo.» Ella se conturbó por estas palabras, y discurría que podría significar aquel saludo. El ángel le dijo: «No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios» (Lucas, 1, v. 26-30).

[j]e vis soudain descendre sur mon giron un rayon de lumière, comme si le soleil était venu en ces lieux. Mais mon cabinet étant obscur, et le soleil ne pouvant y entrer à cette heure, je m'éveillai en sursaut, comme d'un profond sommeil. Levant la tête pour regarder d'où venait cette lumière, je vis se dresser devant moi trois dames couronnées, de très haute dignité [...]. Alors la première des trois dames me sourit et s'adressa à moi en ces termes: «Ma chère enfant, ne crains rien, nous ne sommes point venues ici pour te nuire ou te porter préjudice, mais plutôt pour te consoler» (*Cité*: I, II, 38).

Aunque los términos del contenido del anuncio son obviamente diferentes, el alcance de la inmensa responsabilidad atribuida a Christine recuerda el precedente bíblico de la dimensión colosal de la profecía del ángel:

No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. Él será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre (Lucas, 1, v. 30-32).

[t]u dois savoir que [notre venue] c'est pour chasser du monde cette erreur dans laquelle tu étais tombée, afin que les dames et autres femmes méritantes puissent désormais avoir une place forte où se retirer et se défendre contre de si nombreux agresseurs. [...] et c'est pour cela que tu nous vois ici toutes trois. Nous t'avons prise en pitié et venons t'annoncer la construction d'une Cité; c'est toi qui as été choisie pour construire et fermer, avec notre aide et conseil, cette citadelle hautement fortifiée (*Cité*: I, III, 42).



Christine de Pizan revisa la tradición literaria y pone en escena una trinidad de peso<sup>6</sup> conformada por *Raison, Droiture y Justice*, al tiempo que instituye una sacralidad, también simbólica, que abre la puerta al discurso de defensa de las mujeres mediante una palabra profética laica que viene autorizada por la encomienda divina (*Cité*: I, III, 41). Como recuerda Bernard Ribémont (2014: 153-154), no es la primera vez que esta tríada aparece en escena; ya en el siglo XII está presente en el *Policraticus* de Jean de Salisbury, pero en el caso de *La Cité*, la novedad consiste en la alegorización que utiliza la autora para mostrar agrupadas a estas tres figuras.

La misión que Christine-personaje recibe de boca de las Damas concuerda con el proceder de Christine-escritora y mujer de letras, muy crítica con los detractores de su sexo, tanto en su obra como en sus escritos personales. Los trabajos para asentar los cimientos de la nueva Ciudad consisten en la formulación retórica de una larga serie de preguntas de Christine, a las que volveremos más adelante, acerca de la opinión generalizada de tantos varones sobre la supuesta «incapacidad intelectual» de las mujeres, que les impide acceder a las ciencias más elevadas. Las palabras de Dama Razón al personaje le hacen ver su ingenuidad y su error en la interpretación de los hechos; le aportan seguridad en sí misma como mujer y como pensadora, al igual que la lucidez necesaria para contemplar el mundo de otra manera («Reviens donc à toi, reprend tes esprits et ne t'inquiète plus pour de telles billevesées», *Cité*: I, II, 40) y para *decirlo* con ojos y palabras de mujer. La conversación con Dama Razón legitima la palabra de Christine-personaje-autora gracias de nuevo al recurso a una mediación de autoridad femenina incuestionable, pues la dama ha sido enviada por Dios. Christine acaba comprendiendo la falsedad de los agravios misóginos y compartiendo la opinión de las Damas: «Car vous m'avez déjà fait comprendre qu'ils [les hommes qui blament les moeurs des femmes] ont tort» (*Cité*: I, VIII, 48).

La estrategia de la primera persona narrativa favorece igualmente la asociación del *je*-Christine con la figura de María y proporciona pilares sólidos para una escenografía que contiene las condiciones discursivas adecuadas al objetivo trazado: poner en valor lo femenino y a su *sexo*. El *decir* es un elemento de primer orden en la constitución de la escenografía como escena de palabras: las de Christine-narradora, las de las Damas y en particular las de Christine-personaje cuando asume el encargo encomendado. En este último caso, Christine *dice* y se *muestra* siguiendo el modelo de María durante el episodio de la Anunciación, en un relato que recurre a una mediación femenina mixta, religiosa y profana. La presencia femenina laica, conformada por esas tres figuras femeninas alegóricas, es incorporada a una escena religiosa, conocida y reconocible en torno a la María de los textos bíblicos y evangélicos:

Dijo María: «He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según su palabra». Y el ángel dejándola se fue (Lucas 1, v. 37-38).

<sup>6</sup> En un pasaje de su *Infierno*, también Dante evoca a tres mujeres que le han ayudado (la Virgen María, Beatriz y Lucía), como recuerda Anne Slerca (1995: 221).

Puis je leur adressai cette supplique: «Oh! Dames de souveraine dignité [...] Voici votre servante prête à vous suivre. Commendez, j'obéirai. Et qu'il soit fait de moi selon vos paroles» (*Cité*: I, VII, 47).

Christine de Pizan utiliza escenas, imágenes y discursos poderosos para restituir a su sexo, y María representa el referente femenino ideal que, como señalara Nora Catelli (1991: 102), no solo *es y dice*, sino que es pura *potencia*. En la parte final del libro, las últimas referencias a María, como «impératrice et princesse» eterna (*Cité*: III, III, 241), y el paralelismo establecido con la protagonista, funcionan una vez más como recurso legitimador para este universo utópico femenino, considerado como la primera *ginecotopía*<sup>7</sup> conocida de la historia: María es la representante femenina de la delegación del poder divino para toda la eternidad en una ciudad ideal habitada únicamente por mujeres, cuya construcción ha sido encomendada por las tres Damas a Christine, siguiendo una arquitectura propiciada por una genealogía femenina inédita.

Si la Anunciación de María es un texto profético de la concepción de Jesús, la escena enunciativa de *La Cité des Dames* está en el origen de la concepción del libro, un paralelismo que Jacqueline Cerquiglini-Toulet (2006: 293) interpreta como una «homología» entre el útero de la Virgen y la biblioteca de Christine del que nace la *Cité des Dames*, «lugar y libro» simultáneamente. En este sentido, el anuncio que recibe Christine abre la perspectiva de la escritura del *Livre de la Cité des Dames*, que realmente está ya en proceso de elaboración: la escritura constituye el acto fundacional de la Ciudad y el relato justifica a su vez el propio libro que lo contiene.

### 1.3. Un *yo* demiúrgico «con ojos de mujer»

La escritura en primera persona de *La Cité* se estructura esencialmente en torno a un proceso enunciativo en el que *yo* (la enunciativa protagonista y enunciativa principal del relato) desempeña un papel fundamental como principio generador de un relato cosmogónico sobre la hermosa Ciudad, nueva y eterna, que es en realidad el relato de un nuevo mundo. Esta decisión narrativa, que confiere verosimilitud a las ficciones (Hubier, 2003: 135), reafirma el discurso de Christine.

La posición de la autora desde el punto de vista social y cultura facilita obviamente la formulación de su proyecto<sup>8</sup>. Christine de Pizan disfrutaba a principios

<sup>7</sup> El término *ginecotopía* fue introducido por Ursula K. Le Guin en la década de los años 80, y posteriormente utilizado por Mercè Otero i Vidal en la introducción de su traducción de *La Cité des Dames* al catalán, en 1990, entre otras.

<sup>8</sup> Christine de Pizan fue una escritora respetada en su tiempo, pero su reputación no fue más allá de un siglo, como explican autoras como Jude Long (1999) y Susan Schibanoff (1983), recogiendo no solo la excepcionalidad que representa tal reconocimiento, por ser mujer, sino también los agravios sufridos, los «redescubrimientos» posteriores de que fue objeto o los obstáculos editoriales que impidieron una impresión más temprana de sus textos escritos en primera persona.

del siglo XV en Francia de una reputación de mujer erudita que Érick Hicks atribuye a su obra lírica (edición de la *La Cité*, 1977: XLI) y que Margaret Wade Labarge extiende hasta Inglaterra (1986: 235). En su edición crítica del *Livre de l'Advision Cristine*, Christine Reno y Liliane Dulac (2001: XII) hacen mención a la fama internacional de Pizan cuando en 1405 comienza a escribir la obra y fundamentan esta afirmación en la cantidad de mecenas que se interesaban por sus trabajos tras la publicación de *Mutacion de Fortune* (1403), la *Cité des Dames* (1405) et le *Livre des trois Vertus* (1405). La colaboración conjunta con Jean Gerson incrementó el prestigio de Christine de Pizan como escritora en los círculos académicos y varios contemporáneos suyos no dudaron en reconocerle en vida una *autoridad* que apreciaron incluso aquellos intelectuales con los que mantuvo diferencias. Es el caso de Maître Gontier Col, quien, en una de sus cartas recogidas en la edición de Andrea Valentini (2014), se dirige de este modo a la «prudent, honnouree et sçavant damoiselle Cristine»:

Femme de hault et eslevé entendement, digne d'onneur et re-commandacions grans, j'ay ouy parler par la bouche de plusieurs et nottables clers que, entre tes autres estudes et oeuvres vertueuses moult a louer (*Espistres*: [II], [6] et [7] p. 152).

Si el espacio y el entorno de la heroína de la *Cité des Dames* denotan un elevado nivel cultural, la escritura de Christine de Pizan es la prueba clara de su profundo conocimiento de diversas disciplinas, en particular de la producción de libros y la compilación de obras (Bratu, 2019: 322). Su participación activa en la elaboración material de los manuscritos y en su difusión la ha llevado a ser considerada como la primera escritora profesional. En la introducción a su edición crítica del *Chemin de Long Estude*, Andréa Tarnowski (2000: 11) subraya que los conocimientos de Christine de Pizan en el campo de la edición de libros fue acrecentándose paulatinamente. Así lo demuestran sus transcripciones y anotaciones, al igual que el esmero con el que se ocupó de las ilustraciones, que fue reuniendo en cuidadas recopilaciones para ganarse el favor de influyentes mecenas. En esta historia de compromiso personal y artístico, el amor por la lectura que ella confiesa una y otra vez en sus escritos epistolares - «[...] j'aime biaux livres et subtilz, et biaux traitiés, et les quiers et les cerche et les lis voulantiers si rudement comme les sache entendre» (Hicks, 1997: 147, v. 1047-1049)- lo traslada a las protagonistas de sus libros, como se muestra no solo en *La Cité des Dames*, sino también en otras obras como *Le Chemin de Long Estude*:

Comme il racompte en son traictié  
Ou je leu toute la seree;  
Mais se j'eusse eu longue asseree,  
L'i eusse, croy, voulu user,  
Tant me plaisoit m'i amuser,  
Car moult m'estoit belle matiere  
Et de moy conforter matiere (104, vv. 284-290).

Con gran habilidad, Christine de Pizan aprovecha su posición social para llegar a un amplio público desde su experiencia personal como mujer. La atribución de su propio nombre a la protagonista de su libro contribuye a nutrir el *ethos* que otorga voz al discurso (Maingueneau, 2004: 55), permite a la autora ocupar una *posición* en el campo literario y le confiere una *postura* que constituye su «identidad literaria» (Soletti, 2015: 126; Meizoz, 2017: 18-19).

*La Cité* está concebida según claves culturales de su época que la hace *posible* y *legible*, como puede apreciarse en la construcción de la narradora/personaje a través de la cual Christine de Pizan forja una imagen irrefutable de sí misma, asociando su persona con la figura mediadora de María y la Ciudad de Dios, jugando con la similitud entre su nombre, Christine, y el de Cristo, presente ya en poemas anteriores:

Os vous ay dit de mes parens,  
 Lesquieulx sont assez apparens,  
 Os vous diray quel est mon nom,  
 Qui le vouldra savoir ou non,  
 Combien qu'il soit pou renommé,  
 Mais, quant pour estre a droit nommé  
 Le nom du plus parfait homme,  
 Qui oncques fu, le mien nomme,  
 I. N. E. faut avec mettre,  
 Plus n'y affiert autre lettre (*Mutación*: vv. 369-378).

Las metarreflexiones sobre el propio proceso de la invención literaria son constantes. También lo son a propósito de la construcción del *yo* y la técnica dialógica, expuesta fundamentalmente en tres niveles: en las conversaciones entre *yo* y *mí misma*, *yo* y las damas; en la evocación de intercambios anteriores con otras mujeres; y entre *yo* y el público de la obra, sus lectoras y lectores. El proceso de subjetivación enunciativa y el juego epónimo que Christine de Pizan lleva a cabo en varias de sus obras contribuyen a con-fundir la identidad de la instancia narrativa y discursiva para hacerla converger en la figura de la autora: *Le Chemin de Long Estude*, *Le Livre de la Mutacion de Fortune* y, muy especialmente, en *Le Livre de l'Advision Cristine*.

En un periodo histórico y cultural en el que la voz de las mujeres permanece restringida, la libertad es la escritura, el hecho de escribir y hacerlo público, como apunta Mercè Otero Vidal (2004: 197). El ejercicio de esta libertad para configurar una ginecosociedad le permite a la autora desvelar y poner de relieve muchos de los límites que reprimen las posibilidades de actuación de las mujeres. Frente a esos límites, Christine de Pizan utiliza la pluma para plantear en *La Cité* una alternativa imaginaria que transgrede los discursos que los sustentan. A este respecto, su voluntad de trasladar su propia experiencia, como mujer y como escritora, reposa de hecho en una estrategia discursiva que configura un nuevo modelo hermenéutico que posee no solo dimensiones literarias sino también filosóficas (Soletti, 2015: 84) y políticas.

## 2. Un anclaje en el interdiscurso y una posición sociodiscursiva a contracorriente

La voz *auctorial* problematiza en *La Cité* las consecuencias nefastas de asociar el «cuerpo» a la «naturaleza femenina», porque tal naturaleza es la que niega a las mujeres la condición de sujeto de la palabra dicha o escrita (Oberhuber, 2013: 5). A contracorriente, Christine de Pizan toma la palabra y escribe en un escenario doblemente condicionado por las reglas de la institución discursiva y por el imaginario social. Su posicionamiento como enunciadora literaria desde el punto de vista del *sexo*, es decir, su deseo expreso de mostrar el género/sexo de la instancia enunciativa, tiene dos consecuencias importantes: por una parte, la inscribe a ella en el discurso y la hace partícipe del discurso, en el sentido definido por Østenstad (2013: 115); por otra, obliga a su público lector a definirse, a construirse una imagen del *yo* textual a partir del *ethos* de autora, en un proceso que es el resultado de un intercambio verbal en el que el *yo* se presenta necesariamente frente al *vosotros/vosotras* (Amossy, 2010: 7).

En este sentido, *La Cité des Dames* construye un imaginario simbólico cuya intertextualidad asegura la legibilidad de la obra (Ibeas Vuelta y Millán Muñío, 1998) y permite a Christine de Pizan tomar posiciones en el universo discursivo vigente, utilizando múltiples referentes para legitimar su escritura, para protegerse frente a cuestionamientos sobre su conocimiento y sobre el valor de su palabra. Así, la autora extrae de *De Claris Mulieribus* de Boccaccio algunos de los temas más importantes (Slerca, 1995: 221) y los reaprovecha en una nueva situación. Como apunta Lori J. Walters (2018: 279), tanto Boccaccio como Christine de Pizan son conscientes de la utilidad pública de su escritura. Ahora bien, las perspectivas de uno y otra respecto de las mujeres son muy diferentes, y sus estrategias responden a posicionamientos discursivos distintos. De entrada, Boccaccio escribe en latín -lengua de autoridad propia del modelo clerical masculino- y utiliza la tercera persona narrativa que permite borrar las connotaciones sexuales del locutor y conlleva una menor implicación discursiva. Christine de Pizan, escritora laica a quien le ha sido reconocido un papel relevante en el desarrollo de las lenguas vernáculas tras la irrupción de los laicos en el campo político del siglo XV (Blanchard, 1990: 201-202), utiliza la lengua vernácula, y la primera persona gramatical; con ellas programa la construcción de un sujeto sexuado en femenino, acorde con la reescritura de la mitología griega y romana que su obra lleva a cabo en el marco de la tradición cristiana (Hall y Visser, 1997: 31). Christine de Pizan readapta escenas y discursos bíblicos para su proyecto laico, con el fin de persuadir a las mujeres para que «reorienten» en beneficio propio los escritos de acusación que reciben, consejo que le ha transmitido Dama Razón, «verdadera sibila»: «Je te recommande donc de tourner à ton avantage leurs écrits là où ils blâment les femmes, et de les prendre ainsi, quelles que fussent leurs intentions» (*Cité*: I, II, p. 39). Este consejo abre un extenso espacio intertextual en la obra, que pone en cuestión algunas obras de su tiempo y el renombre de sus autores.

El pre-texto que da pie a las evaluaciones críticas de Christine es un opúsculo que no le pertenece *-Les lamentations de Mathéole-* pero que desea leer por tratarse de una obra que tiene fama «de dire grand bien des femmes» (*Cité*: I, I, p. 35). Pronto comprueba que el libro no contribuye en nada a la edificación moral y a la virtud, y censura la indecencia del lenguaje utilizado y de los temas introducidos (*Cité*, I, I, 36). Esta pequeña obra, de la que la protagonista ya se había prudentemente desvinculado antes incluso de nombrarla (protegiendo de este modo su *ethos*) se convierte en símbolo del conjunto de textos ofensivos contra las mujeres y en motor narrativo de la *Cité*:

Mais la lecture de ce livre, quoiqu'il ne fasse aucunement autorité, me plogea dans une rêverie qui me bouleversa au plus profond de mon être. Je me demandais quelles pouvaient être les causes et les raisons qui poussaient tant d'hommes, clercs et autres, à médire des femmes et à vitupérer leur conduite soit en paroles, soit dans leurs traités et leurs écrits (*Cité*: I, I, 36).

Christine-personaje-narradora formula entonces una duda retórica sobre la veracidad o falsedad de las palabras misóginas que da pie a profundas reflexiones: ¿Acaso Dios se equivocó al crear a las mujeres?: «Car, comment serait-il possible que tu [Dieu] te sois jamais trompé?» (*Cité*, I, I, p. 37). ¿Debe fiarse del análisis de su propia conducta y de la de las mujeres que le han dado a conocer sus pensamientos (*Cité*: I, I, 36)? O, por el contrario, ¿debe seguir las tesis que sustentan los textos misóginos escritos por autores que gozan de tanta relevancia? La mera formulación de estos dilemas produce el desplazamiento de las «lamentaciones de Mathéole» a las «lamentaciones de Christine», gracias a un discurso igualmente retórico de consolación que se origina súbitamente con la visión de las tres Damas y las secuencias dialogadas que conforman la base estructural del relato alegórico.

Tampoco era la primera vez que Christine de Pizan echaba mano de este tipo de pretextos: en *Le Livre du Chemin de Long Estude* había ya presentado los efectos, esta vez beneficiosos, que la lectura casual de *De consolatione* de Boecio le había producido cuando se encontraba en un estado de desolación.

Et lors me vint entre mains  
Un livre que moult amay,  
Car il m'osta hors d'esmay  
Et de desolacion:  
Ce ert *De Consolacion*  
Böece, le prouffitable  
Livre qui tant est notable (98-100, vv. 202-208).

En general, todas las argumentaciones de Christine de Pizan parten de saberes y textos anteriores que constituyen una referencia de autoridad y cuya legitimidad quedará convenientemente valorada en la *Cité des Dames*; la autora contribuye así a



engrosar conscientemente el denominado *archivo histórico del saber de las mujeres* según Margaret Zimmermann (1999: 88). En la mayoría de los casos, sus críticas alcanzan a numerosos y prestigiosos autores latinos detractores de las mujeres, como es el caso de Ovidio, a quien rechaza por los planteamientos misóginos de su *Ars amandi* o de sus *Remedia amoris*, (*Cité*: I, IX, 52); a Cecco de Ascoli (Francesco Stabili), que tenía a todas las mujeres «en abomination, haine et dégoût» (*Cité* I, IX, 53); a Cicerón, para quien «un homme ne doit jamais servir une femme, car ce serait s'avilir que de se mettre au service de moins noble que soi» (*Cité*, I, IX, 55); o a Catón de Útica, que opinaba que «si le monde avait été créé sans femme, nous fréquenterions les dieux» (*Cité*: I, IX, 56).

Ahora bien, si hay una figura que Christine de Pizan pone en cuestión es la de Jean de Meun, autor de la segunda parte del *Roman de la Rose*, que goza en aquel entonces de una reputación similar a la de los autores latinos, como recoge la edición de *La Cité* de Andrea Valentini (2014: 109). Christine valora el texto traído a colación por Dama Razón en los primeros momentos del diálogo (*Cité*: I, II, 39) y se enfrenta a las reglas literarias, sociales y morales de la época, abriendo la primera discusión histórica sobre el valor estético y moral de un texto literario (Greene, 2007: 297). La escritora asume en primera persona el riesgo de ser acusada por los defensores de los valores hegemónicos misóginos. Lo hace mediante un intercambio de escritos personales y cartas con defensores de Jean de Meun que llegarán hasta nuestros días, gracias a ella, y que conoceremos bajo la denominación de «Debate sobre el *Roman de la Rose*».

Es cierto que en su edición del *Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose*, Andrea Valentini aclara las diferencias entre su edición y la anterior de Érick Hicks (1977) y niega que en los manuscritos originales existiera un «debate» propiamente dicho, como sostiene Hicks (2014: 9) en la suya. Ahora bien, los textos, supervisados por la propia Christine de Pizan, dan cuenta de una controversia que le proporcionó defensores de su causa y el desprecio de no pocos adversarios, como Pierre Col y Jean de Montreuil<sup>9</sup>, quienes le negaron incluso el derecho a intervenir directamente en la polémica (por lo tanto, el derecho a la palabra) por el hecho de ser una mujer. Sea como fuere, Christine de Pizan aprovechó *La Cité* para legitimar su posición como mujer de letras, consolidada como autora y como pensadora social gracias a las palabras de Dama Rectitud: «Ma chère enfant, je ne sais plus quoi te répondre,

<sup>9</sup> Atacada por las difamaciones de quienes no aceptan que una mujer pueda cuestionar a las autoridades culturales y releer los textos legitimados, la escritora será comparada por Jean de Montreuil a «la courtisane grecque Leuntion, qui, ainsi que nous la rappelle Cicéron, osa écrire contre le grand philosophe Théophrastre», como señala Hicks (1977: 154, vv. 9-11, 43) en su edición del *Débat*. Montreuil nunca llegó a reconocer públicamente la autoridad de Christine de Pizan y se negó a dirigirse directamente a ella por el hecho de ser una mujer. En cualquier caso, a ella se debe el primer debate literario que tiene lugar en Francia.



car tu les as toi-même suffisamment réfutées dans ton *Épître au Dieu d'amour* et tes *Épîtres sur le Roman de la Rose*<sup>10</sup>.

### 3. La conciencia de una identidad femenina en un «ser de mujer»

La investigación feminista ha cumplido expectativas importantes, como la de hacer visible la producción literaria de las mujeres y su lugar en la cultura común (Marini, 1990: 56). Es, precisamente, la perspectiva feminista la que nos permite resaltar el deseo de afirmación femenina de Christine de Pizan que, en su defensa de las mujeres, ha sido calificada como feminista de «ola cero» (edición de *La Cité* de Valentini, 2014: 134-138), precursora feminista o incluso feminista *ante litteram* (Laurenzi, 2009). Aun cuando como hemos señalado al inicio de este trabajo, la expresión «sexo femenino» está lejos de poseer en una obra del siglo XV un valor generalizante para remitir a todas las mujeres, Christine de Pizan contraviene el discurso dominante de las convenciones medievales de representación y se hace transgresora y provocadora al mostrar un *yo*-mujer que comienza a *contarse* y a reclamar autoridad y un espacio propio en el ámbito sociocultural. Por ello mismo es posible hablar en su caso de una actitud feminista fundada en una doble conciencia: la de haber nacido en un cuerpo de mujer y la lucidez de reconocer la utilización política y ética masculina para justificar la subordinación social de las mujeres (Rivera-Garretas, 1994: 27), que obstaculiza, y en muchos casos impide, el desarrollo intelectual, social y cultural de las mujeres en la Baja Edad Media.

La construcción discursiva sobre la subjetividad femenina en *La Cité des Dames* se centra en la experiencia de un cuerpo sexuado en femenino, que está en el origen de todo tipo de restricciones entre las mujeres medievales: «je me mis à réfléchir sur ma conduite, moi qui suis née femme» (I, I, 36); «je me désespérais que Dieu m'ait fait naître dans un corps féminin» (I, I, 38), etc. Estas premisas retóricas juegan un papel sustancial como punto de arranque de un compromiso personal y artístico que acompañará a Christine de Pizan a lo largo de su viaje vital e intelectual, como ella misma afirma en el *Épître dédicatoire à Isabeau de Bavière*:

[...] pourrés entendre la diligence, desir et volenté ou ma ma petite puissance s'estent a soustenir par deffences veritables contre aucunes oppinions a honnesteté contraires, et aussi l'onneur et louange des femmes, la quelle plusieurs clerks et autres se sont efforciez par leurs dictiez d'amenuisier, qui n'est chose loisible a souffrir ne soustenir (*Debat*: [4b], p. 150).

Las epístolas con motivo del debate anteriormente mencionado sobre el *Roman de la Rose*, «qui jouit d'un plus grand crédit en raison de l'autorité plus grande de

<sup>10</sup> Tal y como recogen las ediciones de Éric Hicks (1977) y de Andrea Valentini (2014), fue la propia Christine de Pizan quien se encargó de resumir el debate y de hacerlo público, convirtiéndolo de este modo en una de sus obras literarias, bajo el título *Epistres du debat sus le Rommant de la Rose*.

son auteur» (*Cité*: I, II, 39), ofrecen una información palmaria sobre la propia experiencia («l'expérience de ton propre corps»; «les femmes peuvent savoir par expérience que certaines choses dans ce livre [*Du Secret des femmes*] n'ont aucune réalité», *Cité*: I, IX, 53). Además, ponen de manifiesto la conciencia sexuada y solidaria de Christine de Pizan con el resto de las *mujeres*. Su «Ciudad nueva y eterna» de las Damas está construida a imagen de la nueva Ciudad de Jerusalén. Pero contrariamente a lo que sucede en la Jerusalén ideal, cuyas puertas permanecen siempre abiertas («Sus puertas nunca serán cerradas de día, pues allí no habrá noche», *Apocalipsis*: 21, 25), la Ciudad de las Damas es de naturaleza defensiva porque, según explica Dama Razón a la protagonista, se construye como una alegoría del cuerpo femenino, y, por lo tanto, debe tener sólidas defensas para repeler los ataques:

Ainsi, ma chère enfant, c'est à toi entre toutes les femmes que revient le privilège de faire et de bâtir la Cité des Dames. Et, pour accomplir cette oeuvre, tu prendras et puiseras l'eau vive en nous trois, comme en une source claire; nous te livrerons des matériaux plus durs et plus résistants que n'est le marbre massif avant d'être cimenté [...] afin que tu fasses de solides fondations, que tu lèves tout autour les grands murs hauts et épais avec leurs hautes tours larges et grandes, les bastions avec leurs fossés. Les bastides artificielles et naturelles, ainsi qu'il convient à une place bien défendue (*Cité*: I, IV, 43-44).

Según María Milagros Rivera Garreta (2003: 94), esta Ciudad, ideada a imagen de la *polis* griega y en parámetros de la religión cristiana, es una comunidad política original de doble inspiración, clásica y europea, espiritual y laica que, combinada con la «originalidad intelectual» de Christine de Pizan, acrecienta la posibilidad de libertad que se ofrece a las mujeres en la vida monástica cristiana. A la particular utilización de tres figuras femeninas laicas para dirigir la construcción es innovadora, se une, por tanto, esa idea de «comunidad política»; se une, igualmente, la puesta en valor que realizan Colette T. Hall y Derk Visser (1997: 32) sobre el desarrollo de un nuevo mito basado en la idea de una comunidad femenina capaz de cruzar los siglos, «invencible y eterna», para «inspirar y sustentar las utopías de numerosas escritoras de las últimas décadas, Monique Wittig, Marie Cardinal, Michèle Sarde o Charlotte Perkins Gilman».

Christine de Pizan comparte con todo el *sexo* femenino la terrible carga de ser objeto de acusaciones milenarias («je ne pouvais ni comprendre ni admettre le bien-fondé de leur jugement sur la nature et la conduite des femmes», *Cité*: I, I, 36) y protagoniza el primer intento femenino de revisión de los mitos dañinos que confinaban a las mujeres en una serie de estereotipos inquebrantables (Hall y Visser, 1997: 21), cosificando sus cuerpos y desproveyéndolas de humanidad. *La Cité* recoge esta *doxa* y la readapta «en un nuevo y poderoso contexto feminista» (Brownlee, 2018: 256). Gracias al poder narrativo de las preguntas-pretexto que va formulando a las Damas,

Christine de Pizan re-construye un sujeto femenino *otro* respecto del que produce el discurso normativo. El relato de *La Cité* se convierte así en relato de legitimación de la palabra/escritura de la autora y, por tanto, de la palabra/escritura de las mujeres.

Christine de Pizan sabe que el ingreso en el Olimpo de las letras es más exigente con las escritoras que con los escritores. Ellos pueden extraer sus modelos de entre el amplio repertorio de opciones consolidadas a lo largo de una «dilatada tradición patrilineal» (Østenstad, 2013: 115), pero su Christine se duele de la ausencia de modelos sobre los que forjar su identidad como enunciativa del relato: «Philosophes, poètes et moralistes –et la liste en serait bien longue-, tous semblent parler d’une même voix pour conclure que la femme est foncièrement mauvaise et portée au vice» (*Cité*: I, I, 36).

La autora reclama el derecho a la palabra desde una conciencia de la diferencia sexual que separa a hombres y mujeres. Para llevar adelante este propósito, se ampara una vez más en el obligado *topos* medieval de la *humilitas* de la protagonista, que se refiere a sí misma como «simple, indigne de poser [des] questions aux Dames», dueña de un cuerpo débil de mujer o pobre de espíritu, a quien «Dieu a accordé la parole [...] pour mieux servir sa gloire» (*Cité*: I, X, 61). Son numerosas las expresiones que hacen referencia a esta lectura negativa del cuerpo-experiencia para legitimar su escritura, acatando así los principios retóricos obligados que están en el origen de las fórmulas de *captatio benevolentiae* para la transmisión de la palabra escrita. Sin embargo, este tipo de alusiones a la naturaleza para excusar una supuesta imperfección del texto y preparar un pacto de lectura que predisponga a una interpretación favorable del público, son comunes a muchas escritoras a lo largo de siglos. De hecho, constituye una práctica específicamente femenina que abunda sobre todo en prólogos, dedicatorias y demás elementos peritextuales autorales: el ser mujer forma parte del elenco de razones irracionales por las que las escritoras necesitan excusarse para hacer pública su palabra sabia y evaluadora.

Deseosa de la gloria que le es negada a las mujeres, en un siglo en el que tanto el acceso al conocimiento como las posibilidades intelectuales y artísticas de las mujeres son casi inexistentes, Christine de Pizan atribuye a su condición de mujer la causa fundamental de los problemas que encuentra para que su palabra –literaria y no literaria– sienta autoridad (Cabré i Pairet, 1993: 42) y no duda en rebatir los discursos patriarcales gracias a un argumento extraordinariamente moderno sobre las condiciones de la educación de las niñas:

Si c’était la coutume d’envoyer les petites filles à l’école et de leur enseigner méthodiquement les sciences, comme on le fait pour les garçons, elles apprendraient et comprendraient les difficultés de tous les arts et de toutes les sciences aussi bien qu’eux (*Cité*, I, XXVII, 91-92).

El último capítulo de *La Cité des Dames* propone un giro enunciativo: concluido el diálogo con las tres damas, una vez finalizada la Ciudad, Christine interpela abiertamente a un público expresamente femenino, a las lectoras, sus «hermanas», mujeres de toda condición, del pasado, del presente y del futuro, para que se mantengan unidas y vigilantes ante las agresiones motivadas por su condición femenina:

Enfin, vous toutes, mes dames, femmes de grande, de moyenne ou d'humble condition, avant toute chose restez sur vos gardes et soyez vigilantes pour vous défendre contre les ennemis de votre honneur et de votre vertu. [...] Daignez, mes très vénérées dames, accroître et multiplier les habitantes de notre Cité (*Cité*: III, XIX, 275-278).

#### 4. Conclusiones

En *La Cité des Dames*, tanto la escritura en primera persona, que revela una estrecha relación entre el lenguaje y el cuerpo, como la intervención de las tres damas y el desfile de la galería de figuras femeninas, cobran su sentido pleno en una percepción colectiva del «ser mujer» que es considerada por una parte importante de la crítica feminista como una *perspectiva de género* primigenia. La escritura del *yo* sexuado tiene la particularidad de presentar el texto atravesado por una subjetividad femenina que desvela el proyecto de la autora de escribirse a sí misma. Por otra parte, el *ethos* discursivo de Pizan como narradora-autora se convierte en una identidad colectiva entre un *yo*, que se refiere al *auctor*, y un *nosotras* que acaba arrastrando a todas las mujeres en un ejercicio de sororidad manifiesta.

Christine de Pizan mueve los hilos narrativos en torno a una narradora-personaje que lleva su mismo nombre, se denomina a sí misma *mujer* y se sirve de técnicas y estrategias literarias, claves culturales, históricas y retóricas, así como de un régimen de mediación femenino para construir un nuevo orden social ideal: su ginecotopía. Se trata de una visión del mundo que parte de una experiencia sexuada en femenino (*otra*, no hegemónica) en el conjunto de los textos medievales e instaura un espacio para el debate sobre las condiciones de las mujeres en la Edad Media. Para ello, Christine de Pizan construye su *yo* como «sujeto consciente» a través de una escritura autodiegética y reflexiva que la faculta para exponer muchas de las objeciones sociales y culturales formuladas contra la autonomía de las mujeres como sujetos de pensamiento y de acción, rebatiendo de este modo construcciones degradantes de lo femenino.

Este universo simbólico que instituye *Le Livre de la Cité des Dames* es posible gracias al juego intertextual e intercultural que asegura la legibilidad de la obra. Christine de Pizan desarrolla una escenografía específica sobre la que cimienta la *auctoritas* de su escritura y de su relato; la construye valiéndose de la tradición clásica y del ámbito religioso, dos mediaciones incontestables en la época, pero siempre en femenino. Dicha escenografía reposa sobre escenas enunciativas ya validadas, como la de la

Anunciación de Gabriel a María para hacerle saber su próxima maternidad, que Christine-autora reescribe como aparición-anunciación de las Tres Virtudes a la protagonista, Christine-personaje, con el fin de encomendarle la construcción de una Ciudad nueva y eterna para mujeres virtuosas, lo cual, a su vez, da pie a la escritura del *Livre de la Cité des Dames*. Todo ello, en un espacio propio, en un *estudio*, lugar tradicionalmente masculino, que se reconstruye discursivamente para reconvertirse en lugar de conocimiento y acción exclusivamente femenino.

El pacto de lectura que propone Christine de Pizan a su público lector conlleva también una instancia lectora femenina que se siente concernida por los problemas que inquietan a la autora. De este modo, el relato prevé la lectura *marcada* de una lectora que, bien desde su propia experiencia personal o bien a partir de la lectura del texto *revelador*, sospecha de la falsedad de las opiniones vertidas contra su sexo: todas las mujeres que aparecen en *La Cité des Dames* ponen de manifiesto que los únicos obstáculos que les impiden ir más allá de los límites de sus ocupaciones no provienen de sus cuerpos, sino del significado de dichos cuerpos de mujer en el discurso hegemónico de su tiempo.

Christine de Pizan, mujer y laica, se *posiciona* de este modo en una perspectiva sorprendentemente moderna a propósito del carácter construido de las identidades culturales y promueve, más allá de los tópicos medievales, una concepción de la feminidad que tiene en cuenta el carácter construido del discurso sobre el cuerpo y sobre el sexo. La interpelación final al público femenino, lectoras de su obra, no ofrece lugar a dudas: todas las mujeres de «alta, media o baja condición» tienen que estar siempre vigilantes para defender su valía. La conclusión del relato coincide también con la finalización de la construcción de la Ciudad de las Damas, cuyo éxito como proyecto social para las mujeres conllevará a su vez la entrada de la obra literaria de Christine de Pizan en el Olimpo de la escritura y, por ende, el entroncamiento de su autora como escritora y como mujer de letras y de ciencia, siguiendo un movimiento circular que se completa y se auto-justifica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOSSY, Ruth (2010): *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París, Armand Colin.
- BARD, Christine (2018). «Insaisissable féminisme». *Cités*, 73/1, 19-28.
- BLANCHARD, Joël (1990). «Christine de Pizan: tradition, expérience et traduction». *Romania*, 111/441-442, 200-235.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (2001): «Christine de Pizan et l'(auto)biographie féminine». *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 113/1 (*Alle origini della biografia femminile: dal modello alla storia*), 17-28.

- BRATU, Cristian (2019): «Je, auteur de ce livre»: *L'affirmation de soi chez les historiens, de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge*. Leiden y Boston, Brill.
- BROWNLEE, Kevin (2000): «Le projet “autobiographique” de Christine de Pizan», in Éric Hicks, Diego González & Philippe Simon (ed.), *Au champs des écritures, III<sup>e</sup> Colloque international sur Christine de Pizan. Lausanne, 18-22 juillet 1998*. Paris, Honoré Champion, 5-23.
- BROWNLEE, Kevin (2018): «Transforms Boccaccio: Gendered Authorship in *De mulieribus claris* and the *Cité des dames*», in Olivia Holmes & Dana E. Stewart (ed.), *Reconsidering Boccaccio: Medieval Contexts and Global Intertexts*. Toronto, Toronto University Press, 246-259.
- CABRÉ I PAIRET, Montserrat (1993): «La ciencia de las mujeres en la Edad Media. Reflexiones sobre la autoría femenina», in Cristina Segura (ed.), *La voz del silencio, II: Historia de las mujeres: compromiso y método*. Madrid, Al-Mudayna, 41-74.
- CARAFFI, Patrizia (1998): «Autorità femminile e Ri-scrittura della tradizione: *La Cité des Dames* di Christine de Pizan», in Carlo Donà & Mario Mancini (ed.), *Tradizione Letteraria, Iniziazione, Genealogia*. Milán, Luni editrice, 63-81.
- CATELLI, Nora (1991): *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen.
- CERQUIGLINI, Jacqueline (1993): *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris, Hatier.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline (1994): «Fondements et fondations de l'écriture chez Christine de Pizan. Scènes de lecture et Scènes d'incarnation», in Margarete Zimmermann & Dina De Rentiis (ed.), *The City of Scholars. New Approaches to Christine de Pizan*. Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter, 79-96.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline (2006): «L'inspiration des poètes lyriques à la fin du Moyen Âge: le cas de Christine de Pizan», in Claire Kappler & Roger Grozelier (dir.), *L'Inspiration. Le Souffle createur dans les arts, littéraires et mystiques du Moyen Âge européen et proche-oriental*. Paris / Budapest / Kinshasa, L'Harmattan («Bibliothèque Kubaba»), 291-302.
- CHRISTINE DE PIZAN (1990). *La ciutat de les dames*. Introducción y traducción de Mercè Otero i Vidal. Barcelona, Edicions de l'Eixample.
- CHRISTINE DE PIZAN (1996). *La Cité des Dames*. Edición de Thérèse Moreau y Éric Hicks. Paris, Stock/Moyen Âge.
- CHRISTINE DE PIZAN (2000). *Le livre du Chemin de Longue étude*. Edición de Andrea Tarnowski. Paris, Librairie générale française.
- CHRISTINE DE PIZAN (2001): *Le livre de l'advison Cristine*. Edición de Christine Reno y Liliane Dulac. Paris, Honoré Champion.
- CHRISTINE DE PIZAN (2014). *Le livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose*. Edición de Andrea Valentini. Paris, Classiques Garnier.
- CHRISTINE DE PIZAN, JEAN GERSON, JEAN DE MONTREUIL, GONTIER & PIERRE COL (1977): *Le débat sur Le Roman de la Rose*. Edición de Éric Hicks. Paris, Honoré Champion.



- DELORMAS, Pascale (2015): «Écriture de soi et régime de singularisation dans le champ littéraire», in Johannes Angermuller & Gilles Philippe (ed.). *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau*. Limoges, Lambert-Lucas, 177-186.
- ECO, Umberto (1979): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrative*. Mián, Tascabili.
- HALL, Colette T. & Derk VISSER (1997): «La Réécriture d'une métaphore utopique: les sources bibliques de Christine de Pizan dans *La Cité des dames*», in Joëlle Cauville et Metka Zupančič (dir.), *Réécriture des mythes: l'utopie au féminin*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 21-34.
- HEIDMANN, Ute (2011): «Expérimentation générique et dialogisme intertextuel: Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile». *Féeries*, 8, 45-69.
- HUBIER, Sébastien (2003): *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Armand Colin.
- IBEAS VUELTA, Nieves (1990): «Christine de Pisan: una actitud crítica frente a las lecturas misóginas de la época», in M<sup>a</sup> Eugenia Lacarra et al., *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*. Málaga, Diputación de Málaga, 71-94.
- IBEAS VUELTA, Nieves & M<sup>a</sup> Ángeles MILLÁN MUÑO (1998): «¿Por qué Naturaleza habría de avergonzarse? A propósito de *La Cité des Dames* de Christine de Pizan», in Àngels Carabí y Marta Segarra (ed.), *Belleza escrita en femenino*. Barcelona, Universitat de Barcelona, Centre Dona i Literatura, 69-78.
- LABARGE, Margaret Wade (1986): *A small sound of the trumpet: women in medieval life*. Boston, Beacon Press.
- LAURENZI, Elena (2009): «Christine de Pizan: ¿una feminista ante litteram?». *Lectora*, 15, 301-314.
- LE GOFF, Jacques (1996): *Saint Louis*. Paris, Gallimard.
- LOOZE, Laurence de (1997): *Pseudoautobiography in the Fourteenth Century*. Gainesville, University Press of Florida.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MARINI, Marcelle (1990): «D'une création minoritaire à une création universelle», *Savoir et différence de sexes. Les Cahiers du GRIF*, 45, 51-65.
- MEIZOZ, Jérôme (2007): *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*. Ginebra, Slatkine.
- MUCCHIELLI, Roger (1960): *Le mythe de la Cité idéale*. Brione, Gérard Monfort éditeur.
- OBERHUBER, Andrea (2013): «Dans le corps du texte». *Tangence. Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain*, 103, 5-19.
- ØSTENSTAD, Inger (2013): «Se dire écrivaine : l'aspect sexuel de l'énonciation littéraire», in Pascale Delormas, Dominique Maingueneau & Inger Østenstad (dir.), *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*. Paris, Lambert-Lucas, 113-126.



- PAUL, Jacques (1998): *Histoire intellectuelle de l'Occident médiéval*. Paris, Armand Colin.
- PLANTÉ, Christine (1997): «La sospecha del género», in Nieves Ibeas Vuelta & María Ángeles Millán Muñío (ed.). *La conjura del olvido: escritura y feminismo*. Barcelona, Icaria Editorial, 75-89.
- RIBEMONT, Bernard (2014): «Christine de Pizan, la justice et le droit». *Le Moyen Âge*, 118, 129-168.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros (1994): *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona, Icaria.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros (2003): «La Querelle des femmes nella Città delle Dame», in Patrizia Caraffi (ed.), *Christine de Pizan. Une città per sé*. Roma, Carocci, 87-97.
- SCHIBANOFF, Susan (1983): «Early Women Writers: In-Scribing, or Reading The Fine Print». *Women's Studies Int. Forum*, 6/5, 475-489.
- SLERCA, Anne (1995): «Dante, Boccaccio, et le *Livre de la Cité des dames* de Christine de Pizan», in Liliane Dulac et Bernard Ribémont (dir.), *Une femme de Lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*. Orleans, Paradigme, 221-230.
- SOLETI, Maria Alessandra (2015): *Mediatrici di sapienza. Il riflesso della tradizioni profetica e femminile in Christine de Pizan*. Nápoles-Salerno, Orthotes Editrice.
- VERGER, Jacques (1998): *Les gens de savoir dans l'Europe de la fin du Moyen Âge*. Paris, PUF.
- WALTERS, Lori J. (2018): «Reading Like a Frenchwoman: Christine de Pizan's Treatment of Boccaccio's Johanna I and Andrea, Gendered Authorship *De mulieribus claris* and the *Cité des dames*», in Olivia Holmes & Dana E. Stewart (ed.). *Reconsidering Boccaccio: Medieval Contexts and Global Intertexts*. Toronto, Toronto University Press, 260-304.
- ZIMMERMANN, Margarete (1999): «Querelle des femmes, querelle du livre», in Dominique de Courcelles & Carmen Val Julián (dir.), *Des femmes & des livres: France et Espagne, XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Honoré Champion, 79-94.
- ZUMTHOR, Paul (1975): *Langue, texte, énigme*. Paris, Seuil.

## **Les défis de la traduction en français du poème « Patmos » d'Andrés Sánchez Robayna**

**Claire LAGUIAN**

*Université Gustave Eiffel*

clairelaguian@yahoo.fr

ORCID: 0000-0002-6694-566X

### **Resumen**

La traductología, además de una teoría, es una praxis, y en este artículo proponemos una reflexión sobre las distintas dificultades que surgen al traducir del español al francés un poema largo tal como “Patmos” de Andrés Sánchez Robayna (*La sombra y la apariencia*, 2010). La presencia central del trabajo sonoro y métrico en esta composición obliga al traductor a realizar una serie de compensaciones y de recreaciones en francés, sin olvidarse del peso importante de la metafísica y de la intertextualidad, que ponen a prueba la práctica de la traducción.

**Palabras clave:** Traducción poética español-francés. Poesía española contemporánea. Estrategias de traducción. Intertextualidad. Hipotexto.

### **Résumé**

Si la traductologie est une théorie, elle est également une praxis, et cet article vise à tresser une réflexion sur les diverses problématiques que met à jour la traduction de l'espagnol vers le français d'un poème long tel que « Patmos » d'Andrés Sánchez Robayna (*La sombra y la apariencia*, 2010). La forte présence du travail sonore et métrique dans ce poème oblige le traducteur à effectuer une série de compensations et de créations en français, sans oublier le poids important de la métaphysique et de l'intertextualité dans ce poème qui, toutes deux, interrogent la pratique de la traduction.

**Mots clé :** Traduction poétique espagnol-français. Poésie espagnole contemporaine. Stratégies de traduction. Intertextualité. Hypotexte.

### **Abstract**

If translatology is a theory, it is also a praxis, and this article aims to weave together a reflection on the various issues involved in the translation from Spanish into French of a long poem such as “Patmos” by Andrés Sánchez Robayna (*La sombra y la apariencia*, 2010). The strong presence of sound and metric work in this poem obliges the translator to carry out a series of compensations and recreations in French, without forgetting the important weight

---

\* Artículo recibido el 9/03/2020, aceptado el 8/04/2020.

of metaphysics and intertextuality in this poem, both of which question the practice of translation.

**Keywords:** Poetic translation Spanish-French. Contemporary Spanish poetry. Translation strategies. Intertextuality. Hypertext.

### 1. Le poète, le poème et sa traduction en français

Andrés Sánchez Robayna, né en 1952 à Grande Canarie (Espagne), est un poète de langue espagnole dont la place dans le panorama de la création littéraire espagnole depuis plusieurs décennies n'est plus à prouver. Ses recueils ont été traduits dans de nombreuses langues, dont le français, et notamment par Jacques Ancet (cf. Sánchez Robayna, 1995, 1997, 2004b et 2008b) ou Claude Le Bigot (cf. Sánchez Robayna, 2011). Le poème « Patmos », dont il est question dans cet article<sup>1</sup>, a été traduit en français par nos soins ; il est issu de la section *Urnas y fugas* qui vient clore la deuxième poésie réunie d'Andrés Sánchez Robayna publiée en 2010 sous le titre de *La sombra y la apariencia*. À l'occasion de la parution du numéro 29 de la revue *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (cf. Laguian, 2018), numéro monographique consacré à l'œuvre d'Andrés Sánchez Robayna et que nous avons coordonné, nous avons décidé de traduire en français ce poème central qu'est « Patmos » pour que sa « récréation » (dans le sens traductologique) serve de base à une création collective sous forme de vidéopoème<sup>2</sup>. Quelques mois plus tard, la traduction de ce long poème, presque 100 vers – une longueur assez peu commune chez le poète canarien et signe d'un cheminement poétique épiphanique édifiant – a été publiée dans les numéros 1075-1076 d'*Europe. Revue littéraire mensuelle*.

Chez Andrés Sánchez Robayna, et de manière particulièrement prégnante dans « Patmos », les images de la contemplation insulaire sont certes immédiates, mais l'importance de la tradition littéraire, de la veine métaphysique et du travail sonore et métrique rend la traduction d'un tel poème particulièrement complexe. Ses multiples activités gravitant autour de la poésie (traducteur, philologue, essayiste, éditeur, professeur de littérature espagnole à l'Université de La Laguna) nourrissent

<sup>1</sup> Travail réalisé au sein du laboratoire de recherche « Littératures, Savoirs et Arts (LISAA, EA4120) » de l'Université Gustave Eiffel.

<sup>2</sup> Œuvre collective (Suzanne Boisvert : voix en français ; Danielle Boutet : piano et réalisation sonore ; Marie Chastel : gravure sur pierre ; Jeanne Crépeau : montage et effets spéciaux ; Claire Laguian : idée originale, traduction poétique vers le français, voix en espagnol ; Laurence Prat : images), intitulée *Patmos. Ainsi le commencement*, et à visionner en ligne : <https://vimeo.com/251545076>. Texte réflexif sur ce vidéopoème dans le numéro 29 de la revue électronique *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* : <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2564>. Ce vidéopoème a par ailleurs été sélectionné pour le numéro 6 de la revue *Caja de resistencia, Revista de poesía crítica*, février 2019, en ligne : <http://cajaderesistencia.cc/entre-cajas/caja3-numero6/laguian>.

en effet son érudition et sa praxis poétique, telle une synthèse entre la méditation sensible et la sphère intellectuelle. La question phénoménologique de l'appréhension de la réalité est centrale chez le poète, d'autant plus que ce poème « Patmos » est inspiré d'un séjour sur l'île grecque mythique du Dodécannèse. Si l'écriture se fonde sur l'expérience physique et sensorielle dans la suspension de l'instant, l'héritage johannique et hölderlinien est aussi fondateur dans « Patmos » puisque l'Apocalypse selon saint Jean a été écrite à Patmos, et que Friedrich Hölderlin s'en est inspiré pour écrire le célèbre hymne qui porte le nom de l'île. En tout cas, l'ensemble de ces caractéristiques forme des piliers soutenant notre propre approche du texte poétique, dont la traduction ne peut reposer que sur une connaissance fine de l'intégralité de l'œuvre robaynienne, mais aussi sur une explication fouillée de ce poème précis dans lequel l'aspect métadiscursif, comme modalité d'une possible resacralisation du langage, est un axe dominant.

Tout comme Andrés Sánchez Robayna l'explique dans ses articles, ses entretiens, ou à travers les choix de textes théoriques traductologiques qui ponctuent les 34 bulletins du Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna (cf. Sánchez Robayna y Díaz Armas, 2011→) il nous semble que la traduction de la poésie doit être une récréation, à la suite de ce qu'ont pu affirmer Roman Jakobson, Yves Bonnefoy, Henri Meschonnic, Octavio Paz, ou encore André Lefevre, Claude Esteban et Efim Etkind. Réécrire, recréer, cela suppose de prendre en compte les aspects sémantiques bien sûr, mais aussi phoniques, métriques, rythmiques, et de les transposer à la langue cible en trouvant un équilibre toujours précaire, comme la poésie, entre pertes et compensations. C'est dans cette optique que nous avons nous-même tenté de traduire ce long poème, traduction que nous vous proposons ci-dessous en regard de la version originale en langue espagnole, avant de la commenter dans un second temps :

## PATMOS

*PATMOS*

- 1 Al principio fue un nombre, su sordo resonar.  
*Au commencement, un nom, sa muette résonance.*
- 2 ¿Tan sólo un nombre? Bien sabes que así empieza,  
y tal vez así acaba,  
*Rien d'autre qu'un nom ? Tu sais bien qu'ainsi commence,  
et peut-être ainsi finit,*
- 3 la vibración del sol en la ladera, en los atardeceres  
de septiembre,  
*la vibration du soleil sur le versant, dans le couchant  
de septembre,*
- 4 sobre el color del cardo,  
*sur la couleur du chardon,*

- 5 un color indistinto,  
*une couleur indistincte,*
- 6 entre la aceptación y el abandono, como  
*entre l'acceptation et l'abandon, comme si*
- 7 si se tratara de una luz final, brillando en los espinos,  
*dans l'aubépine brillait la lumière finissante,*
- 8 y que nadie contempla. Empieza así.  
*que personne ne contemple. Ainsi le commencement.*
- 9 Es el comienzo. Un nombre, dos sílabas que fluyen  
*Le commencement. Un nom, deux syllabes qui jaillissent*
- 10 como la lengua de agua en las orillas.  
*comme la langue de l'eau sur le rivage.*
- 11 Se deslizan lo mismo que dos olas pequeñas  
*Elles glissent ainsi que deux petites vagues*
- 12 en la playa desierta,  
*sur cette plage déserte,*
- 13 y hacen sonar guijarros,  
*et font tinter des galets,*
- 14 entrechocar callaos bajo la luz del tiempo.  
*s'entrechoquer des cailloux sous la lumière du temps.*
- 15 El nombre. ¿No te deslizas tú, en la sombra,  
*Le nom. Ne glisses-tu pas, toi, à l'intérieur de l'ombre,*
- 16 entre nombres y orillas, entre los puros nombres  
*entre noms et rivages, entre les noms véritables*
- 17 y la luz que redime?  
*et la lumière qui sauve ?*
- 18 No digas, pues, que un nombre es sólo un nombre,  
*Mais ne dis pas qu'un nom n'est rien d'autre qu'un nom,*
- 19 hay la mañana en él, la tarde que se extingue, cernida  
por el tiempo,  
*il contient le matin, et le soir qui s'éteint, tamisé  
par le temps,*
- 20 dos sílabas que arden en el fulgor de julio.  
*deux syllabes s'enflammant dans le brasier de juillet.*
- 21 Se agita el viento en ellas, y la caña silbante.  
*Le vent s'agite en elles, et dans la canne sifflante.*
- 22 El nombre te llamaba. Conocías el signo.  
*Le nom te convoquait. Tu connaissais le signe.*
- 23 Tal vez no haya otra cosa que conozcas,  
*Il n'y a peut-être rien d'autre que tu ne connaises,*

- 24 ese sonido oscuro de los nombres, las palabras  
oscuras,  
*ce son obscur des noms, les paroles*  
*obscuras,*
- 25 los arquetipos,  
*les archétypes,*
- 26 como en la página de Hölderlin,  
*comme sur la page de Hölderlin,*
- 27 leída en julio,  
*lue en juillet,*
- 28 cuando el sol es un rapto.  
*quand le soleil est un ravissement.*
- 29 Vete a las sílabas  
*Va aux syllabes*
- 30 indestructibles.  
*indestructibles.*
- 31 Es el sonido oscuro que así llama  
*C'est le son obscur qui convoque ainsi*
- 32 en las montañas de la isla.  
*dans les montagnes de l'île.*
- 33 Empieza así, en el cardo polvoriento.  
*Ainsi le commencement, sur le chardon de poussière.*
- 34 Cercano,  
*Tout proche,*
- 35 pero difícil de alcanzar, el dios.  
*mais difficile à atteindre, le dieu.*
- 36 Esas palabras fluyen como el agua. Memoria,  
*Ces paroles jaillissent comme l'eau. Mémoire,*
- 37 tráenos,  
*apporte-nous,*
- 38 danos agua inocente.  
*donne-nous l'eau innocente.*
- 39 Agua clara en los ojos, en el rostro,  
*Clarté de l'eau dans les yeux, sur le visage,*
- 40 y que la seque, poco a poco,  
*qu'elle soit asséchée, peu à peu,*
- 41 el sol,  
*par le soleil,*

- 42 mientras, con avidez,  
*tandis que nous parcourons*
- 43 recorreremos senderos,  
*avidement des sentiers,*
- 44 los pasos  
*nos pas*
- 45 sobre piedras calientes,  
*sur des pierres qui s'embrasent,*
- 46 y crece así la sed, el deseo de la tierra,  
*c'est ainsi que croît la soif, le grand désir de la terre,*
- 47 el anhelar que es una forma  
*l'aspiration qui est une forme*
- 48 del ver, y bajo el cielo devastado, sin nubes,  
*du voir, et sous le ciel dévasté, sans nuages,*
- 49 conoces otro modo de ignorancia.  
*tu connais une autre sorte d'ignorance.*
- 50 ¿Y a qué dios has venido a buscar en la isla,  
*Et quel dieu es-tu venu chercher dans l'île,*
- 51 qué peregrinación estás haciendo  
*et quel pèlerinage accomplis-tu*
- 52 entre los tamariscos y las olas?  
*entre tamaris et vagues ?*
- 53 Nada,  
*Rien,*
- 54 el sol,  
*le soleil,*
- 55 el inviolado sol es el testigo,  
*l'inviolable soleil est le seul témoin,*
- 56 nada  
*rien*
- 57 te será revelado.  
*ne te sera révélé.*
- 58 Conocerás tan sólo el signo  
*Tu ne connaîtras rien d'autre que le signe*
- 59 del sol.  
*du soleil.*
- 60 Las cabras bajan hasta los guijarros.  
*Les chèvres descendent vers les galets.*



- 61 Memoria de palabras,  
*Mémoire de ces paroles,*
- 62 como el agua que fluye.  
*comme de l'eau qui jaillit.*
- 63 Al pie de montes inmutables,  
*Au pied des monts immuables,*
- 64 pegadas  
*collées*
- 65 al paladar, como salivas  
*au palais, comme des salives*
- 66 de adhesión a los mundos,  
*d'adhérence aux mondes,*
- 67 palabras que nos salvan,  
*des paroles qui nous sauvent,*
- 68 pardos, carbonizados pastos,  
*et des pâturages bruns, carbonisés,*
- 69 el cáliz calcinado  
*le calice calciné*
- 70 del girasol altivo en la ebriedad.  
*du tournesol se dressant dans son ivresse.*
- 71 Duros signos,  
*Des signes durs,*
- 72 esos que ves entre las piedras,  
*ceux que tu aperçois là entre les pierres,*
- 73 mientras caminas, y la sed aumenta,  
*quand tu marches, et quand la soif s'accroît,*
- 74 y buscas el refugio de unas parras reseca.  
*tu cherches le refuge de treilles sèches.*
- 75 Tendrá piedad su sombra,  
*Leur ombre aura pitié,*
- 76 te dará, cuando menos, un espacio  
*elle te donnera, du moins, un espace*
- 77 para cerrar los ojos, la cabeza apoyada  
*pour fermer les yeux, le visage appuyé*
- 78 contra el muro. El blancor de la cal, alrededor,  
*contre le mur. Le blanc de la chaux, autour,*
- 79 te envolverá lo mismo que aguas invisibles,  
*t'enveloppera comme des eaux invisibles,*
- 80 oh Patmos de inocencia y de ignorancia.  
*oh Patmos d'innocence et d'ignorance.*
- 81 Nada,  
*Rien,*

- 82 salvo ella misma,  
*sauf elle-même,*
- 83 la tierra silenciosa,  
*la terre tout en silence,*
- 84 te será dado,  
*ne te sera accordé,*
- 85 el aire que descende de los pinos,  
*ni l'air qui descend des pins,*
- 86 el silencio que rompe, súbitamente, un asno,  
*ni le silence que rompt, si subitement, un âne,*
- 87 bronco, por los barrancos,  
*ni le braiement déchiré,*
- 88 el rozuido que rasga  
*rauque, à travers les ravins, et effacé*
- 89 y apaga la pinocha.  
*par les aiguilles du pin.*
- 90 Las montañas del tiempo  
*Et les montagnes du temps*
- 91 miran pasar tus pasos.  
*regardent passer tes pas.*
- 92 Caminas otra vez. Regresas a los pastos  
*Tu chemines à nouveau. Tu reviens aux pâturages*
- 93 de la palabra, cruzas, en la tarde,  
*de la parole, et traverses, dans le soir,*
- 94 hasta las aguas del principio,  
*les eaux du commencement,*
- 95 oh pastor de silencios, de la nada  
*oh berger des silences, du néant*
- 96 ávida de una paz, la paz de Patmos.  
*avide d'une paix, la paix de Patmos.*

(Sánchez Robayna, 2010 : 219-223)

(Sánchez Robayna, 2018 : 242-245)

## 2. De l'intertextualité et la métrique

Andrés Sánchez Robayna structure en permanence son œuvre poétique autour de la transtextualité et, par conséquent, pour un lecteur avisé, le titre du poème s'inscrit à la suite des textes sacrés et poétiques qui chantent le lieu de l'écriture de l'Apocalypse, que ce soit par saint Jean, Hölderlin, Rilke ou Gaspar. Le titre du poème est un indice intertextuel, tout comme l'allusion directe faite à l'œuvre du poète allemand, « como en la página de Hölderlin » (v. 26), ou les recreations chez le poète canarien du célèbre hymne romantique allemand, « Cercano, / pero difícil de

alcanzar, el dios » (v. 34-35), « danos agua inocente » (v. 38) et « Las montañas del tiempo » (v. 90) qu'un lecteur de poésie sait reconnaître. Par ailleurs, le premier hémistiche heptasyllabique du premier vers, « Al principio fue un nombre » (v. 1) est une très claire réécriture de l'Évangile selon saint Jean (*En el principio era el Verbo*).

Ainsi, face à une telle présence de l'intertextualité, se posait à nous une interrogation traductologique primordiale : comment traduire en français les quatre fragments d'Andrés Sánchez Robayna que nous citons ci-dessus ? S'agissait-il de citations intertextuelles issues des hypotextes lus directement par Andrés Sánchez Robayna dans leur version traduite en espagnol, potentiellement celle de Federico Gorbea issue de la poésie complète publiée en version bilingue chez Ediciones 29 en 1977 ? S'agissait-il au contraire d'une récréation à partir du poème en langue allemande, voire d'une de ses traductions en langue française, une langue que le poète canarien lit et traduit souvent ? Si la version en français et en espagnol de l'Évangile selon saint Jean nous étaient bien sûr connues (*Au commencement était le Verbe / En el principio era el Verbo*), dans un premier temps, il nous a semblé absolument indispensable de consulter les traductions espagnole et française de l'hymne « Patmos » de Hölderlin, ainsi que sa version originelle en allemand, afin de les comparer et de faire émerger les choix de traduction qui avaient été réalisés à l'époque par les traducteurs du poète allemand romantique. En effet, si le poète canarien s'inspire de l'hymne holderlinien, nous ne savons pas en quelle langue il a lu cette fameuse page qui apparaît au vers 26 dans son propre « Patmos », d'autant plus que la langue allemande ne lui est pas si familière. Et dans tous les cas, il s'agissait de nous inscrire dans une lecture intertextuelle qui dialogue avec les connaissances des lecteurs francophones à qui serait dirigée notre propre traduction, d'où la nécessité de consulter les traductions françaises de ce « Patmos » du début du XIX<sup>e</sup> siècle, afin de pouvoir créer un écho intertextuel avec l'hypotexte holderlinien en version française. Nous avons trouvé de nombreuses traductions françaises du « Patmos » de Hölderlin, réalisées à diverses époques (Maxime Alexandre, 1942 ; Henri Stierlin, 1950 ; Roger Dextre, 1984). Mais il nous a semblé que la version la plus diffusée, reconnue et canonique était celle de Gustave Roud de 1942 que reprend La Pléiade (dont la première édition est de 1967), et c'est celle-là qui nous a donc servi de référence.

Quant à l'Apocalypse selon saint Jean écrite à Patmos, elle est bien sûr centrale du fait de la convergence qu'elle met en place avec la thématique du *Liber Mundi* dans le poème d'Andrés Sánchez Robayna qui choisit le même lieu diégétique, mais un autre élément a également attiré notre attention : l'importance du chiffre sept. En effet, ce chiffre structure l'intégralité du texte apocalyptique avec ses sept Églises, ses sept chandeliers d'or, ses sept étoiles, ses sept lampes ardentes, ses sept tonnerres, ses sept sceaux, ses sept anges, ses sept trompettes, et les sept cornes et sept yeux de l'Agneau. Quant au poème d'Andrés Sánchez Robayna, ce n'est pas le mot « sept » qui apparaît en tant que lexème, mais bien la mesure heptasyllabique puisque

les *alejandrinos* (divisés en deux hémistiches heptasyllabiques), les hendécasyllabes accentués sur la sixième syllabe (et formant donc deux périodes internes de sept et quatre syllabes), et les heptasyllabes dominant dans le « Patmos » robaynien. L'équivalent français de ces heptasyllabes espagnols devrait être un hexasyllabe, mais la prégnance de ce chiffre dans l'hypotexte johannique ainsi que dans l'intégralité de l'œuvre robaynienne, nous a fait reconsidérer cette correspondance habituelle entre heptasyllabe espagnol et hexasyllabe français.

En effet, le chiffre sept est symboliquement celui de la perfection et de l'harmonie, et Andrés Sánchez Robayna l'utilise fréquemment dans sa poésie (les sept couleurs de l'arc-en-ciel, les sept collines de Rome, les soixante-dix-sept fragments du recueil *El libro, tras la duna*, autrement dit deux chiffres sept juxtaposés, de nombreux poèmes divisés en sept fragments tel « Cifra del arrecife », dont le titre lui-même est un heptasyllabe), puisque ce chiffre sacré lui permet de s'inscrire dans la tradition philosophique. En effet, Aristote avait déjà relevé sept couleurs pour l'arc-en-ciel, à l'image de la gamme mélodique qui est composée de sept notes pour une octave (correspondant aux sept cordes que contenait généralement la lyre, instrument symbole du poète). Quant à la mystique pythagoricienne, elle instaure également des réseaux de correspondances entre les sept orifices du visage, « les sept voyelles grecques, les sept planètes de Ptolémée, les sept couleurs primaires, les sept tons de l'octave, les sept métaux connus des Anciens et les sept organes ou parties du corps » (Laszlo, 1996 : 23). Le temps lui-même est divisé en sept jours selon les traditions hébraïques liées à la Genèse (six jours de Création et un jour de repos), mais aussi, donc, à l'Apocalypse de saint Jean. Par ailleurs, cette dimension sacrée du chiffre sept s'associe à la tradition des heptagrammes, tradition alchimique prégnante dans les textes poétiques et critiques robayniens. Ce chiffre magique est aussi, au niveau de l'espace canarien, un nombre important puisque l'archipel des Canaries se compose de sept îles qui dialoguent avec la tradition mythique médiévale liée à la recherche de l'île d'Antilia, autrement appelée l'Île des Sept Cités. Andrés Sánchez Robayna accorde lui-même de l'importance au chiffre sept au sein de son travail critique lorsqu'il commente l'œuvre de Seferis dans son essai *Deseo, imagen, lugar de la palabra* : « el número de fragmentos de cada poema obedece a una numerología mágica fundada en el guarismo siete » (Sánchez Robayna, 2008a : 91).

Par conséquent, lorsque nous avons des heptasyllabes en espagnol (ou bien des unités heptasyllabiques dans les hémistiches des *alejandrinos*, mais aussi dans les hendécasyllabes *a majore* ou *a minore*), nous avons décidé de garder la présence de ce chiffre sept, qui aurait sinon totalement disparu dans notre traduction française. Le tétradécasyllabe n'est certes pas très courant en français, mais des poètes comme Jules Supervielle (franco-uruguayen) l'utilisent, souvent pour marquer justement une proximité avec le mètre espagnol. Lorsqu'il y avait des dodécasyllabes en espagnol,

nous avons parfois tenté de conserver ce même format métrique, ce qui correspond à l'alexandrin français.

### 3. Sonorités et études de cas

Avant de passer à l'analyse de la traduction de fragments ayant posé des problématiques traductologiques intéressantes, nous nous attarderons sur les allitérations et les assonances qui, comme souvent chez Andrés Sánchez Robayna, reposent sur le titre de son poème. Ainsi, les phonèmes consonantiques /p/, /t/, /m/ et /s/ dominent, et c'est une donnée que nous avons gardée en tête pour établir nos choix lors de la traduction lorsque plusieurs substantifs pouvaient être utilisés en français, d'autant plus que le titre en français est le même, « Patmos ». Là où les choses se sont compliquées, c'est à propos des assonances en « a » ou « o », souvent présentes sous forme de rimes ou rimes internes (en « á-o », comme dans « Patmos », mais aussi en « ó-a », « á-a » et « ó-o »). En effet, si les consonnes constituant le nom de l'île grecque sont aussi fréquentes en espagnol qu'en français, les voyelles « a » et « o » sont beaucoup moins fréquentes en langue française, d'autant plus si on souhaite qu'elles fonctionnent ensemble. Suite à un premier jet de la traduction, nous nous sommes rendu compte que les voyelles nasales en français, très courantes et spécifiques à cette langue, pouvaient jouer le rôle d'équivalence des deux voyelles espagnoles les plus utilisées. Ainsi, nous avons tenté de réintroduire par compensation les sonorités /ã/, /ɛ̃/ et /œ̃/, ou /ɔ̃/. Par ailleurs, nous avons essayé d'inclure les mots contenant la graphie « oi », comme fusion potentielle des deux voyelles « o » et « a » en un « oa » rappelant les deux voyelles espagnoles de marques du genre. Par conséquent, en plus de modeler la traduction en français par le prisme du fragment heptasyllabique, nous avons conservé la préférence pour les consonnes constituant le titre « Patmos », et décidé de procéder à une sorte de translation vocalique du « a » et du « o » vers les « an », « in » et « on », sans oublier le « oi ».

L'intérêt des compensations et des déplacements est d'autant plus important que certaines spécificités du travail poétique robaynien, pourtant centrales dans le poème espagnol, sont impossibles à traduire en français. C'est le cas notamment avec le hiatus devant le substantif « isla », un empêchement de la synalèphe qui structure l'intégralité du poème (et qui apparaît dans d'autres poèmes robayniens devant « isla », mais également pour « oro » et « Uno » dans leurs acceptions symboliques et ontologiques) afin de mettre en valeur ce mot, qui est de plus en position épiphorique, et de lui conférer un caractère absolu et divin. L'emploi de la majuscule en français à « île » aurait pu être une possibilité, mais cela aurait entraîné une trop grande rupture typographique par rapport au texte original. Les jeux sonores qu'Andrés Sánchez Robayna utilise très souvent entre « sed » et « dese », grâce à une symétrie axiale entre ces deux substantifs que l'on retrouve dans « la sed, el dese de la tierra » (v. 46), ne sont pas traduisibles en français, tout comme la synérèse au sein du

substantif « deseo » qui amplifie le mouvement de rapprochement et d'interpénétration symbolisant la célèbre « pulsión de espacio » (Sánchez Robayna, 2004a : 433) du poète canarien. C'est pourquoi les pertes obligatoires que suppose la traduction en français d'un tel poème nous incite à penser aux multiples compensations possibles pendant l'acte de traduction.

Venons-en au premier hémistiche heptasyllabique du premier vers où l'on reconnaît immédiatement une réécriture de l'Évangile selon saint Jean : « Al principio fue un nombre » (v. 1). Par rapport à la version originelle du texte sacré (*En el principio era el Verbo*), nous pouvons constater que la préposition espagnole « En » est modifiée au profit de « A » qui, contrairement à « En », se place sur un seuil inchoatif, suspendu dans l'instant. La modification du temps verbal qui passe de l'imparfait au passé simple est également une marque de la volonté d'Andrés Sánchez Robayna de conférer un aspect ponctuel à cette action, au lieu de l'inscrire dans la durée. La substitution de l'article défini par l'article indéfini est une autre modalité de la suspension dans l'instant, puisque cet article ne permet pas une actualisation complète. C'est aussi le cas par l'effacement de la majuscule et par la mutation du substantif transcendant en un nom commun immanent. Quelle que soit la préposition initiale espagnole, la traduction en français serait forcément « Au commencement », c'est-à-dire exactement la même version que le texte sacré, ce qui induit une perte par rapport au travail intertextuel de transformation d'Andrés Sánchez Robayna. En effet, on perd le degré de réécriture par l'instantané que souhaitait le poète canarien. C'est pourquoi nous avons décidé d'enlever le verbe conjugué en français, selon la technique de compensation, afin de pouvoir marquer une différence entre la version johannique et celle robaynienne qui tend vers une actualisation moins complète. Par conséquent, notre proposition recrée une phrase nominale, pratique particulièrement courante chez Andrés Sánchez Robayna et dans la poésie française contemporaine dans le sillage de laquelle il s'inscrit, ce qui donne « Au commencement, un nom »<sup>3</sup>, où la virgule vient marquer la trace graphique du verbe supprimé. Cette proposition nous semblait d'autant plus fonctionner qu'elle formait un ensemble heptasyllabique où résonnaient les phonèmes vocaliques nasaux. Dans les phrases très courtes, composées d'une seule proposition indépendante pentasyllabique de type « Empieza así. » (v. 8) ou « Es el comienzo. » (v. 9), nous avons également appliqué cette nominalisation lors du passage vers le français, à savoir et respectivement « Ainsi le commencement » (v. 8) et « Le commencement » (v. 9). Dans le premier cas, nous retrouvons un fragment heptasyllabique, alors que dans le deuxième cas, nous conservons l'unité pentasyllabique

<sup>3</sup> Au moment où nous écrivons cet article, et en consultant d'autres traductions de l'Évangile selon saint Jean, nous découvrons que dans la traduction de *La Bible. Nouvelle Traduction* publiée chez Bayard en 2001, et coordonnée par Frédéric Boyer d'après une perspective littéraire et poétique assumée, les premiers vers par Alain Marchadour sont précisément « Au commencement, la parole » (2376).

qui, chez Andrés Sánchez Robayna, est le signe de la suspension dans l'apaisement de l'instant de la méditation. Si nous introduisons une répétition entre ce vers 8 et ce vers 9 qui n'existait pas originellement en espagnol, c'est dans l'optique de tenter de compenser la perte de la saturation de l'espace poétique par les voyelles « a » et « o ».

Pour les deux vers suivants (v. 6-7), « entre la aceptación y el abandono, como / si se tratara de una luz final, brillando en los espinos », la question de l'enjambement était bien sûr centrale car aller à la ligne après « comme » supposait de renoncer au rythme doublement heptasyllabique de l'espagnol avec « entre l'acceptation et l'abandon, comme ». C'est pourquoi le fait de réintroduire le « si » dans le vers précédent permettait d'obtenir un hémistiche heptasyllabique (« et l'abandon, comme si »), également possible dans le premier hémistiche en accomplissant une diérèse au sein d'« acceptati/on ». Le problème suscité par la formule incluant le « si » dans le vers 6, « entre l'acceptation et l'abandon, comme si », était que la suite (« se tratara ») allait créer un retour à la ligne au milieu d'une forme contractée avec apostrophe (« comme s' / il s'agissait »), ou séparant le sujet de son verbe « comme s'il / s'agissait ». Pour sortir de l'impasse dans laquelle nous avait mis la structure heptasyllabique, restait la possibilité d'inverser l'ordre et la fonction des syntagmes dans le vers 7. C'est ainsi que nous avons choisi de traduire par « entre l'acceptation et l'abandon, comme si / dans l'aubépine brillait la lumière finissante ». Cette solution, qui singularise l'aubépine par rapport à la version espagnole et qui choisit l'adjectif « finissante » au lieu de « finale », permet l'assonance en /ã/ et deux hémistiches heptasyllabiques. Il est par ailleurs intéressant de constater que la répartition des « e » possiblement muets (comme l'indique Jacques Réda à propos de la propriété pneumatique de la voyelle « e » en français) pouvait donner lieu à deux alexandrins français. Le lecteur reste donc suspendu en puissance entre un mètre de tétradécasyllabe ou d'alexandrin, ce qui permet de compenser les dodécasyllabes espagnols que nous avons dû traduire par des tétradécasyllabes en français.

Dans le long vers ternaire, composé de trois fragments heptasyllabiques en espagnol « hay la mañana en él, la tarde que se extingue, cernida por el tiempo, » (v. 19), nos choix de traduction nous ont permis de former des unités de six syllabes, et d'introduire des rimes en /ẽ/ et /ã/ : « il contient le matin, et le soir qui s'éteint, tamisé par le temps, ». Nous aurions pu former des fragments heptasyllabiques, mais comme nous avons traduit l'hendécasyllabe du vers 18 (« No digas, pues, que un número es sólo un número ») par un alexandrin français formé à partir du schéma 6/6 (« Mais ne dis pas qu'un nom n'est rien d'autre qu'un nom, »), nous avons décidé de prolonger le rythme hexasyllabique français par ce prolongement ternaire lui aussi hexasyllabique, tel un déploiement de ce « nombre ». La traduction du participe passé « cernida » pouvait s'orienter en français vers diverses possibilités qui risquaient de trahir le sens premier. Si nous avons déjà écarté « observé » et « séparé » qui nous semblaient peu convenir, « menacé » aurait pu être satisfaisant. Mais un échange avec



le poète nous a permis de confirmer qu'il s'agissait bien d'une occurrence ayant le sémantisme de « depurar » ou « cribar », qui correspond ainsi à la métaphore de la fragmentation récurrente dans les poèmes robayniens : cela nous a donc permis de traduire par « tamisé », ce qui reproduit par ailleurs les consonnes rappelant « Patmos ».

Dans l'*alejandrino* du vers 20, « dos sílabas que arden en el fulgor de julio. », le champ lexical de l'incendie domine et nous avons remarqué que dans l'hypotexte de l'Apocalypse en français, le verbe « s'embraser » était récurrent. Nous aurions pu traduire « que arden » par « qui s'embrasent », mais le substantif « fulgor » nous semblait pouvoir adopter le « brasier », ce qui nous a donc poussée à traduire le verbe espagnol par « s'enflammer ». Le choix du participe présent « s'enflammant », au lieu de la proposition relative espagnole, s'appuie sur cette possibilité particulièrement idiomatique du français d'utiliser le participe présent, qui présente l'avantage dans notre cas d'ajouter une rime interne en /ã/ à la fin du premier hémistiche heptasyllabique.

D'un point de vue sémantique, le substantif « rpto » (v. 28) se traduit communément par « enlèvement », mais il nous semblait que la polysémie du terme, entre enlèvement physique, sensible, intellectuel, mais aussi mystique, était mieux rendu par le nom commun « ravissement » qui pouvait à la fois inclure la notion d'enlèvement, d'élévation mystique, mais aussi celle d'émerveillement dans la contemplation.

Dans le vers 46, autre *alejandrino* (« y crece así la sed, el deseo de la tierra, »), l'inversion sujet-verbe particulièrement simple en espagnol est moins fluide en français, c'est pourquoi nous avons choisi la structure emphatique « c'est...que » qui nous permet de conserver le substantif « soif » en fin du premier hémistiche. Le son vocalique « oi » correspond aux pistes que nous avons choisi d'explorer, et pour obtenir également des unités heptasyllabiques en français, nous avons décidé de traduire « crece » par « croît » afin d'avoir une seule syllabe et d'introduire une assonance en « oi », d'autant plus que ce verbe apparaît dans la traduction du « Patmos » hölderlinien par Gustave Roud. Dans le deuxième hémistiche en espagnol, le substantif « deseo » subit une synérèse afin d'atteindre sept syllabes, mais c'est le mouvement inverse qui se produit en français car « le désir de la terre » ne forme que six syllabes. Ainsi, nous avons introduit l'adjectif « grand » qui ajoute une syllabe, contient le phonème nasal qui structure notre traduction française, et dialogue avec le verbe « crecer » que nous avons renoncé à traduire par « grandir », ce qui nous donne « C'est ainsi que croît la soif, le grand désir de la terre. »

Dans l'ennéasyllabe et l'heptasyllabe « al paladar, como salivas / de adhesión a los mundos » (v. 65-66), le substantif « adhesión » a attiré notre attention puisque sa position est mise en avant du fait du rejet en début de vers, ce qui par ailleurs crée une tension avec son sémantisme lié à l'adhérence physique, contraire à l'enjambe-

ment qui sépare. L'union physique et morale, et même mystique, est plutôt rendue par « adhérence » en français plutôt qu'« adhésion », ce qui ne posait pas de problème particulier puisque le nombre de syllabes est le même et les voyelles nasales présentes dans les deux cas, ce qui nous a poussée à choisir « adhérence ».

À la fin du poème, les vers suivants (« Nada, / salvo ella misma, / la tierra silenciosa, / te será dado, / el aire que descende de los pinos, / el silencio que rompe, súbitamente, un asno, / bronco, por los barrancos, / el rozno que rasga / y apaga la pinocha. » (v. 81-89)) nous posaient un problème en termes de mètre puisque « la terre silencieuse » ou « l'air qui descend des pins » formaient des hexasyllabes. Pour le premier cas, le passage par le substantif (qui permet une rime finale en /ã/, amplifiée par la préposition « en ») avec l'ajout de l'adverbe « tout » suscite l'obtention d'un heptasyllabe en français : « la terre tout en silence ». Quant à l'occurrence « el aire que descende de los pinos », la longueur de la phrase et sa complexité nous suggéraient la possibilité d'introduire une conjonction de coordination du type « et ». Cela permettait en effet d'ajouter une syllabe et d'atteindre sept syllabes, mais ce « et » devait forcément être transformé en « ni » du fait du mot négatif « Nada » en tête de phrase. L'énumération poursuivie de vers en vers supposait ainsi que nous reproduisions l'emploi anaphorique du mot négatif « ni » de la sorte : « ni le silence que rompt, subitement, un âne », ce qui permettait d'obtenir un premier hémistiche heptasyllabique. Afin de rééquilibrer le tout et d'avoir également un deuxième hémistiche heptasyllabique, nous nous sommes appuyée sur l'allitération en « s » du vers, qui dialogue avec le « s » de « Patmos », et nous avons ajouté un « si » devant « subitement » qui renforce l'assonance anaphorique en « i » en français. Afin de poursuivre l'anaphore du « ni », il nous fallait inverser l'ordre des vers dans la traduction française entre les vers 87 et 89 en commençant par le « braiement » et en déplaçant sa caractéristique « rauque » au vers suivant. Si l'espagnol a tendance à favoriser la forme active, nous avons privilégié la forme passive en français pour les deux verbes « rasga » et « apaga » qui nous permettait ainsi d'harmoniser la question métrique grâce à « déchiré » et « effacé » (se substituant à un « éteint » qui ne comportait pas assez de syllabes). Enfin, puisqu'il y a une grande différence de nombre de syllabes entre « pinocha » et « par les aiguilles de pin » (différence aggravée par l'ajout de la préposition « par » du fait de la voix passive), nous avons déplacé le participe passé « effacé » à la fin du vers précédent (ce qui permet la rime avec « déchiré ») : « ni le braiement déchiré, / rauque, à travers les ravins, et effacé / par les aiguilles du pin ».

#### 4. Mise en abîme de la création du traducteur

Les difficultés liées à la traduction des passages intertextuels apparaissent tout d'abord aux vers 34 et 35 où l'on reconnaît les premiers vers de l'hymne « Patmos » de Hölderlin : « Cercano, / pero difícil de alcanzar, el dios » (v. 34-35). Si l'on compare cette version réécrite par Andrés Sánchez Robayna avec la version espagnole tra-

duite par Federico Gorbea, on constate que l'enjambement ne se fait pas au même endroit (*Cercano está el dios / y difícil es captarlo*), au contraire de la version allemande originale (*Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott.*), et sa traduction française par Gustave Roud (*Tout proche / Et difficile à saisir, le dieu !*»). La proposition en français nous intéresse particulièrement pour traduire le poète canarien car le monosyllabe « Proche » serait problématique en raison de la trop grande différence de syllabes avec l'espagnol. C'est pourquoi nous avons retenu la version de Gustave Roud d'introduire l'adverbe « Tout », du fait de la question métrique, mais également pour entretenir la démarche intertextuelle d'Andrés Sánchez Robayna afin que le lecteur francophone qui connaîtrait la version de La Pléiade puisse reconnaître l'hymne allemand.

L'intuition que nous avons que la page d'Hölderlin qu'a lue le poète canarien n'était pas en langue espagnole se confirme avec le vers 90 situé à la fin du poème, « Las montañas del tiempo », puisque Federico Gorbea utilisait quant à lui « Las cumbres del tiempo » pour traduire Hölderlin (alors que Gustave Roud traduit bien par « Les montagnes du temps »). Afin d'obtenir un heptasyllabe dans cette citation intertextuelle, nous avons donc ajouté la conjonction de coordination « Et » en début de vers pour donner plus d'emphase en cette fin de poème, et pour signaler la fermeture et l'ouverture du cercle temporel du poème à travers ce « Et les montagnes du temps. »

Ce qui a été pour nous un véritable renoncement face à notre tentative de conserver la référence intertextuelle à Hölderlin en français à travers la traduction de Gustave Roud, se situe au niveau du vers robaynien « danos agua inocente » (v. 38). En effet, si la version espagnole de Gorbea semble bien proche de celle d'Hölderlin (*¡oh, dadnos tu agua inocente; / So gib unschuldig Wasser*), la version de la Pléiade propose « Ouvre-nous l'étendue des eaux vierges, ». En consultant les autres versions proposées par les traducteurs (« Prête-nous une eau innocente » par Maxime Alexandre ; « Donne-nous une eau sans faute » par Roger Dextre ; « Donne-nous un lac tranquille » par Henri Stierlin), les traductions nous semblaient trop éloignées pour pouvoir être utilisées dans le cas de la traduction de la réécriture robaynienne. Par conséquent, nous nous sommes contentée de traduire littéralement, sans convoquer l'intertextualité en français, mais en enlevant le partitif « de » en français qui rompait l'heptasyllabe : « donne-nous l'eau innocente. »

## 5. Conclusion

La traduction d'un poème si complexe, du fait de son travail rigoureux de la forme, de ses multiples références intertextuelles et philosophiques, est vertigineuse quand l'on pense que le travail de réécriture de traduction que nous avons réalisé venait en réalité redoubler la propre réécriture d'Andrés Sánchez Robayna qui lit vraisemblablement Hölderlin en allemand, et le retraduit lui-même. Cette mise en

abîme de l'acte de traduction est finalement pour nous le fondement même de la poésie qui tente de retranscrire l'expérience du monde, et c'est pourquoi notre propre création au sein de la traduction du texte ne peut être déconnectée de la réflexion poétique. La tâche du traducteur, telle que l'entend d'ailleurs Andrés Sánchez Robayna, est de poursuivre l'acte de traduction du monde sensible dans le langage, en resacralisant perpétuellement ces mots en crise du fait du retrait des dieux.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- HÖLDERLIN, Friedrich (1950) : *Aux poètes ; Patmos et Souvenir*. Traduction de Henri Stierlin. Paris, GLM.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1967) : *Œuvres...* Publié sous la direction de Philippe Jaccottet. Traduction de Gustave Roud. Paris, Gallimard (La Pléiade).
- HÖLDERLIN, Friedrich (1968) : *Patmos*. Traduction de Maxime Alexandre. Paris, Lettres modernes.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1977) : *Poesía completa. Edición bilingüe*. Traduction de Federico Gorbea. Barcelone, Ediciones 29.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1987) : *Carrières de grèves*. Traduction de Roger Dextre. Seyssel, Comp'act.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1992) : *Sämtliche Werke und Briefe*. Francfort, Deutscher Klassiker Verl.
- La Bible. Nouvelle Traduction*. (2001). Coordination de Frédéric Boyer. Paris, Bayard.
- La Bible*. (2012). Traduction d'Augustin Crampon. Paris, Les Éditions Blanche de Peuterey.
- LAGUIAN, Claire [éd.] (2018) : "No digas, pues, que un nombre es sólo un nombre": A. Sánchez Robayna y su obra. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29. Disponible sur : <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/191>.
- LASZLO, Pierre (1996) : *Qu'est-ce que l'alchimie ?* Paris, Hachette.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1995) : *La roche, suivi de Triptyque*. Traduction de Jacques Ancet, préface de José Ángel Valente. Chambéry, Éditions Comp'Act.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1997) : *Sur une pierre extrême*. Traduction collective, à Royaumont, relue et complétée par Jacques Ancet. Grane, Créaphis, collection Les Cahiers de Royaumont.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2004a) : *En el cuerpo del mundo*. Barcelone, Galaxia Gutenberg.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2004b) : *Feu blanc*. Traduction de Jacques Ancet. Châtelineau, Le Taillis Pré.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2008a) : *Deseo, imagen, lugar de la palabra*. Barcelone, Galaxia Gutenberg.

- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2008b) : *Sur une confidence de la mer grecque*. Traduction et présentation de Jacques Ancet. Paris, Gallimard.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2010) : *La sombra y la apariencia*. Barcelone, Tusquets.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2011) : *Le livre, derrière la dune*. Traduction de Claude Le Bigot, préface de Yves Bonnefoy. Dijon, Éditions du Murmure.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés & Jesús DÍAZ ARMAS [coord.] (2011→) : *Boletín del Taller de Traducción Literaria*. 34 números. La Laguna, Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2018) : « Patmos ». Traduit et présenté par Claire Laguian. *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 1075-1076, 242-245.

## **L'animal exotique comme vecteur historique : commerce, symbolique et exhibition d'animaux dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle**

**María Teresa LAJOINIE DOMÍNGUEZ**

*Universitat de València*

maria.t.lajoinie@uv.es

ORCID: 0000-0001-6808-6734

### **Resumen**

El objetivo del presente artículo es restablecer las dinámicas que condujeron a la constitución del imperio francés en el siglo XIX, este último entendido en cuanto espacio, así como una historia, todo ello desde una perspectiva animal. Se trata de reconstruir los desplazamientos, acontecimientos, símbolos e instituciones en los que el animal se inscribió y que lo hacen emerger como vector histórico. El trabajo analizará tres ejes principales, a saber, su valor político-diplomático, simbólico y comercial. En última instancia, lo que se busca es mostrar la participación activa y efectiva del animal en la edificación de la noción de imperio y así restituir su papel de actante en la historia industrial, científica, teatral, sino en la Historia misma.

**Palabras clave:** Animal exótico. Historia animal. Imperio. Espectáculos zoescenográficos.

### **Résumé**

L'objectif du présent article est de retracer les dynamiques au cœur de la construction de l'empire français au XIX<sup>e</sup> siècle, celui-ci compris en tant qu'espace et histoire, à partir d'une perspective animale. Il s'agit en outre de reconstruire les déplacements, événements, symboles et institutions au sein desquels l'animal s'est inscrit, émergeant de ce fait en vecteur historique. Le travail portera sur trois axes principaux, à savoir, sa valeur politique-diplomatique, symbolique et commerciale. Le but ultime est donc de montrer la participation active et effective de l'animal dans la construction de la notion d'empire et ainsi restituer son rôle d'actant dans l'histoire industrielle, scientifique, théâtrale, voire dans l'histoire tout court.

**Mots clé :** Animal exotique. Histoire animale. Empire. Spectacles zooscénographiques.

### **Abstract**

The objective of this article is to establish the dynamics that led to the constitution of the French Empire in the nineteenth century, the latter understood as a space, as well as a history, from an animal perspective. We will reconstruct the displacements, events, symbols

---

\* Artículo recibido el 14/10/2019, aceptado el 6/04/2020.

and institutions in which animals were registered and that make them emerge as a historical vector. The work will analyze three main axes, the political-diplomatic, symbolic and commercial value of animals. Ultimately, what is sought is to show the active and effective participation of animals in the construction of the notion of Empire and thus restore their role as actors in industrial, scientific and theatrical history, as well as in History itself.

**Keywords:** Exotic animal. Animal History. Empire. Zooscenographic spectacles.

L'intérêt porté sur l'animal est, à l'heure actuelle, dans son apogée. Traditionnellement abordé dès une perspective philosophique, biologique, puis ethnologique, le domaine des sciences sociales et humaines s'est ouvert, de nos jours, à l'analyse du rôle que les animaux ont occupé dans leurs respectifs espaces d'étude. Le droit, l'histoire ou la littérature se penchent sur l'animal dans des travaux ayant pour objectif de le restituer en tant qu'être agissant qui, avec ses innumérables déplacements, a participé activement à la construction de l'histoire. Ainsi, l'omniprésence de l'animal non-humain a été relevée par des auteurs comme Isabelle Martin (2007) qui souligne la variété d'espaces et de formats que le XVIII<sup>e</sup> siècle a développé pour le (re)présenter. En ce sens, l'ouvrage résulte extrêmement intéressant dans la mesure où il évoque la valeur spectaculaire de l'animal, puis les degrés de théâtralisation dont il est objet, mais aussi parce qu'il met en évidence sa quotidienneté, puisque constamment côtoyé par l'humain. Cette tendance est héritée du XIX<sup>e</sup> siècle où il est présent dans les ménageries, les jardins zoologiques et aquariums, dans les spectacles zooscenographiques, dans les premiers Muséums d'histoire naturelle, dans les livres de voyage, de zoologie, dans les rapports de spécialistes et/ou de sociétés spécialisées, voire dans la famille humaine elle-même. D'ailleurs, c'est l'assiduité de l'animal non-humain qui conduit Scott Miltenberger (2013 : 263) à créer le concept de « ville anthrozootique » avec lequel il entend définir « an urban environment, society, and culture defined by the interactions between humans and animals, a city made by the close interaction and interdependence of human and animals ». Cette notion permet donc de mettre en lumière une réalité historique, à savoir, la cohabitation interspèces. Bien qu'étant une constante tout au long des siècles, celle-ci s'intensifie notablement pendant le XIX<sup>e</sup> siècle.

En effet, le XIX<sup>e</sup> siècle s'affirme comme une des périodes les plus intéressantes pour l'étude du rôle de l'animal en tant qu'actant d'une histoire à la construction de laquelle il participe. Comme le souligne Éric Baratay dans *Le point de vue animal : une autre version de l'histoire* (2012), face à la profusion et profondeur des études visant à la compréhension de l'histoire considérée dès la perspective humaine, l'animal a été durant un long temps relégué à l'ostracisme. Cependant, toujours avec Baratay (2012 : 11), ce silence imposé ne correspond pas au rôle éminemment actif que les animaux ont eu dans les échanges d'ordre géopolitique, culturel et symbolique entre-



pris, dans le cas qui nous occupe, par la France du XIX<sup>e</sup> siècle. De son côté, Ulrich Raulff dans son ouvrage *Das letzte Jahrhundert der Pferde : Geschichte einer Trennung* (2016)<sup>1</sup> conçoit espace et histoire comme le résultat des dynamiques qui s'établissent entre les différents éléments qui composent ces notions. L'histoire ne serait donc autre chose que le produit du mouvement des animaux humains, mais aussi des animaux non-humains et de la technique, qui agissent en agents modificateurs de l'espace (Raulff, 2018). En conséquence, la construction de la France, cette dernière comprise en tant qu'un territoire-espace fondé sur une histoire propre, exige l'inclusion de la perspective animale tant de fois oubliée.

Immergée dans le projet colonial, le XIX<sup>e</sup> siècle français est marqué par la diversification des rapports entretenus avec les territoires extraeuropéens. Le processus d'industrialisation promeut l'amélioration des conditions techniques, puis des moyens de transport, et incite à la consolidation d'anciennes routes commerciales, voire à la création d'autres nouvelles. Ceci permet de rapprocher des espaces géographiques inconnus et inexplorés d'une France qui, se constituant en empire, cherche à les annexer. Dans le même temps, la période dix-neuviémiste reconfigure les paradigmes en vigueur pendant les étapes précédentes, parmi lesquels le statut de l'animal. Ce dernier, se heurte alors à une ambivalence ontologique qui permet sa caractérisation parallèle en tant qu'être doué de sensibilité, abandonnant progressivement le concept cartésien d'animal machine, puis en tant qu'objet au sein du système industriel, colonial et scientifique émergent. De ce fait, il est possible d'affirmer que l'animal, et plus particulièrement les animaux provenant de contrées lointaines, émergent en marqueurs historiques en mesure de dévoiler les événements ayant conduit à la construction de l'empire français pendant le XIX<sup>e</sup> siècle.

L'objectif du présent article est donc de retracer la diversité des connexions qui se sont développées au XIX<sup>e</sup> entre la France et autres pays, ceci au travers des déplacements dont les protagonistes ont été les animaux non-humains. Dans quelle mesure la présence d'animaux sauvages dans la scène française, et plus largement leur exhibition, permet de mettre en lumière des réseaux commerciaux ? Quelles sont les connexions existantes entre la demande croissante d'animaux et la consolidation d'une industrie réelle autour de l'animal exotique ? Pourrions-nous parler d'un usage politique et/ou diplomatique de l'animal ? Ces réseaux favorisent-ils la création d'espaces symboliques entre les territoires concernés ? Quelles réalités ont déterminé les nouvelles significations que les animaux revêtent ? Ces questions sont autant d'axes d'analyse sur lesquels se fonde cette étude. Pour ce faire, le travail abordera la présence de l'animal à partir de trois points différents. Dans un premier temps, il s'agira de reconstruire les réseaux politiques-diplomatiques mis en place par le biais du recours à l'animal non-humain, ainsi que les connotations qui en dérivent.

---

<sup>1</sup> La version consultée est la traduction à l'espagnol de Joaquín Chamorro Mielke : *Adiós al caballo. Historia de una separación*, parue en 2018 aux éditions Taurus.

L'étude se penchera alors sur les valeurs symboliques qu'il revêt au sein des spectacles, ainsi qu'autres formes de (re)présentations, qui le situent en tant que vedette principale. Finalement, les réseaux commerciaux et industriels surgis autour de l'animal, et notamment des espèces exogènes, seront abordés.

### 1. Animal politique : du pouvoir royal à l'empire colonial

Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, pendant lequel débute la période connue sous le nom de « seconde colonisation » ou « second empire colonial » (1830-1950), l'exploration et l'annexion de territoires de la part de la France est déjà une réalité. En effet, comme Gilles Manceron (2003 : 27) le souligne, « la colonisation des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles se situe dans le prolongement de l'expansion européenne des trois siècles précédents ». Ceci vient en partie expliquer que la présence d'animaux dits exotiques puisse être constatée bien avant la période dix-neuviémiste<sup>2</sup>, l'époque médiévale et ses ménageries royales<sup>3</sup> se situant parmi l'un des exemples les plus paradigmatiques. Cadeaux de rois et pour les rois, la girafe des Médicis<sup>4</sup>, Hanno l'éléphant blanc<sup>5</sup> ou le rhinocéros de Dürer<sup>6</sup>, les deux derniers offerts au pape Léon X par Manuel I de Portugal (qui à son tour les avait achetés et/ou reçus en présent d'autres monarques) attestent de l'ancienneté de cette pratique. En effet, pendant cette première période, les bêtes sauvages remplissent un rôle politique, et par extension symbolique, prééminent. En ce sens, l'échange d'animaux permet la création, réaffirmation ou reprise de relations

<sup>2</sup> L'on retrouve déjà des exemples de ménageries dans l'Égypte ancien où les animaux étaient apprivoisés dans des parcs, dans la Grèce antique qui développa les « parcs paradis » dans lesquels les animaux étaient gardés pour la chasse royale ou les défilés (Kalof, 2007 : 26) ou pendant l'époque romaine. Les romains continuent d'entretenir des ménageries, celle d'Auguste se situant comme la plus emblématique, bien que cette période soit principalement retenue par la popularisation des cirques, avec lesquels la théâtralisation et mise en scène de l'animal est définitivement confirmée (Grant, Ramos-Gay & Alonso, 2018 : 106).

<sup>3</sup> Pour en savoir plus sur les ménageries au Moyen Âge, voir Buquet (2013).

<sup>4</sup> La girafe est arrivée en Italie en 1486. Elle est envoyée par Al Ashraf Kait-Bey, sultan d'Égypte, à Lorenzo le Magnifique.

<sup>5</sup> Hanno retrouve la cour papale en 1514. Utilisé pour les grands défilés dans lesquels il apparaît recouvert d'or, l'éléphant meurt par étouffement, précisément comme conséquence de cette pratique, en 1516 (Baratay, 2003 : 21).

<sup>6</sup> Le rhinocéros de Dürer fait généralement allusion à une gravure en bois d'Albrecht Dürer représentant un animal de cette espèce débarqué à Lisbonne en 1515 et qui aurait été un cadeau du sultan de Cambay, Muzaffar Shah II, à Manuel I de Portugal. L'animal, qui fut postérieurement envoyé au pape Léon X à Rome, meurt dans le voyage à cause d'un naufrage. Cependant, le rhinocéros acquiert une grande popularité, étant le premier individu de cette espèce qui avait été vu en Europe dès l'époque romaine. D'autres rhinocéros seront alors exhibés, parmi lesquels Clara qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, sera transportée à travers le continent européen, entreprenant son propre tour. Elle sera présentée en Allemagne, en Autriche ou en France. Ici elle se rend à la ménagerie de Versailles pour être montrée devant la noblesse du pays, le roi Louis XV inclus, mais aussi, comme Glynis Ridley (2005) l'affirme, à la populaire foire Saint-Germain où le Tout-Paris est attiré en foule.

personnelles entre les monarques. Ces rapports s'étendent métaphoriquement à l'ensemble de l'État seulement dans la mesure où les monarques en sont leur personification, idée que Louis XIV résuma dans la maxime : *L'État, c'est moi*.

Toutefois, la perception reste essentiellement individualiste, l'acquisition ou possession de ce type de spécimens étant généralement associée à l'institution monarchique, ainsi qu'aux classes aisées de l'époque, aristocratie et noblesse. L'exhibition de rhinocéros, éléphants ou girafes s'affirme donc comme mécanisme de mise en scène du pouvoir, éminemment individuel ou dynastique, car lié en première instance à la personne du roi. Avec l'appropriation de l'éléphant Hanno, ou encore des animaux de la ménagerie de Versailles au XVII<sup>e</sup> siècle, les princes et monarques exhibent leur force. La spectacularisation de l'animalité devient ainsi le moyen de montrer au grand public la position privilégiée qu'ils détiennent à l'intérieur même de leurs respectives sociétés, en même temps qu'elle participe de la consolidation de leur pouvoir. Le commerce étant une réalité, il n'est cependant pas possible de parler encore d'une industrie pleinement consolidée d'animaux exotiques<sup>7</sup>.

L'utilisation à des fins diplomatiques continue durant le XIX<sup>e</sup> siècle, comme le prouve l'arrivée en 1827 de la girafe Zarafa (nom qui lui fut donné *a posteriori*) offerte à Charles X par le vice-roi d'Égypte Méhémet Ali. Cependant, tout au long de la période dix-neuviémiste, la portée symbolique évoquée par l'animal exotique détenu atteint, et ce de manière explicite, l'ensemble de la nation. La première des raisons à l'origine de ce processus de glissement qui va de l'individuel au collectif, de la dynastie à la nation, s'explique du fait de la constitution des pays européens en États-nation, puis en empires, parmi lesquels ressortent la France mais aussi la Grande Bretagne. Avec la Modernité que la Révolution française inaugure, le concept de nation se substitue à celui de royaume, puis l'idée de citoyenneté et de peuple aux catégories de serfs et/ou vassaux. La notion de nation, qui se fonde sur la reconnaissance de la société dans cette entité abstraite qui est censée la définir, fait de la question identitaire, à savoir la mise en place d'un modèle de francité, une question cruciale qui trouve des échos aussi sur le plan géographique (établissement et/ou effacement de frontières). Rappelons à cet effet que la nation émerge en tant qu'élément qui agglutine les différents membres (ou individus) qui la composent, créant ainsi une conscience collective qui les unie (Ortiz, 1995 : 17). En conséquence, à partir de ce moment, la possession de telle ou telle autre espèce n'évoquera plus uniquement la domination de la figure royale et/ou impériale, mais également celle de la nation, à

<sup>7</sup> Comme le relève bien Éric Baratay (2006) dans « *Ramenez-les vivants* » : *de la savane au zoo*, les espèces animales font partie des produits ramenés des territoires par les explorateurs de l'époque qui profitent des routes maritimes alors ouvertes, en même temps que des expéditions princières sont envoyées à ce propos. À cet égard, le spécialiste souligne le rôle capital du port d'Amsterdam, ainsi que de la Compagnie hollandaise des Indes orientales, qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, installe des étables dans le port pour y loger les animaux jusqu'à leur vente ultérieure.

l'occasion française, sur les colonies. Parallèlement, la valeur de marqueur déictique d'espace que les animaux véhiculent permet de les reconnaître comme symboles des territoires auxquels ils appartiennent, voire comme agents de l'empire (Cowie, 2014 : 72). Leur exhibition confirme la supériorité de l'homme sur la nature (Losano, 2017 : 131-132), de même que, par effet de synecdoque, le pouvoir de la France sur les lieux colonisés. Par ailleurs, cette transposition métaphorique est accompagnée d'une tendance généralisée pendant le XIX<sup>e</sup> siècle à la démocratisation de la vision et mise en scène de l'animal sauvage. Ceci rend possible la participation de l'ensemble de la société – classes populaires incluses – dans l'appréhension de l'altérité exotique animale, et par extension, géographique et humaine.

En ce sens, la prolifération de jardins zoologiques et aquariums tout au long du siècle rejoint ce courant que nous pourrions définir de « collectiviste ». Considérons donc l'exemple de la capitale. Paris compte un des zoologiques européens les plus anciens, situé seulement après celui de Schönbrunn, en Autriche. La ménagerie du Jardin des Plantes est inaugurée en 1793 sous la Convention qui décide la fermeture de la ménagerie de Versailles, érigée en symbole synonymique du pouvoir absolutiste, et le transfert des animaux qu'elle détenait encore à ce nouvel emplacement qui acquiert un statut national. C'est à cette époque que ces institutions deviennent en France, dans une grande majorité des cas, des lieux dépendants de la municipalité et/ou de l'État (Baratay, 2002 : 31). Et, même lorsque les initiatives sont d'ordre privé, étant de ce fait plus proches des ménageries royales des périodes précédentes, dès la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle elles vont s'ouvrir progressivement au grand public, faute d'autres moyens efficaces de financement.

L'éclosion définitive des zoologiques se produit à partir de la décennie de 1850-1860 avec des villes comme Marseille, Lyon ou Mulhouse qui se procurent leurs propres établissements. C'est par ailleurs en 1860 que la capitale joint à la ménagerie du Jardin des Plantes un nouvel espace : le Jardin Zoologique d'acclimatation. Parmi les espèces présentées des kangourous, zèbres, girafes, guépards ou antilopes qui attirent le premier jour de son fonctionnement des personnalités comme Alexandre Dumas, Théophile Gautier ou Prosper Mérimée. Seulement un an après, en 1861, le Jardin d'acclimatation est enrichi d'un aquarium. Dans un premier temps, y sont exhibés des espèces de la zone tempérée – donc celle où se trouve la France – pour après y présenter aussi des espèces exotiques provenant de zones géographiques lointaines, retrouvant ainsi la logique qui régit les jardins zoologiques. Or, ce que les zoologiques et aquariums publics mettent en lumière est que la possession de ces animaux n'est plus exclusive des élites, se rapportant désormais à la totalité de la population qui peut également jouir et participer de leur exhibition. À cet égard, les propositions de tarifs réduits, lorsqu'il ne s'agit pas directement de gratuité des entrées comme dans le cas du zoologique de Lyon (Baratay, 2009 : 166), exemplifient à quel point la question animale était devenue un enjeu collectif conduisant à

l'élargissement des significations associées aux bêtes sauvages<sup>8</sup>. Ces dernières transposent et recréent les colonies favorisant leur connaissance de la part de la société française qui peut alors identifier ces territoires comme partie intégrante de l'empire, et par conséquent, de son identité. Dans cette ligne s'inscrivent également les expositions universelles qui s'étendent jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle et dans lesquelles la représentation des colonies s'avère une des principales attractions. Le pavillon de la section algérienne correspondant à l'exposition universelle de 1878 montre à quel point la présence animale – ici sous forme de reconstruction taxidermique – résulte de liens historiques, politiques, économiques et symboliques entre les deux pays. Ces espaces, qui émergent en succédanés des voyages, offrent à la totalité de la société française l'opportunité d'explorer, de découvrir puis de connaître les territoires, mais aussi la faune, la flore et les populations, ces dernières notamment avec la popularisation des exhibitions ethnographiques, qui composent la France de l'au-delà de l'hexagone.

Finalement, il est possible de relever une dernière valeur politique dans ces institutions publiques qui, comme dans le cas du Jardin Zoologique d'acclimatation parisien, sont nées autour de Sociétés spécialisées. Fondée en 1854 par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, la Société Zoologique d'Acclimatation – à l'origine du parc zoologique de 1860 – a pour objectif ultime l'appriovisoement d'espèces exotiques, qui adaptées au climat et à l'environnement français, contribueraient au développement de l'agriculture et de l'industrie de la métropole. Le caractère pragmatique que revêt la Société dès sa création se traduit dans un groupe hétéroclite d'adhérents : professeurs, naturalistes, commerçants, diplomates, aristocrates ou politiques figurent parmi ses membres. La volonté universaliste du projet, en écho avec le courant collectiviste plus haut mentionné, et qui rejoint également l'idée de bénéfice collectif cultivé par les milieux des élites bourgeoises, se laisse sentir dans la présence de membres étrangers qui, entre 1854 et 1860, représentent 17,4% du total (Aragon, 2005 : 174). Les connexions entre Sociétés se développent, la Société française désignant des délégués dans les principales villes européennes, parmi lesquelles Londres, Turin ou Madrid. Ceci permet également l'échange de spécimens qui viennent élargir leurs collections, tel le cas des espèces ibériques envoyées par la Sociedad española de aclimatación (1855) à son équivalent français.

Plus largement, la Société met en place des rapports avec les colonies *via* les membres qui y sont inscrits, des liens qui seront renforcés lors de sa dénomination comme entité d'utilité publique. Prise sous la protection de l'empereur Napoléon III

---

<sup>8</sup> À cet égard, il est intéressant de noter que la création de la ménagerie du Jardin des Plantes se produit au milieu d'un débat politique et social autour de concepts comme ceux de domination et liberté, alors situés au centre du nouveau régime postrévolutionnaire. En ce sens, certaines voix s'élèvent en faveur d'une plus grande liberté pour les animaux détenus à la ménagerie royale, ces derniers étant identifiés à la population française dont les sujets se caractérisent, comme les animaux eux-mêmes, par leur statut d'opprimés.

en 1855, donc seulement un an après sa création, la Société est déclarée impériale et l'empereur lui-même la rejoint en tant que membre. La multiplication d'hauts dignitaires adhérant à la Société<sup>9</sup> est en mesure de relever des rapports diplomatiques et/ou politiques qui rapprochent les institutions scientifiques, et par conséquent, les nations (ou territoires) qui y sont représentés par le biais de leurs respectives autorités. Ainsi le prouve l'envoi en 1857 de zébus du Soudan de la part du prince Halim d'Égypte, lui-même sociétaire. D'ailleurs, la superposition de missions diplomatiques aux intérêts de la Société reste pleinement exemplifiée, comme Robert Aldrich (2005 : 60) le souligne, par les figures consulaires de M. Delaporte ou Charles de Montigny. Consul au Caire et agent consulaire à Shanghai respectivement, ils obtiennent pour les collections gérées par l'institution que Saint-Hilaire préside des animaux africains et égyptiens, le premier, et des espèces du sud-est asiatique, puis l'inscription à la Société du roi de Siam, le second. En conséquence, il est possible d'affirmer qu'au cours des siècles, et surtout pendant la période dix-neuviémiste, l'animal sauvage permet l'exploration – physique ou figurée – de nouveaux territoires en même temps qu'il diversifie leurs rapports. Les animaux exotiques maintiennent la valeur politique et diplomatique qu'ils possédaient pendant les périodes historiques précédentes, le surgissement et postérieure popularisation de jardins et sociétés zoologiques mettant en lumière le passage du privé au public, donc au collectif. La question animale participe de ce fait de la consolidation et création de réseaux politiques qui, en dernière instance, sont à l'origine de la construction de l'entité qu'est l'empire colonial français et, plus largement, de l'histoire de la nation qu'ils intègrent.

## 2. Animal symbolique : exotisme, zooscénographie et mise en scène animale

Parallèlement à la valeur politique octroyée à l'animal sauvage, ce dernier émerge au sein de la société française du XIX<sup>e</sup> siècle en signe porteur de significations multiples et variées. Cette valeur symbolique ressort notamment lors de son utilisation dans les représentations zooscénographiques présentées, entre autres, au boulevard du Temple dans lesquelles l'animal exotique devient protagoniste. Héritier des exhibitions d'animaux savants et autres spectacles forains très en vogue pendant l'Ancien Régime<sup>10</sup>, le Cirque Olympique est officiellement reconnu le 13 août 1811

<sup>9</sup> Parmi les plus remarquables peuvent être cités : les rois de l'Espagne Isabelle II de Bourbon et Don Francisco de Assis (respectivement décorés par la Société en 1857 et 1858), le prince de Wurtemberg, l'empereur du Brésil, l'archiduc Ferdinand Maximilien d'Autriche, le roi des Belges, le prince Albert d'Angleterre ou les deux rois de Siam, tous s'ayant inscrits en 1857.

<sup>10</sup> Les représentations zooscénographiques antérieures au XIX<sup>e</sup> siècle se déroulent principalement aux foires situées aux alentours de la ville de Paris, parmi lesquelles les foires Saint-Germain, Saint-Laurent et Saint-Ovide. De son côté, à la capitale, c'est le Pont Neuf qui émerge en tant qu'espace, évidemment public, privilégié pour l'exhibition et la spectacularisation de l'animal. Cependant, une des principales différences réside dans le fait que, dans ces premiers temps, les espèces animales mobilisées étaient généralement facilement accessibles. Chiens, chats, chèvres, chevaux ou oiseaux se situent parmi les



en tant que « théâtre où l'on joue des pantomimes » (Lepic *et al.*, 1839 : 286). Fondé par Philip Astley en 1782, puis transféré à la famille Franconi lors de l'éclat révolutionnaire, cet établissement devient très rapidement une des salles les plus fréquentées par le public parisien, qui, au fil du siècle, sera élargi des spectateurs provenant de la province. Le nombre croissant de spectacles, puis la variété d'acteurs quadrupèdes engagés, prouvent le succès et du Cirque et des produits dramatiques qu'il propose à un public avide de nouveautés. À cet égard, un des concepts clés autour duquel s'articule la mise en scène de l'animal sauvage est, précisément, l'idée d'exotisme. Cette dernière est à mettre en rapport, d'une part, avec un contexte colonialiste qui découvre des réalités lointaines (dans le sens le plus ample du terme), puis avec une esthétique romantique en quête d'originalité, d'un ailleurs permettant d'échapper à la quotidienneté. Dans le même temps, les pantomimes zoologiques résultent de la constitution du théâtre en une industrie à part entière qui, de plus en plus, tend vers la prépondérance du visuel qui défie directement l'hégémonie du texte. En ce sens, les animaux s'affirment comme signes récurrents et privilégiés par une dramaturgie qui repose principalement sur la spectacularité et l'ocularité, le théâtre étant conçu comme un art fait autant de texte que d'images.

Traditionnellement érigé en contraire absolu de l'humain, l'animal connote *per se* les idées de rareté et d'inouï véhiculées par le concept d'exotisme. Ce dernier, en accord avec Lionel Gauthier (2008), est marqué par une connaissance seulement partielle de l'altérité qui permet de jouir de cette différence qu'elle représente. Les spectacles zooscénographiques situent alors « le public dans un face à face avec la différence morphologique, mais aussi psychologique des figures animales » (Lajoinie, 2019 : 301). Le recours à l'animal sauvage permet donc d'accroître cette sensation d'étrangeté car, comme dans le cas des jardins zoologiques, il s'affirme en symbole métonymique de l'espace géographique auquel il reste attaché. Ainsi, ce sont les lions, tigres et panthères Antony, Buridan, Mudarrha et Richard d'Arlington (*Revue de Paris*, 1839 : VIII, 227) qui permettent d'ancrer dans l'Orient colonial des œuvres comme *La Fille de l'émir* (1839) que Maillant et Jemma présentent au théâtre de la Porte Saint-Martin. L'exotisme de la pièce est de ce fait redoublé de la présence de ces fauves qui viennent apporter une touche exotique, non plus textuelle et/ou artificielle, mais vivante.

Par ailleurs, la mise en scène de bêtes exogènes au continent contribue à la consolidation et diffusion du projet colonial, et plus largement, de la pensée impérialiste. En ce sens, le recours aux mêmes valeurs définitoires, à savoir les idées de passé,

---

plus récurrents, bien que d'autres espèces comme les ours et les cerfs soient aussi requis. À cet effet, l'exception semble être le singe qui, exogène au continent européen, introduit une vraie touche exotique aux représentations foraines. En tant qu'exemples peuvent être cités : Fagotin, singe du montreur de marionnettes Jean Brioché, et Turco, singe appartenant à Jean-Baptiste Nicolet, tous deux ayant connu le succès au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle respectivement.



d'infériorité ou de sauvagerie, favorisent l'établissement d'analogies entre l'altérité animale et humaine des spectateurs français. Cette identification, à la base des transpositions métaphoriques relevées par Diana Snigurowicz (1999), permet de reconnaître dans l'animal le symbole évoquant l'altérité humaine avec laquelle il partage caractéristiques et origines. Les numéros de dressage mettent en scène la domination humaine sur la nature sauvage que représentent ces animaux, mais aussi l'appréhension de l'espace colonial ainsi que des populations qui l'habitent. En conséquence, les éléphants Mademoiselle Djeck ou Miss Betzy, toutes deux engagées dans les représentations de la pièce à grand spectacle de *L'Éléphant du roi de Siam* (1829-1861) du Cirque Olympique, émergent en signe sémiotique relevant de nouveaux rapports entre la France et les pays qu'elle cherche à annexer ou à situer sous son influence.

Avec la disparition du boulevard du Temple en 1862, à la suite des travaux de réaménagement urbanistique entrepris par le baron Haussmann, la mise en scène de l'animal exotique continue de se produire dans les ménageries, parfois même dans les music-hall<sup>11</sup>, mais surtout dans les hippodromes et les cirques. Ces derniers connaissent un vrai essor à partir de la seconde moitié du siècle avec la construction dans toute la France, et plus spécialement dans la capitale, de cirques en dur. En témoignent la création du Cirque des Champs Élysées (1840-1900), plus tard nommé Cirque d'Été, du Cirque Napoléon (1852), après connu comme Cirque d'Hiver, ou de l'Hippodrome de l'Alma (1877-1892). Ainsi, durant le dernier tiers du siècle, l'animal exotique abandonne définitivement l'emplacement du Boulevard et ses théâtres. Il est désormais transféré aux cirques, qui participent également du deuxième âge d'or que vit l'épopée napoléonienne sous le Second Empire. En ce sens, Nicole Wild (2010 : 381) affirme à l'égard du Cirque Napoléon que :

L'équitation tient une place privilégiée avec la grande figure de François Baucher [...] des dompteurs de toutes catégories font leur apparition : des numéros exotiques comme celui de Pauline Borelli qui présente un groupe d'animaux réunissant trois

<sup>11</sup> À cet égard, abordant les convergences existant entre le cirque et le music-hall, Patrick Désile (2011 : 17), affirme que la proximité entre les deux genres se traduit, entre autres, dans des tentatives de la part du music-hall de présenter des animaux dans ses scènes. En ce sens, l'iconographie populaire que représentent les affiches publicitaires, de plus en plus communes pendant la seconde moitié du siècle, viennent confirmer l'affirmation de P. Désile. En témoignent les nombreuses affiches du populaire établissement des Folies Bergère, inauguré en 1869 à Paris. En guise d'exemple seront citées diverses affiches correspondant à de différents spectacles s'ayant produit aux Folies Bergère, tels documents publicitaires datant tous de la période 1880-1890. Ainsi figurent *Les Lions de Bostock* (1880-1890), *La séance de magnétisme donné par Mr. de Torcy et Mlle. Lucia au milieu des Lions du dompteur Giacometti* (1880-1890) ou *L'orchestre des éléphants de Sam Lockart* (1890) dans lequel les pachydermes, debout sur leurs pattes arrière, jouent diverses instruments. Toutes les affiches sont disponibles dans le site web des Musées de la ville de Paris, qui situe ces documents dans l'institution du Musée de Carnavalet.

lions, un ours et une hyène ; les éléphants nains dressés par John Cooke, les chiens sauteurs de Leroy.

La notion d'exotisme subsiste donc dans les représentations de cirque dans lesquelles elle est toujours clé car permettant d'offrir au public un spectacle fondé sur les idées de nouveauté et d'originalité. Cependant, comme le fait noter Ariane Martínez (2002 : 14), face à la dramaturgie hybride et fortement théâtralisée des spectacles de boulevard avant mentionnés, le cirque traditionnel, quant à lui, répond à une logique fragmentaire ou séquentielle faite de micro-unités indépendantes. Dans ces cas, l'exotisme, et plus largement la pensée impérialiste sur laquelle il s'articule, perdure dans la musique et les costumes inspirés de contrées lointaines, mais surtout dans l'exhibition des différents animaux. Comme dans les représentations théâtrales, les animaux et les exercices de domptages dont ils sont protagonistes, renforcent la conception de la supériorité de l'homme – bien entendu de l'homme blanc, car modèle de l'humanité (Martin, 2007 : 119) – à l'égard de la nature, puis de tous ceux qui, comme les populations des colonies, se situeraient dans la *scala naturae* plus près de l'animal que de l'humain.

Toutefois, il est encore possible d'avertir à cette époque des spectacles maintenant la mixité générique entre le cirque et le théâtre qui avait auparavant caractérisée les représentations zooscénographiques boulevardières. Celle-ci permettait l'inclusion des numéros et exercices avec animaux à l'intérieure d'une trame prenant majoritairement place dans des espaces géographiques reculés, sinon directement dans des lieux objet de colonisation française. Tel est le cas de la pièce *La Jeunesse d'Abd-el-Kader* présentée en 1866 au Cirque du Prince Impérial. Notons que dans ce cas concret, l'exotisme et le caractère colonialisant de la pièce sont véhiculés, non pas tellement par les animaux eux-mêmes, car s'agissant ici de chevaux, mais par la figure protagoniste d'Abd-el-Kader, symbole de la résistance algérienne contre la colonisation du pays entreprise par la France entre 1830 et 1847. Néanmoins, la présence de fauves comme principal élément d'exotisation, s'apparentant plus de ce fait aux pièces théâtrales du boulevard du Temple, est constatable dans plusieurs pantomimes. Parmi les œuvres pouvant être citées figure *Une caravane dans le Désert*, présentée au Cirque d'Hiver le 21 novembre 1876, dans laquelle sont mêlés aux ballets et aux évolutions de chevaux, celles de dromadaires et deux girafes. Ressort aussi le spectacle *Boule de Siam* (1894) du Nouveau Cirque (1886-1926), qui a été décrit comme

Fiction « exotique » qu'alimente une actualité bienveillante pour les affaires coloniales et que le décorateur M. Ménessier dote d'un cadre généreux de plantes tropicales frémissant de créatures étranges, fakirs et « parias », ou inquiétantes comme un serpent colossal et des éléphants savants (Bibliothèque Nationale de France, 2009 : sn).

La question de l'exotisme est également capitale dans la composition des jardins zoologiques qui, comme nombreux spécialistes l'on déjà souligné, permettaient de réunir un des enjeux majeurs de l'époque propre à l'élite bourgeoisie, à savoir, la conjugaison du divertissement et de l'instruction, c'est-à-dire, des loisirs et de la culture, de la spectacularisation et de la science. Comme dans le théâtre, le rôle du spectateur-visiteur devient prééminent, arrivant à se constituer en un vrai moteur de création déterminant l'affiche pour le premier, la disposition et l'acquisition d'espèces de plus en plus rares pour le second. L'on voit donc comment,

Les directeurs multiplient les efforts pour bien montrer. Le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle voit l'abandon des palissades en bois, initiées à l'époque moderne, au profit des grillages en fils de fer qui paraissent libérer le regard. Puis, le verre remplace les barreaux dans les salles de visite des zoos des capitales. [...] Cela accentue la transformation de l'animal en tableau vivant et donne aux lieux une allure de musée des beaux-arts (Baratay, 2002 : 32).

Ainsi, la question oculaire se situe au centre des préoccupations même lorsqu'elle ne permet plus de garantir un classement en accord avec des critères scientifiques. De même, les espèces sont présentées en fonction de l'attrait qu'elles relèvent pour le public, les plus visitées occupant alors les espaces principaux et centraux du zoologique. Les jardins zoologiques émergent de ce fait en dispositif spatial visant à la mise en scène de l'animal exotique au point que, au cours du siècle, toute une scénographie sera développée pour (re)contextualiser les différentes espèces à partir d'un décor qui est censé reproduire les territoires d'origine. Cependant, les parallélismes théâtre-zoologique continuent. Cette reconstruction spatiale s'inscrit dans le paradigme impérialiste dominant qui, tel que relevé par Edward Said (1980), ne recherche pas l'exactitude et le réalisme, mais la reproduction, évidemment stéréotypée, de ce que les colonies étaient pour le public français de l'époque. La spectacularisation de l'animal dans les jardins zoologiques, tout comme dans les pièces théâtrales, se situent bien dans ce qu'Étienne Soriau a considéré comme une première variante d'exotisme. Cet exotisme est fait simultanément d'imaginaire et de réalité, notions qui se mélangent dans un vague syncrétisme, la réalité historique étant donc sacrifiée au profit de la bizarrerie, du splendide et du curieux (Soriau, 1998 : 550-551). En conséquence, il est possible d'affirmer que la mise en scène de l'animal sauvage – que ce soit dans un contexte théâtral ou au sein d'institutions *a priori* scientifiques comme les jardins zoologiques – relève plus des sociétés (humaines et occidentales) qui la construisent que de ceux qui y sont présentés. Ils participent pleinement de la pensée impérialiste, puis du projet colonial, qui ont caractérisé une partie de la pensée française et occidentale du XIX<sup>e</sup> siècle.

De plus, ces critères de spectacularisation continueront d'être appliqués pendant le XX<sup>e</sup> siècle, pouvant encore aujourd'hui relever l'omniprésence d'animaux exotiques, et parmi ceux-là de certaines espèces comme les fauves, dans les zoologiques. Reste à poser la question d'un exotisme inversé qui ferait présenter des espèces européennes dans les institutions se situant dans les anciennes colonies, ce qui, par ailleurs, ne se produit pas et montre combien le paradigme de zoologique s'est construit par rapport à la norme que constituait au XIX<sup>e</sup> siècle l'Occident.

Finalement, la démarche qui vient d'être décrite peut s'appliquer aux aquariums qui, eux aussi, étaient « souvent perçu[s] comme un tableau, une composition de formes et de couleurs, toujours recréée par les mouvements des plantes et des animaux aquatiques dans le réservoir » (Lorenzi, 2009 : 259). Comme les zoologiques ou les pièces à grand spectacle du Cirque Olympique et autres établissements, l'aquarium s'avérait la porte d'accès à un monde inconnu, et de ce fait exotique, désormais ouvert à l'exploration (ou exploitation). La mise en scène se relève également importante comme le montre l'exposition universelle de 1867. Le réservoir est agrandi, par rapport à celui du Jardin d'acclimatation, en même temps que les espèces marines sont incluses dans un décor en forme de grotte qui invite le public à se submerger dans les profondeurs d'un océan contenu derrière les vitres pour être vu. Notons à cet effet que Jules Verne s'est inspiré précisément de cet aquarium pour son roman *Vingt mille lieues sous les mers* (1900), dans lequel le *Nautilus* et l'océan qui se déploie derrière sont comparés, à deux reprises, aux vitres d'un aquarium.

Or, les divers exemples de mise en scène de l'animal exotique permettent de mettre en lumière la convergence dans les stratégies utilisées. Indépendamment du contexte – scientifique ou théâtral – l'animal sauvage, de même que les poissons et autres espèces marines, rejoignent le concept d'exotisme auquel ils restent intimement liés. Élançée dans une politique impérialiste, la participation de l'animal dans le courant esthétique de l'exotisme rend compte des nouveaux paradigmes régissant les rapports entre la France et ses colonies, et plus concrètement entre leurs sociétés respectives. En conséquence, il est possible d'affirmer que la manière dont l'animal sauvage est présenté souligne les goûts de la société française du XIX<sup>e</sup> siècle, voire début du XX<sup>e</sup> siècle. Les connotations que revêtent les animaux sont également en mesure de relever la construction identitaire par laquelle transitait alors la France. Au cœur du système colonial, l'animal permet de représenter l'altérité puis, par opposition, de se représenter soi-même. Ainsi, les rapports politiques mis en lumière par les bêtes trouvent ici leur écho sur le plan symbolique.

### 3. Animal commercial : industrie

À la suite de l'omniprésence d'animaux exotiques que relèvent les divers dispositifs d'exhibition précédemment évoqués, ainsi que les échanges d'ordre politique et diplomatique, il est possible d'envisager une dernière valeur associée aux animaux

sauvages. Celle-ci est conçue en termes commerciaux, ce qui prouve définitivement leur rôle d'actants, puis leur participation active dans la construction de la France du XIX<sup>e</sup> siècle. Symboles du pouvoir, agents impériaux, vecteurs de l'esthétique exotique, objet d'étude scientifique et de théâtralisation, voire spectacularisation, le recours incessant à l'animal suppose une hausse dans la demande qui doit être satisfaite. Or, la colonisation permet le contrôle de territoires, puis des matières premières susceptibles d'être utilisées dans le système industriel à l'hexagone, élargissant de ce fait le pouvoir de la métropole (capitale de l'Empire). À cet égard, il est important de noter que l'industrialisation, la croissance démographique expérimentée pendant le XIX<sup>e</sup> siècle par les pays européens, parmi lesquels la France, puis les progrès dans les moyens de transport, ont à leur tour favorisé la démarche colonialiste. Ces modifications rapprochent physiquement les territoires « outre-hexagonaux » qui apparaissent, autant comme échappatoire pour les esprits aventuriers et/ou romantiques à la recherche de mystère, de couleurs et spectacles excitants, car lassés de la monotonie et du familier (Levin, 1986 : 271), que comme une opportunité de faire fortune.

La consolidation du nouveau système de production, voire système économique, suppose l'implantation d'un réseau industriel dont la survie passe, tel que relevé par F. W. J. Hemmings (1993) pour le cas du théâtre, par trois piliers fondamentaux. D'une part, l'existence d'un marché de consommateurs stable, ayant des perspectives de grandir. D'autre part, la disponibilité, aussi bien des matières, que de la main d'œuvre nécessaire pour donner réponse à la demande de production. Finalement, pour parler d'une industrie, des producteurs sont également nécessaires. En ce sens, la consolidation de la société bourgeoise, la généralisation des loisirs et de leur accessibilité – qui atteint finalement les classes populaires – assurent un marché consommateur de produits comme les spectacles zooscénographiques et jardins zoologiques qui se nourrissent principalement d'animaux exotiques. Ces derniers bénéficient, nous l'avons vu, de la vogue de l'exotisme, notamment par influence du mouvement romantique, mais aussi comme réaction au processus d'aliénation dans lequel se trouve alors enraciné l'homme industriel. L'implantation d'une administration coloniale intègre définitivement les colonies dans un système impérial commun dans lequel elles remplissent le rôle de fournisseuses de biens, parmi lesquels les bêtes sauvages. Les consommateurs et les animaux étant assurés, le nombre de personnes qui conçoivent l'animal en termes économiques, ce dernier apparaissant comme une niche de marché à exploiter, augmente exponentiellement.

La popularisation d'espèces étrangères s'avère alors une vraie opportunité commerciale comme le prouvent les figures de Carl et Wilhelm Hagenbeck. Ces entrepreneurs, qui suivent le chemin de leur père Claus Gottfried, construisent leur réputation dans le vieux continent grâce à la commercialisation et la spectacularisation d'animaux sauvages. Connus comme l'un des principaux fournisseurs de bêtes pour les parcs zoologiques, ménageries et cirques, aussi bien d'Europe que des États-

Unis, Carl Hagenbeck est également considéré comme l'un des plus importants promoteurs d'exhibitions ethnographiques qu'il inaugure, en 1874, avec des individus samoans et samis. De même, il est à l'origine du premier parc zoologique sans barreaux qui ouvre ses portes en 1907 à Stellingen. Cette conception s'imposera par ailleurs dans un grand nombre de parcs zoologiques actuels, dont celui de Paris ou celui de Valencia (Espagne). Soulignons que la disparition des barreaux permet l'illusion de voir l'animal dans un milieu qui leur est supposé naturel. Ceci est à son tour à connecter avec la conception de mise en scène ou d'exhibition de la nature qui devient ainsi un tableau vivant. Comme il a été auparavant signalé, cette idée de tableau évoque, autant l'espace du muséum et/ou du cabinet de curiosités, que le genre théâtral lui-même qui, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, inclut de la main de Diderot la notion de « tableau vivant », récurrente dans les spectacles zooscénographiques de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Aux marchands d'animaux comme Hagenbeck, il faut aussi ajouter dompteurs (parmi lesquels le français Henri Martin), dresseurs et autres personnes chargées de leur capture, transport, apprivoisement et maintien, ainsi que les vétérinaires qui, avec la création en 1762 de l'École Vétérinaire de Claude Bourgelat, se substituent à la figure de l'expert, la clinique vétérinaire atteignant alors le degré de science (Raulff, 2018). Par ailleurs, les jardins zoologiques profitent directement de l'exhibition d'animaux, certains bien plus attrayants que d'autres, ce qui garantit l'assistance de visiteurs ou, en termes économiques, assure leurs recettes. Ces jardins ne sont plus (uniquement) des espaces scientifiques, mais bien des entreprises gérées en accord avec l'idée de bénéfice monétaire. L'animal devient donc au XIX<sup>e</sup> siècle un vrai enjeu économique articulant des échanges commerciaux multiples et multilatéraux entre la France et les colonies. Il promeut, par ailleurs, le surgissement de professions directement connectées avec lui ; entrepreneurs, dompteurs ou vétérinaires subsistant grâce à l'animal. Sur ce point, il est nécessaire de souligner que la prise en considération des bêtes sauvages, et par extension de l'animal non-humain, en tant que bien ou possession met en lumière la réification à laquelle il était souvent assujéti. Il cesse ainsi d'être vu en tant qu'un être et devient un objet ou bien<sup>12</sup>, rejoignant de ce fait, tel que relevé par Fanny Dupas (2005 : 13), le statut juridique de non-sujet de droit que les codes civil, pénal et rural lui accordent, au moins, durant toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Pour voir le processus d'objectification de l'animal sauvage dans les zoologiques, ainsi que la valeur économique qu'il en revêt, voir Estebanez (2014).

<sup>13</sup> La première loi de protection contre les mauvais traitements envers les animaux est approuvée en 1850, sous le nom de « loi Grammont ». Cependant, la répression de la violence publique infligée aux animaux est encore conçue comme mesure préventive pour les humains, et plus particulièrement, pour les classes populaires qui, exclues du savoir et de la culture que les élites possèdent, peuvent reproduire ces comportements mais, cette fois, contre leurs propres congénères. L'animal ne sera reconnu explici-



Plus largement, cette valeur monétaire de l'animal sauvage est aussi repérable dans l'industrie manufacturière florissante autour des acteurs quadrupèdes exhibés dans les représentations zooscénographiques plus haut évoquées, notamment celles du boulevard du Temple. À cet égard, le caractère industriel s'étend au-delà de la figure de l'animal vivant en soi-même, c'est-à-dire de l'animal sauvage compris comme produit de consommation, et atteint aussi la création de marchandises qui, dans un premier temps, dérivent de leur succès sur les planches. Notons à cet effet, en écho avec Pierre-Henri Biger (2013), que la prolifération de produits, tels les éventails, émerge en moyen de médiatisation littéraire ou, autrement dit, en stratégie de propagation des œuvres théâtrales alors en vogue. Ceci montre que, non seulement l'animal était en train de générer un réseau commercial grandissant autour de lui, mais que l'art dramatique lui-même se trouvait au XIX<sup>e</sup> siècle en pleine conversion en une industrie à part entière. Ainsi, ces produits sont un moyen de promouvoir et d'accroître la popularité des pièces animalières et de leurs protagonistes, et par extension, celle des établissements dans lesquels ils se produisent, voire des dompteurs, dresseurs et autres propriétaires auxquels les acteurs quadrupèdes sont associés.

Les éventails, pipes, chapeaux et robes « à la Jocko<sup>14</sup> » s'inscrivent dans cette ligne d'objets surgis à la lueur du succès des pièces théâtrales mettant en scène des animaux. Il est également possible de souligner les dessins qui présentent des dompteurs comme Isaac Van Amburgh<sup>15</sup> ou le français Henri Martin, celui-ci apparaissant généralement entouré de ses principaux fauves, parmi lesquels le lion Néron ou le tigre Atyr. Le cas d'Henri Martin reste spécialement emblématique puisqu'il sera immortalisé, non seulement sur un support papier, mais aussi dans des éventails ou dans des figurines de porcelaine<sup>16</sup>. Par ailleurs, suivant Jamie James (2016 : 77), son lion Néron inspirera Raden Saleh dans la peinture *Wounded Lion* ou *Lion blessé* (c.1838), actuellement exposée dans la National Gallery de Singapour. Fasciné par un

---

tement comme « être sensible » par la législation française qu'en 1976, puis en 2015 comme « être vivant doué de sensibilité » dans le code civil.

<sup>14</sup> Le nom vient du personnage principal du drame à grand spectacle *Jocko ou le singe du Brésil* (1825) donné à la Porte Saint-Martin. Le protagoniste, un singe de l'espèce des orang-outans, est représenté par l'acrobate Charles-François Mazurier, le spectacle étant un succès immédiat en France, mais aussi en Grande Bretagne ou en Espagne où il sera traduit, puis mis en scène.

<sup>15</sup> Le British Museum et le National Portrait Gallery, à Londres, possèdent, parmi leurs collections, des gravures et lithographies présentant le portrait de Van Amburgh, ainsi que certains des numéros qu'il exécutait dans les théâtres parisiens, et plus largement européens, où il se produisait. Quelques-uns de ces dessins peuvent être consultés dans les sites webs desdites institutions.

<sup>16</sup> Un éventail présentant trois scènes différentes a été vendu aux enchères à la maison Drouot. Divisé en trois parties, l'éventail offre au centre une image d'Henri Martin allongé avec deux de ses fauves, le lion Néron et le tigre du Bengale Atyr (ou Atir, la graphie variant en fonction de la source consultée). Dans les parties gauche et droite sont reproduites des scènes de domptages d'une lionne et d'une hyène respectivement.



animal qu'il voyait pour la première fois, Saleh réalisera la peinture après avoir assisté à la représentation du spectacle *Les Lions de Mysore* (1831) au théâtre du Cirque Olympique. De plus, il convient ici de rappeler que le XIX<sup>e</sup> siècle, notamment à partir de la seconde moitié, connaît l'essor de l'art animalier avec des peintres comme la française Rosa Bonheur, cette dernière possédant une ménagerie privée qui lui permet de côtoyer, voire de cohabiter avec les modèles qu'elle reproduit après dans ses tableaux. L'animal devient ainsi matière – dans le sens étymologique du terme – de création artistique et manufacturière, étant en conséquence pleinement intégré dans les mouvements et dynamiques d'ordre économique.

Finalement, les bêtes sauvages présentées sur les planches sont aussi l'objet d'estampes et lithographies qui reprennent différentes scènes des pièces théâtrales dans lesquelles elles apparaissent, comme dans le cas de *Les Éléphants de la pagode* (1845)<sup>17</sup> ou *L'Éléphant du roi de Siam* (1829). Prenons l'exemple de ce dernier spectacle qui connaît deux reprises : la première en 1829 et la seconde en 1861. *L'Éléphant du roi de Siam* compte un recueil, composé d'un total de six estampes<sup>18</sup>, attribué aux lithographes Fauconnier et Jean Georges Frey puis édité par Osterwald aîné, Rittner & Goupil et Hautecoeur-Martinet en 1829, donc l'année même du début de la représentation. Lors de la reprise, c'est-à-dire en 1861, le spectacle, mais surtout l'éléphant qui remplit un des rôles principaux et donne le titre à la pièce, est de nouveau évoqué dans une lithographie reprenant une des scènes emblématiques de l'œuvre : la mise à table de l'animal. L'estampe est cette fois réalisée par le graveur Stock pour le journal *Le courrier de Paris*<sup>19</sup>. Cependant, parmi les dessins pouvant être cités, le plus intéressant est certainement l'estampe publiée à l'occasion de la première mise en scène de 1829 dans les *Annales dramatiques* (1829) et qui reprend explicitement la figure de Mlle Djeck. Cette « éléphant femelle », tel que précisé dans l'original, est qualifiée de « 1<sup>er</sup> sujet du théâtre du Cirque Olympique [dans] le rôle de l'Éléphant du Roi de Siam »<sup>20</sup>. Ce qui reste remarquable c'est que dans ce cas concret le support artistique de l'image focalise d'avantage l'individualité de l'animal que l'ouvrage dramatique. Il met ainsi en lumière que la publicité que les lithographies, gravures, figurines, peintures ou éventails supposent au XIX<sup>e</sup> siècle s'intéresse également à l'être, à l'animal *per se*. Dépassant l'effacement que la catégorie d'espèce voue

<sup>17</sup> La pièce théâtrale est représentée pour la première fois en 1845 au Cirque Olympique. Une estampe, dont l'auteur est le lithographe et dessinateur Alexandre Lacauchie, apparaît cette même année dans le recueil *Galerie dramatique* évoquant le déjeuner des éléphants, scène qui correspond au deuxième acte de l'œuvre. La lithographie est disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10541201t>.

<sup>18</sup> Le recueil se trouve actuellement disponible dans le site web de la Bibliothèque Nationale de France, les estampes étant accessibles de manière individuelle et en noir et blanc. Elles sont également retrouvables dans le site du Musée de Carnavalet, où les lithographies en couleur peuvent être consultées, de même que la une de l'ensemble et l'explication des différentes scènes représentées.

<sup>19</sup> Pour voir ladite lithographie, consulter : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437441c>.

<sup>20</sup> Pour consulter l'estampe, voir : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437440z>.

aux animaux, tel dans le cas des jardins zoologiques où ils sont majoritairement vus à l'intérieur du groupe, ces exemples prouvent que la singularité de chaque individu-animal est aussi à prendre en compte. Ils deviennent ainsi « 1<sup>ers</sup> sujets », donc actants de plein droit dans la construction de l'histoire théâtrale, et par extension, de l'Histoire tout court.

#### **4. En guise de conclusion**

En accord avec ce qui vient d'être exposé, nous pouvons conclure que l'animal trouve une place prépondérante dans la naissance, mise en place et évolution de l'empire français, et plus largement de l'histoire de la France dix-neuviémiste. Parcourir de nouveau les chemins avant transités par les animaux exotiques et, en termes derridiens, suivre leur trace, permet de reconstruire les liens historiques, mais aussi économiques, politiques et symboliques au cœur desquels se trouve une présence animale à l'égard de laquelle l'histoire peut être relue. Ainsi, l'utilisation de l'animal exotique comme cadeau entre les monarques et/ou empereurs montre la valeur politique de laquelle il était revêtu, usage que le XIX<sup>e</sup> siècle hérite de périodes précédentes. Les bêtes sauvages, nous l'avons vu, apparaissent alors comme le moyen de créer, de renforcer ou de restaurer des rapports entre monarchies, et par extension, entre les territoires que ces gouverneurs représentent. Par ailleurs, cette approche à l'animal dans son versant politique met en lumière les changements et bouleversements subis par la nation française, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Des institutions comme les jardins zoologiques et aquariums que les administrations publiques, état et municipalité principalement, prennent en charge, émergent en symbole des transformations sociales alors en cours. La constitution de la France en un État-nation, se soutenant sur une identité et une histoire nationales fortement marquées par des principes hérités de la Révolution, promeut un courant collectiviste que les tarifs réduits, voire la gratuité de certains zoologiques, exemplifient de manière emblématique. La superposition de missions diplomatiques avec l'approvisionnement des jardins ou de collections privées de nouveaux animaux exogènes prouvant à quel point ces derniers se constituent en agents d'un empire qu'ils aident à créer, mais aussi à (re)présenter pour l'ensemble de la société française. L'animal est ainsi un moyen de rapprocher et d'appréhender un espace, une nature, voire une réalité impériale, aux contours autrement éphémères et intangibles. En tant que signe sémiotique, l'animal est aussi l'occasion de montrer, dans un premier temps, la puissance du roi, après l'avènement de la modernité, celle de la nation puis de l'empire sur l'altérité, que ce soit d'ordre géographique, ethnique ou d'espèce.

En ce sens, l'analyse de la symbolique associée aux bêtes sauvages dans le cadre des représentations et spectacles zooscénographiques confirme qu'elles doivent être considérées en signes porteurs de signification. Requis sur les planches ou dans la piste de cirque, l'animal exogène s'avère être la métaphore vivante d'une notion

d'exotisme que l'idéologie impérialiste, le mouvement romantique et l'entreprise coloniale répandent au XIX<sup>e</sup> siècle en France. En conséquence, les animaux que le boulevard du Temple accueille, mais aussi ces autres que les cirques et zoologiques (re)contextualisent dans leurs différentes enceintes, s'affirment comme témoignages des goûts et préférences esthétiques d'une société déterminée. Leur étude est donc indispensable pour comprendre les raisons, de même que les événements, aux origines de ces nouveaux produits spectaculaires qui situent l'animal exotique au centre de leur dramaturgie. Par ailleurs, puisque produits artistiques destinés à la consommation plus ou moins massive, les représentations animalières, ainsi que les jardins zoologiques et aquariums, participent de la construction symbolique de l'empire. Finalement, il est possible d'affirmer que la consolidation des divers formats de mise en scène de l'animal exotique sus-cités prouvent la mise en place d'une industrie réelle et efficace d'importation d'animaux qui sont, en définitive, leurs principales attractions (Tait, 2016). Ces animaux sont importés des colonies et transportés jusqu'aux métropoles européennes, un échange qui aura aussi lieu entre les colonies elles-mêmes. L'estimation monétaire des bêtes sauvages, avec l'exemple des lithographies, gravures, éventails et autres produits manufacturiers, souligne, aussi bien la réification à laquelle est soumis l'animal exotique que l'extension de sa valeur commerciale qui prend des formes multiples et variées. Finalement, l'apparition de professions en rapport direct avec les animaux confirme qu'ils sont pris dans une chaîne de transactions économiques emblématique du XIX<sup>e</sup> siècle (Tait, 2016 : XIII), celle-ci s'étendant au-delà de leur être.

L'analyse réalisée à partir de ces trois axes différents a finalement montré la perméabilité entre les aspects abordés, les uns ayant des conséquences directes et évidentes sur les autres, la réciprocité étant une caractéristique indubitablement clé. Les liens doivent donc être pris de manière globale, l'animal émergeant comme un vecteur multidirectionnel capable de relever les dynamiques qui ont construit l'espace et l'histoire de la France impériale du XIX<sup>e</sup> siècle. En conséquence, il semble nécessaire de tirer de l'oubli l'empreinte animale d'une histoire qui fut édifiée par la participation de l'animal humain, mais aussi de l'animal non-humain car, comme il a été montré, Hanno, Zafara ou Mlle. Djeck sont, au même titre que Saint-Hilaire, Napoléon III ou Henri Martin, des acteurs au cœur des échanges qui ont forgé l'histoire française.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALDRICH, Robert (2005) : *Vestiges of the Colonial Empire in France. Monuments, Museums and Colonial Memories*. Londres, Palgrave Macmillan UK.

- ARAGON, Santiago (2005) : « Le rayonnement international de la Société zoologique d'acclimatation: Participation de l'Espagne entre 1854 et 1861 ». *Revue d'histoire des sciences*, 58/1, 169-206. Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/rhs\\_0151-4105\\_2005\\_num\\_58\\_1\\_2242](https://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_2005_num_58_1_2242).
- BARATAY, Éric (2002) : « Le frisson sauvage : les zoos comme mise en scène de la curiosité », in N. Bancel *et al.* (dir.), *Zoos humains*. Paris, La Découverte, 31-37.
- BARATAY, Éric (2003) : « Le zoo, lieu politique, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles », in Paul Bacot *et al.*, *L'animal en politique*. Paris, L'Harmattan, 15-36.
- BARATAY, Éric (2006) : « Ramenez-les vivants ! De la savane au zoo ». *Le bestiaire des voyageurs*, 13 (n<sup>o</sup> spécial : *Chemins d'étoiles*), 82-89. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00624301>.
- BARATAY, Éric (2009) : « La visite au zoo. Regards sur l'animal captif, 1793-1950 », in Stéphane Frioux & Émilie-Anne Pépy (dir.), *L'animal sauvage entre nuisance et patrioisme. France, XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*. Lyon, ENS Éditions.
- BARATAY, Éric (2012) : *Le point de vue animal : une autre version de l'histoire*. Paris, Éditions du Seuil.
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (2009) : *Encyclopédie des arts du cirque. Boule de Siam, pantomime nautique*. Affiche d'après un dessin de Pal (1855-1942), imprimée par Paul Dupont (Paris). Éditions multimédias. Disponible sur : [http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir\\_3087.htm](http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_3087.htm).
- BIGER, Pierre-Henri (2013) : « L'éventail, moyen de propagation des œuvres littéraires ou théâtrales », in F. Boulerie (éd.), *La Médiation du littéraire dans l'Europe des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Tübingen, Narr Verlag, 277-292.
- BUQUET, Thierry (2013) : « Les animaux exotiques dans les ménageries médiévales », in J. Toussaint (éd.), *Fabuleuses histoires des bêtes et des hommes*. Namur, Trema-Société Archéologique de Namur, 97-121. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00905429>.
- COWIE, Helen (2014) : « Elephants, Education and Entertainment. Travelling Menageries in Nineteenth-Century Britain ». *Journal of the History Collection*, 1/25, 103-117.
- DÉSILE, Patrick (2011) : « “Cet opéra de l'œil”. Les pantomimes des cirques parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle ». *Memento hors les murs*, 4, 2-13. Disponible sur : [http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/02/memento4\\_histoiresdecirque.pdf](http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/02/memento4_histoiresdecirque.pdf).
- DUPAS, Fanny (2005) : *Le statut juridique de l'animal en France et dans les états membres de l'Union Européenne : historique, bases juridiques actuelles et conséquences pratiques*. Thèse d'exercice en Vétérinaire sous la direction de Dominique-Pierre Picavet. Toulouse, Université Toulouse 3 Paul-Sabatier. Disponible sur : [https://oatao.univ-toulouse.fr/1277/1/debouch\\_1277.pdf](https://oatao.univ-toulouse.fr/1277/1/debouch_1277.pdf).
- ESTEBANEZ, Jean (2014) : « Des animaux-objets ? ». *Géographie et cultures*, 91-92, 125-152. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/gc/3364>.
- GAUTHIER, Lionel (2008) : « L'occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé ». *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148, 47-64.

- GRANT, Teresa, Ignacio RAMOS-GAY & Claudia ALONSO RECARTE (2018) : « Introduction: Real Animal on the Stage ». *Studies in Theatre and Performance*, 38/2, 103-112.
- HEMMINGS, Frederic William John (1993) : *The Theatre Industry in Nineteenth-century France*. Cambridge, Cambridge University Press.
- JAMES, Jamie (2016) : *The Glamour of Strangeness: Artists and the Last Age of the Exotic*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- KALOF, Linda (2007) : *Looking at Animals in Human History*. Londres, Reaktion Books.
- LAJOINIE DOMÍNGUEZ, María Teresa (2018) : *Zootextualité et zooscénographie : l'animal dans le théâtre de boulevard au XIX<sup>e</sup> siècle (1800-1862)*. Thèse de Doctorat sous la direction de Ignacio Ramos Gay. València, Universitat de València.
- LA REVUE DE PARIS : *journal critique, politique et littéraire*. Tome VIII, Paris, Imprimerie de H. Fournier et Cie. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5805-224k>.
- LEPEC, Charles-Antoine *et al.* (1839) : *Recueil général des lois, décrets, ordonnances, etc., depuis le mois de Juin 1789 jusqu'au mois d'Août 1830*. Paris, Administration du journal des notaires et des avocats.
- LEVIN, Harry (1986) : *The Gates of the Horn. A Study of Five French Realists*. New York, Oxford University Press.
- LORENZI, Camille (2009) : « L'engouement pour l'aquarium en France (1855-1870) ». *Sociétés & Représentations*, 2/28, 253-271. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2009-2-page-253.htm>.
- LOSANO, Antonia (2017) : « Performing Animals/Performing Humanity », in L. Mazzeno & R. Morrison (ed.), *Animals in Victorian Literature and Culture*. Londres, Palgrave Macmillan, 129-146.
- MANCERON, Gilles (2003) : *Marianne et les colonies. Une introduction à l'histoire coloniale de la France. Texte inédit*. Paris, La Découverte/Poche.
- MARTIN, Isabelle (2007) : *L'animal sur les planches au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Honoré Champion.
- MARTÍNEZ, Ariane (2002) : « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales ». *L'Annuaire théâtral*, 32, 12-21. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/041501ar>.
- MILTENBERGER, Scott A. (2013) : « Viewing the Athrozootic City: Humans, Domesticated Animals, and the Making of Early Nineteenth-Century New York », in Susan Nance (ed.), *The Historical Animal*. Syracuse – New York, Syracuse University Press, 23-38.
- ORTIZ, Renato (1995) : « Cultura, modernidad e identidades ». *Nueva Sociedad*, 137, 17-23.
- RAULFF, Ulrich (2018) : *Adiós al caballo. Historia de una separación*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Taurus.
- RIDLEY, Glynis (2005) : *Clara's Grand Tour: Travels with a Rhinoceros in Eighteenth-Century Europe*. New York, Grove Press.
- SAID, Edward W. (1980) : *Orientalism*. Londres et Henley, Routledge & Kegan Paul.

- SNIGUROWITCZ, Diana (1999) : « Sex, Simians and Spectacle in Nineteenth-Century France ; Or How to Tell a 'Man' from a Monkey ». *Canadian Journal of History / Annales canadiennes d'histoire*, XXXIV, 51-81.
- SORIAU, Étienne (1998) : *Diccionario Akal de Estética*. Traduction d'Ismael Grasa Adé *et al.* Révision de l'édition espagnole par Fernando Castro. Madrid, Akal
- TAIT, Peta (2016) : *Fighting Nature: Travelling Menageries, Animal Acts and War Shows*. Sydney, Sydney University Press.
- WILD, Nicole (2010) : « Un nouveau cirque à Paris en 1852 : pour quoi faire ? », in Jean-Claude Yon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin, 378-396.

## **Escritura epistolar y posmodernidad literaria. *L'Espérance de beaux voyages* de Yves Navarre**

**Lourdes MONTERRUBIO IBÁÑEZ**  
*Universidad Complutense de Madrid*  
loumonte@ucm.es  
ORCID: 0000-0003-0566-3666

### **Resumen**

La obra literaria de Yves Navarre es una de las máximas representantes del uso de la materia epistolar en la literatura francesa de la posmodernidad. *L'Espérance de beaux voyages* (1984) es su única obra propiamente epistolar, exclusivamente compuesta por misivas. El presente artículo pretende analizar cómo el autor crea un *roman épistolaire indécidable* en el que la carta materializa los diferentes elementos de la posmodernidad literaria –renarrativización, discontinuidad e hipertextualidad– hasta alcanzar su saturación. Navarre genera así una experiencia límite del género epistolar donde el *diversel* posmoderno surge de la transformación de la ficción y la autoficción en una *auto/alter-ficción* que permite explorar la alteridad escritural.

**Palabras clave:** Carta. Literatura francesa. Posmodernidad. Novela epistolar. Autoficción. Alteridad.

### **Résumé**

L'œuvre littéraire d'Yves Navarre est l'une des plus grandes représentantes de l'utilisation de la matière épistolaire dans la littérature française postmoderne. *L'Espérance de beaux voyages* (1984) est son seul roman proprement épistolaire, composé exclusivement par lettres. Le présent article se propose d'analyser comment l'auteur crée un *roman épistolaire indécidable* dans lequel la lettre matérialise les différents éléments de la postmodernité littéraire – renarrativisation, discontinuité et hypertextualité – jusqu'à atteindre sa saturation. Ainsi, Navarre génère une expérience limite du genre épistolaire où le *diversel postmoderne* surgit de la transformation de la fiction et l'autofiction en une *auto/alter-fiction* qui permet l'exploration de l'altérité scripturale.

**Mots clé :** Lettre. Littérature française. Postmodernité. Roman épistolaire. Autofiction. Altérité.

### **Abstract**

Yves Navarre's oeuvre is one of the greatest representatives of the use of epistolary material in French postmodern literature. *L'Espérance de beaux voyages* (1984) is his only

---

\* Artículo recibido el 22/05/2019, aceptado el 30/10/2019.



epistolary novel, exclusively composed of letters. The present article aims to analyse how the author creates a *roman épistolaire indécidable* in which the letter materialises the different elements of literary postmodernity –renarrativization, discontinuity and hypertextuality– until reaching its saturation. Thus, Navarre generates an experience of the epistolary genre in which the *diversel postmoderne* arises from the transformation of fiction and autofiction into an *auto/alter-fiction* that allows to explore the writing alterity.

**Keywords:** Letter. French Literature. Postmodernity. Epistolary Novel. Autofiction. Alterity.

## 0. Introducción. Posmodernidad literaria

La obra de Yves Navarre, una de las mayores representaciones de la literatura posmoderna francesa, incluye una constante, crucial e innovadora presencia de la materia epistolar:

La forme épistolaire présente plusieurs caractéristiques auxquelles l’auteur est sensible : elle exige une certaine concision ; elle interpelle de façon directe, puisqu’elle s’adresse à un destinataire précis et invite généralement à une réponse ; elle fixe l’instant ; enfin, elle se prête aisément au mode de la confiance, à l’aveu, à l’expression de soi (Lannegrand, 2000: 334).

La diversidad de sus formas –su inserción dentro de la obra literaria– y sus usos –su instrumentalización en la narración– convierten al autor en máximo exponente de la escritura epistolar en la literatura de la posmodernidad. El presente artículo pretende analizar los diferentes elementos y procedimientos a través de los cuales la materia epistolar se convierte en práctica literaria posmoderna en la obra *L’Espérance de beaux voyages* (1984), para alcanzar su experiencia límite. Con este objetivo, realizamos a continuación una breve descripción de los elementos definitorios de la posmodernidad literaria para a continuación analizar la presencia de los mismos en la obra elegida.

La posmodernidad literaria se gesta, según diferentes autores, como la réplica a la experiencia límite que supuso el *Nouveau Roman* desde finales de los cincuenta hasta finales de los setenta. Para Marc Gontard (2013: 12), las prácticas escriturales que conforman esta respuesta se caracterizan por la presencia de tres efectos narrativos: “discontinuité, hypertextualité, renarrativisation”. La renarrativización posmoderna se caracteriza por una sucesividad que no implica necesariamente ni una vuelta a la supremacía de la intriga ni a una cronología de tipo realista, sino que define la aprehensión de la realidad posmoderna discontinua:

Ces tentatives de renarrativisation se construisent sur l’illusion psychologique de la continuité. D’une continuité postulée et recrée individuellement, en opposition avec la continuité imposée, elle, par les idéologies [...] Le réel, c’est le discontinu ;

dès lors, la question se pose s'il est possible de construire le roman, réaliste, du discontinu (Bertho, 1993: 96).

Esta discontinuidad se materializa en el ámbito de la literatura a través de procedimientos como el collage, la fragmentación y la hibridación. En lo que a la fragmentación se refiere, Gontard (2013: 102-103) denomina su práctica posmoderna como *fragmental*:

Une première chose est de différencier le texte fragmentaire du texte fragmental. Dans le premier cas, ce qui est en cause c'est soit l'inachèvement (œuvre posthume) soit l'incomplétude (manuscrit endommagé ou partiellement perdu). Dans le second cas, l'adjectif fragmental désigne une écriture consciente d'elle-même, une esthétique concertée [...] L'écriture fragmentale apparaît au contraire comme une écriture spontanée, discontinue, qui ne délivre que des vérités provisoires [...] C'est en ce sens que l'écriture fragmentale peut intéresser le postmodernisme au même titre que le *cut-up* ou le collage.

La hipertextualidad posmoderna, por su parte, practica la cita, la reescritura y la metatextualidad. Gontard (2001: 289) precisa nuevamente el concepto de metatextualidad: "Il s'agit donc d'un mode de réflexivité distinct de la mise en abyme instrumentalisée par le Nouveau Roman, où le texte tout en s'écrivant se commente dans le métatexte". Se configura así una escritura regida por "l'état d'incertitude extrême qui double tout acte d'écriture. L'affirmation par le doute, la défiance face à toute forme de systématisme [...] À époque incertaine, récits indécidables" (Blanckeman, 2000: 11). El principio de incertidumbre posmoderno aboca entonces a los *relatos irresolubles* que así define Blanckeman (2000: 13):

La notion de récit indécidable désigne alors un texte aux degrés de fictionnalité différenciés, qui subvertit les catégories littéraires établies en surimprimant leur protocole [...] Pluralité, différences, simultanités, paradoxes : tels en seraient les paradigmes structurels. Fictions problématiques, par attraction et détraction indivises du romanesque ; identités simultanément instituées et destituées, par des écritures autobiographiques inédites ; langage à la fois ordonné et subordonné, dans des œuvres qui font de sa domination leur dynamique essentielle : tels en seraient les opérateurs littéraires.

En torno a *les écritures de soi*, Viart y Vercier (2005) evidencian las prácticas posmodernas de *l'autofiction*, *le journal* y *le carnet*, los relatos de filiación y las denominadas *fictions biographiques*. *Fictions de soi*, para Blanckeman, que este define y organiza a través de tres prácticas que encontramos en la obra de Navarre:

Ces récits de soi s'apparentent, dans certains cas, à un exercice d'*autodiction* : l'auteur y donne de la voix, l'écriture calque sa

recherche d'une parole spécifique, qui dégage des événements vécus et des sentiments éprouvés un ethos singulier, une ligne de conduite existentielle. D'autres récits relèvent d'un authentique travail d'*autoscription*. Seule l'édification littéraire de la langue permet à celui qui écrit de s'instituer une identité subjective. Par la surdétermination rhétorique et l'exubérance stylistique, l'écriture comble des structures personnelles fuyantes autant qu'elle dénoue des anxiétés intimes. Quelques récits de soi constituent, enfin, des phénomènes d'*autofabulation*. Substituant à l'énonciation des faits vécus un ordre de représentation ouvertement romanesque, la fable engage une approche de la personnalité intime à l'oblique et piège le sujet acquis en multipliant des substituts de soi, en inventant quelque étrange zone de non moi (Blanckeman, 2002: 9-10).

La práctica posmoderna de *l'autofiction* es indispensable para comprender las transformaciones de la escritura del yo en este periodo y del uso de la materia epistolar dentro de esta expresión literaria. Autoficción que se genera al aplicar el principio de incertidumbre a la cuestión identitaria: "Enfin, l'une des voies actuelles de cette renarrativisation pourrait être l'autofiction qui installe le principe d'incertitude et la loi d'altérité au cœur de la question du sujet, dans le contexte fortement codé de l'autobiographie" (Gontard, 2001: 291). Autores como Vincent Colonna (1989), Marie Darrieussecq (1996), Philippe Forest (2007), Philippe Gasparini (2004, 2008), Philippe Vilain (2010) o Claude Burgelin (2010), entre otros, han profundizado en el concepto de la autoficción y su desarrollo en la teoría literaria. Así, si Colonna estudia la autoficción definida como *fictionnalisation de soi*, Darrieussecq, por su parte, aborda el estatuto pragmático de l'autofiction entre *fiction* y *récit factuel* entendiendo la autoficción como una práctica de la novela en primera persona. Su doble pacto –autobiográfico ("veuillez croire que") y de ficción ("veuillez imaginer que")– define su naturaleza: "Le texte autofictif est donc un texte indécidable en bloc. « Fictionnalisation » du factuel et « factuatisation » du fictive" (Darrieussecq, 1996: 378).

Retomando la exposición de Blanckeman sobre *les récits indécidables*, el autor explica así la mutación de la autobiografía en autoficción y su relación con la alteridad:

Le récit autobiographique bascule d'une dominante –récit de vie/discours sur soi– à une autre –figuration/défiguration d'une identité subjective, dans des cheminements romanesques ou méditatifs qui mettent à mal l'idée de personnalité constituée. Ces récits posent l'inconnue de soi comme équation, l'appropriation de sa propre altérité comme mire. Récits indécidables –la vérité autobiographique se distingue mal de la fiction Romanesque–, ils accélèrent ainsi la représentation d'un sujet indécidable. Les ambiguïtés littéraires qui en procèdent

pourraient se formuler de la façon suivante : connaître l'autre du moi, par le biais du récit autofictionnel ; connaître le moi en l'autre, par le biais du récit transpersonnel (Blanckeman, 2002: 21).

Lyotard (1979) es el primero en teorizar la relación entre la ciencia posmoderna y el principio de alteridad (bajo la doble modalidad de lo heterogéneo y lo discontinuo) que domina el imaginario posmoderno. La física cuántica, la teoría del caos o la geometría fractal, basadas en el principio de discontinuidad, se trasladan al pensamiento posmoderno mediante la cuestión de la alteridad. Se produce entonces la desaparición del *sujeto absoluto* moderno y la aparición del sujeto posmoderno, sometido a la discontinuidad, aleatoriedad e incertidumbre de nuestra realidad (Gontard, 2013: 67).

El principio de alteridad en relación con la cultura contemporánea es ampliamente estudiado en los ochenta y noventa. Paul Ricœur (1990) lo estructura en tres dimensiones: *altérité propre* o *altérité prime*, *altérité d'autrui* y *altérité de la conscience*. Julia Kristeva define esta alteridad a partir del concepto freudiano de *l'inquiétante étrangeté* (1988, 278). Marc Augé (1992: 29-30), por su parte, la vincula al estudio etnográfico y la define como *altérité intime*, entendida como una "nécessité au cœur même de l'individualité, interdisant du même coup de dissocier la question de l'identité collective de celle de l'identité individuelle". Zygmunt Bauman (1991: 101) la aborda desde la concepción de la *extrañidad* como la ambivalencia existencial y mental universalizada en la posmodernidad:

It seems that in the world of universal ambivalence of strangerhood, the stranger is no more obsessed with the ambivalence of what is and the absoluteness of what ought to be. This is a new experience for the stranger. And since the stranger's experience is one most of us now share, this is also a new situation for the world.

Esta fértil diversidad de estudios sobre la experiencia de alteridad converge en la noción de *diversel* como realidad posmoderna frente al *universel* de la modernidad: "si la modernité rêve l'universel, la postmodernité qui affirme une réalité discontinue, fragmentée, archipélique, postule un diversel dont la loi essentielle reste celle de l'hétérogène" (Gontard, 2013: 41).

Finalmente, la discontinuidad, hipertextualidad y renarrativización de esta escritura de la incertidumbre se inscribe bajo el signo de la inevitable ironía posmoderna: "... l'homme qui désire se réconcilier avec le monde narrable ne peut le faire qu'ironiquement. Il parle, il juge, il aime « sans critères » : c'est l'ironie qui protège les fils encore ténus de son récit" (Kibédi Varga, 1990: 16). Esta ironía de la literatura francesa de la posmodernidad se materializa a través de tres elementos clave: la polifonía, la parodia y la alegoría (Zhao, 2012).

En la escritura de Navarre, la renarrativización, discontinuidad e hipertextualidad generan una densa prolijidad y complejidad narrativa de la que también forma parte la materia epistolar que aportan sus personajes:

Within the restrictions of family and society, Navarre's characters harbor a deep distrust of language; writing is a means of discovery for them only to the extent that it opposes the bourgeois drive to tame the idiosyncrasy of desire by appropriating all language to itself [...] almost all of his characters are driven to write; they produce, but do not necessarily share, letters, novels, or journals (Kingcaid, 1988: 303).

En lo que respecta a la misiva, hallamos la actividad epistolar de forma recurrente hasta convertirse en elemento protagónico de la narración en varias de sus obras, ya que permite desarrollar “le motif central du Même et de l'Autre” (Lannegrand, 2000: 81). Hasta la creación de *L'Espérance de beaux voyages*, la materia epistolar siempre ha aparecido insertada en las narraciones, en grados diversos de hibridación (Lannegrand, 2012) con la enunciación diarística –*Le Petit Galopin de nos corps* (1977)–, la metadiscursiva –*Le Temps voulu* (1979)– o la propiamente literaria –*Le Jardin d'acclimatation* (1980)–. Con *Biographie* (1981), esta hibridación se traslada al espacio de la autoficción, donde seguirá evolucionando en obras posteriores –*Romans, un roman* (1988), *La terrasse des audiences au moment de l'audieu* (1990), *La Vie dans l'âme* (1992)–.

### 1. *Roman épistolaire indécidable*

*L'Espérance de beaux voyages* es el único texto de Navarre propiamente epistolar, es decir, construido exclusivamente mediante cartas. Sin embargo, la obra constituye una suerte de jeroglífico que desborda la definición canónica de lo que denominamos novela epistolar, ya que su densa prolijidad y discontinuidad destruye toda posibilidad de generar una narración, como postularía este género:

Il apparaît clairement que seule la construction romanesque crée le roman épistolaire. Un ensemble de lettres ne peut être lu comme un roman que si l'organisation de ces textes autorise cette lecture. Il faut que l'ensemble du texte se construise par les lettres, et que celles-ci soient le support de la narration et le moteur de l'action [...] Il faut aussi que les lettres forment une suite permettant à l'action de se développer ou de se construire, soit en donnant naissance à une confidence épistolaire, soit en libérant une action dont les lettres seront le moteur et le support (Calas, 1996: 42-43).

Se trata, bien al contrario, de una experiencia límite de la literatura epistolar que complejiza al máximo su intelección mediante su discontinuidad, fragmentación y saturación. “C'est un univers de monades arbitrairement rapprochées par une vo-

lonté chaotique et imprévisible, c'est un monde de dissemblance et d'isolement qui est figuré par la désorganisation" (Joye, 1990: 128).

*L'Esperance de beaux voyages* presenta dos volúmenes divididos en las cuatro estaciones; 366 misivas fechadas cada una de ellas en cada uno de los días del año. Una escritura epistolar diaria que se inicia el 24 de junio de 1983 con el primer volumen *Été-Automne* (EA), y que concluirá en el segundo, *Hiver-Printemps* (HP), el 23 de junio de 1984. Se presenta así una colección epistolar que no pertenece a un número limitado y abarcable de remitentes y destinatarios y que tampoco construye una narración a través de su ordenación. Bien al contrario, la obra multiplica sus personajes por encima del umbral memorístico del lector. Remitentes y destinatarios de todas las edades y condiciones –apelados por sus nombres, apelativos familiares o amorosos, iniciales, etc., o que permanecen anónimos– generan igualmente textos epistolares de ilimitados contenidos, como avanza la reseña de la contraportada del primer volumen:

En France. De nos jours. Des personnes différentes écrivent à des personnes différentes, tout au long de quatre saisons [...] A chaque lettre, un univers, un rapport, une demande, une situation, une attente. Ce roman, composé de lettres écrites chaque jour, au fil des saisons, pressent et sollicite le lecteur comme collecteur et auteur de correspondances. Chaque jour, une rencontre avec une personne qui, l'instant d'une lettre, n'a pas le temps de devenir un personnage qui joue ou se joue la comédie. Ce qui compte c'est la foule, les rencontres, la multiplicité des demandes. Chacune, chacun se présente, dit, appelle, exprime. Chacune, chacun espère vivre sa vie ou une autre vie, c'est selon les rêves. Chacune, chacun voyage à sa manière (EA).

Ante semejante planteamiento, el lector será incitado, a partir de diversas características del texto, a buscar unidad y sentido a la obra, a *resolver* esta suerte de jeroglífico epistolar. Si analizamos la red de envíos de las 366 misivas (anexo 1), observamos que en ningún caso se produce un intercambio epistolar entre los interlocutores identificados, es decir, ninguna de las cartas en las se identifica al remitente y al destinatario recibe respuesta. Además, solo dos interlocutores (Bruno e Yves/Y.) escriben más de una misiva a un mismo interlocutor. Sin embargo, una lectura inquisitiva podrá descubrir algunas correspondencias en las cartas no identificadas, como tendremos oportunidad de observar. Por otra parte, muchos de los nombres de los remitentes y destinatarios aparecerán en el texto de otras misivas, provocando un *efecto de resonancia* que incita nuevamente al lector a descubrir las posibles coincidencias entre los interlocutores y las narraciones que estas contienen. En este sentido, la misiva 23 (M23) relata una celebración en la que se dan cita numerosos personajes, cuyos nombres iremos encontrando en las sucesivas cartas ¿podría ser esta reunión el epicen-

tro de la narración epistolar? Algunos de los personajes que allí se dan cita: Bernard, Betty, Lulu, Jacqueline, Pipo, Esther, Jean, Tony, Antoine, Martin, Sandro, Jean-Paul, Clara, Marcel o Elise ¿son los mismos remitentes y destinatarios de algunas de las misivas de la obra?

Frente a los 326 nombres, iniciales, apelativos o apellidos (anexo 2) –de los cuales el 60% solo se presentan fugazmente en una única carta–, 53 remitentes y 140 destinatarios permanecen no identificados para el lector. Si nos centramos en los interlocutores identificados, su identidad se complica nuevamente. ¿Un personaje identificado con su inicial puede corresponderse con algunos de los nombres completos? Es decir, L., personaje masculino que escribe tres misivas y recibe una, ¿podría identificarse con Laurent, Laszlo, Léo, Léon, Léonard, Léopold, Loïc, Louis, Luc, Lucien, Luciano, Lucio, Ludo o Lulu? ¿Un nombre y su apelativo pueden corresponder al mismo personaje?: Anne y Annette; Jean y Jeannot; Catherine, Cat y Catou; Louise y Louise; Luce y Lucette; Pierre y Pierrot; Sam y Samuel; Suzanne, Suzy y Suzie; etc.

Las posibilidades del lector de dar sentido y unidad al texto, de resolver este potencial jeroglífico epistolar, disminuyen aún más al comprobar que ni tan siquiera los nombres o iniciales pertenecen siempre a un mismo personaje. Tras la inicial C. encontramos el género masculino en la M197 y el femenino en la M211. Lo mismo ocurre con K. o B. Algunos nombres e iniciales, además, no se corresponden con un único personaje sino con varios. X. es un joven en la M13, un escritor en la M32 y un empleado del ayuntamiento en la M89. Bruno es un joven en las misivas 18, 19 y 20 y un adulto en la M188. Roger es policía en la 31 y profesor en la 179. Suzanne es hija en la 62 y abuela en la 350. Y este desdoblamiento se produce de forma evidente con al menos una octava parte de los interlocutores epistolares.

Junto a la improbable *resolución intratextual* de la obra epistolar, surge otra posibilidad de interpretación, esta vez *intertextual*. Sévy Erravan –anagrama de Yves Navarre, suerte de pseudónimo del autor, y personaje protagonista de *Niagarak* (1983)– es el remitente de la M146, en la que envía un texto, *Femme flattée, femme perdue d'avance*, a una revista. Por tanto, ¿podrían algunas de estas cartas pertenecer a personajes de otras obras de Navarre? Otros nombres protagónicos de obras anteriores, que surgen de forma reiterada en el texto epistolar, crean esta nueva posibilidad de sentido. El lector puede intentar descubrir si el Julien de las M218 y 273 se podría identificar los protagonistas de *Lady Black* (1971) o de *Portrait de Julien devant sa fenêtre* (1979); si el Luc de las M210 y 302 se corresponde con el personaje de *Les Loukoums* (1973); los Pierre de las M116, 225, 275, 327 y 360, con los protagonistas de *Le cœur qui cogne* (1974), *Le Temps voulu* (1979) o *Kurwenal ou la Part des êtres* (1977); los Jacques de las M85, 174, 202, 235, 336 y 346 y las Clara de las M30, 67, 75, 122, 144 y 359, con los personajes de *Le cœur qui cogne*; si el Poupée (Paul) de cuya muerte informa la M325 evoca e invoca al Poupée (Robert) de *Killer* (1975); si los Henri, Suzanne y Suzie, Bertrand, Romain y Claire son los Prouillan de *Le Jardin*



*d'acclimatation* (1980); si la Lola de *Première pages* (1983) recibe ahora tres cartas; si los David de las M201, 204 y 265 se corresponden con los personajes de *Evolène* (1972) o *Kurwenal*; si el Elie de las M183 y 272 es también aquel de *Evolène*.

Esta escritura epistolar *fragmental* va evolucionando a lo largo de su realización. Como podemos observar en el apéndice 1, en el primer volumen (M1 a 181) las diferentes identidades escriben varias cartas y también reciben otras, y el número de remitentes y destinatarios no identificados es muy numeroso. Es decir, el lector tiene una mayor percepción de una red epistolar por descubrir. Sin embargo, en el segundo volumen (M182 a 366) la escritura epistolar se atomiza. Los remitentes y destinatarios aparecen en la mayoría de los casos en una única carta y el anonimato de los primeros desaparece casi en su totalidad. La obra epistolar, por tanto, se va autodefiniendo paulatinamente como una de las máximas expresiones del *récit indécidable* posmoderno que, en este caso, se genera a través de la saturación de la estructura epistolar lograda mediante los elementos posmodernos analizados anteriormente: densa renarrativización del contenido epistolar, discontinuidad –escritura *fragmental* e hibridación con diferentes formas textuales– e hipertextualidad –la cita, el intertexto, y, muy especialmente, el metadiscurso–. Se materializa así un *roman épistolaire indécidable* que, como hemos señalado, destruye su propia naturaleza. El principio de incertidumbre es definitorio entonces en la obra, ya que, pese a todo lo expuesto, el lector continuará percibiendo diferentes resonancias que le incitarán a reanudar la investigación, a rastrear el texto en busca de la resolución parcial de la escritura epistolar. Así ocurre con el personaje de Alexis, que, tras recibir una carta de Hélène sobre las serpientes (M310), le responde sobre el mismo tema (M363). Aunque la destinataria permanece anónima, el contenido de la misiva permite la identificación y la construcción del relato.

En lo que concierne al contenido de las cartas, este jeroglífico epistolar está constituido mayoritariamente por una correspondencia de carácter personal, aunque también las encontramos de carácter profesional. Misivas entre familiares, amigos y amantes que se alternan con cartas del ámbito literario (escritor-editor, lector-escritor), laboral (empleado-empresario), educativo (padre-profesor), médico (paciente-médico), vecinal o contractual (inquilino-propietario) hasta presentar incluso una misiva de la cadena de la felicidad o un legado vital. Una prolijidad y densidad epistolar que abarcará, por tanto, desde las cuestiones más cotidianas y banales hasta las expresiones más íntimas y los acontecimientos más trágicos, convirtiéndose en un catálogo veraz de las formas epistolares posibles en el inicio de la posmodernidad, y, por ende, en representación sociológica, donde el desarrollo temporal de su escritura a lo largo de un año permite también incluir algunas de las cuestiones de la realidad de la época. La discontinuidad se produce entonces gracias también a una suerte de *collage tonal*, donde la emoción más íntima de algunas cartas se juxtapone con la mera cotidianidad de otras y también con la ironía posmoderna materializada mediante la

polifonía epistolar para generar la parodia de diferentes ámbitos de la realidad, como analizaremos más adelante. La hibridación, finalmente, provendrá de la inclusión de todo tipo de textos (artículos de revistas, relatos, citas de periódicos, canciones, poemas, etc.).

Como indica el propio autor en la contraportada, la obra aborda así el concepto de alteridad de la posmodernidad, la experiencia del ser otro, que también traslada al lector al convertirlo en “collecteur et auteur de correspondances”. Navarre traslada el *diversel* posmoderno de la diseminación y la heterogeneidad a la novela epistolar para transformar el relato por cartas en sucesivas e irresolubles experiencias de alteridad, tanto del autor literario que las crea como del lector que las recibe:

Pour Yves Navarre, chaque être pris individuellement vient enrichir le kaléidoscope de l'existence humaine de la parcelle de vérité que constitue sa propre vie. La foule multicolore des personnages de *L'Espérance de beaux voyages* en fournit un excellent exemple : chaque expérience est présentée dans son unicité et sa spécificité, mais aussi comme élément d'un tout – l'ensemble riche et foisonnant de l'aventure humaine (Lanegrand, 2000: 65).

Ya en la conclusión del texto, se presenta una definición acerca del encuentro de la actividad epistolar y la literatura, del género epistolar como “rencontre de l'esthétique et de l'existentiel” (Navarre, HP: 266), y de la particular interpretación de la obra que concluye: “n'importe quelles lettres, même de rédacteurs tous différents, donneraient une sorte d'écho du monde, fût-ce sans autre lien que de se succéder” (HP: 267). Una definición certera de esta experiencia epistolar de la posmodernidad literaria.

## 2. *Autolalter-ficción epistolar y metadiscursividad literaria*

Dentro de esta indescifrable telaraña epistolar, iniciamos nuestro análisis con las misivas firmadas por un remitente, Y. o Yves, que se identifica con Navarre. De esta forma, la autoficción irrumpe en el espacio ficcional del relato con la inclusión de las misivas atribuibles al autor, en un uso de su correspondencia que ya se produjera en *Biographie* (1981) y que ahora se hibrida con la ficción. La obra incluye 15 cartas escritas por el autor:

- |    |      |                 |                        |
|----|------|-----------------|------------------------|
| 1. | M47  | – 9 août:       | A Marie-Claude         |
| 2. | M80  | – 11 septembre: | A su madre             |
| 3. | M87  | – 18 septembre: | A Marie-Claude         |
| 4. | M139 | – 9 novembre:   | A Chérie               |
| 5. | M149 | – 19 novembre:  | Diario                 |
| 6. | M156 | – 26 novembre:  | A Catherine            |
| 7. | M157 | – 27 novembre:  | A Egmont Verlag-Henkel |
| 8. | M164 | – 4 décembre:   | A su madre             |

- |     |      |                |                       |
|-----|------|----------------|-----------------------|
| 9.  | M190 | – 30 décembre: | A Mon moi, mon toi... |
| 10. | M212 | – 21 janvier:  | A Jean-Jacques        |
| 11. | M251 | – 29 février:  | A R. (masculino)      |
| 12. | M264 | – 13 mars:     | A Arnold              |
| 13. | M305 | – 23 avril:    | A Marie-Claude        |
| 14. | M346 | – 3 juin:      |                       |
| 15. | M353 | – 10 juin:     | A Co (femenino)       |

De ellas, siete se centran en el metadiscurso de la creación literaria. En la primera, el autor se dirige a Marie-Claude en una carta que gira en torno a la obra de la que forma parte, y a la que decide titular *L'Espérance de beaux voyages*, utilizando una frase de Charles-Albert Cingria en *Vingt-cinq lettres à Adrien Bovy*: “Cher Ami. On ne doit pas avoir du noir [...] contre ça, il n’y a que le travail, ou l’espérance de beaux Voyages” (EA: 89). Reconocemos entonces a la amiga de Navarre, cuya correspondencia ya apareciera en *Biographie*, lo que ofrece al lector un nuevo elemento que alimenta la posibilidad de que el relato epistolar pueda ser parcialmente resuelto. Navarre reflexiona entonces sobre la esencia epistolar de la obra y su instrumentalización: “Il nous faut redécouvrir le chaos. Les seules vraies lois sont celles du chaos” (EA: 90). De esta forma, la escritura epistolar sería la enunciación literaria más acorde con el principio de incertidumbre, ya expuesto en la introducción, que rige este periodo: “... c’est une écriture du chaos, du discontinu, qui introduit le vertige du particulière et de l’aléatoire dans un contexte marqué par l’effondrement des méta-récits et par un horizon de crise” (Gontard, 2013: 103). En la tercera, nuevamente dirigida a Marie-Claude, Yves continúa y profundiza en su reflexión metadiscursiva sobre la obra en curso:

Le projet me tenait depuis des années. Écrire des lettres. Rien que des lettres. Un projet imprécis et tenace. Je ne savais pas sous quelle forme [...] Le projet qui me tenait était hors programme, hors jeu, et, comme il m’est arrivé de l’écrire dans une précédente lettre, hors je. Comme si d’autres que moi pouvaient écrire les lettres que je suis le seul, et seul, à écrire. Comme si. Comme si un autre que l’auteur pouvait être l’auteur (EA: 156).

Navarre describe así lo que podríamos denominar como la experiencia de la alteridad escritural, que permitiría abandonar la *ipseidad* (Ricoeur, 1990) para percibir su escritura en cada misiva como ajena, perteneciente a innumerables remitentes. La *auto-ficción* –ficcionalización del yo– se transforma así en una *alter-ficción* –fabulación del ser otro–, mediante una escritura epistolar *fragmental* de la incertidumbre que se convierte en testimonio de la concepción identitaria de la posmodernidad: “Aujourd’hui il ne s’agit plus que de lettres et que de l’être, l’être chacune, l’être chacun. Des lettres que je souhaite, en fait pour l’autre, celle ou celui, destinataire, qui lira, recevra, ou bien prendra comme s’il avait lui-même ou elle-même écrit” (EA: 156).

Una tarea de creación literaria de la alteridad que se revela extenuante, debido a las exigencias de su máxima densidad y prolijidad:

... chaque lettre je me sens accusé de ne pas fournir l'effort normalement honoré, alors que chaque lettre coûte plus qu'un premier chapitre, plus qu'un roman et c'est chaque jour commencer, chaque jour dater, chaque jour donner la parole à quelqu'un d'autre, et chaque fois une nouvelle situation, un nouveau lieu de paroles, et toujours la même situation demanderesse, toujours la même parole (EA: 157).

Se trata, por tanto, de una escritura literaria epistolar del caos posmoderno que solo se percibe como unitaria a través del concepto de lo efímero, de la aprensión del instante furtivo. La carta de Yves definiría aquí la esencia de una literatura epistolar propiamente posmoderna, y la creación de una nueva *auto/alter-ficción*:

Seul le temps présent, le temps qui se déroule, éphéméride, peut donner à l'ensemble une allure d'ensemble. Je me dis qu'après, l'ensemble, dans sa fragile continuité, constituera un ensemble, une fiction mêlant autant de voix que de prénoms et de noms. Un passage. Dans le temps. Dans un temps précis. Comme si. Comme si l'auteur à ne parler apparemment que des autres ne parlait jamais de lui-même. Et vice versa. Le seul fait d'écrire est un outrage. Ici, même, je n'ai pas le droit de me présenter. De faire acte de présence. Comme si. Comme si un autre que moi pouvait être lui ou elle. L'autre. Peut-être. Je continue. A bientôt. Y. (EA: 157).

En la cuarta, Navarre se dirige a una anónima "chérie", que si bien podríamos identificar con Marie-Claude, ya que continúa con la temática metadiscursiva, se dirige metafóricamente a la literatura, para expresar su concepción de la creación literaria, exigente y extenuante, que rechaza la comodidad de los espacios conocidos y que obliga a la constante exploración de los propios límites, del espacio de *alter-ficción*:

... je suis l'auteur de cette lettre. Je suis l'auteur de toutes ces lettres. Comment pourrai-je être l'autre ? Jamais nous ne le serons. Je n'ai plus rien à t'écrire. Je t'ai tout dit. Tu as épuisé en moi toutes les patiences. Toi, précisément. Que j'ai aimée d'amour, puis d'amitié alors que tu n'aimais que toi. Ne m'empêche pas de continuer à écrire cette lettre et ces lettres. Pour d'autres, les autres, que je ne serai jamais, qui ont tout à dire, alors. J'ai également tout à dire. L'important est de ne plus rien attendre et d'essayer. De tenter (EA: 216).

La misiva concluye con una frase en la que se cifraría la necesidad de esta escritura, cuyo objetivo se opondría al de la novela epistolar canónica, para definir la

meta de este *roman épistolaire indécidable*: “Quand les lettres n’ont plus de sens alors le sens commence” (EA: 218). Una vez aceptada la imposibilidad de generar una narración unitaria a través de la lectura epistolar, surge entonces una nueva experiencia de este laberinto; la de la alteridad.

La quinta misiva se convierte en diario, ya que su enunciación no está dirigida a un *tú* y tampoco está firmada. Sin embargo, su contenido identifica el texto como perteneciente a Yves, ya que relata las novedades sobre la publicación del texto que leemos. Una nueva reflexión metadiscursiva acerca del origen y naturaleza de la obra y sobre el proceso creativo diario que esta impone:

Il y aura donc un an de lettres. Un fil de temps. Une suite de romans à l’état naissant. Tant de paroles échangées ou demandées, ne serait-ce que demandées, à leur commencement [...] L’important est de savoir qu’il y aura du courrier, au moins une lettre, le lendemain. Et quatre saisons. Au moins cela. Encore un peu cela (EA: 230-231).

En la novena, de nuevo anónima, reconocemos nuevamente a Yves por su contenido. El destinatario se identifica con la alteridad en su más amplio sentido: “Mon moi. Mon toi. Mon émoi. Ma tribu. Mon brut. Mon inconnu. Mon singulier. Ma différence. Mon fatal. Ma passante, Mon inconnu. Toi, mon couple” (HP: 24). A esta alteridad le expone la *indécibilité* de la obra en progreso: “Je ne peux pas expliquer toutes les lignes, de toutes les lettres, de tout ce que j’ai écrit pour toi, pour te redonner le sourire et la parole. Je ne peux même pas t’expliquer pourquoi tout cela est inexplicable” (HP: 24-25). La obra así concebida se configura como misión imposible; una actividad literaria sin propósito y sin destinatario identificable: “Cette lettre du milieu de la nuit était à toi, pour toi, sans nom, sans prénom. Qui es-tu ? Ce projet est de ne jamais nous rencontrer” (HP: 27).

En la décimo tercera, dirigida nuevamente a Marie-Claude, el autor confiesa que la escritura de *L’Espérance de beaux voyages* es una fuga existencial frente a la realidad posmoderna, también en la experiencia literaria:

J’ai fait une fugue. Je fais une fugue depuis des mois. Je ne sais pas où je vais [...] je ne fabrique pas, je ne compose pas, je ne corrige pas [...] Mes beaux voyages et leur espérance sont perdus d’avance [...] Même cette lettre me rend coupable. Elle ne serait donc pas vraiment nécessaire. Mais d’où vient cette idée de nécessité ? Qui peut croire, sinon toi, tant de toi, que je me suis égaré et que c’est peut-être là le sujet ? Peut-être. Si je me retourne, je m’arrête pétrifié [...] Je ne peux pas me retourner. Je ne peux plus m’arrêter. C’est toujours la même solitude. Et la même course de fond. Pour tout le monde (HP: 191-192).

En la última carta de Yves, dirigida a Co., a dos semanas de la conclusión de la obra, el autor visualiza ya el vacío que esta provocará, solo asumible mediante la

gestación de un nuevo proyecto literario, siempre en oposición a los cánones clásicos: “Je ferai mille projets du roman au passé simple, prêt à porter, beau produit de consommation, que je suis bien incapable d’écrire” (HP: 264). De esta forma, comprobamos cómo la escritura epistolar de Yves se genera, en gran parte, en relación a la reflexión metadiscursiva sobre la propia obra y a las disquisiciones sobre la naturaleza de la escritura epistolar.

La cita a Cingria por parte de Yves genera una vez más la posibilidad de descifrar nuevos elementos del jeroglífico epistolar. En la M144, Clara se dirige a un desconocido amigo al que le cita un pasaje de Cingria. En la M211, la remitente, ahora identificada como C., hace referencia nuevamente al pasaje (identificamos entonces a Clara con C.) y nos desvela el destinatario, Navarre, al hacer alusión a su actual actividad epistolar: “C’est sans doute ce vertige-là qui t’a saisi à l’écriture des lettres, la capacité qui t’est offerte de te glisser dans des foules de peaux et de tisser ta trame entre elles. Tu écris, tu avances ?” (HP: 52-53). Navarre ofrece así una nuevo ejemplo y definición de este espacio escritural de *auto/alter-ficción*. Un personaje de la obra escribe al autor de la misma (*auto-ficción*) y describe la tarea literaria de este: convertirse en otro epistolar cada día que a su vez se dirige a otras infinitas alteridades (*alter-ficción*). Una experiencia literaria que se identifica con la construcción posmoderna de la identidad descrita por Bauman: “... constructing their identities, but theirs were ‘momentary identities’, identities ‘for today’, until-further-notice identities, [...] do not bind the time/space, they move through it, and so they move *through* identities” (1992: 167). Una búsqueda que aboca a la frustración donde la alteridad parece igualmente inalcanzable. En la M343, K. narra el reencuentro fortuito con Jürgen en un bar, sin embargo, pasados siete años, no está seguro de reconocerle. Le hace llegar entonces una nota: “Est-ce toi, ou un autre toi ?”, a la que sigue una segunda: “Alors, est-ce toi, ou un autre toi ? Sosie”, y de las que recibe como respuesta “Sosie” (HP: 245). Así, una vez más, los conceptos relacionados con la alteridad se metamorfosean. El *otro semejante a uno* que define al sosias se convierte en un *otro/nuevo yo*.

### 3. Metadiscursividad epistolar

Si analizamos la metadiscursividad a lo largo de la obra, encontramos múltiples reflexiones sobre el hecho epistolar. Una suerte de caleidoscopio reflexivo del *diversel* posmoderno.

Yves, en su sexta misiva (M156), se dirige a Catherine para ofrecerle un texto nunca publicado, *Le Bureau des enfants perdus*, en torno a las cartas que el autor recibe de sus lectores. Se genera así una lúcida reflexión sobre esta particular correspondencia, donde la misiva del lector es también acto de creación literaria. Esta reflexión evidencia la importancia que la escritura epistolar, en todas sus expresiones, tiene para el autor:

[...] une lettre à l’auteur n’appelle pas de réponse parce qu’elle est une réponse en soi. Et souvent, les auteurs des lettres le sen-

tent et le savent : en bas de la lettre il n'y a qu'un prénom, pas de nom et pas d'adresse. C'est alors une vraie lettre, comme un roman, livrée au secret de deux et à une intimité que rien ni personne ne pourra jamais nommer [...] La lettre, souvent, est écrite avant la fin de la lecture d'un roman. Parce que, le roman terminé, celle ou celui qui écrit a peur de ne plus avoir le courage d'oser. Peut-être aussi parce que la lectrice ou le lecteur, dans la foulée d'une lecture, dans un élan, sincère, s'insère, insère son propre chapitre, son propre dire, et se dit. C'est une constatation (EA: 242).

La carta concluye con una postdata que podríamos considerar como sucinta definición de la *auto/alter-ficción*: “Typographiquement le mot « autre », l'autre, est une coquille du mot « auteur », l'auteur. En fait c'est le même mot. L'auteur se doit autre” (Navarre, EA: 243). Esta máxima ambición del autor de alcanzar la alteridad se identifica con el concepto de fraternidad: “Une fraternité sans âge, de tous les sexes et de tous les amours” (EA: 242) y se pone en práctica también respecto de esta correspondencia lector-escritor en varias cartas (M41, 52 y 98) hasta generar la de un *no lector* en la M281. La carta se convierte también en metáfora del vínculo del lector con el autor: “La maladie de celle ou celui qui attend une lettre [...] Le lecteur voudrais le quitter, mais il envoie toujours la lettre qu'il faut, ou bien la lettre arrive toujours au moment opportun, pour que tout recommence de plus belle” (HP: 243).

En su decimo tercera misiva, Navarre incluye una cita de *Lady Black* (1971), ya que es el fragmento subrayado por un amigo durante su lectura. A continuación, Yves reflexiona sobre la persistencia de la materia epistolar en su obra. Trece años después de la publicación de su primera novela, la carta sigue siendo el origen del texto, el punto de partida de la escritura literaria:

*Julien a toujours mis des lettres dans ses romans. Irène tirait de grands coups de crayon sur ces pages ratées. « Une lettre ne peut vivre que si elle arrive dans une enveloppe. Tes lecteurs n'achèteront pas ton roman dans une enveloppe, ils ne le recevront jamais par la poste. Une lettre tue un roman. Ou bien le roman ne doit être fait que de lettres », ajouta Irène pour devancer la réplique de Julien. « Une lettre dans un roman, c'est un roman qui meurt », confiait plus discrètement Alice, en marge, en petit, et au crayon pour qu'on puisse le gommer. Il n'y a pas de hasard. L'éternel retour à la case départ. Ou bien, quinze ans plus tard, suis-je en train de me tenir à la lettre, tout simplement, trop simplement, ce roman à l'état naissant (HP: 192-193).*

El abundante metadiscurso epistolar de los diferentes remitentes gira en torno a unos cuantos conceptos clave que se interrelacionan: la esencia del acto epistolar; su propósito; la reflexión sobre su capacidad de comunicación y el cuestionamiento de



su autenticidad; y las disquisiciones acerca del envío, la destrucción o la devolución de la correspondencia. El *a priori* diálogo diferido epistolar: “Je ne suis plus seule. Je t’écris. Tu n’es plus seul. Je t’écris” (EA: 19), “J’ai un peu de mal à te parler. Écrire c’est parler. Parler à voix haute. La voix du dedans. A toi. Maintenant” (EA: 30), se transforma de maneras diversas. En primer lugar, la no necesidad o la imposibilidad de respuesta:

Sans doute vaut-il mieux adresser une lettre quand l’autre ne s’y attend pas. Une lettre qui serait non pas une demande mais une réponse en soi. Donc une vraie lettre (EA: 26).

Cette lettre est comme un chien d’aveugle : laisse-toi guider. [...] C’est une vraie lettre puisqu’elle n’appelle d’autre réponse que ta lecture (EA: 93).

Le seul moyen que j’ai de lire tes lettres, c’est de les recopier. Ainsi, je m’arrête à chaque mot. Et je comprends ce que tu as essayé de me dire. Mais après avoir recopié, c’est comme si je t’avais répondu. Et je ne sais plus jamais quoi t’écrire (EA: 225).

Je t’écris. Je n’attends plus aucune réponse, en retour. Tu étais présent puisque j’ai pensé à toi, et puisque j’éprouve le besoin de t’adresser cette lettre (HP: 97).

En segundo lugar, el peligro de la incomprensión:

C’est d’ailleurs le danger de toute lettre quand le destinataire n’est plus ami ou amoureux, amant ou tout simplement attentif. L’auteur de la lettre passe pour un plaintif, un froissé, un maniaque de l’échec, un larbin, un geignard, tout sauf ce qu’il est : quelqu’un qui dit, se dit, crie si besoin est, et parle obstinément un langage qu’aucune confiance en lui-même ne façonnera jamais (HP: 127).

Se llega entonces al cuestionamiento de la autenticidad del acto epistolar. Su realización se convierte en ocultación: “Quand tu m’écris, tu me caches quelque chose. Tu me tiens à distance pour que je ne le sache pas” (HP: 212), impostura: “Et si j’aménage cette lettre, je la détruis. Si je compose, si je figrole, si je modèle, je détruis notre site, s’il existe encore, s’il a existé” (HP: 18), o procedimiento a través de la cual dirigirse a uno mismo:

Tu t’adresses, en fait, les lettres que tu m’envoies. Tu les écris pour toi. Et je ne veux plus m’écrire en t’écrivant. L’écriture est une imposture. Chacun reste soi. Et c’est pourtant nécessaire. [...] Il ne peut y avoir de correspondance qu’avec ce que nous avons perdu. Et la correspondance est permanente. Chacun écrit pour soi. Nul ne sera jamais l’autre [...] Tu n’écris qu’à

toi. [...] Ne m'écris plus. Ou bien écris-moi et garde les lettres pour toi, car elles te sont destinées (HP: 19-21).

Se produce incluso el ritual de la auto-correspondencia. En la M53, el remitente se escribe a sí mismo para recibir su carta al regresar del viaje que está a punto de iniciar. En ella se dirigirá a su esposa, Olga, sospechando que esta pueda abrirla en su ausencia, y que finalmente se revelará como prueba de la inseguridad amorosa:

Je m'écris. Je m'écris cette lettre. Je la posterai sans l'avoir relue [...] Je m'écris. Je trouverai cette lettre en rentrant. [...] Je m'écris, je t'écris. Je voudrais être là quand tu déchireras l'enveloppe de cette lettre. Il s'écrit. Il m'écrit. Il me fait « ça » chaque année, au retour de vacances (EA: 97-99).

La sinceridad epistolar se puede situar entonces en su irrealización: “Je ne compte plus les lettres que je commence à vous écrire et que je n'achève pas. Lettres vivantes. Ébauches. Les lettres achevées, vous en recevrez parfois, sont lettres mortes” (EA: 14). Incluso una realización vaciada de contenido, al enviar sobres vacíos, como ya ocurriera en *Le cœur qui cogne*: “Je te prie d'arrêter de m'envoyer des enveloppes vides. Si tu n'as plus rien à me dire, ne dis plus rien” (EA: 220). Surge así la reflexión en cuanto al propósito del acto epistolar:

Les lettres qui servent à quelque chose sont lettres mortes.  
Cette lettre est perdue. Je te la donne (EA: 78).

Les lettres qui ont une raison d'être sont les seules envoyées.  
Elles détruisent. Elles éloignent. Elles ont raison. Je ne vais même pas jeter celle-là. Je vais l'oublier (EA: 29).

Su finalidad llega a identificarse con el autocastigo: “Voici la lettre disgracieuse qui me tient à cœur et que j'écris pour me faire mal” (HP: 119). Se vincula tanto al recuerdo: “Je vient de t'écrire égoïstement parce que j'ai peur de perdre la mémoire du temps. De mon temps de vie” (EA: 154), como al olvido: “La vocation d'une lettre c'est l'oubli, écrire de l'oubli, et le temps de l'écrire ou le temps de la lire, au moins ce temps-là, exister” (EA: 27). Y entre ambos se establece la dialéctica: “Je sais que tu jettes mes lettres et tu sais que je garde les tiennes. Je sais que tu ne les oublies pas et tu sais que je ne retiens rien de toi [...] Cette lettre ne serve à rien” (EA: 160-163).

El sentido del acto epistolar puede limitarse entonces a su escritura, omitiendo un envío que haría fracasar la intención del remitente:

Et tant mieux si cette lettre ne te parvient pas, puisqu'elle est sans adresse, et son espoir intact (EA: 22).

Je garde cette lettre pour moi (EA: 52).

Je ne vous enverrai pas cette lettre. Mais je l'ai écrite. J'ai refait la pelote (EA: 271).

Voici donc une de ces lettres que je t'écris et que je ne t'envoie jamais (HP: 58).

C'est une lettre sans destination. Je vous l'écris en pure perte. Vous ne la recevrez jamais (HP 199).

J'écris cette lettre jusqu'au bout. Je ne te l'enverrai pas (HP: 219).

El beneficio del acto epistolar se situaría en su escritura y no en su envío: “Même si je ne pense pas t'expédier cette lettre, je te parle et ça me fait du bien” (HP: 117). Y, ante el fracaso de la comunicación, surge la necesidad de su destrucción:

Mon intention n'est pas de les relire, de me relire donc, mais simplement de les détruire, et d'être sûre de leur destruction. En effet, je me demande si ce courrier accumulé depuis tant de temps n'est pas de nature à nous séparer alors que chaque lettre avait pour but une meilleure connaissance de nous-mêmes et le rapprochement. Ainsi va le désir. La correspondance a un effet contraire (HP: 37).

J'ai toujours déchiré cette lettre en moi. Déchire-la (HP: 71).

Esta destrucción de la carta puede adquirir valor simbólico de liberación: “Déchirer une lettre c'est libérer le temps du poids du souvenir. C'est accepter la vie. Garder une lettre, c'est garder la mort, lente, habituelle” (HP: 144). La actividad epistolar parece entonces irrenunciable, a pesar de ser consciente de su fracaso: “Il y a des jours où je ne crois plus au projet de t'écrire quand je t'écris. Et je t'écris chaque jour” (EA: 200). El fracaso epistolar es preferible a la ausencia: “J'ai peur, un jour, de trouver ma boîte aux lettres vide” (EA: 185). La misiva llega a convertirse en metáfora del ser humano, de los vínculos interpersonales protagónicos en toda la obra de Navarre, que explica así su recurrente presencia a lo largo de su obra:

... dans cette correspondance les rôles sont instables, la lecture mobile, qui est le lecteur ? l'envoyeur ? le destinataire ? le destin à taire ? Il arrive qu'on soit tout cela à la fois : la lettre prend corps, on est la lettre en souffrance ou le déchet de lettres que nul n'a lues, que tous éludent (EA: 211).

#### 4. Hibridación y cita: el collage epistolar

Numerosos y diversos materiales son insertados en las cartas. El intertexto y la hibridación se convierten así en rasgos indispensables y característicos de esta escritura epistolar de la posmodernidad. Además de la inclusión del texto *Le Bureau des enfants perdus* y la cita de *Lady Black* ya expuestas, hallamos otros elementos de hibridación e intertextualidad de la obra del escritor. En su cuarta misiva, Yves le envía a su editor alemán una suerte de prólogo/epílogo para la publicación de *Les Loukoums*, donde recoge un nuevo apunte sobre los antecedentes de esta escritura de la *auto/alter-ficción*: “[...] une jeune femme m'a fait remarquer que j'étais à la fois Luc, Rasky et

Lucy. Et que le mon Lucy n'était que la contraction de noms de Luc et de Rasky. Je ne le savais pas. L'auteur n'est qu'un et il est tous" (HP: 244). Otra cita de la misma obra aparece en la M69: "L'enfer, on y entre de plain-pied sans le savoir" (EA: 126). En su primera carta, Yves alude a *Premières Pages* para explicitar su dubitación sobre la intelección de la presente obra: "... je doute donc si fort qu'il n'y aura même plus dans [...] ces lettres [...] une Peggy et une Lola de *Premières Pages* pour donner à l'ensemble une allure d'ensemble" (EA: 89). Esta misma duda es la que incita al lector a esa búsqueda de unidad del relato, de interconexión de las cartas, de hacer el texto, aunque sea parcialmente, *décidable*. En la quinta (M149), alude a *Biographie* para explicar su estado anímico tras una pesadilla en torno a la silla eléctrica: "A la fin de *Biographie*, j'appelais cela la trajectoire du javelot" (EA: 231).

Si analizamos el conjunto epistolar, la hibridación se produce, en primer lugar, al convertir la carta en continente necesario para el envío de otros textos: literarios (profesionales: M3, 10, 146, y amateurs: M81 y 171); periodísticos (M36); diarísticos (M275); poemas (M321); canciones (M171); u otras misivas (M69 y 247). E incluso el envío de fotografías (M37, 78, 257, 259 y 343). En segundo lugar, la hibridación se produce a través de las citas que los remitentes incluyen en sus textos epistolares: citas literarias, periodísticas, musicales y cinematográficas.

En la M10, el texto *La Gloire selon la voisine de parlier*, escrito por Léon Dupont y rechazado por la revista, se constituye como una *mise en abyme* autoficcional. El autor se convierte en personaje para narrar la escritura del texto que leemos, el propuesto por la revista. La narración incluye una reflexión en torno al concepto de alteridad sobre el que se construye: "La gloire, c'est les autres, comme l'enfer. Ce qu'ils imaginent et s'imaginent, ce qu'ils vous prêtent pour pouvoir vous tenir" (EA: 25). El intertexto con *Huis Clos* (1944) reaparece en la M68, ahora en palabras de Fabrice: "« Et bien, continuons » comme dit le rideau qui tombe sur *Huis Clos*" (EA: 123), y Sartre es de nuevo aludido en la M350 por Suzanne: "Et je cite Sarte dans *Les Mots* : Nous avons la honte de nous accommoder de notre misère, des rutabagas qu'on servait à table" (EA: 259). La teleraña de citas que se va tejiendo, como ya ocurriera con Cingria, es otra posible herramienta de descifrado del jeroglífico epistolar que va a resultar nuevamente fallido.

La hibridación y la citación continúan. En la M71, S. le ofrece a Betsy el inicio de una novela, escrito hace doce años, que una vez más se centra en un personaje y su escritura. En la M181, su padrino le envía a Sylvain un cuento infantil como regalo navideño. En la M36, el texto *Eh, bien, faites votre liste*, de Antoine Sarpe, responde a la invitación de una publicación en torno al *silence des intellectuels* protagonista en el verano de 1983 en Francia. La crítica de Sarpe a esta concepción de la falta de *engagement*, incluye nuevamente una cita, en esta ocasión de *Lucien Leuwen* (1834) de Stendhal: "Adieu, ami lecteur : songez à ne pas passer votre vie à haïr et à avoir peur" (EA: 76). Navarre crea así una respuesta ficcional a la demanda generada

en la actualidad social de su escritura literaria. En la M275, Pierre le ofrece a Claire su antiguo diario, escrito treinta años antes, cuando tenía veinte. Este enfrentamiento con la *mismidad* (Ricœur, 1990), genera una nueva reflexión en torno a la autoficción: “Voilà la plus grande des tentations : être son propre personnage” (HP: 144). En la M69, de Jérôme a Sandro, la descripción de la tragedia del SIDA del remitente incluye una carta escrita a Léonore, tras la muerte de Gregory, que no le enviará: “Je ne peux pas écrire à Léonore. Je n’ai pas de réponse à lui donner” (EA: 126). En la M247, Léonard le envía a su padre una nota que este le escribió a su hijo hace años (HP: 100). En la M321, Roland le envía a Nicolas un poema de Mathias, encontrado en entre sus pertenencias tras su suicidio. En la M17, Arnaud le envía una canción por él compuesta a su cantante favorita. En la M143, J.S. incluye en la carta a su expareja el discurso de un hombre en el metro de París, en el que este va declarando múltiples identidades: “Je suis juif, de Hongrie [...] En fait, je suis polonais [...] Je suis palestinien [...] je suis bulgare, je suis irlandais [...] je suis Kabyle [...] Je viens du Biafra” (EA: 221-222). En la M343, Jean-Marc le transcribe a Henri la entrevista que le realizó a Paul meses antes de su muerte. En la M345, Nicolas le transcribe a Laurent, el que fue su pareja hace diez años, una anotación hecha en el margen de un libro y hallada por casualidad: “Je viens de rompre [...] C’est du fond de mes états d’âme que j’ai eu envie de noter cela” (HP: 252-253). Todos estos textos, insertados en las cartas, hibridando su discurso, materializa la afirmación de la M31, tras citar a Henry James: “*La Folie d’écrire* c’est pour tout le monde et pas seulement l’écrivain. Le seul fait de dire un mot en le pensant, en le voulant, en le sentant, en le humant est déjà une folie” (EA: 67). La locura de escribir, de la que adolece Navarre, es por tanto la causa de esta renarrativización posmoderna del exceso que define su obra, caracterizada por el *diversel* y el *fragmental* que, en esta ocasión, genera una saturación narrativa del relato epistolar que lo convierte en irresoluble.

Los diferentes remitentes recurren a la literatura como soporte vital que desean compartir en sus cartas: “... j’aime ce texte de Duras où il est écrit que la littérature nous est d’un grand secours pour l’existence” (EA: 35). Las citas de Henry James (M31), Sseu-ma Tsien (M42), Nerval (M159), René Char (M175), Rilke (M175), Laclos (M227), Montaigne (M251), Tchekhov (M251), Philonenko (M348) Jacques Sternberg (M355) o Colette (M366) ayudan a los remitentes a expresar sus emociones y pensamientos. Lo mismo ocurre con obras cinematográficas (M182), o musicales (M278 y 352), textos de graffittis (M241), e incluso la anotación de una partitura musical (M55).

### 5. *Récits du réel y faits divers*

Constatamos igualmente una importante presencia de las citas periodísticas que introducen la realidad de 1983-1984 en la escritura epistolar de Navarre, vinculando la obra con la *écriture du réel* analizada por Viart y Vercier (2005), y en la que

ambos autores constatan la importancia de la polifonía y del uso de la segunda persona: "... le monologue narratif devient ainsi comme une caisse de résonance qui fait entendre la voix d'autrui et installe du pluriel dans le singulier" (2005: 212). Así, hallaremos en este *diversel épistolaire* las declaraciones de Roland Castro sobre arquitectura (M31); el programa estadounidense de agricultura PIK (M59); el manifiesto de los creadores polacos por su libertad de expresión (M90); el enfrentamiento sobre las armas nucleares entre EE.UU y la URSS (M160); el trágico accidente aéreo en el que murió el escritor Manuel Scorza (M163); la muerte del escritor Richard Llewellyn (M168); la noticia del hundimiento de un barco con inmigrantes ilegales (M343), campañas no gubernamentales contra la hambruna (M328), un folleto anónimo (M254), o el testimonio de un experto en salud mental sobre la violencia institucional (M366).

En las cartas de Yves correspondientes a *Hiver*, el autor abandona el metadiscurso literario para expresarse también acerca de su realidad y de la actualidad social y política. En la décima (M212), se dirige a Jean-Jacques para expresar su visión de la situación política del país: "L'insolente mauvaise humeur et l'efficace mauvaise foi des politiciens, quand ils sont hantés par l'idée de plaire et le désir de convaincre, me ramènent au discours automatiquement éjecté du rêveur et du solitaire au sentier" (HP: 53). La duodécima (M264) supone la reflexión que Yves dirige a su colega Arnold en torno a la firma del *Appel des intellectuels pour la paix* y su visión del *engagement des intellectuels* en la actualidad de 1983:

Les intellectuels ne se fréquentent pas. Ils font place forte imprenable. Ils sont harcelés. Et je les plains comme je me plains parfois. Nous ne sommes pas très mobiles. Nous ne nous mobilisons pas entre nous. Nous signons comme des aveugles des « appels » qui ne réunissent que nos noms. Il n'y a pas courant de pensée. Chacun pense pour lui. Et je me méfie des intellectuels qui se prennent pour des intellectuels (HP: 124).

La experiencia de Navarre se identifica con el individualismo posmoderno y la disolución del lazo social, que define igualmente la práctica literaria actual: "Les écrivains ont pris acte de la défection envers tous les systèmes d'explication globale du monde, défection à laquelle ils ont du reste largement contribué. Aussi la littérature critique ne peut-elle plus s'écrire sur fond de système de pensée" (Viart y Vercier, 2005: 262).

La realidad se filtra también a través de los *faits divers* que Navarre convierte en experiencia personal de los remitentes epistolares, instrumentalizando así otro elemento relevante de la literatura de la posmodernidad: "Dans l'effort pour proposer une nouvelle saisie du réel effectif, les fictions contemporaines se sont emparées de faits divers susceptibles d'éclairer les manifestations les plus aiguës de la société actuelle" (Viart y Vercier, 2005: 228). En la M27, Jessica, una joven de veinte años, es

testigo del atentado acaecido el 15 de julio en el aeropuerto de Orly, en el que murieron ocho personas. En las misivas 18, 19 y 20, Bruno Schmink, de 17 años, le relata a su abogado el robo cometido con una pistola de juguete, y la posterior huida reteniendo a un motorista. En la M106, Suzanne le narra a Jocelyne el asesinato de seis personas (abuelos maternos, padres y dos hijos) a manos de un joven, de oficio carnicero, enamorado de la hija. En la M323, Lucio le cuenta a Tobi su encuentro con el cadáver de un joven, en medio de la ciudad. De este modo, Navarre introduce otra vertiente del *diversel postmoderne*: “Ce que le fait divers révèle, c’est l’état douloureux du réel commun, susceptible de se fracturer à tout moment sous les pressions sociales et psychiques que chacun subit” (Viart y Vercier, 2005: 244).

## 6. La presencia de la muerte como alteridad absoluta

La inmanencia de la muerte y el proceso del duelo en el espacio íntimo es otra temática esencial de la posmodernidad. Como indica Bauman, la muerte se convierte en “the ‘absolute alterity’ of non-being” en tanto que “the total, absolute unknowability of death” (2006: 50, 42). La obra de Navarre explora su inmanencia a través de esa muerte *en primer grado*:

And so it is only one kind of death, the death of “thou”, of the “second” not a “third”, of the near and dear, of someone whose life intertwined with mine, that paves the ground for a “privileged philosophical experience”, since it offers me an inkling of that finality and irrevocability which death, every and any death, and only death, is about. Something irreversible and irreparable happens to me, something akin in this respect to my own death, even if this death of another is not yet my own (2006: 43).

La presencia de esta alteridad absoluta surge en la escritura epistolar mediante diferentes procedimientos. Hallamos, en primer lugar, las misivas enviadas a destinatarios desaparecidos, como ya ocurriera en *Le Petit Galopin de nos corps* y *Le Jardin d’acclimatation*. Yves le escribe dos cartas a su madre –segunda (M80) y octava (M164)–, cuyo recuerdo, ausencia y presencia, está íntimamente vinculada a la actividad escritural del autor:

Tu me manques. Et je suis perdu [...] Alors, tu es là, tu sais que je t’écris. Tu sais que j’écris toi. Et c’est toujours un coup de foudre. [...] En fait tu es vivante. Tu es là. Tu écris cette lettre. J’ai ton écriture. Elle est lisible [...] j’ai l’encre de ton encre, tes pleins et tes déliés. Tu me manques. Dors bien. Je vais encore te chercher dans la foule [...] Que cette lettre te borde (EA: 145-146).

La potencia del recuerdo hecho presente: “Un souvenir diraient les uns. D’autres murmurent un survenir et je suis de ceux-là : tu surviens” (EA: 255), es la



única defensa frente a la ausencia: “J’ai toujours eu peur de te perdre. Et maintenant que tu es emportée, emmenée, perdue, je ferme les yeux, tu es là. Je glisse ma menotte dans ta main” (EA: 256).

Otros personajes se dirigen igualmente a los que ya no están. En la M7, una presa de sesenta y cuatro años, cuya identidad permanece anónima, escribe a su marido, con el que lleva casada cuarenta y tres, bajo prescripción de su asistente social. Le narra su día a día en prisión, condenada a una sentencia de quince años, y rememora su vida en común hasta revelar su crimen: “... mon loup, ma terreur, mon ours, toi, mort, étouffé par moi”, sin que exponga otro motivo que: “J’avais peur de partir avant toi”. De nuevo, la carta permite combatir la ausencia: “Je ne suis plus seule. Je t’écris, Tu n’es plus seul. Je t’écris”, e identificar su verdadera naturaleza como la del diálogo con la propia alteridad: “... quand on aime, c’est toujours la même personne qui écrit les mêmes lettres, qui les reçoit, qui les lit” (EA: 18,19).

En la ya mencionada M23, un hombre le escribe a su pareja, Bobby, narrándole la reunión de amigos a la que ha asistido, y a los que no ha informado de su muerte: “Je n’ai pas osé lui dire que tu étais mort. D’ailleurs, plusieurs personnes m’ont demandé de tes nouvelles. J’ai dit que tu étais en voyage” (EA: 53). En la M63, Pilou escribe a su padre fallecido, expresando el miedo a la ausencia que, una vez más, la carta transforma en presencia:

J’arrête. Je pense à toi, je ne dors pas [...] J’ai peur de m’allonger. Couché, j’ai peur. Je t’écris. Je devrais arrêter. J’arrête [...] Cette lettre, tu l’as lue au-dessus de mon épaule. Par-dessus mon épaule. Comment dire ? Tu es debout, derrière moi, partout (EA: 118).

La enunciación en torno a esa muerte en primer grado se convierte inevitablemente en reflexión identitaria: “whenever being speaks of that other, it finds itself speaking through a negative metaphor, of itself” (Bauman, 1992: 2).

También hallamos cartas de despedida ante el suicidio, es decir, en el momento de afrontar voluntariamente la alteridad absoluta de la propia desaparición, que en diversas ocasiones “peut aussi être considéré comme le moyen d’atteindre une vérité et une totalité perdues, comme la renaissance enfin accomplie à laquelle Yves Navarre aspirait tant” (Lannegrand, 2000: 138). El propio autor, ya cercana la conclusión de la obra, expresa su desasosiego ante una realidad de la que ya no podrá huir a través de la escritura epistolar. En este estado, Yves escribe a Jacques y Nicole tras asistir a una representación teatral de otra obra de Tchekhov, *Ivanov* (1887) para confesar sus ideas suicidas:

Hier, en sortant de la représentation de la pièce *Ivanov*, je voulais me tuer, comme Ivanov. Je renonçais à la noce finale. Je ne jouais plus. Je suis rentré chez moi. Je voulais me tuer. Il faut croire que je suis lâche ou que j’ai de l’instinct : je vous ai appe-

lés au téléphone. C'est tout. Merci. Le théâtre est dangereux et bon. Y. (HP: 253-254)

En la M321, Roland escribe a Nicolas para enviarle el poema que Mathias ha dejado entre sus pertenencias, antes de suicidarse: “Quand quelqu'un disparaît volontairement, s'en va, décide de s'en aller, décidément, se supprime, les autres de l'entourage, alors, s'interrogent, cherchent des explications. Or, c'est inexplicable. Cet adieu est un acte en soi” (HP: 217-218). En la M77, Renée escribe a Mia, ambas actrices ya veteranas, antes de someterse a una operación que cree no superará. En la M209, François Lapiere se despide de sus amigos mediante su *testament*:

Amis et proches. Ceci est mon testament, mon textamentir, mon textamant, mon textaimant, mon textaimanté [...] Je nomme légataire universel l'enfant en moi qui ne sait pas encore le métier et les manières d'homme : les rivalités et les calculs, l'opinion des autres. Je nomme légataire universel l'enfant qui dort en moi alors que je trouve de moins en moins le sommeil. Je le veille. Je le quitte. Je ne récupère plus. Je le lègue tout ce que j'ai, c'est-à-dire tout ce que je n'ai jamais obtenu (HP: 49).

El testamento vital se convierte así en texto, en actividad escritural asociada tanto a la mentira como al amor. Su autora traslada su legado a esa alteridad de origen. Frente a la alteridad absoluta de la muerte, la alteridad primera de la infancia revela la traición consumada a lo quisimos ser.

Otras cartas informan de la desaparición de seres queridos. En la M69 Jérôme escribe a Sandro en torno al “cancer gay”, la virulencia e incompreensión en torno al SIDA en esos años. Jérôme le informa de la muerte de Gregory, su primera pareja hace ya veinte años, por la enfermedad. El desconocimiento de Léonore, hermana de Gregory, sobre la homosexualidad de este, hace reflexionar a Jérôme sobre lo que se deja tras la desaparición y quema todas sus fotos y recuerdos de naturaleza sexual: “J'ai fait le vide ici pour que rien ne raconte mes nuits après ma mort” (EA: 127). En la M285, Jean-Marie escribe a Gabrielle sobre la muerte de la prima política de ambos, Madelaine. Tras una semana ordenando sus pertenencias y realizando los trámites de la herencia, Jean-Marie se siente extraño ante la intimidad de la fallecida. No ha encontrado sus diarios ni sus poemas. Madelaine ha borrado todas sus huellas antes de su partida.

En todos estos casos, la pérdida implica la transformación de la propia identidad:

Each death is *a loss* of a world – a loss *forever*, an *irreversible* and *irreparable* loss, it is the absence of that world that will never end – being, from now on, eternal. It is though the sock of death, and the *absence* that follows it, that the meaning of finality, as much as the meanings of eternity, of uniqueness, of

individuality in its twin facets of *la mêmeté* and *l'ipseité*, are revealed to us, mortals (Bauman, 2006: 42).

Finalmente, otras cartas toman cierta distancia para reflexionar sobre otro aspecto asociado a la muerte, el de los vínculos sociales. En la M45, Colette informa a su hermana Suzy del fallecimiento de su vecino, Monsieur Leibkowitz, hallado en su apartamento dos días después de la muerte, en la soledad de la falta de familia. En la M205, Bernard le cuenta a Alain que ha acompañado a Ulf al entierro de su pareja, Billy. De nuevo surge la soledad; nadie a reclamado el cuerpo del joven. En la M290, Lulu le narra a sus primos los preparativos de los servicios funerarios y el entierro de Agustin. En la M352, Frédéric se dirige a un/a destinatario/a anónimo/a para hacer referencia a la muerte de Lukas mediante una vacua anécdota hospitalaria, sin revelar la relación entre ambos.

### 7. Polifonía e ironía posmoderna: parodia, sátira y absurdo

La irresoluble polifonía de este jeroglífico epistolar posibilita una expresión de la ironía que se materializa principalmente a través de la parodia, una de las formas de renarrativización de la literatura posmoderna (Zhao, 2012: 71-74). Hallamos la parodia lúdica de la propia comunicación epistolar: "... la parodie marque une distance critique par rapport au répertoire littéraire à force de jouer avec les codes littéraires et de les déjouer" (Zhao, 2012: 275), como expresión del individualismo posmoderno, del fracaso de la comunicación interpersonal y de la disolución de los vínculos sociales de la realidad contemporánea: "les thématiques de l'ironie réunissant en effet les principales caractéristiques de cette société" (Zhao, 2012: 273). En la M24, dirigida a una asociación de antiguos alumnos, J.P.P., el secretario de la misma, se pregunta sobre el sentido de esta, treinta años después de haber finalizado los estudios y once desde su última reunión. La excusa para esta demanda es la noticia de la muerte de su antiguo profesor de Filosofía. De nuevo, un anciano fallece sin que su cuerpo sea reclamado por familiar alguno. El homenaje a la vocación docente se mezcla con la parodia sobre la asociación. En la M25, los Dubost se dirigen a los vecinos del piso de abajo a fin de llamarles la atención acerca del ruido que hacen al levantarse a las siete de la mañana, del volumen que utilizan al hablar por teléfono, o de su mala educación a la hora de saludar. De nuevo, lo colectivo fracasa frente al individualismo y este naufragio se relata a través de la parodia epistolar, en la que la carta se instrumentaliza como vehículo de una pretendida corrección social basada en la asepsia emocional:

Vous parlez également si fort au téléphone que nous ne pouvons pas ne pas savoir que votre nouveau travail est plus rémunérateur mais c'est du bureau, vous n'avez rien à faire et vos vertèbres « ont repris », je cite [...] Que les gens de l'immeuble ne sont pas à la hauteur de l'immeuble (?), etc. (EA: 60).

En la M112, el nuevo propietario de una casa le escribe al antiguo, Monsieur Pock, para narrarle el encuentro con su vecina, la “veuve Wilson”, y desestimar los consejos que el destinatario le dio acerca de no entablar relación con ella. En la M224, L.R. le pide a un conocido que no le salude en los entreactos de los conciertos a los que ambos asisten. La misiva se convierte entonces en absurdo sustituto de la comunicación oral, evidenciando el fracaso de la misma. En la M9, un sucinto análisis de un discurso genera una pincelada paródica en torno a la comunicación política, definitivamente extraviada en la forma del mensaje y olvidando su contenido. La calidad del mismo se pondera mediante parámetros como la velocidad de la enunciación, el nivel de lengua del vocabulario utilizado o la naturaleza de los términos más repetidos. La medicalización de la salud mental es otra de las cuitas posmodernas abordadas en dos cartas. En la M99, V. Quentin-Rochut escribe a su médico con la intención de que le haga una visita domiciliaria y le derive a un médico especialista. El paciente relata entonces su depresión de soltero jubilado, que abusa de la medicación ansiolítica recetada.

La parodia se desplaza también a otros procedimientos de la ironía. En la M121, esta se convierte en paradoja. R. Germain escribe a su médico para consultarle su situación actual. Ahora que su ira ha desaparecido gracias al tratamiento, su familia le teme aún más en este nuevo estado. La parodia en torno al caos y la incertidumbre de la posmodernidad se transforma en absurdo en la M161. Lucette envía una carta a todos sus familiares para informarles acerca de la situación de Albert, su marido, quien se ha instalado en el zoológico, en la fosa de los chimpancés. Ante el éxito de público, las autoridades le permiten permanecer allí, y se convierte en la noticia de la ciudad. La parodia social se transforma en sátira en la M92, donde una mujer, E., le escribe a su hermano Tony para informarle: su hermano y su cuñado han sido encarcelados por profanar la tumba de su padre, de donde tomaron la dentadura del cadáver. Creían que en ella estaría inscrita la cuenta en suiza que los herederos buscan desde hace tres años, tomando por verdadera una broma al respecto de Tony.

La carta de temática amorosa haya su parodia en la M26, utilizando el procedimiento irónico de la enumeración (Zhao, 2012: 44), a través de la cual generar también el absurdo. Christophe le enumera a Lydie las siete razones por las que desea cancelar la cita acordada: “Les raisons à ce renoncement sont multiples. J’en évoquerai quelques-unes. Aucune ne sera la bonne. Il n’y a plus de bonne raisons à rien” (EA: 60). La modalidad epistolar del telegrama es parodiada también en la M274, donde su forma sintética se convierte en una extensa y anodina carta que enfatiza la expresión íntima mediante la inserción de los *Stop*: “Je n’aime que ce que j’invente. Stop. Je suis seul. Et je n’invente que si j’oublie. Stop. Je suis seul, je le sais, je le sens et je le vis. Au printemps on peut en parler hardiment. Stop” (HP: 142).

Finalmente, en la M281, Timothy Waterfield, un joven estudiante de veinticuatro años, le escribe a un reconocido escritor para hacerle entender lo absurdo de sus lecturas públicas, de sus encuentros con los lectores, narrando al que Waterfield ha asistido. La carta se convierte en crítica sobre el discurso del creador literario, sobre su distancia frente a los lectores, sobre las respuestas dadas a sus preguntas. Entre ellas, la dedicada a la alteridad escritural genera la autoparodia de Navarre, al convertir su irrefrenable anhelo de *auto/alter-ficción* y su convicción acerca del texto *fragmental* en lugares comunes banales del discurso autoral: “A celui qui vous a posé la question de la reproduction de vous-même dans tous vos personnages et de votre feint détachement, vous avez répondu que vous étiez forcément tous et personne [...] Vous moquiez-vous de nous ?” (HP: 149).

El tratamiento irónico y paródico de la actividad epistolar, otra vertiente de este *diversel fragmental épistolaire*, describe una realidad posmoderna donde se produce el fracaso de la comunicación e interacción social debido a la disolución del lazo social que describía Jean Baudrillard (1982). “L’ironie représente la division entre l’idéal et le réel, l’essence et l’apparence, la totalité et la fragmentation” (Zhao, 2012: 276), siendo el ideal una experiencia de comunidad y comunicación que no parece factible en la sociedad líquida de la posmodernidad.

## 8. Evolución de la materia epistolar del *Nouveau Théâtre* a la literatura de la posmodernidad

El uso que de la materia epistolar hace Navarre a lo largo de su obra lo convierte en un autor determinante para el estudio de la evolución del uso de la misiva en la literatura francesa contemporánea. Durante la renovación literaria promovida por el *Nouveau Roman* y el *Nouveau Théâtre*, la carta se convirtió:

... en herramienta de las prácticas de ruptura de estas nuevas experiencias literarias, en vehículo de radical expresión de una conflictuada subjetividad que el ser humano no es capaz de transmitir, en materialización de la imposibilidad de narrar y narrarse, de comunicarse [...] hasta consumir su destrucción [...] la carta se genera como negación de sus características comunicativas y de sus posibilidades de auto-objetivación (Monterrubio, 2018a: 475).

En este sentido, son imprescindibles tanto la obra de Robert Pinget como la de Marguerite Duras. Los personajes de Pinget “experimentarán la dolorosa realidad de la imposibilidad epistolar”: “la imposibilidad de comunicarle al otro la propia subjetividad a través de la escritura” (Monterrubio, 2018b: 373). Por su parte, Duras materializa una paulatina deconstrucción del dispositivo epistolar que alcanzará su destrucción en *Aurélia Steiner* (1979) al generar “un *relato-carta* que dinamita los cimientos de la novela epistolar canónica: su dispositivo discursivo y su funcionalidad

narrativa. La destrucción del dispositivo epistolar es la constatación de la imposibilidad de explicar el mundo o explicarse a otro” (Monterrubio, 2019: 454).

De este modo, se produce una evidente ausencia de la novela epistolar que, sin embargo, presenta una reveladora excepción, el díptico de Louis Palomb, *Correspondance* y *Réflexions* (1968). La obra:

[...] instrumentaliza las diferentes instancias de la misiva para materializar su descomposición mediante la práctica del absurdo, generando así un *nouveau roman épistolaire* que pone el dispositivo epistolar al servicio de la búsqueda y experimentación lingüística propia de la renovación literaria (Monterrubio, 2018a: 473).

Con el advenimiento de la posmodernidad y su necesidad de renarrativización, el dispositivo epistolar va a conocer una muy notable proliferación en la literatura francesa de la que Yves Navarre es claro representante. Es preciso señalar que las expresiones límites de la instrumentalización de la materia epistolar en ambas prácticas literarias se producen de forma casi simultánea. Si Duras llega al límite de la destrucción del dispositivo epistolar con *Aurélia Steiner* en 1979, mediante el vaciado de las instancias epistolares, en consonancia con las búsquedas literarias del *Nouveau Roman* ya en el momento de su extinción, Navarre alcanza el límite opuesto, el de su saturación, para generar un *roman épistolaire indécidable* en 1984 con *L'Espérance de beaux voyages*, en consonancia también con las inquietudes de la literatura posmoderna, pero en este caso en el inicio de su andadura.

La obra de Navarre se convierte así en máxima representante y también precursora de las múltiples instrumentalizaciones que de la materia epistolar va a realizar la literatura de la posmodernidad (Monterrubio, 2015: 623-791). Tras la experiencia límite de este *roman épistolaire indécidable*, llegarán novelas epistolares que instrumentalizarán las características de la literatura posmoderna, como pueden ser *Les Amies d'Héloïse* (1990) de Hélène de Monferrand, *Lettres à Mademoiselle Blumenfeld* (1991) de David McNeil, *Lettres mortes* (1999) de Michel Jourdain, *Jessica ou l'amour affranchi* (2002) Michel Mohrt o *La Dernière Lettre* (2002) de Pierre Lhast. De igual manera, se desarrollará la hibridación de la escritura diarística y la epistolar (presente en varias obras de Navarre) hasta conformar lo que denominamos *journal épistolaire* cuyos máximos representantes serán la obra de Christian Bobin, los textos de Yann Andréa o las novelas *Comme avant Galilée* (1993) de Cathérine Safonoff y *Un peu de désir, sinon je meurs* (2006) de Marie Billetdoux. Muchos de estos textos estarán asociados a la escritura del duelo, como lo harán igualmente otras obras epistolares: *Lettre à mon père qui aurait eu cent ans* (1986) de Alain Bosquet, *Lettre à Laurence* (1987) de Jacques Bourbon-Busset o *Lettre à l'océan* (1994) de Anne-José Lemonnier. Una escritura epistolar dirigida al ausente que también evolucionará para interpelar a destinatarios inalcanzables: *Douze lettres d'amour au soldat inconnu* (1993) de Olivier



Barbarant, *Lettres à des morts plus vivants que les vivants* (1999) de René Pons o *Lettre d'été* (2001) de Pascale Roze, entre otras. Además, se genera un *roman lettre* que vehicla una suerte de testamento vital: *Je marie Françoise* (2001) de Paul Zu, *Rien n'est plus secret qu'une existence féminine* (2001) de Jean-Pierre Lebrun o *Lettre à D. Histoire d'un amour* (2006) de André Gorz. Finalmente, la misiva se instrumentalizará también dentro de la autoficción –*Lettres d'amour* (1982) y *Lettres en Égypte* (1994) de Hervé Guibert; *La Correspondante* (2000) de Eric Holder o *Une Forme de vie* (2010) de Amélie Nothomb– y de los *récits du réel* –*Viol. Six entretiens, quelques lettres et une conversation final* (1997) de Danièle Sallenave, *L'Adversaire* (2000) de Emmanuel Carrère o *Comment peut-on être français?* (2006) de Chahdortt Djavann. Todas estas obras evidencian la recuperación de las prácticas epistolares como elemento de la renarrativización posmoderna y como espacio de autorreflexión íntima de sus remitentes.

## 9. Conclusión

*L'Espérance de beaux voyages* representa la experiencia límite del uso de la materia epistolar bajo los parámetros de la posmodernidad. Navarre crea una obra única que se constituye como *roman épistolaire indécidable* mediante la saturación de los procedimientos de la literatura posmoderna: una renarrativización convertida en prolija densidad epistolar; una hipertextualidad cifrada en el constante uso del intertexto y en la obsesiva reflexión metadiscursiva en torno a la obra en curso y a la naturaleza de la escritura epistolar; una discontinuidad límite del *fragmental* posmoderno que imposibilita la reconstrucción por parte del lector de un supuesto relato epistolar, aunque numerosos elementos lo inciten a ello. De esta forma, la obra de Navarre ejecuta la destrucción del género epistolar en su definición canónica a través de la saturación del mismo, en una práctica literaria del *diversel* posmoderno del caos y la incertidumbre en el que ficción y autoficción se transforman en una *auto/alter-ficción* donde “l'auteur se doit autre” y en la que cada carta constituye así una nueva y diaria experiencia de alteridad tal y como la posmodernidad la percibe y define.

El abundante metadiscurso en torno a la misiva permite extraer una suerte de fenomenología posmoderna de la actividad epistolar. En primer lugar, se reivindica su escritura como espacio de autorreflexión realizable y positivo –en oposición a lo que ocurría en el *Nouveau Roman*– cuando la carta no tiene como objetivo el ser leída por el destinatario. En este sentido, las misivas dirigidas a destinatarios desaparecidos evidencian esa necesidad de diálogo interior. Por tanto, y en segundo lugar, es la recepción y lectura de la misma por parte del destinatario la que conlleva el fracaso, confirmando así la enorme dificultad de la comunicación íntima con el otro, especialmente en el terreno amoroso y familiar: “Entre moi et l'Autre, le contact ne peut s'établir. Autrui demeure celui dont je tente désespérément de m'approcher mais qui reste toujours aussi lointain” (Lannegrand, 2000: 105). Si la carta no enviada supon-



dría un espacio de expresión de la sinceridad, su envío la transforma en herramienta de la ocultación, la impostura y la mentira. En tercer lugar, el dramático naufragio de la comunicación en el espacio íntimo conllevaría diferentes reacciones que alcanzan el estatus de rituales de supervivencia: la no lectura o la lectura compulsiva, la conservación o la destrucción. En cualquier caso, y a pesar de su fracaso, no se renuncia a ella: se espera la misiva y se experimenta el miedo a no recibirla. Finalmente, solo frente a dos remitentes la carta logra realizarse como saludable y exitoso medio de comunicación: los amigos y los lectores. Estos últimos suponen para Navarre un espacio de refugio y comprensión, además de considerarlos parte de la obra, completando así una premisa crucial para el autor: la identificación entre misiva y creación literaria. La carta sería punto de partida y meta de la escritura, la novela perfecta dirigida a un único lector. Esta identidad, expresada en diversas obras del escritor, evidencia la crucial importancia de la escritura epistolar en su concepción de la literatura, siempre en busca de la alteridad: familiar, amorosa, de amistad y, en *L'Espérance de beaux voyages*, de la alteridad escritural.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc (1992): *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Éditions du Seuil.
- BAUDRILLARD, Jean (1983): *À l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*. Paris, Éditions DENOËL.
- BAUMAN, Zygmunt (1991): *Modernity and Ambivalence*. Cambridge, Polity Press / Oxford, Blackwell Publishers.
- BAUMAN, Zygmunt (1992): *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Cambridge, Polity Press / Oxford, Blackwell Publishers.
- BAUMAN, Zygmunt (2006): *Liquid Fear*. Cambridge: Polity Press.
- BERTHO, Sophie (1993): «Temps, récit et postmodernité». *Littérature* 92. Le montage littéraire, 90-97.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000): *Les réctis indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- BLANCKEMAN, Bruno (2002): *Les fictions singulières. Étude sur le romain français contemporain*. Paris, Prétexte Éditeur.
- BURGELIN, Claude (2010): «Pour l'autofiction», in *Autofiction(s) Colloque de Ceressy 2008*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 5-21.
- CALAS, Frédéric (1996): *Le roman épistolaire*. Paris, Nathan.
- COLONNA, Vincent (1989): *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Tesis Doctoral dirigida por Gérard Genette. Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

- DARRIEUSSECQ, Marie (1996): «L'autofiction, un genre pas sérieux». *Poétique*, 107, 369-380.
- FOREST, Philippe (2007): «La vie est un roman», in J.-L. Jeannelle y C. Viollet (dirs.), *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant (Au cœur des textes), 211- 219.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. París, Éditions du Seuil.
- GASPARINI, Philippe (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*. París, Éditions du Seuil.
- GONTARD, Marc (2001): «Le postmodernisme en France : Définitions, critères, périodisation» in F. Dugast-Portes y M. Touret (éd.), *Le temps des Lettres, Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française de XXe siècle ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Interferences), 283-294.
- GONTARD, Marc (2013): *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- JOYE, Jean-Claude (1990): *Littérature immédiate. Cinq études sur Jeanne Bourin, Julien Green, Patrick Modiano, Yves Navarre, Françoise Sagan*. Bruselas, Peter Lang.
- KIBÉDI VARGA, Áron (1990): «Le récit postmoderne». *Littérature* 77. Situation de la fiction, 3-22.
- KINGCAID, Renée A. (1988): «After the "Nouveau Roman": Some New Names in French Fiction». *The Review of Contemporary Fiction* 8(2), 300-312.
- KRISTEVA, Julia (1988): *Étrangers à nous-mêmes*. París, Librairie Arthème Fayard.
- LANNEGRAND, Sylvie (2000): *Personne et personnage. Le malaise identitaire chez Yves Navarre*. Bruselas, Peter Lang. (Langue et littérature françaises)
- LANNEGRAND, Sylvie (2012): «Écriture de soi, fragmentation et hybridité générique : le cas d'Yves Navarre», in S. Camet y N. Sabri (éd.), *Les Nouvelles Écritures du Moi dans les Littératures française et francophone*. París, L'Harmattan, 45-52.
- LYOTARD, Jean-François (1979): *La Condition postmoderne*. París, Éditions de Minuit.
- MONTERRUBIO, Lourdes (2015): *La presencia de la materia epistolar en la literatura y el cine franceses: tipología, evolución y estudio comparado*. Tesis doctoral dirigida por María Luisa Guerrero Alonso y Ángel Quintana Morraja. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- MONTERRUBIO, Lourdes (2018a): «La presencia de la materia epistolar en el *Nouveau Roman* y el *Nouveau Théâtre*». *Anales de Filología Francesa*, 26, 457-477. Disponible en: <https://revistas.um.es/analesff/article/view/analesff.26.1.352581>.
- MONTERRUBIO, Lourdes (2018b): «La presencia de la materia epistolar en la obra de Robert Pinget. Irrealización y desaparición de la misiva en *Le Fiston* y *Lettre morte*». *Çédille, revista de estudios franceses*, 14, 347-376. Disponible en: <https://cedille.webs.ull.es/14/15monterrubio.pdf>.
- MONTERRUBIO, Lourdes (2019): «La evolución de la materia epistolar en la obra literaria de Marguerite Duras : *Aurélia Steiner*, la destrucción de la misiva». *Çédille, revista de estu-*

*dios franceses*, 15, 423-357. Disponible en: <http://cedille.webs.ull.es/15/18monterrubio.pdf>.

NAVARRÉ, Yves (1984a): *L'Espérance de beaux voyages. Été/Automne*. París, Flammarion.

NAVARRÉ, Yves (1984b): *L'Espérance de beaux voyages. Hiver/Printemps*. París, Flammarion.

RICCEUR, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*. París, Éditions du Seuil.

VIART Dominique y Bruno VERCIER (2005): *La littérature française au présent*. París, Éditions Bordas.

VILAIN, Philippe (2010): «Démoin de la définition», in *Autofiction(s) Colloque de Ceressy 2008*. Lyon, Presses Univesitaires de Lyon, 461-482.

ZHAO, Jia (2012): *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Échenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly. París, L'Harmattan.

### ANEXO 1. Aparición de cada identificación como remitente, destinatario o citado en las misivas

NOMBRE	REMITENTE	DESTINATARIO	CITADO EN OTRAS MISIVAS EA / HP
1. R. (masc.)	1, 65	251, 348	
2. C. (masc. / fem.)	2, 22, 197, 211		
3. B.L. (masc.)	3		
4. K. (masc. / fem.)	4, 57, 145, 173, 178, 220, 342	82	
5. L. (masc.)	5, 101, 103	15	
6. Bertrand		8, 57, 135, 177	
7. S.B. (fem.)	10		
8. Léon Dupont		10	
9. Léa	97	12	
10. X. (masc.)	13, 32, 89		
11. Bruno	18, 19, 20, 188, 334, 339		
12. J. (fem.)	21		
13. Monique	276	21, 138, 152	pp. 54, 229 / pp. 40, 128
14. Bobby		23	
15. J.P.P. (masc.)	24		
16. Les Dubost	25		
17. Christophe	26		pp. 199, 227 / p. 65
18. Lydie	200	26	
19. Jessica	27		
20. Clara	30, 67, 75, 122, 144	359	p. 56
21. Roger	31, 235, 311	130, 179, 325	pp. 140, 202 / pp. 12, 112, 252
22. Roland	242, 321	31, 150	pp. 69, 108, 227 / pp. 28, 69, 165
23. Lucien	34, 179	362	p. 216 / p. 40
24. Dora		34	p. 110
25. J.B. (masc.)	35		
26. Antoine Sarpe	36, 176	186	pp. 55, 232 / pp. 97, 204
27. F. (masc.)	37		p. 263
28. Martha		37	p. 41
29. Carla	38, 167		p. 40
30. Elise	286	38	p. 57 / p. 49
31. Robert	39		pp. 43, 227, 260 / pp. 49, 192

32. Tonio		39	p. 228
33. Léo	40, 215, 297, 356	51, 59	p. 57
34. Enrique Stoppani	41		
35 y 36. Charlotte y Ludo		42	p. 27: Charlotte, pp. 58, 75: Ludo
37. Jean-Albert K.	43		
38. Laurent	44, 76, 196	306, 345	p. 26
39. Anouk		44	
40. Colette	45, 114, 354	136, 214	pp. 200, 237
41. Suzy		45	
42. Yves / Y.	47, 80, 87, 139, 149, 156, 157, 164, 190, 212, 251, 264, 305, 346, 353	144, 211	
43. Marie-Claude		47, 87, 305	
44. A. Ramblas	48		
45. Olga		53	p. 37
46. Régis Creyac	54		p. 82
47. Henri	55, 227, 355	76, 339, 343	
48. Loïc	237, 294, 314	57	pp. 227, 257
49. J. / N. (masc.)	58		
50. F.M. (masc.)	59		
51. Lulu (masc.)	60, 290	145	pp. 54, 140
52. Chris	252	60 ¿	p. 234
53. Vincent	61, 86, 292		p. 65
54. Pieric		61	
55. Pilou (hombre)	63 al padre muerto	168	
56. Suzanne	62, 106, 350	289	
57. Sylvie	64	216	p. 148
58. Olivier		64	p. 209
59. Pierre	116, 225, 275, 327, 360	67	pp. 43, 224, 274 / pp. 141, 155, 162
60. Fabrice	68	332	
61. François		68, 187, 357	pp. 78, 102, 150, 275 / pp. 15, 49, 69, 166, 209
62. Jérôme	69, 91	350	
63. Sandro		69	p. 55 / p. 218
64. Angeline	70		p. 152
65. Jacqueline		70, 258, 295	pp. 26, 48, 53, 76 / pp. 15, 188, 270
66. S. (masc.)	71, 233		
67. Betsy		71	
68. Wilfrid	72		p. 228
69. Lou (fem.)	142	73, 107, 163	
70. B. (masc. / fem.)	74, 232	259	
71. Renée	77		
72. Mia		77	
73. Tatie	78		p. 152
74. Liliane	79		p. 164
75. Tienot		79	p. 118
76. José	81, 162, 254		p. 82
77. Pierrot		81, 297	pp. 40, 43, 52, 260 / p. 40
78. Raymond Bescaille	83		p. 156
79. Esther	84		p. 54
80. Tola		84	
81. Jacques	85, 174, 202	235, 336, 346	p. 222 / pp. 95, 156
82. Enrique		85	
83. Barbara		86	p. 244
84. Raymond Salcon	88		
85. Josy	90		
86. Tilou		90, 194	

87. E. (fem.)	92		
88. Tony	249	92	p. 55
89. Pierre-Étienne	94, 238		p. 102
90. André	239	94	p. 98 / p. 222
91. Roberte		97	
92. V. Quentin (masc.)	99		
93. Yann	100	222	
94. Tonia	194	100, 267	
95. J.-L.W	102		
96. Éric	216, 230	103	p. 188 / pp. 133, 189, 190, 269
97. Stevan		104	
98. Théo	105	228	p. 126
99. Jocelyne		106	
100. V. (masc.)	111, 123		
101. Cat (fem.)		111, 239	p. 268 / pp. 56, 188
102. Monsieur Pock		112	
103. Josette		114	p. 56
104. Caro (fem.)	115		
105. Man (fem.)		115	
106. Marie	341	116	pp. 25, 102, 123, 150, 234, 237, 274 / pp. 44, 49, 82, 272
107. Kathy	117		p. 121
108. Sam		119	
109. R. Germain (masc.)	121		
110. Antonia	126, 221		p. 257
111. Jonathan		126	
112. Étienne	127		pp. 100, 102, 159, 219 / pp. 49, 66, 155
113. Jean	243, 295	127	pp. 43, 44, 48, 117, 179, 224, 23 / pp. 49, 65
114. Alice	128		p. 193
115. Z. (masc.)	128		
116. Pipo	234, 278	129, 262	pp. 54, 228
117. Nicky (fem.)	130		
118. Marcel Pride	131		pp. 38, 56, 184 / pp. 77, 179, 194
119. R.C. (masc.)	133		
120. Elsa	134		p. 71 / pp. 12, 108
121. Samuel	135		p. 61
122. Maurice	138		p. 227
123. Bob	140	197	
124. Christine		140	pp. 26, 143
125. Nicolas	141, 195, 345	173, 321	p. 218
126. Viviane		141	
127. J.S. (masc.)	143		
128. Sévy Erravan	146		
129. M. (fem.)	147		
130. Sébastien		147	p. 224
131. Jean-Philippe	148, 187, 191		p. 31
132. René Perrac		148	
133. Charles	150, 169, 357	198, 276	p. 28
134. Marie-Claire	151		
135. Léopold	153		
136. Jimmy		154	
137. Raoul	155		p. 127 / p. 13
138. Marthe	312	155	p. 143
139. Catherine	184	156, 200, 351	
140. Egmont		157	
141. Lise	158		pp. 43, 71 / p. 209

142. Christian		158, 238	
143. Frédéric	159		p. 72
144. Paolo		159	p. 78
145. Lucette	161		
146. Guillaume	163		
147. J.-P. (masc.)	165, 177		p. 68 / p. 31
148. Xavier		165	p. 89
149. Mina		167	p. 277
150. Mutti (fem.)	168		p. 10
151. Michel	253	169	p. 25 / p. 69
152. Claude	170		
153. Rudy (masc.)		170	p. 71
154. Arnaud Lehonzec	171		
155. Corinne	172		
156. Rocky		172	p. 109
157. Jean-Paul		174, 207	p. 56 / p. 31
158. Hervé	175	258	p. 228 / p. 215
159. Lola		175, 254, 280	
160. Maria		176	pp. 43, 258
161. Annie		177	p. 34
162. Erik	206, 261	178	
163. Sylvain		181	
164. Elie (masc.)	183, 272		p. 185
165. Jo (fem.)	207	183	
166. Natacha	185		
167. H. (masc)	186		
168. Lisa	339	188	
169. Yannick	189		
170. Mona		189	p. 44
171. Thierry		191, 349	p. 256
172. Emilie	192		p. 233
173. Rolande	193	356	p. 225
174. Anne	214	195, 304	p. 237
175. Gérard Kantor	300		
176. Patricia	196		
177. Kantor		196	
178. Daniel	199		
179. Patrick	256, 288, 364	199	p. 148
180. David	201, 204	265	p. 158
181. Philippe		201	pp. 150, 163, 204 / p. 82
182. Odile		202, 320	
183. Raymond	203		
184. Louis	241	203	pp. 56, 170
185. Simon		204	
186. Bernard	205	317	pp. 53, 227, 264 / pp. 46, 49, 104, 117, 166
187. Alain		205, 221, 291	pp. 43, 48 / pp. 46, 168
188. Martin		206	p. 199
189. François Lapierre		209	
190. Louise	210	229	
191. Luc		210, 302	p. 244 / p. 112
192. Jean-Jacques		212	p. 264
193. Victor Salvetti	213		
194. Clo (fem.)		215, 273	
195. Paulo	217		p. 78
196. Mounette		217	
197. Julien	218, 273		p. 192
198. Tom		218	
199. Jeannot	219, 325		p. 227

200. Betsy		219	
201. Odette	222		<i>p. 95, 196</i>
202. Federico	223		
203. Marc		223	<i>pp. 140, 228 / pp. 134, 186, 193, 231, 270</i>
204. L.R. (masc.)	224		
205. Édouard		225, 333	
206. Annette	226		
207. Harry		227	
208. Carine	228		
209. Edith	229		<i>pp. 166, 185 / pp. 73, 119, 166</i>
210. Catou		230	
211. Josette Monsh	231		
212. Anna		232	<i>p. 272</i>
213. Willy	257	233	
214. Renaud		237, 272	<i>p. 228 / p. 69</i>
215. Baptiste	240		
216. Marco		241	<i>p. 179</i>
217. Andrée		243	<i>p. 222</i>
218. Clément	244		<i>p. 265</i>
219. Marcel	362	244	
220. Hélène	245, 310	260	<i>pp. 88, 95</i>
221. Lilou (fem.)		245	
222. Stan Berezski	246		
223. Monsieur Falzetti		246	
224. Léonard	247, 289		
225. René	248		
226. Stan		248	
227. Niky		249	
228. W.K. (masc.)	250		
229. Poupie (fem. / masc.)		252, 278	
230. Adrien	344	253, 366	<i>pp. 89, 157 / p. 72</i>
231. Gabrielle	255	285	
233. Monsieur Kharg		256	
234. Guy		257	<i>p. 227</i>
235. Philou	258		
236. Paul		258, 271	<i>pp. 26, 76, 142, 192, 234 / pp. 21, 197, 222, 246</i>
236. Virgilio	259		
237. Riquet	260		
238. Lily		261	
239. Juan	262		
240. Pitou (masc.)		262	
241. Elisa	263		
242. Arnold	264		<i>p. 125</i>
243. Jean-Robert	265		
244. Romain	266		
245. Fulvio	267		
246. Éric V.	268		
247. Justin Correa	269		
248. Denis	270		
249. Gilberte		270	<i>p. 204</i>
250. Luciano	271		
251. Jean-Luc	274	319	
252. Stephen		274	
253. Claire	308	275	<i>pp. 9, 97</i>
254. Palou (masc.)	277		
255. Jules Joffrin	279		



256. Stéphane	280		p. 187
257. Timothy Waterfield	281		
258. Laura	282		
259. Emilio		282	
260. Jean-François	284, 303		p. 228
261. Noëlle		284	
262. Jean-Marie	285		p. 166
263. Flo (fem.)		289	p. 192 / pp. 15, 21
264. Laszlo	291		
265. Sophie	293		pp. 98, 272
266. Annick		293	
267. Richard		294	p. 261 / p. 130
268. Karl	296		
269. Fabienne		296	
270. Gilles	298	344	
271. Betty		298	pp. 20, 53
272. Ginou (fem.)	299		
273. Paulette		299	p. 166
274. Suzie	301		
275. Nicole		301, 346	pp. 150, 272
276. Manu	302		p. 26
277. Béatrice	304		p. 24 / p. 166
278. Sabine		306	
279. Filou (masc.)	307		
280. Bastien		307	
281. Gilbert	308		
282. Arlette		308	
283. Emile Pavoit	309		pp. 150, 227 / p. 43
284. Galuchet		309	
285. Alexis	363	310	
286. Nanno		311	
287. Louise		312	
288. Martial K.	313, 347		
289. Dave	315		
290. Elma		315	
291. Zou	316		
292. Ma Toune		316	
293. Rita	317		
294 y 295. Raphaël y Françoise	318		pp. 20, 226 / pp. 95, 212, 272
296. Rémi	319, 320		
297. Julia		322	
298. Lucio	323		
299. Tobi		323	
300. Nella	324		
301. Mathurin Lebard	326		
302. Co (fem.)		327, 353	
303. Cyrille	328		
304. Cécile		328	p. 240
305. L.B. (masc.)	329		
306. Pascal	330		pp. 240, 265
307. Niho		330	
308. Francis	331		
309. Luce		331	
310. Maïté	332		
311. Bénédicte		334	
312. Mathieu	335		pp. 43, 45

313. Patrice		335	
314. Mathurin V.	336		
315. Juliette	337		
316. Charles Roussel	338		
317. Marcel Cohen	340		
318. Jean-Marc	343		
319. Rodolphe	351		p. 271
320. Frédéric Berg	352		
321. Madame Smadja	358		
322. Steph	359		p. 227
323. J.-F. (masc.)	361		
324. Agnès	364		p. 119
325. Eugenio	365		
326. Diva		365	
Sin identificar	<b>REMITENTES</b> 6, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 23, 28, 29, 33, 42, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 73, 82, 93, 95, 96, 98, 104, 107, 108, 109, 112, 113, 118, 120, 124, 125, 132, 136, 137, 152, 154, 160, 166, 180, 181,  182, 208, 217, 236, 283, 287, 306, 322	<b>DESTINATARIOS</b> 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 40, 41, 43, 46, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 62, 63, 65, 66, 72, 75, 78, 83, 88, 89, 91, 95, 96, 98, 99, 101, 102, 105, 108, 109, 110, 113, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 131, 132, 133, 134, 137, 139, 142, 143, 144, 146, 149, 151, 153, 160, 162, 166, 180  182, 184, 185, 190, 192, 193, 208, 209, 211, 213, 220, 224, 226, 231, 234, 236, 240, 242, 247, 250, 255, 263, 266, 268, 269, 277, 279, 281, 283, 286, 287, 290, 292, 300, 303, 313, 314, 318, 326, 329, 337, 338, 340, 341, 342, 347, 348, 352, 354, 355, 358, 360, 361, 363	

## ANEXO 2. Identificadores de los remitentes y destinatarios de las misivas

A. Ramblas	Colette	Hélène	Liliane	Noëlle	Sandro
Adrien	Corinne	Henri	Lily	Odette	Sébastien
Agnès	Cyrille	Hervé	Lilou (fem.)	Odile	Sévy Erravan
Alain	Dave	J. (fem.)	Lisa	Olga	Simon
Alexis	David	J. / N. (masc.)	Lise	Olivier	Madame Smadja
Alice	Daniël	J.B. (masc.)	Loïc	Palou (masc.)	Sophie
André	Denis	J.S. (masc.)	Lola	Paolo	Stan
Andrée	Diva	Jacqueline	Lou (fem.)	Pascal	Stan Berezski
Angeline	Dora	Jacques	Louis	Patrice	Stéphane
Anna	Les Dubost	Jean	Louise	Paul	Steph
Anne	E. (fem.)	Jeannot	Louissette	Paulette	Stephen
Annette	Édith	Jean-Albert K.	Luc	Paulo	Stevan
Annick	Édouard	J.-F. (masc.)	Lucien	Patricia	Suzanne
Annie	Egmont	Jean-François	Luce	Patrick	Suzie
Anouk	Elie (masc.)	Jean-Jacques	Lucette	Philippe	Suzy
Antoine Sarpe	Elma	J.-L.W. (masc.)	Luciano	Philou	Sylvain
Antonia	Elisa	Jean-Luc	Lucio	Pieric	Sylvie
Arlette	Elise	Jean-Marc	Ludo	Pierre	Tatie
Arnold	Elsa	Jean-Marie	Lulu (masc.)	Pierrot	Théo
Arnaud Lehozec	Emile Pavoit	J.-P. (masc.)	Lydie	Pierre-Étienne	Thierry
B. (masc. / fem.)	Emilie	J.P.P. (masc.)	M. (fem.)	Pilou (masc.)	Tienot
B.L. (masc.)	Emilio	Jean-Paul	Maïté	Pipo	Tilou
Baptiste	Enrique Stoppani	Jean-Philippe	Man (fem.)	Monsieur Pock	Timothy Waterfield
Barbara	Enrique	Jean-Robert	Manu	Pitou (masc.)	Tobi
Bastien	Éric	Jérôme	Marc	Poupie (fem./ masc.)	Tola

Béatrice	Éric V.	Jessica	Marcel	R. (masc.)	Tom
Bénédicte	Erik	Jimmy	Marcel Cohen	R.C. (masc.)	Tonia
Bepsy	Esther	Jocelyne	Marcel Pride	R. Germain (masc.)	Tonio
Bernard	Étienne	Jonathan	Marco	Raoul	Tony
Bertrand	Eugenio	Jo (fem.)	Maria	Raphaël	Toune
Betsy	F. (masc.)	José	Marie	Raymond	V. (masc.)
Betty	F.M. (masc.)	Josette	Marie-Claire	Raymond Bescaille	V. Quentin (masc.)
Bob	Fabienne	Josette Monsh	Marie-Claude	Raymons Salcon	Victor Salvetti
Bobby	Fabrice	Josy (fem.)	Martial	Régis Creyac	Vincent
Bruno	Monsieur Falzetti	Juan	Martha	Rémi	Virgilio
C. (masc. / fem.)	Federico	Jules Joffrin	Marthe	Renaud	Viviane
Carla	Filou	Julia	Mathieu	René	W.K. (masc.)
Carine	Flo (fem.)	Julien	Mathurin Lebard	René Perrac	Wilfrid
Caro (fem.)	Francis	Juliette	Mathurin V.	Renée	Willy
Cat	François	Justiin Correa	Martin	Richard	X. (masc.)
Catherine	François Lapierre	K. (masc. / fem.)	Maurice	Riquet	Xavier
Catou (fem.)	Françoise	Kantor	Mia	Rita	Yves / Y.
Cécile	Frédéric	Karl	Michel	Robert	Yann
Charles	Frédéric Berg	Kathy	Mina	Robertte	Yannick
Charles Roussel	Fulvio	Monsieur Kharg	Mona	Rocky	Z. (masc.)
Charlotte	Gabrielle	L. (masc.)	Monique	Rodolphe	Zou (masc.)
Chris (masc.)	Galuchet	L.B. (masc.)	Mounette	Roger	
Christian	Gérard Kantor	L.R. (masc.)	Mutti (fem.)	Roland	
Christine	Gilbert	Laura	Nanno	Rolande	
Christophe	Gilberte	Laurent	Natacha	Romain	
Claire	Gilles	Laszlo	Nella	Rudy	
Clara	Ginou (fem.)	Léa	Nicky (fem.)	S. (masc.)	
Claude	Guillaume	Léo (masc.)	Nicolas	S.B. (fem.)	
Clément	Guy	Léon Dupont	Nicole	Sabine	
Clo (fem.)	H. (masc.)	Léonard	Niky (fem.)	Sam	
Co (fem.)	Harry	Léopold	Niho	Samuel	

## Écriture-dévoilement ou la méthodologie historique au service de la littérature : *Mes soixante ans* de Constance de Salm

**Maryam SHARIF**

*Kharazmi University*

maryam.sharif@khu.ac.ir

ORCID : 0000-0001-6395-0255

### Resumen

Cuando una obra literaria no pretende mezclar realidad y ficción, sino escribir lo real con las operaciones cognitivas que esto implica, la literatura se convierte en una herramienta para explicar y comprender el mundo. *Mes Soixante ans* de Constance de Salm es un texto literario que, a pesar del discurso que ejemplifica, se asemeja a una obra histórica. Tras analizar la naturaleza híbrida de la obra con la ayuda de diferentes elementos del método histórico –como la posición del “yo” del investigador, la movilización de referencias y evidencias, la estructuración cronológica del documento– y del comparatismo, nos proponemos demostrar la inteligibilidad científica del poema.

**Palabras clave:** Escritura del yo. Estudios interdisciplinarios. Escritora francesa. Historia. Siglo XIX.

### Résumé

La littérature devient un outil d'explication-compréhension du monde lorsqu'une œuvre littéraire ne vise pas à mélanger le factuel et la fiction mais à écrire le Réel avec les opérations cognitives que cela suppose. *Mes soixante ans* de Constance de Salm est un texte constitutivement littéraire qui pourtant, par le discours qu'il exemplifie, s'apparente à un ouvrage historique. Après avoir analysé le caractère hybride de l'œuvre, à l'aide de divers éléments de la méthodologie historique comme la position du « je » de chercheur, la mobilisation des sources et des preuves, la structuration chronologique du document ainsi que le comparatisme, nous allons démontrer l'intelligibilité scientifique du poème.

**Mot-clés:** Écriture du moi. Études interdisciplinaires. Écrivaine française. Histoire. XIX<sup>e</sup> siècle.

### Abstract

When a work of literature doesn't aim to mix fact with fiction but aims to write the reality with the cognitive operations that it's assumed, the literature becomes a tool of explanation and comprehension of the world. *Mes soixante ans* is a literary text which can present

---

\* Artículo recibido el 1/03/2020, aceptado el 13/04/2020.

itself as a historical work by using the type of discourse that it illustrates. After analyzing the hybrid character of the work, the position of the “I” of the method, the movement of the sources and the evidence, the chronological structuring of the document as well as comparatism, are the various elements of the historical methodology; with the help of which the historical intelligibility of the poem is then demonstrated.

**Keywords:** Narrating the Self. Interdisciplinary study. French women writer.. XIX<sup>th</sup> century.

## 0. Introduction

Si la production de connaissances est le propre d’une démarche scientifique, un texte littéraire dont le sujet serait sociologique, anthropologique, psychanalytique ou historique, peut être considéré comme une œuvre scientifique. C’est moins la visée de l’énoncé que la méthodologie de l’énonciation qui oriente l’horizon d’attente du chercheur en littérature et peut rendre un texte, dont la fonctionnalité principale est esthétique, porteur de savoir. Si au premier regard le roman, par son désintéressement relatif à l’égard du monde réel semble difficilement se livrer à une lecture objective et scientifique, les textes comme l’autobiographie, les mémoires, le carnet de route, etc. intéressent le lecteur non seulement par leur contenu, mais aussi par la connaissance qu’ils engendrent dans le domaine des sciences dites sociales.

Qu’en est-il d’un récit de vie en vers ? D’une part, de quelque manière qu’on définisse la forme poétique, « un poème, comme dit Gérard Genette (2004 : 7), est toujours une œuvre littéraire, parce que les traits formels (variables) qui le marquent comme poème sont, de manière non moins évidente, d’ordre esthétique ». D’autre part, un récit de vie dans lequel la frontière entre l’objectivité, l’historicité et la fictionnalité n’est point étanche (Thion Soriano-Mollà *et al.*, 2016 : 7), est censé produire un contenu fondé essentiellement sur le réel ; or la fiction est le caractère thématique par excellence de la littérarité.

Néanmoins le réel, depuis le premier XIX<sup>e</sup> siècle, est un thème de la grande littérature comme l’Histoire au sens latin de « connaissance acquise par l’enquête » est une manière de penser. Ainsi, le rhématique d’un texte, comme le veut Genette (2004 : 7), c’est-à-dire le type du discours qu’un texte exemplifie, pourrait en faire un objet à fonction non esthétique mais scientifique : producteur de connaissance. Un texte dont le contenu est la non-fiction et dont la forme est la poésie est-il de la littérature ou de l’Histoire ? Par et dans le discours qu’il engendre, aide-t-il à mieux connaître le monde ?

La théorie du texte-dévoilement d’Ivan Jablonka (2014) semble pouvoir répondre à la question : dès lors qu’une méthodologie est perceptible dans l’élaboration d’un texte constitutivement littéraire, on est en face d’une œuvre aussi scientifique qu’esthétique :

[La littérature du réel est] caractérisée avant tout par son rapport au monde. Elle n'est pas définie par son objet (les « faits ») ni par son manque (la « non-fiction »), mais par son désir de compréhension, sa potentialité explicative. En d'autre terme, si littérature du réel il y a, elle est plus cognitive que réaliste. Théorie d'une écriture-dévoilement : au lieu d'imiter le réel ou d'inventer des histoires, la littérature peut tenter de dire vrai au sujet du monde (Jablonka, 2014 : 312).

Ainsi, l'autobiographie, les mémoires ou les journaux intimes, en raison de leur tentative d'explication-compréhension du monde, sont des textes qui se prêtent par excellence à une lecture interdisciplinaire historico-littéraire. Car réfléchir sur le passé, fut-il même récent, et établir le lien entre le présent de l'écriture et le passé exige une méthode :

Écrire sous le signe de la mémoire, c'est aller du présent vers le passé, du moins vers certains moments ou événements du passé, en les invoquant ou en les convoquant dans le présent. Ce passé, on peut l'embrasser et le présentifier ou rencontrer l'irrémissible distance qui nous en sépare, ou faire les deux. Pour mener cette opération, le recours à une démarche historique a toute sa place comme technique d'enquête (Hartog, 2013 : 28).

*Mes soixante ans, ou mes souvenirs politiques et littéraires* (1833) de Constance de Salm est l'exemple type d'un texte hybride où une intelligibilité historique se fait voir à travers ses 1272 vers. Son étude démontrerait comment la réminiscence du passé est imprégnée d'argumentation. Citons d'emblée l'article paru en *Çédille*, intitulé « *Mes soixante ans* y sus referentes políticos y literarios: las memorias en verso de Constance de Salm » (Romera Pintor, 2015b), lequel offre déjà l'analyse de ce texte et en fait largement connaître les enjeux historiques et politiques afin de démêler l'intelligibilité scientifique du poème. On vise, ici, le même objectif mais pour y atteindre, on entreprend une approche autre et une méthodologie différente.

Le triple « je » de recherche du sujet écrivain (de position, d'enquête, d'émotion), l'usage des sources et des preuves ainsi que le comparatisme sont des méthodes d'historien auxquelles l'écrivaine a fréquemment et inconsciemment recours pour produire sa version de l'Histoire. Après avoir présenté le texte en vue de clarifier son hybridité, nous y décèlerons la démarche d'historienne pour conclure sur non seulement la viabilité mais également la nécessité des études interdisciplinaires appliquées aux textes littéraires pour en révéler les aspects objectifs et scientifiques.

Constance de Salm fait partie de ces nombreuses femmes écrivains du passé qui, publiées et reconnues de leur vivant, ont laissé peu de traces dans l'histoire littéraire. Ce n'est depuis les années quatre-vingt, que ces dernières sont au cœur d'un

mouvement de réhabilitation et de reconnaissance académique<sup>1</sup> et (dans une moindre mesure) publique. L'entreprise commence d'ailleurs à révéler ses résultats : en ce qui concerne Constance de Salm, Éliane Viennot (2016 : 5516) tient compte de « la grande poétesse Pipelet »<sup>2</sup> dans une position égale à Germaine de Staël étant en soi un canon littéraire et, à la librairie, son roman se trouve traduit en différentes langues (anglais, allemand, espagnol, catalan, italien).

Née le 7 novembre 1767 à Nantes et décédée le 13 avril 1845 à Paris, Salm a vécu plus de trois quarts de siècle : élevée sous l'Ancien Régime, mariée l'année de la Révolution avec Monsieur Pipelet de Leury, divorcée sous le Consulat (ou à la fin du Directoire), remariée sous l'Empire avec le comte de Salm Dyck, élevée au rang de princesse sous la Restauration (par le roi de Prusse) elle appartient ainsi aussi bien au siècle des Lumières qu'au premier XIX<sup>e</sup> siècle.

À la suite de son mariage avec M. Pipelet, elle s'installe à Paris, fait désormais partie des milieux lettrés ; Marie-Joseph Chénier la surnomme « la muse de la raison ». En 1795, elle est la première femme admise au Lycée des Arts. Elle a eu une longue carrière littéraire avec des œuvres assez variées. Ses premières publications datent de 1785 dans le *Journal général de France* et dans *l'Almanach des Grâces* sous son nom de jeune fille incomplet : Constance de TH\*\*\*. La poésie constitue la plus grande partie de ses œuvres (épître, éloges, boutades, discours, souvenirs en vers) et son *Épître aux femmes*, réponse à la querelle des femmes poètes suscitée par Écouchard Lebrun dans les pages de la *Décade philosophique* durant l'année 1797 est aujourd'hui reconnue comme un des textes fondateurs du féminisme avant-garde<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> En 1989 sont publiés l'ouvrage de Geneviève Fraisse *La Muse de la raison : la démocratie exclusive et la différence des sexes*, qui présente Salm comme une pionnière féministe, et l'article de Christine Planté « Constance Pipelet : la Muse de la Raison et les despotes du Parnasse », qui étudie sa poésie. Depuis lors les travaux universitaires s'enchaînent. Le colloque de Toulouse (2009) consacré à l'ensemble de l'œuvre et de la carrière de l'écrivaine et dont les actes sont publiés dans les *Cahiers Roucher-André-Chénier* (n° 29) fut un tournant dans les études sur Salm. Constance de Salm est aujourd'hui une auteure incontournable dans les études consacrées aux femmes, auteures et autres, du premier XIX<sup>e</sup> siècle. Outre celles et ceux dont les articles sont publiés dans les *Cahiers Roucher-André-Chénier* (comme Seth, 2010a) et qui ne cessent d'enrichir la littérature critique sur Salm, l'auteure a trouvé sa place aussi bien dans l'histoire des femmes (Viennot, 2016 ; Christine le Bozec, 2019) que dans l'histoire de l'art (cf. Fend, Hyde & Lafont, dir., 2012). Des chapitres des livres lui ont été consacrés (cf. Reid, 2012). Les universitaires francophones ont aussi abordé les divers aspects de son œuvre : les travaux de Á. M. Romera-Pintor en est l'exemple significatif, notamment son ouvrage *Constance de Salm y la modernidad de su discurso feminista. Epístolas y otros escritos (1767-1845)* (2015a). L'écrivaine est aussi le sujet de différents mémoires et thèses, par exemple : Luzon (1997), Mattos (2007) ou Sharif (2014).

<sup>2</sup> Le corpus auquel Viennot donne référence est écrit et publié avant le divorce de l'écrivaine quand elle s'appelait donc Constance Pipelet.

<sup>3</sup> Quelques-uns de ses poèmes sont publiés dans des anthologies dès années soixante du XX<sup>e</sup> siècle : *Huit siècles de Poésie féminine. Anthologie* (de Jeanine Moulin, Paris, Seghers, 1963, 117-120), *Le Grief des femmes. Anthologie des textes féministes du Moyen Âge à la seconde République* (de Maité Albistur et Daniel Armogathe, Paris, Hier et demain, 1978, 193-194), *The Defiant Muse. French Feminist poems*



Elle a aussi écrit deux pièces de théâtre : la première, en 1794, est *Sapho*, une « tragédie mêlée de chants » et mise en musique par Martini (1741-1816), qui fut un succès et eut environ cent représentations au théâtre des amis de la patrie (cf. Letzter, 1999; Adelson & Letzter, 2000; Sharif, 2015 ou Perazzolo, 2018). Sa seconde tentative était avec un drame appelé *Amitié et Imprudence* (1799) qui semble avoir suscité des critiques et qui fut retiré après une seule représentation. Salm a écrit des éloges de savants contemporains, parfois à leur propre demande (Joseph de Lalande, astronome 1732-1807), ce qui atteste encore de sa réputation dans les milieux savants. Elle a aussi écrit et lu dans des séances de la société des savants ou du lycée des arts, des rapports sur l'œuvre de ses contemporains<sup>4</sup>. Elle a aussi publié les fragments d'un essai de comparaison : *Les Allemands comparés aux Français* (cf. Berenguier, 2017 et 2018). La correspondance de l'écrivaine rend aussi compte non seulement de la continuité de ses réflexions littéraires et politiques mais également de ses échanges intellectuelles avec ses contemporains des milieux de lettres et de sciences<sup>5</sup>.

Elle a également publié un roman : *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* (1824) réédité, avec succès, en 2007 chez Phébus et en 2012 chez Flammarion dans la collection « Étonnant Classique ». Sa traduction dans diverses langues ainsi que son adaptation sur la scène ont fait connaître l'auteure en dehors des milieux acadé-

---

*from the Middle East to Present* (de Domna C. Stanton, The Feminist Press at CUNY, 1986, 108-128) ou *Femmes poètes du XIX<sup>e</sup> siècle. Une Anthologie* (dirigée par Christine Planté, Lyon, PUL, 2010 [1998], 51-65) et qui font aussi paraître des extraits de ses épîtres ou ses poésies diverses. Désormais il semble difficile d'ignorer Salm, qui prend aussi place dans des anthologies non-exclusivement consacrées aux femmes poètes (*Anthologie de la poésie française*, t. II, éd. de Martine Bercot, Michel Collot et Catriona Seth, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, 414-422).

<sup>4</sup> Son *Rapport sur un ouvrage du C<sup>en</sup> Théremim, intitulé : De la condition des femmes dans une République* (Paris, impr. de Gillé, an VIII) est largement commenté par Viennot (2016).

<sup>5</sup> La correspondance de Salm a largement intéressé les chercheurs et les chercheuses. Les premières recherches universitaires consacrées à Salm ont notamment abordé cette correspondance : Robert Bied, « Le rôle d'un salon littéraire au début du XIX<sup>e</sup> siècle : les amis de Constance de Salm » (*Revue de l'Institut Napoléon*, 133, 1977, 121-160) ; Robert Bied & Henri Coulet, « Une partie d'échecs de Constance de Théis » (*Le jeu au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Édisud, 1976, 141-156). Les années quatre-vingt-dix sont marquées par les travaux anglo-saxons : Elizabeth Colwill, « Law of nature / rights of genius : the drama of Constance de Salm » (*Going public : Women and publishing in early modern France*, Cornell University Press, 1995, 224-242) ; « Epistolary passions : friendship and the literary public of Constance de Salm » (*Journal of Women's History*, 12/3, 2000, 39-68). La monographie d'Ellen McNiven Hine, *Constance de Salm, her influence and her circle in the aftermath of the French Revolution : a mind of no common order* (New York, Peter Lang, 2012) se fonde aussi sur la correspondance de Salm, laquelle est aussi étudiée dans le cadre de deux thèses : celle de Marie-Thérèse Raguet, *Correspondance de Constance de Salm (1795-1811). Édition critique* (Université Aix-Marseille I, 2008) et celle de Eve-Marie Lampron, *Entre cohésions et divisions : les relations entre femmes auteures en France et en Italie (1770-1840)* (Université de Montréal, 2012). Une base de données de l'abondante correspondance de Salm est aussi mise en ligne par l'Institut Historique Allemand (disponible sur : <https://dhiha.hypotheses.org/1336>) qui avait aussi organisé en 2011 un colloque autour de ce sujet.

miques<sup>6</sup>. Un recueil de pensées sur différents sujets dont une partie sera publiée à titre posthume, clôt la carrière artistique d'une femme qui se vante elle-même d'être restée toujours la même tout au long de sa vie : raisonneuse, analytique, attachée aux idéaux des Lumières et aux principes littéraires classiques.

## 1.2. L'œuvre

*Mes soixante ans*, les souvenirs en vers de Salm, est un témoignage sur la vie d'une écrivaine qui définit son entreprise littéraire en étroite relation avec l'Histoire. L'œuvre se présente comme une chronologie de l'histoire politique de la France : commençant par le moment glorieux de la Révolution, elle parcourt la Terreur, l'Empire, la Restauration pour finir avec la Monarchie de Juillet. S'entremêlent avec l'histoire politique les événements de la vie littéraire de l'écrivaine, c'est-à-dire les moments où, en tant que femme auteur, elle présente une œuvre au public et voit accepté et applaudi le fruit de son travail (cf. Crogiez Labarthe : 2010).

Le texte est accompagné d'un sommaire (Salm, 1842 : 266) qui affirme la double appartenance de *Mes soixante ans* au privé et au public et expose les titres des ses différentes séquences, résumant ainsi les sujets et les matières traités. Cette classification respecte les grandes dates de l'histoire de la France à partir des années qui s'écoulaient depuis la Révolution de 1789. Elle adopte en effet une pratique devenue courante parmi les mémorialistes de l'époque :

L'individu se découvre sujet historique ; il s'observe, déroule son existence comme une durée intérieure et publique à la fois ; ce faisant, il sort le temps public de son abstraction et lui donne l'épaisseur d'un vécu. Rien ne signale mieux ces phénomènes que la pratique de la datation comparée à laquelle les mémorialistes ont fréquemment recours : depuis 1789, le morcellement du devenir politique en périodes découpées strictement par la scansion de révolutions, coups d'État et revers militaires fournit un calendrier commun qui impose à chacun de réfléchir sur la matière dont est faite la durée propre de son existence (Zanone, 2006 : 141).

L'exemple d'une telle datation se trouve à cette époque chez Madame la duchesse d'Abrantès qui intitule son ouvrage : *les Mémoires de Madame la duchesse d'Abrantès, Souvenirs historiques sur Napoléon : la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration* (1831). Constance de Salm n'agit pas différemment : Révolution, Terreur, Empire, Guerres de 1813, 1814 et 1815, Restauration, séparation des provinces de Rhin, Congrès de Vienne et Révolution de 1830 répartissent les différentes séquences de *Mes soixante ans* et leur servent de titres. Trente-sept séquences de longueurs différentes scandent ainsi le texte. Si on exclut l'introduction et

<sup>6</sup> Salm romancière a également tirée l'attention de différents chercheurs, notons entre autres Paquin (1998), Seth (2010b) ou Planté (2012).

la conclusion, seules douze séquences abordent, d'une manière directe ou indirecte, les œuvres de l'écrivaine ou ses réflexions littéraires et philosophiques ; les vingt-trois autres relatent les événements historiques. Par conséquent, le texte est marqué par l'articulation entre le factuel et l'intime, donnant un récit de vie qui flotte entre mémoires et autobiographie.

Selon Philippe Lejeune (1998 : 10), l'autobiographie est « un 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 ». Or, non seulement *Mes soixante ans* est écrit en vers mais la vie personnelle de l'écrivaine n'y occupe qu'une place mineure. L'on n'y trouve aucun éclaircissement sur la famille de l'écrivaine ni sur ses racines, aucune explication au sujet de son enfance ou de sa formation, aucune révélation à propos de ses relations avec autrui. S'agit-il d'une « auto-bio-graphie » au sens où l'entend George Gusdorf (1991 : 245) lorsqu'il dit : « l'autobiographie ne devrait plus être considérée comme un genre littéraire parmi les autres, mais comme un mode de lecture applicable aux œuvres littéraires les plus diverses » ? Ou s'agit-il plutôt de mémoires, genre en plein essor durant les années qui précèdent et qui suivent la publication de *Mes soixante ans* ? Entre 1815 et 1845 « quelque six cent titres de Mémoires paraissent, dont à peu près quatre cent cinquante inédits consacrés à l'époque récente (les autres étant des rééditions de Mémoires des siècles antérieures) » (Zanone, 2006 : 15). Dans des mémoires, selon Lejeune (1998 : 11), « l'auteur se comporte comme un témoin : ce qu'il a de personnel, c'est le point de vue individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auquel il appartient ». Alors que l'autobiographie vise la vie privée de l'individu, les mémoires se penchent sur la vie publique, et si dans le premier c'est le moi intime de l'écrivain qui est exposé, dans le second c'est le moi social qui transmet ses expériences.

Pourtant est-il possible, dans ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, de parler du « moi » toujours haïssable depuis Blaise Pascal ? La répugnance à s'attarder sur un récit intime en plein tumulte de l'histoire mène parfois les auteurs à rejeter toute tentative d'écrire leurs mémoires, comme Benjamin Constant qui, à la suite de la publication de l'ouvrage de Louis Bignon (1771-1841), *Histoire de France depuis le 18 brumaire jusqu'en 1812* fait publier ses *Souvenirs historiques* de février à juin 1830 dans la *Revue de Paris*. Il écrit :

Écrire des mémoires me répugne. Les hommes les plus spirituels, les plus distingués par le tact et la mesure, sont, à leur insu, entraînés par ce genre de travail à parler beaucoup de ce qui les concerne personnellement. Je ne les en blâme pas ; je lis sans ennui ce qu'ils nous apprennent de leur naissance, de leur éducation, de leurs amours, même de leurs maladies ; mais je ne m'intéresse pas assez à moi pour en occuper si longuement les autres, et il me serait impossible de dire comme un général

d'ailleurs célèbre (Dumouriez) : « Tandis que la France était en feu, j'étais enrhumé au fond de la Normandie » (Constant, 1992 : 84).

Parfois pour se justifier d'écrire et de publier leurs souvenirs personnels, les écrivains revendiquent leur utilité publique. Germaine de Staël (1996 : 207) commence ses *Dix années d'exil* par ces mots :

Ce n'est point pour occuper le public de moi que j'ai résolu de raconter les circonstances de dix années d'exil ; les malheurs que j'ai éprouvés, avec quelque amertume que je les aie sentis, sont si peu de chose au milieu des désastres publics dont nous sommes témoins, qu'on aurait honte de parler de soi, si les événements qui nous concernent n'étaient pas liés à la grande cause de l'humanité menacée.

Relier son histoire personnelle à celle du monde sert ainsi de justification pour avoir pris la parole à la première personne. En l'occurrence, certains écrivains essaient d'effacer leur « je » tout en relatant leur propre histoire. Madame de Staël (1996 : 208) écrit qu'« [elle se] flatte de [se] faire souvent oublier en racontant [sa] propre histoire ». Plus qu'un discours sur soi, l'écriture des mémoires est ainsi un geste historique de témoignage. S'entremêlent ainsi l'écriture de soi et celle du monde :

Par convention littéraire et sociale, le « moi » est encore haïssable au début du XIX<sup>e</sup> siècle ; mais dans le même temps, la curiosité pour l'histoire contemporaine saisie sous forme de témoignages vécus devient obsédante à la suite de la Révolution et de l'Empire. Il faut composer avec les deux exigences – ou alors se taire comme Constant (Zanone, 2006 : 24).

Ainsi dans ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, pour une écrivaine attachée aux valeurs classiques, voire opposée au romantisme naissant<sup>7</sup>, le caractère impersonnel des événements dignes d'être rapportés semble tellement aller de soi que lorsque Salm se trouve obligée de suggérer quelques traits de sa vie privée, elle se sent contrainte d'expliquer ce choix :

J'ai cru même devoir y rappeler, lorsque mon sujet m'a paru l'exiger, les différentes situations dans lesquelles le sort m'a placée, et, en général, m'y livrer librement à toutes mes inspirations, et m'y montrer dans mon caractère et dans mes sentiments comme dans mes opinions (Salm, 1842 : II).

L'expression de ses sentiments sert à clarifier les conditions concrètes de son écriture et ne relève jamais d'une situation privée. La seule fois où elle suggère une étape de sa vie

<sup>7</sup> Son poème « Sur le romantisme », paru en 1824, est un manifeste contre le romantisme (Salm, 1842, II : 197).

privée, c'est en raison de l'impact de ce changement sur sa vie de femme de lettres. Il s'agit de son second mariage qui l'introduisit dans la noblesse d'Empire : elle pouvait désormais observer de près les événements politiques et le caractère de l'homme au pouvoir. Dans une perspective d'autojustification, elle essaie alors d'opérer un raccord entre l'Histoire, son entreprise littéraire et sa vie privée. En outre, Salm qualifie *Mes soixante ans* de « simple exposé » et d'« aperçu rapide » : employant ainsi des adjectifs qui réduisent le texte à un résumé laconique, elle tente de minimiser l'audace de prendre la parole à la première personne.

Par ailleurs, dans l'avertissement de son texte, tout en exposant son projet, Salm écrit « Je n'ai jusqu'à présent parlé de moi dans aucun de mes ouvrages », phrase qui engendre l'attente d'un récit autobiographique où elle donnerait des renseignements sur sa vie intime mais cette attente est vite déçue, puisqu'elle poursuit ainsi : « J'ai éprouvé le besoin de me retracer ces temps si beaux et si extraordinaires que j'ai traversés, de me rendre compte de l'influence presque continuelle qu'ils ont eu sur ma longue carrière, [...] ». Et elle continue :

Ces souvenirs, [...] sont enfin un tableau fidèle de ce que j'ai vu, de ce que j'ai pensé, de ce qui, pendant plus de quarante ans, a occupé ou agité mes esprits. Celui qui les aura lus m'aura vue vivre ; il aura parcouru avec moi cette longue série d'événements qui rendent ce siècle si célèbre, et, si je ne me trompe, il aura une idée juste de l'impression qu'ils produisaient sur nous, et de l'esprit qui nous animait dans ces temps de grandeur et gloire, si différents de ceux que nous voyons aujourd'hui (Salm, 1842 : II).

L'accent est mis sur l'ordre du monde et sur le vécu historique de toute une génération. Salm affirme sa double position comme objet et comme sujet et à ce titre désire transmettre son expérience et ses jugements. Elle est d'abord en position d'objet, puisque ce sont les événements extérieurs qui influencent son comportement ; et sa position de sujet ne dérive que de son rôle de témoin face à l'histoire. Pourtant, existe-elle une opposition substantielle entre l'individu et la société ? D'après Pierre Bourdieu (1982 : 38) le social est inscrit dans l'individuel :

[Le Principe de l'action historique] ne réside ni dans la conscience ni dans les choses, mais dans la relation entre deux états du social, c'est-à-dire entre l'histoire objective dans les choses, sous forme d'institutions, et l'histoire incarnée dans les corps, sous la forme de ces dispositions durables que j'appelle habitus.

L'habitus qui résulte de la socialisation de l'auteur permettrait non seulement une meilleure compréhension de l'œuvre mais également celle du processus de la production littéraire. Ce processus ressemble à une quête artistique lorsque les différentes opérations cognitives, conscientes ou inconscientes, s'accumulent pour retracer les expériences que les corps séparés ont partagées.

Ce partage se révèle d'ailleurs dans la conversion, dans la dernière citation, du « je » à « nous ». Le moi ne se tient pas jusqu'au bout de l'exposé et cède la place à « nous », l'individuel fait place au collectif : conversion qui renforce la prétention de produire un récit qui sort des frontières du moi pour aborder le monde. Cette conversion montre aussi que trancher entre la subjectivité et l'objectivité est inconcevable. Ce qu'on retrouvera presque deux siècle après, explicitement chez Annie Ernaux dont les œuvres se construisent sur un « je » qui cède, certes avec une claire conscience méthodologique, la place à « elle », « on » ou « nous. » Dans *Écrire la vie*, elle explique : « J'ai toujours écrit à la fois de moi et hors de moi, le "je" qui circule de livre en livre n'est pas assignable à une identité fixe et sa voix est traversée par les autres voix, parentale, sociales, qui nous habitent » (Ernaux, 2011 : 7-8). De même, dans l'excipit *des Années*, elle écrit : « Aucun "je" dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle – mais "on" et "nous" –, comme si à son tour, elle faisait le récit des jours d'avant » (Ernaux, 2008 : 252).

Les formules de Genette (2004 : 68) pour schématiser les relations entre l'Auteur, le Narrateur et le Personnage confirment également cette double appartenance du récit à l'intime et au factuel :

$$\begin{array}{rcccl}
 & & A & & \\
 & = & = & & \rightarrow \text{Autobiographie} \\
 N & & & & P \\
 & & A & & \\
 & = & \neq & & \rightarrow \text{Récit historique (dont biographie)} \\
 N & & & & P
 \end{array}$$

Parfois les trois angles d'auteur, de narrateur et de personnage sont dans une relation d'égalité : ils constituent donc une autobiographie ; parfois, l'auteur et le narrateur sont le même mais le personnage n'est ni auteur ni narrateur mais un « nous » ou un « on » qui s'apparente à « je » ; dans ce cas, le texte est un récit historique.

Si c'est la proportion entre l'intime et le social qui permet de décider du genre littéraire de cette œuvre, *Mes soixante ans* relève des mémoires, et d'ailleurs c'est bien ainsi que l'appelle Constance de Salm elle-même qui dit : « mes mémoires moraux, ». C'est l'histoire vécue et sentie par elle ou comme dit Gusdorf (1991 : 252) « la chronique personnelle du devenir historique »<sup>8</sup>.

Récit de vie ou récit du monde, l'utilisation du « je » est tabou mais c'est ce qui « fait passer du mode objectif au mode réflexif, du vérisme hyalin au récit d'enquête, de l'impersonnalité académique au carnet de recherche, à l'autobiographie critique » (Jablonka, 2014 : 290). Et c'est à partir de ce constat qu'on va étudier *Mes soixante ans*, en tant que témoignage personnel du fait historique.

<sup>8</sup> Le genre de cet ouvrage est également étudié par Ángela Magdalena Romera Pintor (2015).

## 2. La Littérature aux prises avec la méthodologie historique

Dans tout travail de recherche en Histoire le moi du chercheur remplit trois fonctions. Premièrement, le « je » de position qui indique la situation de chercheur : il s'agit de se définir par rapport au contexte socio-politique, de préciser les motivations et les filiations ainsi que de déterminer un système de valeurs. Deuxièmement, le « je » d'enquête qui déploie le raisonnement et les argumentations de recherche : décrire l'expérience, avancer des preuves, faire proliférer ou détruire les hypothèses et se justifier. Troisièmement, le « je » d'émotion qui témoigne d'un cheminement : faire état des infra-découvertes, des surprises, des bouleversements intérieurs qui, certes, influencent le résultat final. Faire abstraction de cette instance de production, considérer l'énoncé objectivement tout en négligeant la part de subjectivité du chercheur, serait se priver d'une partie de la science (Jablonka, 2014 : 290).

Ainsi, lire un manuel d'Histoire exige cette prise de conscience que ce qu'on découvre n'est pas l'Histoire, la réalité pure et dure, mais c'est le chercheur et son point de vue sur un objet. L'énonciateur est aussi important, et même plus que l'énoncé. Notre attente face à un ouvrage d'écriture du soi qui prétend créer des connaissances sur la réalité du monde, la présenter, l'expliquer et la faire mieux comprendre aux autres, devrait être modulée de la même façon que face à un ouvrage scientifique. Voyons maintenant comment opèrent ces trois « je » de la méthodologie historique dans *Mes soixante ans*.

### 2.1. Le « je » de position

Femme poète républicaine : dès l'épigraphe, Salm affiche son identité de poétesse inspirée et son attachement aux valeurs de la Révolution. Elle sollicite les muses pour qu'elles associent leurs voix à la sienne afin de retracer les moments magnifiques de la Révolution de 1789, « ces temps tumultueux » et pourtant « glorieux », dont le souvenir revivifie son talent créateur tout au long de sa vie :

Muses ! redisons-les ces temps tumultueux  
 Dont la seule pensée et m'enflamme et m'opprime ;  
 Ces temps de gloire, de détresse,  
 Qui seront admirés par nos derniers neveux ;  
 Muses ! redisons-les ! Au déclin de ma vie,  
 Lorsque des ans encore je brave les rigueurs,  
 Muses, que je consacre à ma noble patrie,  
 A son double réveil ce reste d'énergie ;  
 Muses! redisons ses grandeurs (Salm, 1842 : 270-71)<sup>9</sup>!

Inspiratrices du poète – toujours incarné dans un corps masculin – les Muses sont toutefois invoquées ici pour inspirer la femme poète. Ces vers mis en épigraphe

<sup>9</sup> Toutes les références sont données à la dernière édition du texte publiée du vivant de l'écrivaine en 1842, qui se trouve numérisée sur le site de Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/-bpt6k204684m.r=Constance%20de%20salm%20oeuvres%20compl%C3%A8tes?rk=21459;2>.



rappellent aussi la lutte de Constance de Salm pour faire reconnaître son statut de femme poète inspirée et pour contester les canons qui n'acceptent les femmes dans le domaine de la poésie que comme inspiratrices<sup>10</sup>.

La double identité de l'écrivaine est aussi révélée dans les premiers vers du texte, lorsque pour justifier l'audace de parler de soi, Salm n'avance ni l'argument du témoignage historique ni celui de servir « la cause de l'humanité » comme disait Germaine de Staël. Angoissée par les atteintes de l'âge, elle écrit le récit de sa vie pour se rassurer sur la vivacité de sa capacité créatrice. Elle fouille donc sa mémoire et interroge sa source d'inspiration :

Le voilà donc ce triste hiver de l'âge  
 Que, jeune, je croyais le moment du repos,  
 De ce repos forcé que doit subir le sage ;  
 [...]
 Ne me trompé-je point pourtant?  
 Quand aussi sur mon front j'aperçois son ravage,  
 Mon esprit se sent-il de vains troubles exempt ?  
 Au mot de gloire, de patrie,  
 Un généreux, un noble sentiment  
 En moi s'élève-t-il encore subitement ?  
 [...]
 L'espoir d'orner mon nom des lauriers du talent,  
 Est-il toujours l'orgueil, le besoin de ma vie,  
 Son ivresse de chaque instant ?  
 [...]
 Oui, je le sens, je me sens inspirée ... (Salm, 1842 : 267-68).

Si la notion de gloire englobe son désir de renommée dans le présent et de survie dans la postérité, la mention de la patrie peut suggérer son envie de servir une cause commune par son écriture. En effet, le mot, depuis la Révolution, est chargé d'un sens aussi politique et idéologique qu'affectif ; il incarne à lui seul les idéaux de liberté et de bonheur ainsi que le peuple révolutionnaire cherchant dans sa terre natale un facteur d'unification en face des monarques de l'Europe entière (Tulard, 1998 : 1023).

Par ailleurs, du côté des para-textes aussi, l'avertissement et les notes ajoutées aux différentes éditions du texte montrent la volonté de l'auteure de définir sa position dans un contexte politiquement tendu, lequel a d'ailleurs causé la publication différée de l'œuvre. En fait, née en 1767, Constance de Salm a soixante-six ans lorsqu'elle publie en 1833, *Mes soixante ans*. Quoique ce nombre rond paraisse plus

---

<sup>10</sup>La querelle sur les femmes poètes en 1797, déclenchée par Écouchard-Lebrun dans les pages de *la Décade philosophique*, pendant laquelle l'écrivaine défend le droit des femmes à l'instruction et à la participation dans la sphère publique, reste le moment le plus important de la carrière littéraire de Constance de Salm.

propre à servir de titre à un ouvrage, Salm a tenu à expliquer ce choix. La première édition du texte contient une note qui éclaire la raison de ce décalage entre l'âge annoncé et l'âge réel de l'écrivaine :

Je venais d'avoir soixante ans (en 1827) lorsque j'ai commencé cet ouvrage. La difficulté d'exprimer alors librement tout ce que j'avais à dire sur les grands événements que je rappelais, me l'avait fait abandonner, et ce n'est que l'année dernière, et après avoir publié mon *Épître aux souverains absolus*, que je m'en suis occupée de nouveau. Il ne m'a point paru que cette différence de quelques années m'obligeât à renoncer au titre de *Mes Soixante Ans* auquel se rapportent le début, la fin et même le plan général de ces souvenirs : mais pour l'exactitude des dates, mon âge se trouvant indiqué dans quelques biographies, j'ai cru devoir donner cette explication (Salm, 1833 : 72).

Justifier le choix de garder le premier titre en s'appuyant sur la logique interne du texte (« le début, la fin et même le plan général ») ne semble pourtant pas tout à fait exact. *Mes soixante ans* s'achève sur la Révolution de 1830 lorsque l'écrivaine avait soixante-trois ans et non pas soixante. D'ailleurs, dans une autre note relative à la deuxième édition du texte (1835)<sup>11</sup>, Constance de Salm écrit qu'elle avait pensé continuer le récit de ses souvenirs jusqu'au moment de leur publication, mais que finalement elle y a renoncé :

Lorsque j'ai fait le plan de cet ouvrage, mon intention avait été de ne m'arrêter dans mes récits qu'au moment où je le ferais paraître. J'y avais, en conséquence, parlé avec quelques détails des années écoulées depuis la révolution de 1830 ; mais m'étant aperçue que tout ce que j'ajoutais à ce grand tableau en affaiblissait l'effet, je me suis décidée à supprimer ces nouveaux récits (Salm, 1835 : 279).

En fait, c'est faute de pouvoir « s'exprimer librement » qu'elle suspend l'écriture de *Mes soixante ans*. Évidemment en 1827, trois ans après le sacre de Charles X et la liquidation quasi-totale des acquis de la Révolution de 1789, l'apologie de ses principes et la critique sévère de la Restauration étaient assez délicates, d'autant plus inconcevables que par une nouvelle ordonnance du 24 juin, la censure venait d'être rétablie. Cette ordonnance créait un bureau de censure et un conseil de surveillance de la censure et envisageait des dispositions si sévères que sur les six censeurs trois refusèrent ce poste. Ces mesures suscitérent la réaction de Chateaubriand qui écrivit *Du rétablissement de la censure par l'ordonnance du 24 juin*

<sup>11</sup> La deuxième édition du texte est parue dans le second tome des *Ouvrages en prose suivi de Mes soixante ans*, 207-278.

1827. Plutôt que de pratiquer une autocensure massive de ses pensées et de ses sentiments, l'écrivaine préfère abandonner – provisoirement du moins – son projet.

Dans tous les cas, autant dans le texte que dans les para-textes, Salm procède à une opération de contextualisation de soi. Notons d'ailleurs qu'un tel souci d'exactitude révélerait également l'attitude du chercheur qui définit sa position face à son objet, qui se met dans le contexte pour mieux montrer l'orientation de sa pensée ainsi que sa méthode.

## 2.2. Le « je » d'enquête

« N'avancer rien sans preuve » (Bayle, 1720 :1077) est le cœur de la méthode historique. L'intelligibilité et la fiabilité d'un récit sur l'Histoire sont avant tout fondées sur les sources dont le chercheur se sert ainsi que sur les preuves qu'il accumule. En ce qui concerne la source, la réminiscence du passé à la lumière du savoir présent est la principale source de *Mes soixante ans*. Femme, écrivaine, héritière des Lumières, salonnière, princesse d'Empire, obligée de vivre en Rhénanie allemande, elle a, de la sorte, parcouru une période mouvementée de l'Histoire et possède donc une sorte de profonde connaissance préalable de la matière qu'elle traite, ou comme dit Alain Corbin, elle dispose de ses « archives intérieures » (Corbin, 2006 : 6).

L'utilisation fréquente du « je » (presque 150 fois) suivi des verbes de perception, d'argumentation et d'évaluation témoigne de ses tentatives pour donner une image aussi claire que juste de l'Histoire. Elle revit et fait revivre ce qu'elle-même et les autres, morts ou vivants, ont vécu. Le « je » cède fréquemment la place au « on » et au « nous » (au total environ 90 fois, corrélés tantôt au peuple français tantôt aux Françaises seules). Il s'agit donc de présenter et d'expliquer un certain nombre d'expériences, de sentiments et de souvenirs communs. Le texte comme d'autres mémoires vise « explicitement à construire une représentation des événements passés sur laquelle puissent s'accorder les lecteurs contemporains et leurs successeurs et à ce titre, il offre un véritable cadre de remémoration partagée » (Jannelle, 2012 : 3). La capacité de co-sentir étant « un maillon essentiel de connaissance [selon] Ricœur, Corbin, Monod [historien français], Dilthey [historien allemand] » (Jablonka, 2014 : 168), le recours aux souvenirs collectifs pour corroborer les faits et les jugements serait donc fiable.

Par ailleurs la preuve n'est pas préétablie et restrictive ; « il n'y a pas de source en soi, il y a seulement des objets qu'on attire, qu'on transforme en preuve, par le regard que l'on porte sur eux. Inversement, n'importe quel objet peut servir de preuve, pourvu qu'on ait l'intention de démontrer quelque chose avec » (Jablonka, 2014 : 174). De ce fait, chaque fois que Salm évoque les institutions politiques et juridiques ou qu'elle rappelle les idées philosophiques et les idéaux révolutionnaires, elle avance méthodologiquement ce qu'Aristote (2007 : 76), dans sa *Rhétorique*, appelle des preuves extra-techniques :

Entre les preuves, les unes sont extra-techniques, les autres techniques ; j'entends par extra-techniques, celles qui n'ont pas été fournies par nos moyens personnels, mais étaient préalablement données, par exemple, les témoignages, les aveux sous la torture, les écrits, et autres du même genre ; par techniques, celles qui peuvent être fournies par la méthode et nos moyens personnels ; il faut par conséquent utiliser les premières, mais inventer les secondes.

Le rappel de la « tribune » au premier temps de la Révolution, peut être une référence aux assemblées des états généraux ou de la Constituante et un signe du changement du régime politique : « Que l'on se trouvait grand lorsque la voix du sage/ Du haut de la tribune éclairait l'univers » (Salm, 1842 : 272). L'évocation de la nouvelle organisation du pouvoir politique sert aussi de preuve pour distinguer l'Ancien Régime de la modernité politique :

Quand, d'une nation partageant les transports,  
On croyait presque sans efforts  
Entre tous les pouvoirs établir l'équilibre,  
Et par de nouveaux droits effacer de vieux torts (Salm, 1842 : 271).

Faut-il voir là une allusion à la théorie de la séparation des pouvoirs de Montesquieu, à l'article seize de la *Déclaration des droits de l'homme* qui affirme que « Toute société dans laquelle la garantie des Droits n'est pas assurée, ni la séparation des pouvoirs déterminée, n'a point de constitution » ou au titre trois de la Constitution de 1791 (des pouvoirs publics) qui aspire à consolider la souveraineté nationale et la division entre les pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire ?

Faisant l'éloge de Napoléon soutenu alors par les savants et les artistes (allusion aux Instituts), Salm rappelle tour à tour les tentatives d'unifier juridiquement la France (évocation du Code Civil), de construire des édifices géants en vue de perpétuer le souvenir des victoires de l'armée française (comme l'arc de triomphe) et de stabiliser la société par la réconciliation avec le catholicisme (souvenir du Concordat) :

S'entourer de savants, d'artistes, de guerriers,  
Frapper l'improbité, rechercher le mérite,  
Attacher son grand nom au code, aux monuments,  
Relever les autels en traçant leur limite,  
Honoré les mœurs, les talents (Salm, 1842 : 291).

Soit par leurs convictions sincères, soit en raison des exigences propagandistes des gouvernements, tous les artistes furent alors poussés à mettre en œuvre l'actualité ou l'idéal politique ; écrivant « Quand le peintre, en son beau délire, / Retraçait le haut fait qui l'avait transporté » (Salm, 1842 : 282) elle fait évidemment allusion au peintre David dont *la mort de Marat* et *le sacre de Napoléon*, tout comme *la liberté*

*guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, sont inséparables de l'imaginaire collectif de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La Marseillaise et la cocarde tricolore sont également d'autres emblèmes de la République évoqués lors de la mémoration de la révolution de 1830 :

Grâce te soit rendue, ô destin généreux  
 Qui, sur le déclin de ma vie,  
 Encore as permis que mes yeux  
 Revisent ces couleurs, symbole de la gloire ;  
 Qu'encore mon oreille entendît  
 Ce chant de liberté proscrit (Salm, 1842 : 324).

S'ajoutent à ces références aux institutions, aux objets, voire aux personnes, celles aux idées et aux principes fondateurs de la France régénérée : la liberté, la raison, la philosophie, l'égalité, la citoyenneté, la république, la nation et la patrie ; les mots portent de lourdes charges symboliques dès le lendemain de la Révolution.

La liberté paraît dans *Mes soixante ans* le principe primordial qui distingue la France post-révolutionnaire de l'Ancien Régime. La liberté de l'individu, la liberté de la nation et celle de la circulation des idées sont les aspects divers d'un principe de la République singulièrement cher à Constance de Salm. Évoquée d'abord, aux côtés de « la clarté nouvelle », de la « civique vertu » et de la « sage égalité » (Salm, 1842 : 269) pour singulariser la France régénérée, par la suite « l'auguste liberté » surgit seule (et souvent au pluriel) pour récapituler tous les autres principes.

Le premier épisode qui traite de la Révolution s'achève sur l'affirmation des « pactes et des serments » entre le peuple et le pouvoir qui seront « Du despotisme la barrière, / et de nos libertés le principe et l'appui » (Salm, 1842 : 272) ! À la fin du Directoire, pour glorifier la France et le succès des Français, sont saluées aussi bien les victoires de l'armée que les « libertés » :

Sûre encore de ses libertés,  
 Sans cesse triomphante et sans cesse agrandie,  
 Partout elle portait ses armes, ses clartés (Salm, 1842 : 282).

Sous l'Empire et la Restauration encore, c'est la liberté qui rappelle la Révolution de 1789, ses acteurs et ses acquis et la révolution de 1830 est aussi saluée pour sa reconquête de la liberté :

Et dans tout son éclat, toute son énergie,  
 La liberté superbe, imposante, agrandie,  
 Sous un roi citoyen promettant le bonheur ;  
 La liberté conquise par l'honneur (Salm, 1842 : 322).

La libre expression de la pensée constitue un autre aspect de la liberté à laquelle est attachée l'écrivaine qui déplore que la censure napoléonienne l'ait restreinte. La dénonciation de la censure se transforme en profession de foi sous la

plume d'une femme qui attribue à la littérature le pouvoir d'influencer les esprits et d'orienter les vœux du peuple :

Le grand vainqueur, osons le dire,  
 Redoutait de la vérité  
 La lumière, la force et la sévérité ;  
 Dans ses vastes desseins craignant de laisser lire,  
 Le droit de parler et d'écrire  
 Sur le présent, l'avenir, l'alarmait ;  
 Son esprit juste lui disait  
 Qu'un sage écrit dure plus qu'un empire ;  
 Il observait les lettres qu'il flattait ;  
 Par leur puissance en secret oppressée,  
 Son âme enfin s'en irritait,  
 Et ne pouvant étouffer la pensée,  
 Sa main de fer la comprimait (Salm, 1842 : 300).

Les Français ne sont plus de simples sujets des rois, ils sont des citoyens « égaux et frères » (Salm, 1842 : 272). Si les mots évoquant la « citoyenneté » (citoyen, civique) figurent fréquemment dans le poème, le mot de nation (souvent « grande ») se répète aussi abondamment. La Nation incarne l'ensemble des liens complexes entre les individus et fonde entre eux le sentiment d'une appartenance commune. Ils s'y reconnaissent dans un corps unique avec la volonté durable de le protéger et de protéger ses valeurs, ils y trouvent aussi l'emblème de leur pouvoir politique, comme le dit l'article trois de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* : « Le principe de toute souveraineté réside essentiellement dans la Nation. Nul corps, nul individu ne peut exercer d'autorité qui n'en émane expressément ». À l'occasion des fêtes révolutionnaires, Salm (1842 : 278) écrit :

Quand je chantais enfin la grande nation,  
 La grande nation dans les siècles célèbre,  
 Oubliant ses malheurs pour soutenir ses droits ;  
 Que l'on venait de voir sous le crêpe funèbre,  
 En imposer encore aux despotes, aux rois ;  
 La grande nation de gloire environnée,  
 Alors sans alliés, sans appui, sans secours,  
 Bravant les factions, l'Europe déchaînée,  
 S'égarant quelquefois, mais s'illustrant toujours.

Si les objets matériels, les documents, les concepts philosophiques font ainsi communiquer le poème – le texte esthétique – avec le hors-texte – le Réel – et rendent par conséquent possible une lecture scientifique du texte, le comparatisme est un autre pilier de la méthode historique auquel a recours l'écrivaine pour avancer son argumentation. Pour être capable de raconter l'Histoire, il est essentiel de « s'ouvrir à d'autres périodes, d'aller et venir entre passé et présent, de circuler à travers le

monde » (Jablonka, 2014 : 171). La capacité de confrontation, le souci de ne pas s'en tenir à son seul sujet ni de l'idolâtrer garantissent la scientificité de la démarche et du résultat final.

La nostalgie envers les « temps de grandeur et gloire » de la décennie révolutionnaire que Salm regrette et l'accent mis sur leur différence avec « ceux qu' [elle voit] aujourd'hui » dominant *Mes soixante ans*. Chaque épisode de l'histoire est comparé à la période révolutionnaire, au cours de laquelle l'écrivaine avait vu la réalisation de ses idéaux. Les critères tirés de cette période sont les facteurs d'évaluation des gouvernements successifs. Le témoignage historique cède ainsi la place au jugement de valeur et le texte nous permet à la fois de capter le regard de l'historienne et d'examiner ses convictions idéologiques.

Le retour des manières de l'Ancien Régime sous l'Empire est retracé lorsque l'écrivaine évoque « la soif des titres » ou « le luxe, le flatteur, l'or, l'hôtel magnifique » (1842 : 297)<sup>12</sup> :

Tout devint noble et fier, tout devint sombre et triste ;  
 Tout fut classé ; le grand, l'homme en place, l'artiste.  
 Ils n'étaient plus ces heureux temps  
 Où les lettres, où les talents,  
 Sur les titres, les noms remportaient la victoire (Salm, 1842 : 298).

L'enthousiasme de Constance de Salm face à la décennie révolutionnaire, caractérisée par l'espoir, la raison, le bonheur et l'honneur, se confirme lorsqu'elle décrit la Restauration comme une décadence :

Ah ! sans doute, des maux que peut souffrir l'honneur,  
 Il n'en est point de plus terrible.  
 Mais voir sur de vieux préjugés  
 S'établir la vieille puissance ;  
 Par la nullité, l'ignorance,  
 Voir le droit, le mérite et la force outragés ;  
 Voir méconnaître avec audace  
 Les lois et la foi des serments ;  
 Voir une cour, un roi s'occuper d'une chasse,  
 Quand la honte menace au dehors, au-dedans ;  
 Voir l'erreur, la sottise altière,  
 Sans cesse élever leur barrière  
 Entre elles et la vérité,  
 Et forcer enfin la lumière  
 À reculer devant l'obscurité (Salm, 1842 : 305).

<sup>12</sup> Reste à mesurer la sincérité de Salm qui, sous l'Empire, s'est ralliée au régime napoléonien et a même écrit une *Épître à l'empereur Napoléon* en le comparant avec Achille ! Cette question est aussi abordée par Romera Pintor (2015).



L'affirmation de la suprématie de l'armée française sous la Révolution et l'Empire, et par comparaison le constat des défaites de la fin de l'Empire et de la Restauration, permettent de voir dans les prises de positions de l'écrivaine sinon un nationalisme radical du moins un patriotisme convaincu. En 1833, elle salue toujours les guerres révolutionnaires et glorifie la France qui, s'emparant d'autres pays, étend aussi bien son territoire que ses idéaux :

Sans cesse triomphante, sans cesse agrandie,  
Partout elle portait ses armes, ses clartés  
Elle faisait une même patrie  
Des riches bords du Rhin, de la belle Italie (Salm, 1842 : 282).

Le ralliement de Constance de Salm à la politique de guerre des gouvernements français apparaît encore lorsqu'elle regrette, en évoquant l'occupation de la France, le temps où les pays « des bords de l'Elbe aux bords du Tibre » faisaient partie de la France, qui n'est désormais plus libre que « dans ses étroits remparts » (Salm, 1842 : 316). Elle fait ici allusion au Congrès de Vienne dont l'acte final ramène la France à ses frontières de 1791.

Ainsi, quoique le texte soit sous le signe de la poésie, de l'émotivité, le projet de donner une image juste qui empêche d'oublier une France révolutionnée par la philosophie et moderne par ses nouvelles institutions politiques, l'envie de peindre le Réel et de dire le vrai, poussent l'écrivaine à recourir inconsciemment aux méthodes historico-scientifiques.

### 2. 3. Le « Je » d'émotion

Constatons d'emblée que Constance de Salm est une écrivaine formée dans la pure tradition didactique des Lumières et la poésie est pour elle, comme elle l'était pour Voltaire, une argumentation versifiée. Le « je » chez elle, est « un *je* résolument référentiel » (Planté, 2010 : 32) qui évoque les personnes et les événements. Elle envisage le langage poétique « comme traduction, vêtement, ornement – ou travestissement – d'une pensée préalable qu'il s'agit de retranscrire au plus juste » (Planté, 2010 : 19). Toutefois parler de la poésie c'est rencontrer l'émotion profonde qui ébranle le cœur de l'artiste. *Mes soixante ans* est constitutivement sous le signe de la littérature et ce n'est qu'accessoirement qu'on le lit d'un regard historique. Donc qu'il y ait, dans ce poème, de l'émotion, de l'ébranlement joyeux ou de la mélancolie semble évident.

S'affirmant redevable de l'enthousiasme de la période révolutionnaire, elle atteste elle-même que l'Histoire lui était une source d'inspiration poétique :

C'est que le transport qui m'enflamme  
En moi s'est retrempé dans ces temps de grandeurs,  
D'enthousiasme, de terreurs,  
[...]  
C'est que par ces hautes pensées

Sans cesse ranimant mes esprits et mes sens,  
 Je vis, j'existe encore dans ces splendeurs passées  
 Que ne peut atteindre le temps (Salm, 1842 : 269).

La séquence conclusive du poème – la conclusion n'est-elle pas l'aboutissement d'une réflexion scientifique ? – est écrite sous le signe du regret : alors que la France, sous la règle du « roi-citoyen » Louis-Philippe I<sup>er</sup>, retrouve l'espoir d'incarner les idéaux de 1789, l'écrivaine avance dans l'âge et craint de ne plus voir l'accomplissement de ses vœux de liberté :

OUI ! le monde verra cette grande lumière ;  
 Mais dans tout son éclat, hélas !  
 Dans toute sa splendeur, je ne la verrai pas.  
 [...]
 Et l'âge vient, et j'aperçois  
 Déjà la fin de ma carrière :  
 Je ne le verrai pas le triomphe des droits,  
 Il n'enchantera point ma course passagère ;  
 Mais je saurai qu'un jour il brillera,  
 Que chaque instant nous en rapprochera,  
 Et je pourrai me dire à mon heure dernière :  
 L'œuvre de la justice enfin s'accomplira (Salm, 1842 : 328).

Sa position de républicaine accentuée par celle de poétesse, mettent inévitablement la réminiscence du passé sous le signe de l'émotivité. Prenons l'exemple du passage où Salm se souvient de la querelle des femmes poètes et reprend la défense des droits de son sexe à l'écriture de la poésie. S'opposant à l'infériorité imposée aux femmes, elle argumente en terme politique :

Nous devons végéter dans un obscur état ;  
 Despotes du Parnasse, ils y faisaient renaître  
 Ces féodales lois que leur raison brisait,  
 Et nous devons subir les caprices du maître,  
 Quand à ce mot encore la France frémissait (Salm, 1842 : 279).

Si les hommes poètes ne tolèrent que difficilement, et de façon exceptionnelle, les femmes poètes, s'ils voient en elles des rivales et les condamnent à l'invisibilité, Constance de Salm voit dans leur attitude les mêmes rapports de domination qui existaient dans la société civile. Elle dénonce la volonté masculine de cantonner les femmes dans la sphère privée. Par l'emploi des mots « despotes », « lois féodales », « maître », elle lie son sujet à l'histoire vécue de la France et insiste sur la charge politique de la querelle des femmes poètes. La modernité de sa pensée réside dans le fait qu'elle a bien saisi le caractère politique de la domination masculine. Tout cela n'empêche pas pour autant son emportement envers les hommes qu'elle qualifie de « jaloux », d'« ingrat[s] » ou d'« orgueilleux ». Si en 1797, dans *l'Épître aux*

*femmes*, elle écrit « L'homme injuste, jaloux de tout assujettir, / Sous la loi du plus fort prétend nous asservir » (Salm, 1842 : 6), en 1833 elle réitère :

Tout à coup on vit le jaloux,  
Du haut de sa grandeur factice,  
Au saint nom du devoir s'élever contre nous.  
Dans son orgueilleuse colère,  
L'ingrat, il outrageait ce sexe qui naguère  
A l'homme prodiguait de si tendres secours ;  
Ce sexe si sublime et si grand dans ces jours  
Où le sang inondait la terre (Salm, 1842 : 278).

La « colère », même si Virginia Woolf la juge nuisible à la qualité de l'argumentation, motive l'écrivaine qui depuis 1794 (tragédie-lyrique de *Sapho*), dénonce les différentes formes du patriarcat aussi bien dans la sphère publique que privée. L'argumentation politique n'exclut point l'émotion.

Poétesse inspirée elle ne dissimule ni sa sympathie ni son antipathie, pourtant cela n'influence guère sa volonté de justesse et d'impartialité pour avancer ses jugements (l'éthique de recherche). Le rappel des « discordes civiles » au premier moment de la Révolution paraît d'abord contradictoire avec les vers qui viennent juste d'insister sur l'unanimité et la fraternité des Français, mais il montre la volonté de transmettre une image fidèle des événements qui ont marqué la France et l'esprit de l'écrivaine. Le même souci d'objectivité se révèle dans l'épisode de la Terreur où malgré l'attachement que l'écrivaine porte à la République, le régime de Robespierre est décrit comme un « civisme en fureur. » Malgré toutes les allusions aux bienfaits de l'Empire, il n'échappe pas à l'écrivaine qu'il s'agit d'un régime despotique : elle qualifie Napoléon de « déserteur de la liberté » et écrit en majuscules que « LA GRANDE NATION, / TRIOMPHANTE PARTOUT, EST CHEZ ELLE VAINCUE » (Salm, 1842 : 295). La majuscule paraît aussi le signe graphique du cri d'alarme et de détresse que Salm souhaite faire entendre.

### 3. Conclusion

Si le but de toute démarche scientifique est d'enrichir la connaissance humaine, la littérature du Réel qui dévoile la vérité sur le monde et le moi, pourra se doter du statut scientifique. Quand Salm (1842 : 288) écrit : « Qu'il m'est doux de les peindre encore / Ces jours qui ne reviendront plus ; / [...] / Ces jours qu'on méconnaît parce qu'on les ignore », elle affiche l'ambition de peindre l'inconnu, d'élucider en détail le factuel non exploité et resté incompris ; cela montre bien son désir d'ajouter aux connaissances du monde. Sa démarche est celle d'Annie Ernaux qui, presque deux siècles après, l'explique en ces mots :

[...] ce que représente écrire pour moi [est] descendre dans la réalité de ce que nous avons vécu d'une façon collective mais au travers de ce que j'ai vécu personnellement. Il y a dans le vé-

cu quelque chose d'immense, qui demande à être questionné sans cesse. C'est cela l'écriture qui vise à la connaissance, qui exsude la connaissance du vécu et du réel (Ernaux, 2014 : 83).

La prise de distance par rapport aux faits et aux expériences passés, leur explication à la lumière des informations futures, tout autant que l'agencement chronologique du réel, l'organisation taxologique de la réalité selon des catégories historiques, sont des attitudes scientifiques. D'ailleurs, doter le texte d'une introduction et d'une conclusion, comme aussi recourir à diverses preuves pour argumenter en faveur des principes philosophiques ou pour accentuer le témoignage historique, concourent à renforcer la qualité scientifique du texte. Quoique Salm ne pense pas écrire de l'Histoire dans *Mes soixante ans*, retracer ses souvenirs et partager ses impressions la conduisent à laisser une version de l'Histoire de la France vue et vécue par elle et ses contemporains. Ce faisant, pour appuyer la justesse de son témoignage et de ses jugements, elle argumente inconsciemment avec les outils de la méthodologie historique et fait de la littérature un outil d'explication-compréhension du monde, un texte apparenté à un raisonnement.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABRANTÈS, Laure Junot (1831) : *Mémoires de Madame la duchesse d'Abrantès, ou Souvenirs historiques sur Napoléon : la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, Paris, Ladvocat.
- ADELSON Robert & Jacqueline LETZTER (2000) : « French women opera composers and the aesthetics of Rousseau ». *Feminist Studies*, 26/1, 69-100.
- ARISTOTE (2007) : *Rhétorique*, Livre I, trad. Pierre Chiron, Paris, Flammarion.
- BAYLE, Pierre (1720) : « Épicure », in *Dictionnaire historique et critique*. Rotterdam, Bohm, vol. 2, 3<sup>e</sup> éd.
- BERENGUIER, Nadine (2017) : « Publish or Perish : Constance de Salm's Identity Crisis and Unfulfilled Promise ». *Dix-Neuf Journal of the society of Dix-Neuviémistes*, 21/I, 46-68
- BERENGUIER, Nadine (2017) : « The Expatriate and the Traveler: Constance de Salm and Germaine de Staël in Germany ». *Women in French Studies*, 7, 138-163.
- BOURDIEU, Pierre (1982) : *Leçon sur la leçon*. Paris, Minuit.
- CONSTANT, Benjamin (1992) : *Portraits, mémoires, souvenirs*. Textes établis et annotés par Éphraïm Harpaz. Paris, Honoré Champion.
- CORBIN, Alain (2006) : « Ne rien refuser d'entendre ». Entretien avec Alain Corbin ; propos recueillis par Vincent Casanova, Philippe Mangeot et Philippe Masanet. *Vacarme*, 35/2, 4-12. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2006-2-page-4.htm#>.

- CROGIEZ LABARTHE, Michèle (2010) : « *Mes soixante ans : la gloire au féminin* ». *Cahiers Roucher-André Chénier*, 29, 103-113.
- ERNAUX, Annie (2008) : *Les Années*. Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie (2011) : *Écrire la vie*. Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie (2014) : *Le vrai lieu*. Entretiens avec Michel Porte. Paris, Gallimard (coll. Blanche).
- FEND, Mechthild, Melissa HYDE & Anne LAFONT [dir.] (2012) : *Plumes et pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*. Dijon, Les Presses du réel.
- FRAISSE, Geneviève (1989) : *La Muse de la raison : la démocratie exclusive et la différence des sexes*. Aix-en-Provence, Alinéa.
- GENETTE, Gérard (2004) : *Fiction et diction*. Paris, Seuil.
- GUSDORF, George (1991) : *Lignes de vie, 1. Les écritures de moi*. Paris, Odile Jacob.
- HARTOG, François (2012) : « Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire ». *Fabula / Les colloques : Littérature et histoire en débats*. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document2088.php>.
- JABLONKA, Ivan (2014) : *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris, Seuil.
- JEANNELLE, Jean-Louis (2012) : « Les Mémoires, impensé générique des guerres de mémoires ». *Fabula / Les colloques : Littérature et histoire en débats*. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document2092.php>.
- LE BOZEC, Christine (2019) : *Les femmes et la Révolution 1770-1830*. Paris, Passés Composés.
- LEJEUNE, Philippe (1998) : *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin.
- LETZTER, Jacqueline (1999) : « Making a spectacle of oneself : French revolutionary opera by women ». *Cambridge Opera Journal*, 11/ 3, 215-232.
- LUZON, Martine (1997) : *Une mémorialiste féministe : Constance de Salm*. Mémoire de maîtrise ès Lettres. Montréal, Université McGill.
- MATTOS, Rudy Frédéric (2007) : *The discourse of Women Writers in the French Revolution : Olympe de Gouges and Constance de Salm*. Dissertation in partial fulfillment of the requirements for de degree of doctor in Philosophy. Austin, University of Texas.
- PAQUIN, Éric (1998) : « Du paratexte au texte : des défis formel. La poétique épistolaire de Constance de Salm », in *Le récit épistolaire féminin au tournant des Lumières et au début du XIX<sup>e</sup> siècle (1793-1837) : adaptation et renouvellement d'une forme narrative*. Thèse de doctorat en étude français. Montréal, Université de Montréal, 130-162.
- PERAZZOLO, Paola (2018) : « Un "animal sans pareil" sous la Révolution : la Sapho ambiguë de Constance de Salm ». *Revue italienne d'études françaises*, 8. DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.1773>.
- PLANTÉ, Christine (1989) : « Constance Pipelet : la Muse de la Raison et les despotes du Parnasse », in *Les femmes et la Révolution française*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 285-295.

- PLANTÉ, Christine (2010) : « Muse de la Raison, et poète ? ». *Cahiers Roucher-André Chénier*, 29, 13-40.
- PLANTÉ, Christine (2012) : « Un roman épistolaire féminin ? Pour une critique de l'imaginaire générique : Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* », in C. Mariette-Clot & D. Zanone, *La Tradition des romans de femmes. XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*. Paris, Champion, 275-296,
- REID, Martine (2012) : *Des femmes en littérature*. Paris, Belin.
- ROMERA PINTOR, Ángela Magdalena (2015a) : *Constance de Salm y la modernidad de su discurso feminista. Epístolas y otros escritos (1767-1845)*. Valence (Espagne), Publicacions de la Universitat de València.
- ROMERA PINTOR, Ángela Magdalena (2015b) : « Mes soixante ans y sus referentes políticos y literarios: las memorias en verso de Constance de Salm ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 11, 439-467. Disponible sur : <http://cedille.webs.ull.es/11-DEF-20romera.pdf>.
- SALM, Madame la Princesse Constance de (1833) : *Mes soixante ans ou Mes souvenirs politiques et littéraires*, Paris, Arthus Bertrand, Firmin Didot frères, Delaunay, Palais-Royal.
- SALM, Madame la Princesse Constance de (1835) : *Ouvrages en prose suivi de Mes soixante ans*. Paris, Firmin Didot frères.
- SALM, Madame la Princesse Constance de (1842) : *Œuvres Complètes*. Paris, Firmin Didot frères.
- SHARIF, Maryam (2014) : *Constance de Salm (1767-1845) : une modernité contradictoire*. Thèse de doctorat ès Lettres et art. Lyon, Université Lumière Lyon 2.
- SHARIF, Maryam (2015) : « La Révolution française et le Théâtre de propagande : exemple de *Sapho* (1794) de Constance Pipelet ». [*Recherche en langue et littérature françaises* (Presses de l'Université de Tabriz)], printemps-été, 43-74.
- SETH, Catriona (2010a) : « L'Épître aux femmes : textes et contextes ». *Cahiers Roucher-André Chénier*, 29, 41-64.
- SETH, Catriona (2010b) : « La femme auteur, stratégies et paradigmes. L'exemple de Constance de Salm », in A. del Lungo & B. Louichon (dir.), *La littérature en bas-bleus Romancières sous la Restauration et la Monarchie de Juillet (1815-1848)*. Paris, Classique Garnier, 195-213.
- STAËL, Germaine de (1996) : *Dix années d'exil*. Édition critique par Simone Balayé et Mariella Vianello Bonifacio. Paris, Fayard.
- THION SORIANO-MOLLÀ, Dolores, Noémie FRANÇOIS & Jean ALBRESPIT (2016) : *Fabrique de vérité(s) vol. 2. L'œuvre littéraire au miroir de la vérité*. Paris, L'Harmattan.
- TULARD, Jean (1998) : *Histoire et dictionnaire de la Révolution française 1789-1799*, Robert Laffont.
- VIENNOT, Éliane (2016) : *Et la modernité fut masculine. La France, les femmes et le pouvoir*. Paris, Perrin.
- ZANONE, Damien (2006) : *Écrire son temps, les mémoires en France de 1815 à 1848*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

## Matière historique et matière théâtrale : Jeanne d'Arc au *Siège d'Orléans*

**María Pilar SUÁREZ**

*Universidad Autónoma de Madrid*

pilar.suarez@uam.es

ORCID: 0000-0002-2045-7628

### Resumen

En el marco estético de los *Misterios* del siglo XV –piezas cíclicas cuya finalidad es materializar sobre la escena los grandes acontecimientos bíblicos considerados como fundamentos del orden moral y social de los espectadores–, *Le Mystère du Siège d'Orléans* (1456) contribuye a la elaboración del personaje de Juana de Arco. Compuesto a partir de documentos y testimonios, a menudo contradictorios, que pertenecen a un período histórico contemporáneo de la obra, esta no ignora la materia sagrada, con cuya ayuda, y desde la concepción dramática del *Mystère*, los acontecimientos históricos de los últimos años son orientados en la construcción de la memoria de Francia.

**Palabras clave :** *Mystère du Siège d'Orléans*. Juana de Arco. Teatro medieval. Materia histórica.

### Résumé

Dans le cadre esthétique des *Mystères* du XV<sup>e</sup> siècle – des pièces cycliques dont le but est de mettre en scène les grands épisodes bibliques, envisagés comme fondement des structures spirituelles, voire sociales, partagées par les spectateurs –, *Le Mystère du Siège d'Orléans* (1456) contribue à l'élaboration du personnage de Jeanne d'Arc. Façonnée à partir de témoignages et de documents, souvent contradictoires, appartenant à une période historique contemporaine de la pièce, celle-ci n'ignore pas cependant la matière sacrée, à la lumière de laquelle, et à partir de la conception dramatique du *Mystère*, les événements historiques des dernières années sont réorientés dans la construction de la mémoire de France.

**Mots clé :** *Mystère du Siège d'Orléans*. Jeanne d'Arc. Théâtre médiéval. Matière historique.

### Abstract

In the aesthetic framework of the fifteenth-century mysteries –cyclical pieces whose purpose is to materialize on the scene the great Biblical events considered as foundations of the moral and social order shared by the spectators–, *Le Mystère du Siège d'Orléans* (1456) contributes to the construction of the character of Joan of Arc. Composed from documents

---

\* Artículo recibido el 26/12/2019, aceptado el 28/02/2020.



and testimonies, often contradictory, which belong to a contemporary historical period of the work, it does not ignore the sacred matter, with whose help, and since the dramatic conception of the *Mystère*, the historical events of recent years are oriented in the construction of the memory of France.

**Key words** : *Mystère du Siège d'Orléans*. Jeanne of Arc. Medieval Theater. Historical matter.

## 0. Introduction

Les Mystères cycliques par personnages prennent corps au XV<sup>e</sup> siècle dans le contexte de la civilisation urbaine : dans ces pièces la matière biblique – la « matière de Jérusalem »<sup>1</sup> –, nommément la Passion du Christ, fournit le canevas pour la création de scènes qui montrent l'intervention de Dieu dans l'histoire, de manière à rappeler les fondements spirituels et anthropologiques du public. En vue de façonner des tableaux dramatiques en consonance avec la sensibilité de celui-ci, bon nombre des œuvres enrichissent l'Écriture canonique avec des textes patristiques, des légendes pieuses ou des passages de l'Écriture apocryphe, même si au Moyen Âge les frontières entre canonique et apocryphe sont poreuses.

Et pourtant d'autres Mystères, d'une manière exceptionnelle, ont recours à d'autres matières, dont la matière antique<sup>2</sup>, mais aussi la matière de France : c'est le cas du *Mystère du Siège d'Orléans*. Or, le composant biblique n'est nullement absent dans cette pièce-ci, bien au contraire il pourvoit des clés fondamentales pour sa configuration, et celle de son personnage, Jeanne d'Arc.

## 1. Le drame cyclique et la « matière de France » : *Le Mystère du Siège d'Orléans*

*Le Mystère du Siège d'Orléans* met en scène une série d'événements faisant partie de l'histoire de France, mais il ne s'agit pas cependant d'un passé révolu : bien au contraire, la pièce récrée un épisode dont certains de ses protagonistes sont en vie au

<sup>1</sup> À l'aube de la littérature en langue vernaculaire, au XII<sup>e</sup> siècle, Jean Bodel avait identifié trois types de matières dans les grands récits de l'époque: la matière de Rome, reprise par les premiers romans, ainsi que la matière de Bretagne. Il parle également d'une « matière de France », qui concernait plutôt des événements « historiques » recréés dans les textes épiques. Michèle Szkilnick, en allusion à la présence croissante d'épisodes de l'Écriture – canonique et apocryphe – dans les romans appartenant au Cycle du Graal, proposait le terme « matière de Jérusalem » (Szkilnick, 1991 : 35) Des études postérieures ont abordé la problématique des différentes « matières » qui interviennent dans la construction des œuvres littéraires, leur diversité et leur convergence, nommément au XV<sup>e</sup> siècle (Traschler, 2000 : 24 et sq.).

<sup>2</sup> A part l'existence du *Mystère de la destruction de Troie la grande*, écrit entre 1450 et 1452 par Jean Millet qui recrée le récit d'Homère, Jean Michel dans son *Mystère de la Passion*, joué en 1455, caractérise Judas comme Œdipe afin d'avancer, ou de justifier, sa trahison comme une sorte de conséquence du *Fatum* dont il ne peut pas s'affranchir.

moment de sa représentation<sup>3</sup>. L'action principale du drame, la victoire de Jeanne d'Arc<sup>4</sup>, avait été remémorée par des œuvres littéraires presque contemporaines de l'exploit, dont *Le Ditié de Jeanne d'Arc* de Christine de Pisan (1429). Pour ce qui est du *Mystère*, des études récentes considèrent qu'il aurait pu être élaboré vers 1456, après la réhabilitation de Jeanne, à partir de compositions et de manifestations – des processions, des tableaux – destinés à célébrer le triomphe de la ville d'Orléans sur les ennemis de la France (Hamblin, 1999)<sup>5</sup>, que la pièce présente comme des ennemis de Dieu.

Le drame s'enracine dans le mythe biblique, et cela permet la réorientation positive d'un personnage né dans le cadre d'une confrontation franco-anglaise, aggravée par un conflit civil<sup>6</sup>. Jeanne d'Arc apparaît depuis le début sous le signe de la contradiction : certains de ses traits caractéristiques – ses vêtements et ses cheveux, sa condition de femme guerrière, parmi d'autres –, avaient été interprétés par nombre de ses contemporains comme une transgression de la morale chrétienne. À partir de l'interaction de la matière sacrée et de témoignages de l'époque (cf. Hamblin, 1999, 2002) – des documents tels que le *Journal* ou la *Chronique du siège*<sup>7</sup> –, le *Mystère* rap-

<sup>3</sup> Telle serait la définition de l'objet de « l'Histoire du Temps Présent » (Rouso, 2012). Or, celle-ci est une conception historiographique aux antipodes de celle qui régit la construction du discours historique pendant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, où la pièce est composée et jouée.

<sup>4</sup> Nous avons étudié le développement du personnage de Jeanne d'Arc aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles dans différentes productions littéraires françaises (Suárez, 2016). Nous y reviendrons pour certaines questions concernant *Le Mystère du Siège d'Orléans*.

<sup>5</sup> Pour approfondir au sujet de la configuration du *Mystère* voir les études de Vicki Hamblin (2002) et Gérard Gros (2002).

<sup>6</sup> C'est la confrontation franco-anglaise qui est plutôt mise en relief dans la pièce, passant sous silence les luttes entre les différentes factions françaises. Nous ne pourrions cependant pas oublier que Jeanne avait été condamnée au bûcher par un tribunal ecclésiastique français : capturée par les bourguignons, elle a été jugée par un tribunal présidé par l'évêque de Beauvais, Pierre Cauchon, et dont la plupart des membres étaient des partisans des Anglais. Les interventions des chanoines Jean d'Estivet, Nicolas Loyseleur et Nicolas Midy, envoyé par l'Université de Paris, seraient parmi les plus virulentes. Le Procès de Jeanne fut un procès « d'inquisition en matière de foi » : l'accusation de porter des vêtements d'homme tombait sous le coup d'une interdiction canonique. Ses visions étaient considérées comme une imposture et une preuve de son refus de l'Église militante. Il s'ouvrit à Rouen le 9 janvier 1431. Sans le soutien du roi, elle fait des protestations de sa foi en Dieu et de sa fidélité aux instructions de ses « Voix ». Après une abjuration, dont elle se rétracte, elle subit un deuxième procès où elle est condamnée comme relapse. Le 30 mai elle est brûlée. Après sa mort trois enquêtes se sont succédé : le 15 février 1450, une deuxième en juin 1455. Le 11 juin le Pape Calixte III autorise la mère de Jeanne à rouvrir la cause de sa fille et un nouveau procès en révision est instruit. Le 7 juillet 1456 les juges déclarent Jeanne innocente. Pour ce qui est du personnage de Charles VII, la pièce focalise sa « conversion » initiale.

<sup>7</sup> *Journal du siège d'Orléans, 1428-1429 : augmenté de plusieurs documents, notamment des comptes de ville, 1429-1431*. Éd. de Paul Charpentier et Charles Cuissard, éd. de 1896, rééd. Hachette, 2014 ; *Chronique de la Pucelle*. Éd. Vallet de Viriville, Caen, Paradigme 1992 (1859). *Chronique du Siège*

pelle et célèbre la victoire des Français à Orléans à la lumière du drame du salut. C'est ainsi que la pièce façonne l'icône de la Pucelle<sup>8</sup> à travers une argumentation qui met en valeur sa condition messianique et son triomphe, sans pour autant ignorer les accusations de ses détracteurs, reprises et canalisées au profit du personnage : nous pourrions en fait reconnaître dans l'élaboration de nombre de dialogues et scènes la présence, explicite ou implicite de certains de ces arguments contenus dans les documents des Procès<sup>9</sup>.

## 2. La condition messianique de Jeanne : l'Annonciation et le Procès de Paradis

Le *Mystère* commence par la défaite de l'armée française et le constat d'un échec moral et politique : cette situation prépare l'apparition du personnage de Jeanne, évoquée pour la première fois dans le contexte du dessein salvifique de Dieu en faveur de la France. Sa voix annonce l'avènement de la Pucelle dans une scène qui rappelle les « Procès de Paradis » des *Mystères de la Passion* (Bordier, 1992 : 61), des tableaux dramatiques composés à partir d'un sermon de Saint Bernard<sup>10</sup> où les personnages des Vertus – des figurations allégoriques de la polyphonie divine – discutaient sur le salut du monde devant Dieu. Une délibération à la suite de laquelle Il manifestait sa volonté d'envoyer un Messie. Ces compositions, qui répondraient au besoin de figurer l'insaisissable, de mettre de la chair sur les os (Kaestli, 1995 : 123), encadraient l'annonciation de l'ange Gabriel à Marie. Dans *Le Mystère du Siège d'Orléans*, Dieu lui-même se déclare le sauveur des Français et Jeanne l'instrument –

---

*d'Orléans et de l'établissement de la fête du 8 mai 1429*, Pub. André Salmon. Bibliothèque de l'École de Chartres, vol. 8, n° 1, pp. 500-509.

<sup>8</sup> Vicki L. Hamblin (2014 : 143 et sq) aborde cette question en détail.

<sup>9</sup> Nos éditions de référence pour les citations concernant les procès sont : *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc*, éd. P. Tisset ; Y. Lanhers, Paris, Klincksieck, 1960-1971, et *Procès en nullité de la condamnation de Jeanne d'Arc*, Éd. Pierre Duparc, Paris, Klincksieck, 1977-1979, 2 vols. Pour ce qui est de la conservation des documents, nous renvoyons au travail de Georges et André Duby (1995). En ce qui concerne l'influence de ces documents dans la composition du *Mystère*, Déborah Fraioli (2012 : 227) considère que « si certains passages du *Mystère* permettent d'évoquer l'hypothèse d'un remaniement du texte original vers 1467, bien après la date des deux procès, on n'y note aucune allusion aux actes d'accusation de Rouen ». De notre côté, et tel que nous venons de le signaler, nous essaierions d'identifier dans la pièce la présence – explicite ou implicite – d'arguments contenus dans ces documents, ainsi que la manière dont ils sont exploités dans le cadre de ce projet discursif et dramatique.

<sup>10</sup> Sermons de Saint Bernard sur l'avènement du Christ. Dans son commentaire du *Psaume 85*(84), notamment des versets « Amour et Vérité se rencontrent, Justice et Paix s'embrassent ; la Vérité germera de la terre, et du ciel se penchera la Justice » (vv 11-12), l'auteur crée une scène où les quatre Vertus (Vérité, Justice, Paix, Amour) discutent sur la chute et le salut d'Adam. Eustache Mercadé recrée ce texte pour l'introduire dans son *Mystère de la Passion*, jouée à Arras entre 1420 et 1430, et à Metz 1437. Le tableau est à son tour repris et amplifié par son « successeur » Arnoul Greban dans son *Mystère de la Passion* (avant 1452), mais ce scénario aurait été mis au point par Guillaume de Digouville (Le Boutelier, 2008 : 142).

surprenant, car dépourvu de force – dont il prévoit se servir. La scène aboutit ainsi à une nouvelle « annonce »<sup>11</sup>.

Dans tous les deux cas, il est question d'un projet fondé sur l'action médiatrice de la femme, exercée à partir de dynamiques affranchies aux présupposés qui émanent de la logique naturelle ou sociale. Une tension soulignée par les questions que Jeanne pose à l'ange Michel, qui ne sont pas sans rappeler celles de la Vierge-Mère à Gabriel :

LA PUCELLE : En armes je ne me congnois (M.S.O., v. 7121)<sup>12</sup>.

MARIE : Comment se pourra cecy faire/ que je soye mere, au parfaire, /quant homme ne congnois au monde ? (M.P.A.G., v. 3464-3466)<sup>13</sup>.

Jeanne reçoit deux invitations de la part de l'ange : dans la première, celui-ci lui annonce sa mission ; dans la deuxième le messenger lui rappelle qu'elle doit partir à la rencontre de Robert de Baudry, se procurer des vêtements masculins et se faire conduire auprès du roi. C'est à l'occasion de cette dernière annonce que l'ange Michel reprend d'une manière presque littérale la salutation que Gabriel avait faite à Marie : « Dieu vous sault, Jeanne, douce amie » (M.S.O., v. 9073). La scène situe la mission de Jeanne dans le domaine du sacré, et fournit des arguments solides, contraires aux imputations de ses détracteurs et ses juges : ses cheveux, sa tenue... sont présentés dans le cadre de l'accomplissement d'une mission confiée par Dieu.

Comme nous l'avions avancé, nous reconnaissons dans la pièce des échos des accusations portées contre Jeanne<sup>14</sup> : certaines scènes montrent ces attaques explicitement, nommément les différents moments de la confrontation entre Jeanne et les Anglais. Or, ces jugements négatifs sont aussi le point de départ pour la construction de tableaux dramatiques qui se donnent pour but d'exalter le personnage de la Pucelle et de contredire les invectives à la base de sa condamnation à mort : même de façon implicite, celles-ci sont reformulées et niées par la voie démonstrative à partir du moment où Dieu lui-même apparaît comme le garant ultime des actions de Jeanne, voire de ses décisions les plus discutées<sup>15</sup>. La scène de l'annonce « répond » en

<sup>11</sup> Par rapport au scénario de l'annonce faite à Marie, le messenger Gabriel est remplacé par Michel, l'ange qui terrasse le diable, et l'ange gardien de la France. La sienne est la seule voix que Jeanne écoute dans la pièce, au détriment de celles des saintes Marguerite et Catherine évoquées dans le procès.

<sup>12</sup> Notre édition de référence du *Mystère du Siège d'Orléans* est celle de Vicky L. Hamblin (2002).

<sup>13</sup> Notre édition de référence du *Mystère de la Passion d'Arnould Greban* est celle d'Omer Jodogne (Greban, 1983).

<sup>14</sup> Soixante-dix articles lus le 27 et le 28 mars, reformulés en douze, lus à Jeanne le 5 avril.

<sup>15</sup> En réponse aux questions posées par ses juges concernant sa mission et ses décisions les plus controversées (quitter sa famille, se rendre auprès du roi, s'habiller en homme...) Jeanne déclarait suivre les instructions de ses « voix ». Ses réponses figurent dans les documents du procès de condamnation, ainsi

quelque sorte à certaines des questions posées par les juges lors du procès, concernant la nature de sa mission :

Interroguee s'elle cuide pas que, en creant qu'elle soit envoyee de par Dieu, qu'ilz aient bonne creance : Respond, s'ilz croient qu'elle soit envoyee de par Dieu, ilz n'en sont point abusez (*Procès de Condamnation*, Interrogatoire samedi, 3 mars, t. I, p. 99)<sup>16</sup>.

Le tableau dramatique rapproche Jeanne de Marie la Vierge à partir de leur condition commune de « pucelle »<sup>17</sup> : telle est d'ailleurs la rubrique sous laquelle est toujours introduit son personnage dans la pièce, et c'est ce nom qu'elle affiche d'après les documents du procès de condamnation<sup>18</sup> :

Interroguee se ses voix l'ont point appelée : fille de Dieu, fille de l'Église, la fille au grand cueur : Respond que, au devant du siege d'Orleans levé et depuis, tous les jours, quant ilz parlent a elle, l'ont plusieurs fois appelée : Jehanne la Pucelle, fille de Dieu. (*Procès de Condamnation*, Interrogatoire lundi, 12 mars, t I, p. 126).

La pièce montre également le rapport entre l'intervention divine et la prière

---

que les réactions des juges, qui l'accusent de suivre les indications de l'Église Triomphante – ses « Voix » –, au détriment de l'Église Militante – les autorités ecclésiastiques. « Cette réponse, et d'autres, elle dit ne les avoir point faites en les prenant en sa tête ; mais elle fit et donna ces réponses du commandement de ses voix et des révélations à elles faites, bien que les juges et autres personnes présentes eussent souvent exposé à cette femme cet article de la foi : *Unam sanctam Ecclesiam catholicam*, en lui expliquant que tout fidèle pèlerin de la vie est tenu d'y obéir, de soumettre ses faits et dits à l'Église militante, principalement en matière de foi, en ce qui concerne la doctrine sacrée et les sanctions ecclésiastiques » (*Procès de condamnation*, 5 avril, article XII).

<sup>16</sup> Comme nous venons de le signaler, l'une des accusations les plus graves, et récurrentes, portées contre Jeanne c'est qu'elle «... se vante d'avoir eu et d'avoir plusieurs révélations et visions » (*Procès de condamnation*, 27 mars, article IV, et 28 mars, articles XXXI, XLIII, XLIX et LI).

<sup>17</sup> Lors du procès de réhabilitation, certains témoignages avaient rappelé une affirmation de Jeanne où elle s'appréhendait elle-même à partir de l'archétype de la femme virginale opposée à une éventuelle « Ève » : « N'a-t- il pas été dit que la France serait perdue par une femme, et qu'elle devait ensuite être restaurée par une vierge ? » (Déposition de Durand Laxart pendant le procès de réhabilitation à partir des paroles qu'il aurait entendu dire à Jeanne). Cette femme fatale pourrait être Isabeau de Bavière... ou Catherine, la sœur de Charles VII, qui avait épousé Henri V : ce mariage justifiait les prétentions de celui-ci au trône français.

<sup>18</sup> Jeanne avait fait l'objet d'un examen de virginité à Poitiers. Elle subit un autre examen pendant sa captivité. L'examen était destiné à vérifier que Jeanne n'avait pas eu « commerce » avec le diable et n'était donc pas une sorcière. Se faisant appeler « Jeanne la Pucelle », elle aurait été immédiatement discréditée si elle n'avait pas été vierge : sa virginité était par conséquent gage de sa sincérité.

du roi, encouragée par les saints patrons d'Orléans<sup>19</sup>. La force visuelle de cette scène, fondée sur l'interaction des plans dramatiques<sup>20</sup>, contredit l'accusation d'hérésie portée non seulement contre Jeanne elle-même, mais contre le Roi, envisagé dans les documents du procès comme une victime de la manipulation de la jeune fille, ciblée de « séductrice de princes et de populaires, en permettant et consentant, au mépris et dédain de Dieu » (Admonition préliminaire aux réquisitoires lues à Jeanne le 27 mars).

La scène du « Procès de paradis » et les actions qui s'ensuivent rendent explicite une nouvelle intervention de Dieu dans l'histoire, dans un moment presque contemporain du public. Le temps de la ville s'enracine dans le temps mythique et met en relief une série d'événements qui contribuent à la cohésion du groupe : la Pucelle est façonnée selon la perspective du plan de Dieu, et ses actions, et ses éventuels écarts par rapport aux normes, se voient désormais justifiés.

### 3. Le personnage et ses contradictions : la formation de l'icône

Le personnage se développe ainsi progressivement sans pour autant cacher ses contradictions. Celles-ci sont évoquées non seulement par ses ennemis anglais, mais par d'autres personnages, dont le Roi : il reprend dans un échange avec Jean de Metz (Jehan de Mes), certaines des accusations proférées postérieurement par les juges lors du procès :

LE ROY : on dit que amenee avez/une pucelle fort honneste,  
dont l'abit d'elle, vous savez/a fille il est deshonneste (vv. 9845-  
9848).

LE ROY : comment vous estes vous dont mis/a mener ceste  
fille en France ? (M.S.O., vv. 9859-60).

Des doutes que Jeanne essaie à son tour de dissiper<sup>21</sup> :

LA PUCELLE : Chier sire, vueil a vous parler/comme il n'est  
en commandement,/que Dieu m'a volu reveler/de ses secretctz  
aucunement (M.S. O., vv. 10037-40).

<sup>19</sup> Dans la pièce il n'est pas question de Sainte Catherine et Sainte Marguerite, que Jeanne évoque cependant dans son procès : il n'y a que l'ange Michel, celui-ci accompagné des patrons d'Orléans, de manière à mettre en valeur la ville et ses valeurs.

<sup>20</sup> Cette alternance n'est pas un exemple isolé : tel que des études précédentes n'ont pas manqué de l'indiquer, l'action du *Mystère du Siège d'Orléans* se déroule, comme les autres pièces du genre, à partir de l'interaction des plans du Transcendant et de l'Immanent. Nous reviendrons sur cette question dans les scènes qui évoquent la bataille.

<sup>21</sup> Les juges pressaient Jeanne de leur dire quel était le signe qu'elle avait donné au roi pour le convaincre de sa condition messianique : Jeanne, qui avait dès le début refusé de leur répondre, déclare, lors du troisième interrogatoire privé, avoir été le témoin d'une scène miraculeuse concernant le Roi (II article de sa condamnation, 5 avril). Une telle « épiphanie » est absente du *Mystère*.

LA PUCELLE : que par moy le siege d'Orleans/soit levé, sans  
quele nul die (M.S. O., vv. 10047-8).

D'autre part, la pièce recrée l'examen dont la jeune fille avait fait l'objet par un tribunal ecclésiastique à Poitiers (M.S. O., vv.10181-10464). *Le Mystère* en propose une reconstruction<sup>22</sup> à partir des questions concernant ses origines, les objections, voire la méfiance, que sa condition de paysanne suscitait, ainsi que les interdits moraux que les « ordres » censés être reçus du Ciel l'avaient obligée à briser dès le début de sa mission :

III PRÉSIDENT : Fille, vous dictes choses horrible/et ne sont  
point vos diz a croire (M.S. O., vv. 10277-8).

Et vous qui de simple manière /estes et de simple main-  
tien,/contre anemis tenir frontiere ?

IIII PRESIDENT : tous les princes et les suppoux/le roy a en-  
voye dedans/ et encoires n'y font il riens (M.S. O., vv. 10288-  
90).

L'INQUISITEUR DE LA FOI : pour quoy vous prenez l'abit  
d'omme (M.S. O., v. 10318).

L'Inquisiteur souligne aussi la capacité des hommes d'armes du roi de défendre la France de la présence des Anglais -« sans vous, ne sans vostre presence, les faire fouÿr (les Anglais) et retraire » (M.S. O., vv. 10307-8)-, ce qui reviendrait à remettre en cause la pertinence de la mission, et du discours, de la Pucelle.

Ces questions rappellent celles que les juges auraient posées pendant le procès ; de même que les réponses de Jeanne dans la pièce sont des échos de celles qu'elle aurait données à ses accusateurs. Tel que nous venons de le signaler, le livre de Poitiers a été perdu (voir note 22), mais l'épisode de l'examen permet de créer une scène où les paroles de l'héroïne, récupérées des documents des procès, réussissent à persuader ses interlocuteurs : aussi bien l'Inquisiteur que les Présidents du Jury profèrent des affirmations laudatives, qu'ils réitèrent pendant les 448 vers suivants et qu'ils reprennent devant le roi :

II PRESIDENT : que c'est euvre Dieu, je le croy (M.S. O., v.  
19368).

<sup>22</sup> Les questions et les réponses de l'examen seraient contenues dans le « livre de Poitiers » (en fait, dans l'interrogatoire du 27 février Jeanne précise qu'elle voudrait bien que « son interrogateur eût copie de ce livre qui est à Poitiers, pourvu que ce soit le plaisir de Dieu »). Or, le livre a été perdu, et seulement les conclusions ont été conservées (Clin, 2003 : 34). On a pu aussi en connaître certaines des questions posées à travers les dépositions que certains des enquêteurs, notamment Frère Séguin, doyen de la Faculté de Théologie de l'Université de Poitiers, et maître Guillaume Aymeri, frère prêcheur et professeur de théologie sacrée, ont faites à l'occasion du procès de réhabilitation. Il est également à rappeler que pendant son interrogatoire, Jeanne renvoie ses juges à l'examen subi à Poitiers et à ses réponses. D'autre part, parallèlement à cette enquête et, tel que nous l'avons signalé (voir note 18), Jeanne avait été également soumise à un examen de virginité.



III PRÉSIDENT : C'est une notable pucelle/fort honneste, prudente et saige (M.S. O., vv. 19373-4).

IIII PRÉSIDENT : et croy que c'est chose divine (M.S. O., v. 19382).

La fonction de ce tableau, façonné par une redondance à dessein amplificateur, est de montrer Jeanne approuvée par une instance investie du pouvoir canonique (cette Église militante évoquée par ses accusateurs). Nous pourrions parler d'une contre-argumentation par rapport au verdict.

En effet, après avoir présenté Jeanne sous des traits qui la rapprochent de Marie et la ramènent au plan du surnaturel, après avoir montré le verdict positif qui émane de l'autorité ecclésiastique, le drame met l'accent sur les aspects les plus controversés du personnage : sa tenue masculine et sa condition de femme-guerrière<sup>23</sup>. Des arguments contenus dans les documents de l'accusation, que la pièce reprend *a contrario* : les scènes exaltent ces aspects-là, et les présentent comme des éléments distinctifs d'un personnage qui agit en trait d'union entre le ciel et la France.

### 3.1. L'adoption des vêtements masculins.

La transformation physique de l'héroïne par l'adoption des vêtements masculins devrait provoquer chez le public une impression d'étrangeté. Son aspect n'avait pas toujours été totalement restitué par l'iconographie contemporaine: un croquis par Clément de Fauquembergue qui date du 10 mai 1429 la représente comme une femme portant une épée et une bannière, habillée d'une robe longue, sans armure et aux cheveux longs. Une illustration postérieure du *Champion des Dames* (1442) la représente avec épée, bannière, armure, mais aux cheveux longs<sup>24</sup>.

À part d'autres témoignages, ses accusateurs offrent un portrait qui coïncide avec l'image devenue traditionnelle de Jeanne d'Arc, l'image qui aurait été mise en scène :

Item, et pour mieux et plus apertement entreprendre son propos, ladite Jeanne a requis du dit capitaine de lui faire faire des habits d'homme, avec des armes à l'avenant ; ce que fit ledit capitaine, bien malgré lui, et avec grande répugnance, acquiesçant enfin à la demande de ladite Jeanne. Ces vêtements et ces armes étant fabriqués, ajustés et confectionnés, ladite Jeanne rejeta et abandonna entièrement le costume féminin : les che-

<sup>23</sup> *Procès de Condamnation*, Réquisitoire 17 mars, préambule aux 70 articles de l'accusation.

<sup>24</sup> « Interrogée s'elle avoit point veu ou fait faire aucuns ymaiges ou painctures d'elle et a sa semblance : Respond qu'elle vit a Arras une paincture en la main d'un Escot ; et y avoit la semblance d'elle toute armee, et presentoit unes lectres a son roy et estoit agenoullee d'un genoul. Et dit que oncques ne vit ou fist faire autre ymaige ou paincture a la semblance d'elle » (*Procès de Condamnation*, 3 mars, T. I, p. 99). Dans *Les Vigiles de Charles VII*, elle apparaît habillée en femme guerrière, la tête protégée par un casque qui cacherait ses cheveux.

veux taillés en rond ; à la façon des pages, elle prit chemise, braies, gippon, chausses, joignant ensemble, longues et liées audit gippon par vingt aiguillettes, souliers hauts lacés en dehors, et robe courte jusqu'au genou ou environ ; chaperon découpé, bottes ou houseaux serrés, longs étriers, épée, dague, haubert, lance et autres armures; ainsi elle s'habilla et s'arma à la façon des hommes d'armes ; et avec eux elle exerça faits de guerre, assurant en cela qu'elle remplissait le commandement de Dieu par révélations à elle faites, et qu'elle faisait cela de par Dieu. (*Procès de Condamnation*, 27 mars, article XII, vol. I, p. 315).

La description, reprise par le cinquième article des accusations finales (5 avril), est envisagée dès le début du procès comme la transgression d'un interdit, celui-ci fondé sur l'Écriture : « Que la femme ne soit point vêtue d'un habillement d'homme, et que l'homme ne mette point de vêtements de femme ; car quiconque fait ces choses est en abomination à l'Éternel son Dieu » (*Deutéronome XXII*). Des idées contenues également dans l'*Épître de Saint Paul aux Corinthiens I* (11, 6), ainsi que dans différentes dispositions doctrinales et théologiques. En effet, l'adoption de vêtements masculins de la part de Jeanne a été l'un des arguments décisifs pour sa condamnation<sup>25</sup>. Or, comme les documents du procès ne manquent pas de le signaler, si ses avocats essaient de justifier la convenance de porter un habit d'homme dans un monde éminemment masculin, Jeanne n'invoque pour sa défense que la voix de Dieu lui-même, qui l'invite à embrasser cette dissonance :

Interroguee se elle voudroit avoir habit de femme, respond : - Si vous m'en voulez donner congié, baillez m'en ung, et je le prendray, et m'en yray. Et aultrement non. Et suis contente de cestuy cy, puisqu'il plaist a Dieu que je le porte. (*Procès de Condamnation*, Interrogatoire 24 février, vol. I, p. 67).

Il y a également de nombreuses allusions aux vêtements masculins dans les séances du 3, 12, 17 et 21 mars, où Jeanne réaffirme la pertinence morale de sa tenue :

Interroguee se, en prenant habit d'omme, elle pensoit mal faire : respond que non ; et encore de present, s'elle estoit en l'autre party et en cest habit d'omme, luy semble que ce seroit ung des grans bien de France de faire comme elle faisoit au devant de sa prinse. (*Procès de Condamnation*, Interrogatoire 12 mars, vol. I, p. 128).

<sup>25</sup> Le 24 mai elle s'engage à quitter les habits masculins ; et pourtant elle se voit obligée à les reprendre à cause de l'harcèlement dont elle fut l'objet de la part de ses geôliers. Le 27 mai elle est accusée de relapse d'avoir porté des vêtements d'homme : c'est l'accusation définitive qui justifie sa condamnation à mort.

Le *Mystère* crée des scènes qui viennent renforcer cette question: l'un des premiers tableaux montre Jeanne en train de demander à Robert de Baudricourt de la conduire auprès du roi et de lui procurer des habits d'homme (*Procès de Condamnation*, 5 avril, article VII)<sup>26</sup>:

JEANNE : En nom Dieu, sire, y vous convient... et convient aussi, sans delay, / que m'abillez en abit d'omme, / bien en point, ainsi que je voy / pour guerroyer en ceste forme (M.S.O.,v. 7204-8).

Dans la didascalie qui rend compte de ce travestissement, l'écart par rapport aux présupposés attribués à son statut de femme est atténué par l'adverbe « honnestement » : « lors se abillera en abit d'omme et luy aydera on honnestement de tous les abillemens a homme » (M.S.O.,int v. 9140-9141). Tel que l'indication scénique le suggère, le changement devrait avoir lieu sur la scène, et à la vue du public, qui assisterait, plein d'onction et d'étonnement, à la métamorphose de la jeune fille en héroïne.

D'autre part, ce changement de vêtements a lieu après la deuxième annonce dont nous avons rendu compte plus haut, qui finissait sur ces mots, proférés par l'ange : « Jehanne, avec vous Dieu sera,/et allez par tout seurement » (M.S. O., vv. 9095-9096).

### 3.2. La femme guerrière

La deuxième étape dans cette construction correspond au moment où Jeanne apparaît pour la première fois parée de son armure<sup>27</sup>, un objet dont la pesanteur est signalée par le roi :

LE ROY : Vollez vous donques estre armee ?/vous sentez vous assez agile/que vous n'en soyez point grevee ? (M.S.O., v. 10481-10483).

Pose. Lors sera vestue d'un hornioiz tout blanc devant le roy, puis dit... (M.S.O., int. v. 11108-11109).

Avec l'armure blanche, une couleur qui évoquerait la pureté et la lumière, les autres attributs guerriers sont introduits dans la scène par le roi à travers une deixis récurrente, au fur et à mesure qu'il en revêt la Pucelle dans un rituel susceptible de

<sup>26</sup> Les dépositions des procès, nommément de réhabilitation, permettront de constater la raison pour laquelle elle avait décidé de porter des vêtements masculins. Ce n'est pas d'ailleurs Baudricourt qui les lui procure, mais ses proches, dont Jean de Metz. (*Procès de Réhabilitation*, Déposition de Durand Laxart).

<sup>27</sup> Jeanne d'Arc n'aurait pas été la seule femme de son temps à prendre les armes pour faire triompher une cause jugée juste. Une autre femme, Piéronne la Bretonne guerroya aux côtés des Armagnacs avec une de ses amies. Toutes les deux furent prises par les Anglo-Bourguignons près de Corbeil et jugées à Paris en 1430 (Vauchez, 1982 : 166).

rappeler l'adoubement<sup>28</sup> :

LE ROY : Prenez harnoiz qui il vous plaise/ a vostre disposition/ et n'en prenez qui vous desplaie, mes selon vostre intencion (M.S.O., v. 11113-11116).

LE ROY : Voicy vostre espee abillee, vous estes elle bien faicte ainsi et a vostre gré ordonnee ? (M.S.O., v. 11126-11128).

LE ROY : Voicy les esperons dorez (pareillement que je vous baille, ainsi qu'a ung bon chevalier qui est ordonné en bataille » (M.S.O., v. 11133-11136).

LE ROY : Apres, voyez vostre estandart (M.S.O., v. 11141).

L'énumération de ces éléments et leur présence scénique ouvre la porte à une intégration progressive de l'élévation chevaleresque et de l'esthétique du flamboyant avec l'image féminine. L'icône est d'autre part enrichi par la présence du sacré : l'épée retrouvée dans un sanctuaire par inspiration divine, les cinq croix qui ornent son poignet, ainsi que sa bannière avec les mots « Ave Maria » et la Majesté flanquée de deux anges, la fleur de lys et un soleil. Ils font tous l'objet d'une amplification dramatique –la pièce montre comment l'épée est miraculeusement découverte (vv. 10573-10620)-, tout en répondant, dans leur construction discursive et scénique, aux témoignages de l'époque :

Interroguee de quoy servaient ces cinq croix qui estoient en l'espee qu'elle trouva à Sainte Katherine de Fierboys : respond qu'elle n'en sçait rien. Interroguee qui la meust de faire paindre angles, avecques bras, piés, jambes, vestemens : Respond : Vous y estes respondus. Interrogue s'elle les a fait paindre tielz qu'ilz viennent a elle : Respond que elle les a fait paindre tielz en la manière qu'ilz sont pains es eglises [...] Interroguee se ces deux angles qui estoient pains en son estandart, representaient Saint Michiel et saint Gabriel : Respond qu'ilz n'y estoient fors seulement pour l'onneur de nostre Seigneur qui estoit painct en l'estandart [...] qui estoit figuré tenant le monde. (*Procès de Condamnation*, Interrogatoire 17 mars, t. I, p. 183)<sup>29</sup>.

La scène se construit sur une démarche paradoxale justifiée par Dieu, dont la voix, dans le « Procès du paradis », avait souligné la faiblesse efficace de sa messagère. L'image de Jeanne investie des attributs guerriers prend alors d'autant plus de sens. Le tableau se clôt sur son départ pour la bataille, pendant que le Roi prie agenouillé, exauçant la requête de celle-ci de reconnaître l'intervention de Dieu en faveur de la

<sup>28</sup> C'est une scène qui a fait l'objet de bon nombre d'études en raison de sa transcendance pour la construction du personnage de la Pucelle. Voir Hamblin (2014) et Suárez (2016).

<sup>29</sup> « Elle a connu par révélation, sans autre instruction, des gens quelle n'avait jamais vus; elle a révélé et manifesté une épée cachée » (*Procès de Condamnation*, 25 avril, article V).

France. Ce geste, avec la prière du monarque dans la scène initiale dont nous avons fait mention plus haut, répondrait au dessein de façonner une image irrécusable de Charles VII, de réhabiliter son image après son attitude passive à l'égard de la jeune fille, et peut-être de contester des accusations portées contre lui par les juges pendant le procès<sup>30</sup>.

### 3.3. La bataille et la confrontation

La construction de l'icône de la Pucelle dans la salle du trône, investie des attributs guerriers, précède sa présentation dans l'espace de la bataille, aussi bien verbale que physique<sup>31</sup>, avec les Anglais. C'est dans ce cadre que le personnage s'accomplit définitivement.

L'œuvre met en scène la force illocutionnaire de son discours qui adopte un style tantôt sublime lorsqu'elle agit en messagère du Très Haut, tantôt bas, truffé de dépréciations quand elle s'adresse aux ennemis qu'elle enjoint à lever le siège. Le mode exhortatif est d'abord montré lors de la lecture sur la scène d'une lettre dont les contenus reproduisent ceux d'une missive que Jeanne avait, elle-même, fait écrire : « Roy d'Angleterre, faictes raison au Roy du ciel, rendez les clefz a la Pucelle » (M .S. O., int. v.11300-11301). Ce document, qui avait fait partie du procès, est reproduit littéralement dans la pièce. Les termes « rendez les clés à la Pucelle », auraient été à la base de l'accusation portée contre Jeanne de vouloir s'emparer du triomphe, au détriment de la figure royale ; et même si elle n'avait pas manqué de contester la véracité de cette phrase, la lettre montrée et lue dans le *Mystère* ne semble pas se faire l'écho de ses protestations, peut-être dans le but de souligner le côté épique du personnage :

Interroguee quelles lectres elle envoya aux Engloys qui estoient devant Orleans, par lesquelles elle leur escrivoit q'il falloit que ilz se partissent de la. Et dist que en ces lectres, ainsy qu'elle oy dire, on a changé deux ou trys motz ; c'est assavoir : « Rendez a la Pucelle » ; et il y doibt avoir : « Rendez au roy » ; ou il y a : « corps pour corps » et « chef de guerre », cela n'estoit point esdictes lectres (*Procès de Condamnation*, Interrogatoire 22 février, t. I, p.57)<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> « O maison de France, tu n'as jamais eu jusqu'ici de monstre, mais maintenant, en adhérant à cette femme sorcière, hérétique et superstitieuse, tu t'es diffamée » (*Procès de Condamnation*, 9 mai). Ce sont des mots proférés par Guillaume Erard : il assiste à un seul interrogatoire, celui du 9 mai, et il participe aux votes. Chargé de la prédication à Saint-Ouen, Jeanne le qualifie de « faux prêcheur » et l'accuse de mensonge.

<sup>31</sup> « Ladite Jeanne, usurpant l'office des anges, a dit et affirmé qu'elle a été et qu'elle est envoyée de par Dieu, même pour les actes qui tendent entièrement à la voie de fait et à l'effusion du sang humain ». (*Procès de condamnation*, 27 mars, art. XXV).

<sup>32</sup> C'est un aspect du procès qui n'apparaît pas dans la pièce. Les déclarations de Jeanne, et de certains de ses amis, soutiendraient que la lettre aurait fait l'objet d'une manipulation. La lettre a été considérée comme authentique. La missive lui valut également l'accusation « d'abuser des noms sacrés, mis de

De manière à créer une progression dramatique du conflit entre Jeanne et les anglais, les scènes postérieures présentent leur affrontement verbal direct.

Puisque dans le *Mystère* la condition d'ennemis de la Pucelle est strictement réservée aux Anglais, bon nombre des accusations jadis proférées par les juges dans le procès de condamnation, sont prises en charge par leurs capitaines, nommément Glasidas et Tallebot<sup>33</sup>, qui lancent des attaques contre Jeanne au cœur de la confrontation. Dans les prolégomènes de la bataille, ils retracent un « anti-portrait » de la Pucelle, dans un discours plein d'allusions à sa condition de paysanne : « Va gader tes berbiz et bestes/ en Barois avecques ta mere ! » (M.S.O., vv. 11933-11934). Ils y reprennent certains aspects des témoignages de Jeanne concernant la vie qu'elle menait auprès de ses parents, mais à partir d'une perspective dénigrante :

Interroguee si elle menoit point les bestes aux champs, dit qu'elle a respondu ; et que, depuis qu'elle a esté grande, et qu'elle a eu entendement, ne les gardoit pas ; mais aidoit bien a les conduire es prez en ung chastel, nommé l'Isle, pour doubte des gens d'armes ; mais de son jeune aage, si elle les gardoit ou non, n'en a pas la memoire. (*Procès de Condamnation*, Interrogatoire 24 février, t. I, p. 66).

Leurs attaques deviennent de plus en plus violents : « Toy, faulce, truande, vachiere,/comment ose tu cy venir » (M.S.O., v. 11917-11918), sans épargner les accusations d'immoralité : « Tu es une putin prouvee » (M.S.O., v. 11965). Ces interventions, qui, comme nous venons de le signaler, ne sont pas sans rappeler les attaques portés contre Jeanne pendant le procès<sup>34</sup>, mettent en relief la violence des Anglais, mais aussi l'impertinence de leurs paroles : la pièce souligne le contraste entre les discours truffés de menaces et les scènes finales où ils sont montrés dans leur échec, réduits au silence ou abandonnés au désespoir<sup>35</sup>.

---

part et d'autre du signe de la croix en donnant pour signe à certains des siens que, lorsque dans ses lettres envoyées de sa part ils trouveraient ces motifs avec la croix, ils crussent le contraire de ce qu'elle écrivait et fissent aussi le contraire » (*Procès de Condamnation*, 27 mars, article XXIV ; *Procès de Condamnation*, 5 avril, art. VI).

<sup>33</sup> John Talbot (v. 1387-1453), 1<sup>er</sup> Comte de Shewsbury et de Waterford ; William Glasdale, également connu sous le nom Glassidas (ou Glacidas) meurt dans la bataille du Siège d'Orléans.

<sup>34</sup> Ce ne serait pas la première fois que Jeanne serait l'objet d'insultes. Il est à rappeler l'attitude de l'un des juges français, Jean d'Estivet qui, d'après les documents, avait lancé des invectives contre Jeanne : « Tu parles mal ! C'est toi, paillarde, qui as mangé harengs et autres choses qui te sont contraires ! » (Témoignage de Jean Tiphaine, médecin de Jeanne, lorsqu'il interrogea les gardiens de Jeanne sur ses malaises). Jean d'Estivet a été le rédacteur des 70 articles du libelle qui lui furent lus les 27 et 28 mars 1431.

<sup>35</sup> Les premières scènes de la pièce, dont la Pucelle est encore absente, montrent la défaite systématique des français: des tableaux qui expriment la violence et le vacarme de manière à souligner la force écrasante des Anglais. Le public regarde leur violence arrogante, d'autant plus naïve, que cette attitude

Cette démarche revient à mettre en relief l'action de la Pucelle : l'icône se dessine dans le contexte de la lutte à travers la parole, où nous reconnaissons une dominante de la fonction appellative (« Vous vallez pis que sarrazins » v. 2161)<sup>36</sup>, et le geste. Tout en saisissant son épée d'une main et sa bannière de l'autre, parée de son armure blanche, flamboyante, elle encourage les siens à engager une lutte contre des adversaires dont la basse condition morale, montrée dans les premières scènes, permet de les situer au rang des ennemis de la foi :

LA PUCELLE : Y fault nestoyer le paÿs /et les vider de ceste terre,/qu'i soient par vous mors et pris/et renvoyez en Engleterre (M.S. O., vv. 13053-13056)<sup>37</sup>.

Afin de rendre visible la portée spirituelle de la pièce, la lutte, de même que certaines des scènes précédentes, a lieu sur deux plans dramatiques simultanés : la bataille se prépare dans une scène où les habitants de la ville d'Orléans, portant des torches, composent un tableau lumineux et puissant autour de Jeanne. En même temps les saints patrons de la ville signalent d'une croix les maisons des Français, dans ce qui serait une nouvelle évocation de la matière biblique, cette fois-ci l'*Exode*. Une autre scène vient souligner cette interaction d'espaces : avant d'engager la deuxième bataille, Jeanne dépose son étendard contre la muraille, et se met en prière. Michel, l'archange, l'encourage à reprendre le combat lorsqu'elle constatera le déplacement de la queue de sa bannière vers le rempart. Un signe en apparence trivial est envisagé comme le signal pour adopter une décision « stratégique », même en dépit de l'avis des chefs de guerre « LA PUCELLE : Et se vous voyez qu'elle y aille/l'estandart, et que soit si pres/qu'elle y touche, comment qu'il aille, venez a moy tout par expres » (M.S. O., vv. 13233-13.237). Les *Chroniques du Siège* font en effet mention d'un

---

précède une défaite imminente. Certaines de leurs réactions, les attaques initialement portées contre Jeanne, ainsi que leurs réactions après la défaite rappellent les diableries et les jurons de Satan et des siens lorsqu'ils se découvrent vaincus par le Christ (Bordier, 1992 : 57). Nous pourrions d'ailleurs reconnaître un certain élément charivarique dans ces scènes qui contribuent à rendre d'autant plus visible le triomphe du Juste sur ses ennemis.

<sup>36</sup> La pièce montre l'attitude morale des Anglais et présente leur défaite comme une conséquence de leur péché –leur violence et leur arrogance. À travers la simultanéité des plans la pièce rend compte d'une contraposition d'ordre plutôt moral que nationaliste. En fait la conscience nationaliste ne se développe que le long du XVI<sup>e</sup> siècle, et cela se laissera sentir dans les constructions postérieures du personnage.

<sup>37</sup> Nombre de scènes qui évoquent la bataille (Hamblin, 2014 : 151) rehaussent sa condition de trait d'union entre le ciel et la terre et mettent l'accent sur le double plan où la guerre a lieu. Comme nous l'avons signalé dans des travaux précédents, cette superposition des espaces est d'ailleurs soulignée par une superposition des temps où il y a l'identification entre la libération d'Orléans et l'épisode de l'ange exterminateur de l'*Exode*, un aspect que nous reconnaissons dans le *Ditié de Jeanne d'Arc* de Christine de Pisan (Suárez, 2016).



changement dans l'orientation du vent que la pièce réélabore dans le cadre dramatique du mystère.

Aux scènes de bataille succèdent des scènes de victoire dont le but est de magnifier la mission de la Pucelle, une sorte de *deposuit* des « infidèles ». Si les *Mystères de la Passion* montrent le triomphe du Christ sur Satan à travers sa mort, dans *Le Mystère du Siège d'Orléans* c'est une jeune fille habillée en guerrier qui, par sa seule obéissance à la volonté de Dieu, et sans tuer personne, rend possible la victoire de Dieu sur ses ennemis<sup>38</sup>. Ces tableaux dramatiques sanctionnent l'accomplissement du plan annoncé dans les scènes du « Procès de Paradis »<sup>39</sup>. D'autre part, en dépit de sa victoire, Jeanne fait toujours preuve de pitié à l'égard des vaincus et des prisonniers : la pièce semble ainsi contester certaines pratiques guerrières de l'époque<sup>40</sup>, mais surtout l'image d'une Jeanne violente et « avide de sang » que ses détracteurs –et ses juges–, avaient essayé de créer :

LA PUCELLE: Tous prisonniers vous recommande/que leur  
soyez douz et traytis ;/et est vertu tres noble et grande/estre en-  
vers cil qui est sommis,/quant il s'est rendu a mercis (M.S.O.,  
vv. 20277-20281).

#### 4. Discours canonique et action de Dieu

Le personnage prend corps dans une pièce appartenant à un genre qui se donnait pour but de dramatiser la matière biblique, où viennent se greffer des « aperçus » d'une matière historique récente. Dans ce cadre nous identifions un jeu dramatique fondé sur l'opposition entre deux points de vue : le premier est attribué aux Anglais, dont l'action est marquée par la violence et l'impiété, même s'ils affichent comme garant argumentatif et moral de leurs paroles et de leurs décisions, des passages de l'Écriture et la tradition ecclésiastique ; le second rend explicite le point de vue que l'auteur de la pièce semble établir comme clé de voûte de son argumentation : l'intervention de Dieu auprès de Jeanne, auprès d'Orléans et de la France toute

<sup>38</sup> L'une des questions que les juges auraient posées à Jeanne était si Dieu haïssait les Anglais : « *Item que Dieu aime certains [princes] déterminés et nommés encore errants, et les aime plus qu'il n'aime ladite femme. Elle le sait par révélation desdites saintes, qui lui parlent français et non anglais, n'étant pas du parti de ces derniers* » (*Procès de Condamnation*, 5 avril, article X). Nous avons signalé dès le début, que le conflit posé par le *Mystère* est d'ordre exclusivement moral.

<sup>39</sup> Bien que la victoire de Jeanne ne passe pas à ce moment-là par sa mort (sa mort serait postérieure aux événements montrés par la pièce, et elle n'y est même pas évoquée), *Le Mystère du Siège* ne montre pas moins la dynamique paradoxale envisagée par les premiers *Mystères de la Passion* de la victoire d'un agent, dépourvu de « force », sur la force brute.

<sup>40</sup> A la bataille d'Azincourt (1415) tous les prisonniers avaient été massacrés par les Anglais.

entière, peut renverser -ne serait-il qu'exceptionnellement- certains des présupposés censés se dégager de quelques textes canoniques<sup>41</sup>.

Nous n'avons pas manqué de le souligner, le *Mystère* montre le personnage de l'héroïne guerrière, façonnée sous les paramètres du messianisme chrétien, sans cacher des aspects certes contradictoires : la femme habillée en homme, qui habite parmi des hommes... qui prend éventuellement en charge un discours truffé d'injures et commande une armée mortelle pour ses ennemis. Or, les discours de Jeanne, ses actions, apparaissent sur la scène comme une reprise explicite et continuée des ordres qu'elle reçoit du Très Haut, que les autres personnages de la pièce, à la différence du public omniscient, ne peuvent pas écouter. C'est pour cela que le personnage cite constamment – et d'une manière presque littérale – les ordres reçus, ces arguments que la Pucelle avait affichés devant ses juges.

Par la gestion de ce carrefour de discours que nous venons de signaler, *Le siège d'Orléans* crée un personnage complexe : investie de la fonction guerrière, avec ses armes pesantes, Jeanne incarne aussi la souplesse. Une souplesse qui terrasse la force arbitraire des envahisseurs et l'arrogance initiale des envahis, de telle sorte qu'elle rend possible, et sensible, l'intervention divine.

La mise en scène de la *Gesta Dei* par Jeanne a lieu dans le contexte d'une ville qui dépasse le statut de support physique, pour devenir un espace exemplaire en raison de sa fidélité à Dieu et au roi, et par conséquent moralement digne d'accueillir l'action divine. Orléans se révèle comme acteur et témoin d'un jeu dramatique destiné à construire une mémoire collective enrichie par la présence du sacré : l'image de Jeanne sur le bûcher est oblitérée dans le *Mystère*<sup>42</sup> et sa figure est désormais identifiée à une ville qui affichera son rôle dans la reconstruction de la France autour de la monarchie<sup>43</sup>. La pièce se clôt sur la harangue de l'héroïne, qui invite les nobles à prêter serment au roi, la ville à remercier Dieu, et le public à participer au *Te Deum* et à une procession qui rappelle le triomphe des Orléanais, des Français, de Dieu lui-même. Un rituel de cohésion où s'intègrent les plans local, national et surnaturel :

LA PUCELLE: Louer en devez haultement/le glorieux Dieu et  
s amere;/que c'est luy mesmes proprement/qui vous a donné la  
victoire (M.S. O., vv. 20325-20328).

LA PUCELLE : Si vous en charge faire processions/et louer  
Dieu et la ViergeMarie (M.S. O., vv. 20521-2).

<sup>41</sup> Nous avons évoqué l'une des accusations principales : Jeanne n'obéit qu'aux instructions fournies par ses « Voix », au détriment des préceptes de l'Église « militante » (voir notes 15 et 16).

<sup>42</sup> La mort de la Pucelle, ses luttes intérieures, ne seront montrées sur la scène qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>43</sup> Le système de valeurs du *Mystère du Siège d'Orléans* anticipe en quelque sorte celui qui régit *La Vie de Monseigneur Saint Louis par personnages* de Pierre Gringoire, où ce sont les bourgeois qui soutiennent le roi face à l'attitude révoltée de certains nobles.

L'invitation de Jeanne, trois fois, à la fin de la pièce (M.S. O., vv.20521-2 ; 20527-8 ; 20533-4) tient à désavouer, encore une fois, l'accusation « d'usurpatrice du culte et des honneurs divins ».

Le personnage de La Pucelle est façonné par une interaction de sources religieuses, mythiques, historiques, de souvenirs et de témoignages, souvent controversés, car ils répondent à des appréhensions élaborées à partir de points de vue divergents aussi. Cela donne lieu à une dissonance, qui façonne la structure centrale de la pièce, finalement réorientée par le truchement de l'économie dramatique du mystère.

*Le Mystère du Siège d'Orléans* se nourrit d'un matériau susceptible d'être considéré comme historique, contemporain de la pièce, même si son utilisation ne répond pas à un essai de restitution du « temps présent » (voir note 3). En fait, la recréation de cette matière dans un espace dramatique aménagé sur un fond biblique et dans le cadre des actes commémoratifs de la victoire du Siège, obéit au dessein de rehausser l'exploit de Jeanne et des Orléanais au rang du mythique. La représentation des événements donnerait l'occasion de les revivre à partir de la perspective du peuple élu, vainqueur de ses ennemis. La pièce contribue ainsi à l'élaboration d'un discours qui justifie les fondements du présent où s'inscrivent ses auteurs et ses destinataires.

Au-delà de Jeanne, des témoignages et contre témoignages historiques, l'action scénique se développe de manière à devenir « matière de France ».

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BORDIER, Jean-Pierre (1992) : « *Le Mystère du Siège d'Orléans*. De la politique à la religion ». *Perspectives Médiévales* 18, 54-66.
- DUBY, Georges et André DUBY, (1995 [1973]) : *Les procès de Jeanne d'Arc*. Paris, Gallimard.
- DUPARC, Pierre [éd.] (1977-1979) : *Procès en nullité de la condamnation de Jeanne d'Arc*. Paris, Klincksieck.
- FRAIOLI, Deborah (2012) : « Images des deux procès de Rouen dans la littérature française du XV<sup>e</sup> siècle », in F. Neveux (dir.), *De l'hérétique à la sainte : Les procès de Jeanne d'Arc revisités*. Caen, Presses universitaires de Caen, 227-234.
- GROS, Gérard [ed.]. (2002) : *Le Mystère du siège d'Orléans*. Paris, Librairie générale française.
- GREBAN, Arnould (1983 [1965]) : *Le Mystère de la Passion*. Édition établie et présentée par O. Jodogne. Bruxelles, Palais des Académies.
- HAMBLIN, Vicki L. [éd.] (2002) : *Le Mystère du Siège D'Orléans*. Genève, Droz.
- HAMBLIN, Vicki L. (1999) : « *Le Siège d'Orléans*: procession, simulacre, mystère », in J. P. Bordier, S. Le Briz-Orgeur et G. Parussa (dir.), *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*. Paris, Champion, 165-178.

- HAMBLIN, Vicki, L. (2014) : « Jeanne, personnage iconique dans *Le Mystère du Siège d'Orléans* », in J.-P. Boudet et X. Hélary (dir.), *Jeanne d'Arc, Histoire et mythes*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 143-153.
- KAESTLI, Jean-Daniel (1995) : « Les Écrits apocryphes chrétiens. Pour une approche qui valorise leur diversité et leurs attaches bibliques », in J.D. Kaestli ; D. Marguerat (dir.), *Le Mystère apocryphe. Introduction à une littérature méconnue*. Genève, Labor et fides, 121-132.
- LE BOUTELIER, Agnès (2008) : « Le Procès de Paradis du *Pèlerinage de Jésus-Christ* de Guillaume de Digulleville: un débat allégorique, juridique et théologique porté au seuil de la dramatisation », in F. Duval et F. Pommel (dir.), *Guillaume de Digulleville. Les Pèlerinages allégoriques*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 131-149.
- ROUSSO, Henry (2012) : *La dernière catastrophe. L'histoire, le passé, le contemporain*. Paris, Gallimard.
- SUÁREZ, María-Pilar (2016) : « Jeanne d'Arc : aux origines d'un personnage littéraire », in M. Boixareu (dir.), *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*. Paris, Honoré Champion, 309-320.
- SZKILNIK, Michèle (1991) : *L'Archipel du Graal. Étude de l'Estoire del Saint Graal*. Genève, Droz.
- TISSET, Pierre et Yvonne LANHERS [ed.] (1960-1971) : *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc*. Paris, Klincksieck.
- TRASCHLER, Richard (2000): *Disjointures-Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*. Tübingen-Basel, A. Francke Verlag.
- VAUCHEZ, André (1982) : « Jeanne d'Arc et le prophétisme féminin des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », in R. Pernoud (dir.), *Jeanne d'Arc : une époque, un rayonnement*. Paris, CNRS, 159-168.
- VRIN, Véronique (2003 [1983]) : *Jeanne d'Arc*. Paris, Le Cavalier Bleu.
- ZUMTHOR, Paul (1987) : *La lettre et la voix*. Paris, Le Seuil.

## **La importancia de la fase de comprensión y la documentación en el proceso traslativo: análisis de los errores de traducción (español-francés) de un texto sobre natación artística**

**Jorge VALDENEBRO SÁNCHEZ**

*Université de Lorraine*

jorge.valdenebro-sanchez@univ-lorraine.fr

ORCID: 0000-0001-5647-924X

### **Resumen**

El proceso traslativo cuenta con una serie de fases. La fase de comprensión es la primera de este proceso y si no se realiza eficientemente, el resto de las fases tampoco podrá efectuarse adecuadamente, lo que dará lugar a errores graves de traducción como el falso sentido. Además, la fase de comprensión y la documentación están estrechamente relacionadas, pues, a veces, para comprender será necesario una documentación apropiada capaz de solventar aquellas carencias que impiden seguir apropiadamente con el proceso traslativo. Creemos que los alumnos que inician su formación en traducción descuidan estas etapas decisivas de la actividad traductora y que estiman que este trabajo se reduce a una actividad meramente lingüística de trasposición de una lengua a otra. Por ese motivo, para corroborar esta idea, hemos llevado a cabo un análisis con los errores de traducción más frecuentes que han cometido, a causa de una falta de comprensión y documentación, los alumnos de primer año de Langues Étrangères Appliquées (LEA), de la Univeristé de Lorraine (Nancy), en la asignatura de *Initation à la traduction*, en la traducción de un texto hacia el francés cuya temática es la natación artística. En el análisis se podrá ver el fragmento original que se ha de traducir, una selección de propuestas de traducción del alumnado, la gráfica con los porcentajes de errores más recurrentes, un apartado con comentarios acerca del origen u orígenes de los errores y los pasos que se debería hacer para solventarlos y, finalmente, nuestra propuesta de traducción final.

**Palabras clave:** Traducción. Comprensión. Documentación. Errores de traducción. Natación artística.

### **Résumé**

Le processus de traduction comporte une série de phases. La phase de compréhension est la première de ce processus et si elle n'est pas effectuée efficacement, la suite des phases ne pourra pas être effectuée correctement non plus, ce qui entraînera de graves erreurs de traduction telles que le faux sens. En outre, la phase de compréhension et la documenta-

---

\* Artículo recibido el 8/11/2018, aceptado el 1/03/2020.

tion sont étroitement liées, car pour pouvoir comprendre, une documentation appropriée sera nécessaire pour résoudre les problèmes qui entravent le suivi du processus de traduction. Nous pensons que les étudiants qui commencent leur formation en traduction négligent ces étapes décisives du processus de traduction et ils croient que ce qui est essentiel c'est la simple activité de transposition linguistique d'une langue vers une autre. Pour cette raison, pour corroborer cette idée, nous avons effectué une analyse avec les erreurs de traduction les plus fréquentes, en raison d'un manque de compréhension et de documentation, des étudiants de première année de Langues Étrangères Appliquées (LEA), de l'*Université de Lorraine* (Nancy), dans le cours d'*Initiation à la traduction*, dans la traduction d'un texte en de l'espagnol vers le français ayant pour sujet la natation artistique. Dans l'analyse, nous pourrions voir la phrase d'origine à traduire, une sélection de propositions de traduction des étudiants, le graphique avec les pourcentages d'erreur les plus récurrents, une section avec des commentaires sur l'origine ou les origines des erreurs et les étapes à suivre et ce qui devrait être fait pour les résoudre et, finalement, notre proposition de traduction finale.

**Mots clé :** Traduction. Compréhension. Documentation. Erreurs de traduction. Natation artistique.

#### **Abstract**

The translational process has a series of phases. The comprehension phase is the first of this process and if it is not carried out efficiently, the rest of the phases cannot be carried out properly either, which will lead to serious errors of translation such as false sense. In addition, the comprehension phase and the documentation are closely related, since in order to understand, an appropriate documentation will sometimes be necessary to solve those deficiencies that prevent the proper follow-up of the translational process. We believe that students who begin their translation training neglect these decisive stages of the translational process and that they consider that what is essential is a purely linguistic activity of transposition from one language to another. For this reason, to corroborate this idea, we have carried out an analysis with the most frequent translation errors that have been committed, due to a lack of understanding and documentation, by the first-year students of Langues Étrangères Appliquées (LEA), from the *Université de Lorraine* (Nancy), in the subject of *Initiation à la traduction*, in the translation of a text into French whose theme is artistic swimming. In the analysis you can see the original fragment to be translated, a selection of student translation proposals, the graph with the most recurring error percentages, a section with comments about the origin or origins of the errors and the steps that it should be taken to solve them and, finally, our final translation proposal.

**Keywords:** Translation. Understanding. Documentation. Translation errors. Artistic Swimming.

## **0. Introducción**

La traducción es un proceso complejo. Dicho proceso cuenta con un conjunto de fases. No obstante, ocurre a menudo (sobre todo en aquellas personas que se inician en el ámbito de la traducción) que el traductor suele centrarse en traspasar,

simplemente, la palabra u oración de una lengua a otra; es decir, el traductor realiza una actividad puramente lingüística, sin entrar en la más profunda complejidad de dicha tarea. Pero, como hemos dicho anteriormente, hay un gran trabajo que es fundamental y que se debe realizar antes de pasar a la fase de reexpresión<sup>1</sup> (Seleskovitch, 1968). Se trata de la fase de comprensión y la documentación. El hecho de no trabajar cuidadosamente ambos pasos da lugar a graves errores como el falso sentido o, incluso, el sin sentido, entre otros. Por ese motivo, para corroborar aquello que los diferentes estudios manifiestan (Quezada Gaponov, 2004; Schmidhofer, 2012; etc.) sobre la importancia de ambas fases y el problema que estas presentan en estudiantes que inician su formación traductora, en el presente trabajo se estudian los diferentes errores que han surgido por parte del alumnado de primer año de los estudios universitarios en Langues Étrangères Appliquées (en adelante, LEA) de la Université de Lorraine, en Nancy (Francia). Estos estudios están enfocados a la adquisición y perfeccionamiento de, al menos, dos lenguas extranjeras (el inglés suele ser idioma obligatorio), pero aplicadas a distintos ámbitos como la economía, el comercio, el *marketing* o la traducción. En concreto, este estudio se ha realizado con el alumnado de la asignatura de *Initiation à la traduction* (español-francés). Es la primera asignatura de traducción directa del plan de estudios y lo que se pretende es introducir al alumnado en esta disciplina (qué es la traducción, las competencias necesarias en traducción, etc.), enseñarle a cómo hacer frente a un texto que se ha de traducir, qué técnicas puede emplear, etc. Al ser la primera asignatura de traducción, los textos con los que se trabaja no pertenecen a una disciplina concreta (se trabajan varios campos como deporte, cine o noticias divulgativas). Para llevar a cabo este análisis, abordaremos, en primer lugar, una parte teórica en la que veremos las distintas fases de traducción, los tipos de errores de traducción según diversos autores, así como una explicación sobre el deporte en cuestión con el fin de poder sustentar nuestra parte práctica. Posteriormente, analizaremos los errores cometidos a causa de la incorrecta documentación y comprensión del texto origen. Todo este análisis se plasmará en unas tablas cuyo contenido se explicará en el punto 1 y 5.

### 1. Objetivos y metodología empleada en el presente estudio

Con la realización del presente trabajo se pretende corroborar lo que los diferentes estudios existentes (Quezada Gaponov, 2004; Hurtado Albir, 2011; Seleskovitch y Lederer, 1984 y 1989; Delisle, 1980, etc.) afirman: la importancia que tiene la fase de comprensión y la documentación en el proceso traslativo. Además, pretendemos mostrar, igualmente, que los estudiantes que inician estudios de traducción (o relacionados con esta disciplina) por lo general no le dan la importancia que se mere-

---

<sup>1</sup> Esta fase es propuesta por la “teoría interpretativa” de la École Supérieure d’Interprètes et de Traducteurs (en adelante ESIT) de la Université Sorbonne Nouvelle - Paris III y se explicará más adelante junto al resto de fases propuestas por esta escuela.



ce a las fases antes mencionadas y suelen catalogar la traducción más bien como un acto puramente lingüístico.

Para alcanzar tales objetivos, se realizó un estudio en 2018 de los principales errores de traducción que el alumnado ya citado había cometido en uno de los textos trabajados en clase. Se trata de un alumnado con un nivel B1 en teoría (el nivel con el que finalizan los estudios de *terminal*<sup>2</sup>), aunque en la práctica encontramos gran disparidad de niveles. En esta asignatura se habían matriculado unos doscientos alumnos (la mayoría, franceses; aunque también había de otras nacionalidades como españoles, colombianos o mexicanos) y los textos con los que se suelen trabajar son de carácter más general. Por ese motivo, seleccionamos un texto divulgativo que no contuviese demasiados tecnicismos y con una estructura simple. Además, el hecho de escoger una noticia sobre la natación artística pretendía captar la atención de los alumnos, ya que el ámbito deportivo es un tema que les suele interesar y, al mismo tiempo, dar a conocer un deporte minoritario. El texto con el que hemos trabajado hablaba de la contratación de una nueva seleccionadora, Mayuko Fujiki, para el equipo nacional español (Synkrolovers, 2017), así como los objetivos que se pretende conseguir para el nuevo ciclo olímpico que culmina en 2020.

Antes de proporcionarle el texto que debían traducir, los alumnos tuvieron una clase introductoria sobre técnicas de documentación y sobre la temática en cuestión. Posteriormente, se les dio un plazo de 8 días para traducir el texto en casa antes de realizar la corrección en clase. Luego, con las traducciones que habían entregado, se hizo una primera selección manual con los diez errores más recurrentes que habían cometido los alumnos a causa de los problemas en la comprensión y en la documentación. Una vez extraída la primera lista, se realizó una segunda selección con los cinco pasajes que presentaban una mayor frecuencia de error de la primera lista, ya que, por motivos de espacio, la totalidad de los errores seleccionados no hubiesen tenido cabida en el presente artículo. Para seleccionar, finalmente, los cinco pasajes que iban a ser objeto de este estudio nos basamos en la recurrencia del error. A continuación, gracias al programa informático SPSS (Statistical Package for the Social Sciences) para realizar estadísticas, comprobamos el porcentaje de los errores más frecuentes que se habían producido en cada uno de los cinco pasajes y que serían, posteriormente, objeto de un análisis que veremos a continuación. Dicho análisis cuenta, en primer lugar, con el fragmento original que se debía traducir; en segundo lugar, con una selección (tres en concreto) de alguna de las traducciones propuestas por los alumnos; en tercer lugar, con la gráfica porcentual de los errores que el alumnado ha cometido en dicho pasaje; en cuarto lugar, comentarios que se realizan acerca del origen u orígenes de los errores, el porqué de la equivocación, así como los pasos que se debería haber seguido para solventar las carencias de la comprensión o mejorar la documenta-

---

<sup>2</sup> El equivalente a segundo de bachillerato en España.

ción y, en último lugar, la propuesta de traducción definitiva que nosotros proponemos que, a nuestro modo de ver, sería la correcta (aunque entendemos que existen también otras posibilidades).

## 2. La relevancia de la fase de comprensión y la documentación en traducción

Como ya sabemos, la traducción es un acto de comunicación y una operación textual (Hurtado Albir, 2011). Además, para traducir se desarrolla un proceso mental que hay que tener en cuenta y, por ende, esto conlleva una serie de pasos que se ha de seguir para poder realizar una traducción correctamente. Existen numerosos autores que hablan acerca de las fases del proceso traslativo. Nosotros nos vamos a centrar en los trabajos más destacados en este ámbito, que son aquellos de Sleskovitch y Lederer (1984 y 1989) y Delisle (1980). Seleskovitch y Lederer (1984 y 1989) se enmarcan en la teoría interpretativa de la ESIT. Según esta escuela, el proceso traslativo está íntimamente relacionado con las fases de comprensión y expresión. No obstante, este modelo añade, además, otro paso intermedio entre la comprensión y la reexpresión, que sería la desverbalización. Para poder entender mejor dichas fases, procedemos a explicarlas como a continuación se describe:

- Comprensión: fase en la que se necesita un conjunto de conocimientos (denominados complementos cognitivos) para poder captar el sentido de lo que se está traduciendo o interpretando. Dichos complementos cognitivos se componen de los conocimientos generales (bagaje cognitivo) y del almacenamiento mnésico (contexto cognitivo). Esta fase, desde nuestro punto de vista, resulta fundamental y marcará la evolución del proceso traslativo. Dentro de esta fase entra en juego la documentación (de la que hablaremos más adelante).
- La desverbalización: se trata, según Seleskovitch y Lederer (1984 y 1989), del resultado de la fase anterior; es decir, la fase intermedia entre la captación del sentido y su materialización en el idioma meta. Esto queda latente sobre todo en la interpretación simultánea.
- La reexpresión: se trata de realizar una formulación lingüística en la lengua meta del sentido que se ha captado en las fases anteriormente mencionadas.
- Por su parte, Delisle (1980) divide las fases del proceso traslativo en tres:
  - Comprensión: se trata de captar el sentido. Para este autor, comprender sería también interpretar.
  - Reformulación: se trata de reverbalar los conceptos de un idioma a otro. Sería, tal y como dice Delisle, una fase donde el traductor «procède à une exploration analogique des ressources de la langue d'arrivée afin de découvrir des signes linguistiques capables de recouper ces idées» (Delisle, 1980: 81).

- Verificación: consiste en el análisis y la comprobación de las elecciones tomadas en la traducción. El objetivo sería que la equivalencia que se ha propuesto sea garantizada y se corresponde al sentido que se expresa en el texto original.

Como vemos, a pesar de las ligeras diferencias, ambas propuestas coinciden en un aspecto: la *comprensión*. Y es que esta etapa es clave y, como hemos mencionado anteriormente, marcará la evolución de las fases posteriores. La comprensión supone la captación del sentido, aquello que según nuestro punto de vista es lo primordial. Todo lo demás, aunque cuente con una importancia igualmente incuestionable, tiene un rango inferior a la fase comprensiva de un documento. No porque no sea importante, sino porque el hecho de que se comprenda un texto conlleva que el sentido de este sea respetado como se debe. Es cierto que la elección de la terminología adecuada (hecho enmarcado en la fase de reexpresión o reformulación) determina la calidad de una traducción y el grado de profesionalidad del traductor, pero nosotros sostenemos lo que la ESIT defiende en su modelo interpretativo (Sleskovitch, 1968, 1975; Delisle, 1980; Seleskovitch y Lederer, 1984, 1989, entre otros): la base del proceso traslativo es el sentido. Además, la documentación jugará un papel fundamental dentro de la fase de comprensión, pues para poder subsanar aquellos desconocimientos (ya sean lingüísticos o extralingüísticos) debemos hacer uso de una documentación adecuada. La importancia, asimismo, de la documentación queda latente en la propuesta de la competencia y subcompetencias traductorales que ofrece el grupo PACTE (Hurtado Albir, 2011: 395) donde se manifiesta que el traductor no solo debe contar con conocimientos lingüísticos, sino con una serie de subcompetencias como, por ejemplo, la instrumental, que sería la relacionada con la documentación y las TIC (Tecnologías de la información y la comunicación) aplicadas a la traducción. Y es que el traductor no puede ser un experto de cada una de las temáticas existentes en el mundo, por lo que, para la comprensión correcta de un texto, la subcompetencia antes mencionadas es esencial.

### 3. Errores en traducción

La noción del error<sup>3</sup> en traducción está altamente ligada a la de problema, pero presentan una serie de características que hacen de ambos conceptos algo diferente. Si prestamos atención a la definición de problema de Nord<sup>4</sup> (1991), este sería el problema objetivo que todo traductor tiene (independientemente de las competencias técnicas con las que cuente) y que, evidentemente, ha de resolver. No obstante,

---

<sup>3</sup> Muchos autores, como por ejemplo Gile (1992) o Delisle (1993) lo denominan falta o inadecuación.

<sup>4</sup> Esta autora diferencia, igualmente, entre *problema* y *dificultad*. Para Nord, las dificultades son subjetivas y dependen de la figura del traductor, mientras que los problemas, por muy fáciles o difíciles que sean de resolver, siempre serán problemas, independientemente de la dificultad que estos presenten para el traductor.

por errores de traducción comprendemos el hecho de adjudicar una equivalencia no correcta en la traducción en cuestión.

Aunque muchos son los autores que abordan este concepto, nos hemos centrado en la definición y en la categorización de errores que propone Delisle.

Delisle (1993) no emplea la palabra *error*, sino *falta* y, a su vez, divide entre faltas de lengua y faltas de traducción. Para dicho autor, las faltas de lengua hacen referencia a aquellos errores que figuran en el texto meta y que se deben a una falta de conocimiento de la lengua de llegada (Delisle, 1993). Las faltas de lengua serían, por lo tanto, las siguientes:

- La ambigüedad: se produce cuando el interlocutor no conoce la situación comunicativa.
- El barbarismo: no escribir o pronunciar las palabras como es debido. Puede ser, igualmente, el uso de vocablos impropios o inventados.
- La formulación incomprensible: realizar una formulación que no sea comprensible para el lector.
- El equívoco: enunciado que puede entenderse de varias maneras.
- La impropiedad: dar a una palabra un sentido erróneo.
- El pleonismo: utilizar demasiada redundancia.
- La repetición: utilizar la misma palabra varias veces dentro de una misma oración o párrafo.
- El solecismo: usar una construcción sintáctica incumpliendo con las normas gramaticales de la lengua en cuestión.
- El zeugma: utilizar solo una vez una palabra que es necesario que se utilice más veces.

En lo que concierne a las faltas de traducción, el autor considera que estas son un error que aparece en el texto meta y que se producen por una interpretación incorrecta de un segmento del texto original. Esta interpretación errónea suele dar lugar al falso sentido (Delisle, 1993). Las faltas de traducción serían, por tanto, las siguientes:

- El anglicismo: emplear palabras o giros de la lengua inglesa en otro idioma.
- El falso sentido: falta de traducción debido a la incorrecta apreciación del sentido de la palabra u oración del texto original.
- El contrasentido: dar a una palabra o enunciado un sentido contrario al original.
- El falso amigo: considerar como equivalentes dos palabras de idiomas distintos que se parecen, *a priori*, en su escritura o pronunciación, aunque realmente son totalmente diferentes.
- El sin sentido: traducir un segmento del texto original de una manera carente de sentido.
- La interferencia: introducir en la traducción elementos de la lengua origen.

- La adición: añadir injustificadamente elementos o informaciones en la traducción que no estaban presentes en el texto original.
- La omisión: al contrario que la adición, esta falta consiste en no traducir, sin justificación, elementos que estaban en el texto origen y que son fundamentales para el sentido del enunciado.
- La perífrasis: traducir de manera demasiado extensa un enunciado del texto origen.
- La hipertraducción: elegir de entre las varias posibilidades que existen de traducción aquella que menos se aproxima al enunciado o palabra original.
- La sobretraducción: traducir de manera explícita algo que en la lengua de llegada podría dejarse implícito.
- La subtraducción: omitir las compensaciones, ampliaciones o explicitaciones que exigiría una traducción idiomática y que se corresponden con el texto origen.
- La traducción libre: traducir el sentido del texto origen, pero sin ser fiel a su forma.

#### 4. La natación artística

Desde julio de 2017 se denomina *natación artística*, pero antes de que la FINA (Federación Internacional de Natación), a sugerencia del COI (Comité Olímpico Internacional), aprobara este nombre, siempre se le ha conocido como *natación sincronizada*. Se trata de un deporte multidisciplinar cuya historia se remonta a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el que se combinan la natación, el ballet, la expresión corporal, la educación musical, la flexibilidad y la musculación. Actualmente, la natación artística es considerada como un deporte olímpico. En lo concerniente a las diferentes pruebas, consideramos oportuno mencionar que existen cuatro: solo, dúo, equipo (8 nadadoras generalmente), combo y *highlight* (diez nadadoras generalmente). Todas estas pruebas, salvo el combo<sup>5</sup>, se dividen en ejercicios técnicos y ejercicios libres, por lo que cada prueba contará con dos ejercicios distintos. Los ejercicios técnicos consisten en coreografías que la nadadora o nadadoras deben realizar, pero incluyendo una serie de elementos obligatorios dictados por el reglamento de la FINA en un orden establecido. Por su parte, los ejercicios libres, de manera general, son coreografías en las que se tiene absoluta libertad para hacer durante el tiempo establecido lo que se quiera. Asimismo, hemos de mencionar que es un deporte practicado principalmente por mujeres y que hasta 2015 no se permitió a los hombres que participaran en una competición de alto nivel e internacional. No obstante, la participación de estos aún no está permitida en los Juegos Olímpicos.

---

<sup>5</sup> Esta prueba es un ejercicio exclusivamente libre, no técnico.

#### 4.1. La natación artística en España

En España (especialmente en Cataluña), este deporte llegó aproximadamente en los años 50 del siglo XX. En 1981 tiene lugar el primer Campeonato de España por Grupos de Edad (Alevín, Infantil y Juvenil) y en 1984, las nadadoras españolas Anna Tarrés y Mónica Antich acuden a los Juegos Olímpicos de Atlanta (Estados Unidos). A partir de ese momento, este deporte en España fue creciendo poco a poco. Anna Tarrés, nadadora olímpica, se convertiría años más tarde en seleccionadora del equipo nacional de natación artística. Poco a poco, el equipo fue escalando puestos y consiguiendo numerosas medallas a nivel europeo e internacional. Su momento más importante fue las dos medallas de plata conseguida en los Juegos Olímpicos de Pekín en 2008. Estas medallas y la figura indiscutible de Gemma Mengual dieron una gran visibilidad a nivel nacional a este deporte, lo que dio lugar a un crecimiento brutal en la natación artística española. Desde entonces, este deporte no paró de cosechar éxitos. No obstante, después de que la Real Federación Española de Natación decidiera prescindir de su entonces seleccionadora Anna Tarrés (su sustituta fue Esther Jaumà) después de los Juegos Olímpicos de Londres de 2012, donde se consiguieron dos medallas (bronce en equipo y plata en dúo), la natación artística española empezó a decaer, viéndose relegada del podio en prácticamente todas las modalidades (salvo en solo) e incluso no logrando clasificarse en la modalidad de equipos para los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro 2016. Tras los muchos esfuerzos realizados por parte de la Federación para intentar que la *sincronizada* española volviera a lo más alto, para la temporada 2017-2018 se decidió dar un giro y nombrar como seleccionadora a una antigua entrenadora del equipo español, la japonesa Mayuko Fujiki, que trabajó con Anna Tarrés desde 2003 hasta 2011, y que ha sido seleccionadora del equipo nacional de natación artística de Estados Unidos (2011-2012) y de China (2014-2017) (con el que consiguió seis medallas de plata y una de bronce en los Campeonatos del Mundo de Kazán 2015 y dos medallas de plata en los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro 2016).

#### 5. Análisis de los errores

Como hemos explicado en el apartado número 1 (Metodología empleada en el presente estudio), el texto con el que hemos trabajado se ha obtenido de la página web *Synkrolovers* y habla sobre la contratación de Mayuko Fujiki como nueva seleccionadora del equipo nacional de natación artística español. El análisis de los cinco principales errores cometidos por los alumnos de *Initiation à la traduction* (español-francés) de LEA de la Université de Lorraine, se ha plasmado en unas tablas que incorporan los siguientes contenidos:

- Fragmento original: en este apartado vemos la oración del texto original que se debía traducir.

- Traducción propuesta por los alumnos: selección de tres propuestas de traducción de los alumnos. La selección de esta se basa en aquellas que presentan los errores de traducción cometidos con mayor frecuencia.
- Errores de traducción más frecuentes. Para ello, se muestra un gráfico con el porcentaje de los errores de traducción más recurrentes.
- Comentarios acerca del origen u orígenes de los errores, el porqué de la equivocación, así como los pasos que se deberían haber seguido para solventar las carencias de la comprensión o mejorar la documentación.
- Propuesta de traducción que proponemos para la versión final.

### 5.1. Unidad 1

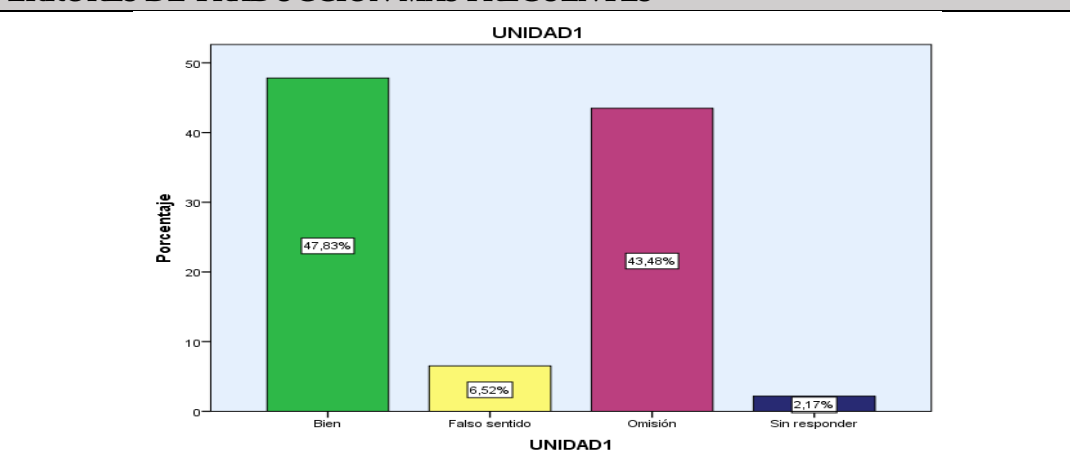
#### FRAGMENTO ORIGINAL

Desde Synkrolovers [...] os informamos de que, como ya sabréis, España está a punto de vivir otro cambio de grandes dimensiones. ¡Mayu va a ser la nueva seleccionadora del equipo de sincronizada!

#### TRADUCCIÓN PROPUESTA POR LOS ALUMNOS (SELECCIÓN)

1. *Depuis Synckrolovers (<http://www.synkrolovers.com/que-es-synkrolovers-2>) nous vous informons, comme vous le savez sûrement, que l'Espagne est sur le point de vivre d'autres changements de dimensions importantes. Mayu va être sélectionneuse de l'équipe nationale d'Espagne de natation artistique !*
2. *De Synkrolovers (<http://www.synkrolovers.com/que-es-synkrolovers-2>) nous vous informons que, comme vous le savez déjà, l'Espagne est sur le point de connaître un grand changement. Mayu sera la nouvelle entraîneuse de l'équipe national de natation artistique Espagnol !*
3. *Depuis Synkrolovers (<http://www.synkrolovers.com/que-es-synkrolovers-2>), nous vous informons, comme vous le savez déjà, que l'Espagne est sur le point de vivre un grand changement. Mayu va être la nouvelle sélectionneuse de l'équipe nationale de natation synchronisée !*

#### ERRORES DE TRADUCCIÓN MÁS FRECUENTES



#### COMENTARIOS

Dejando de lado los errores gramaticales y ortográficos y centrándonos en aquellos errores de traducción, debemos comentar los siguientes aspectos. En primer lugar, tenemos que afirmar



que casi la mitad del alumnado tradujo correctamente este fragmento. No obstante, no podemos pasar por alto que más de la mitad no consiguió traducirlo de manera apropiada, lo cual es bastante significativo, pues se trata de una oración que, a priori, no supone gran dificultad si se ha realizado una buena documentación para que la comprensión sea lo suficientemente buena. De entrada, llama la atención a la traducción que han dado a «otro cambio de grandes dimensiones». Como vemos, han *puesto d'autres changements, un grand changement*, etc., como propuesta de traducción. Podríamos decir, a simple vista, que el sentido está, que traducir o no «otro» no es tan grave. No obstante, esta omisión es debida a un error en el proceso de documentación. Si nos remontamos a los sucesos de 2012, después de los Juegos Olímpicos de Londres, podemos descubrir que la entonces natación sincronizada española vivió uno de sus momentos más amargos. La Federación despidió a la que había llevado a este deporte en España a lo más alto, Anna Tarrés. Además, el mismo día en el que se hizo público el nuevo equipo técnico que dirigiría a las nadadoras en el nuevo ciclo olímpico, quince antiguas nadadoras hicieron pública una carta en la que anunciaban insultos y vejaciones por parte de Anna Tarrés, lo que produjo un gran revuelo. En esa dinámica de noticias, la entonces capitana del equipo, Andrea Fuentes anunció en enero de 2013 su retirada, a seis meses de un mundial en Barcelona, debido al ambiente de negatividad que se respiraba en aquellos momentos y que le hicieron perder su motivación. Lo que siguió en aquel ciclo fue una pugna constante dentro del mundo de la sincro<sup>6</sup> entre quienes defendían a Anna Tarrés y los que no. Además, la no clasificación del equipo en los Juegos Olímpicos de Río 2016 produjo, igualmente un gran revuelo. Para la temporada 2017-2018, se decidió prescindir de quien fue el relevo de Tarrés, Esther Jaumà. Ahora, la apuesta es la japonesa Mayuko Fujiki (ya trabajó anteriormente con el equipo español y estuvo al mando de la selección China, con la que logró grandes triunfos); un cambio y una apuesta para intentar acercarse a lo más alto y recuperar lo que se perdió. Por todos estos motivos, no podemos pasar por alto y omitir *autre*, pues aquí es fundamental, ya que claramente hace referencia al primer cambio de gran envergadura que vivió la natación sincronizada española en 2012. Este error podría haberse solventado con hacer un breve recorrido en, por ejemplo, la prensa, para ver cómo ha evolucionado este deporte en España y familiarizarse con todos los sucesos. Comprobamos, pues, que la documentación te lleva a una buena comprensión y que una sola palabra como *autre* puede llevar detrás un alto contenido extralingüístico que se ha de conocer. Igualmente, algunos estudiantes, como vemos en el ejemplo, han optado por traducir «seleccionadora» por *entraîneuse*. De entrada, en el mundo de la sincro en Francia, aunque sea una mujer y la palabra *entraîneuse* sea correcta, se utiliza *entraîneur*. Y, asimismo, no podemos olvidar que «entrenadora» y «seleccionadora» no es lo mismo. Un seleccionador es un entrenador, pero un entrenador no tiene por qué ser un seleccionador, así que decir que Mayu ha sido contratada como entrenadora no es que sea del todo incierto, pero sí que es impreciso, pues no ha sido contratada como una entrenadora más, sino como la cabeza del cuerpo técnico del equipo nacional.

#### PROPUESTA DE TRADUCCIÓN FINAL

*Depuis Synkrolovers (https://www.synkrolovers.com/que-es-synkrolovers-2/), nous vous informons que, comme vous le savez déjà peut-être, l'Espagne est sur le point de vivre un autre changement de*

<sup>6</sup> Nombre con el que se le conoce familiarmente a la natación artística.

*grande envergure. Mayu va être la nouvelle sélectionneuse de l'équipe nationale de natation synchronisée !*

## 5.2. Unidad 2

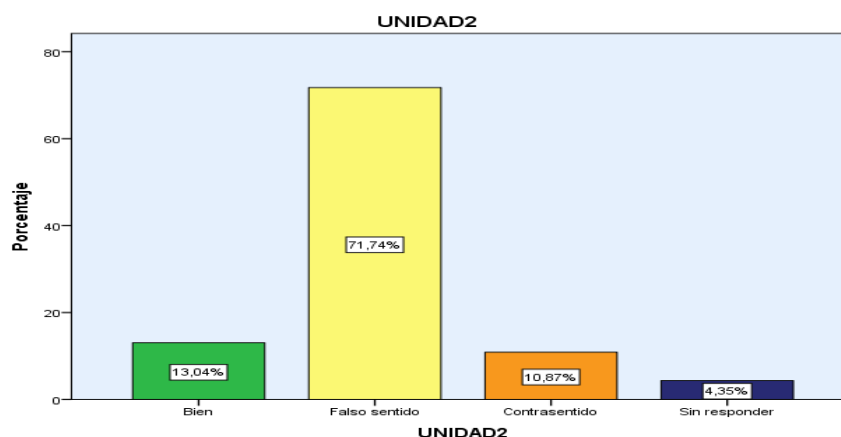
### FRAGMENTO ORIGINAL

Estuvo [Mayuko Fujiki<sup>7</sup>] en nuestra época dorada en la que se consiguió la 1a medalla mundial (Barcelona 03) hasta el año 2011 sin parar de estar en el pódium europeo, olímpico y mundial.

### TRADUCCIÓN PROPUESTA POR LOS ALUMNOS (SELECCIÓN)

1. *Elle s'est trouvée dans une époque dorée où elle a obtenu la médaille mondiale (Barcelone 2003) jusqu'à l'année 2011 sans manquer d'être sur le podium européen, olympique et mondial.*
2. *C'était dans notre âge d'or dans lequel la 1<sup>ère</sup> médaille mondiale (Barcelone 2003) a été réaliée jusqu'en 2011 sans s'arrêter pour être sur le podium européen, olympique mondial.*
3. *C'était pendant l'âge d'or qu'elle a obtenu la médaille mondiale (à Barcelone en 2003) jusqu'à ne plus s'arrêter d'être sur le podium européen, olympique et mondial en 2011.*

### ERRORES DE TRADUCCIÓN MÁS FRECUENTES



### COMENTARIOS

Es bastante llamativo en este caso la poca cantidad de respuestas correctas (13,04 %) y el alto porcentaje de falso sentido (71,74 %). Esto se debe a una mala apreciación del sentido del texto original. La gran mayoría del alumnado, a pesar de que en todo momento se haga referencia a Mayuko Fujiki como seleccionadora y entrenadora, no ha entendido cuál era su papel en la etapa liderada por Anna Tarrés. En la etapa de Anna Tarrés, Mayuko Fujiki no era nadadora, sino entrenadora. En ejemplo número 1 y 2, por ejemplo, no queda claro cuál era su papel dentro del equipo. Es más, al traducir *elle a obtenu la médaille mondiale* da la sensación de que la actual seleccionadora del equipo formaba parte de las nadadoras en aquella «época dorada». Además, en el fragmento original se apunta que Fujiki estuvo en «nuestra época dorada». El uso del pronombre posesivo no es arbitrario, pues la autora, Andrea Fuen-

<sup>7</sup> Lo que aparece entre corchetes no figura en el texto original, pero el contexto daba a entender que hablaban de Mayuko Fujiki. Aquí se ha decidido poner el nombre de la seleccionadora entre corchetes para que el lector del presente artículo que no lea el texto original pueda saber quién es el referente en esta oración.

tes, fue nadadora en el equipo nacional. Esto es otro indicio de que se habla de Fujiki desde otra perspectiva, no como nadadora, sino como entrenadora. No obstante, para salir de dudas, solo basta con acceder a plataformas como YouTube y buscar vídeos del equipo nacional de natación artística de España en el periodo dorado indicado (2003-2011) y comprobar que en ninguno de los ejercicios realizados por el equipo español figura Fujiki como nadadora; en efecto, siempre aparece al borde de la piscina junto al resto de entrenadoras. Igualmente, si accedemos a la página oficial de la Real Federación Española de Natación, encontramos una sección dedicada exclusivamente a la natación artística (<https://rfen.es/section/noticias-natacion-artistica>). Ahí, podemos comprobar que existe un apartado denominado «convocatorias», donde aparecen las convocatorias desde 2010. Aunque no sean convocatorias desde 2003, sí que aparecen algunas que formaban parte de la denominada época dorada de la sincro española y en dichas convocatorias nunca aparece Mayuko Fujiki como nadadora convocada, sino como entrenadora. Todo esto nos lleva a pensar que nuestra actual seleccionadora, efectivamente, formó parte del equipo en esa fecha, pero desde fuera de la piscina y, aunque las medallas conseguidas también eran suyas, realmente quienes se las colgaban en el cuello eran las nadadoras. Y, por último, en lo concerniente a la propuesta número 2, hemos de remarcar el error principal: en esta propuesta ni siquiera queda constancia de Mayuko Fujiki. Es cierto, se dice que se ganaron medallas en esa época, pero no nos hace pensar en Fujiki en ningún momento, lo cual sería un error gravísimo también, a nuestro modo de ver, fruto de una inapropiada comprensión del texto original y una escasez en el proceso de documentación que se debía llevar a cabo.

#### PROPUESTA DE TRADUCCIÓN FINAL

*Elle a fait partie de notre âge d'or durant laquelle nous avons remporté la médaille mondiale (Barcelone 2003) jusqu'en 2011 sans cesser d'être sur le podium européen, olympique et mondial.*

### 5.3. Unidad 3

#### FRAGMENTO ORIGINAL

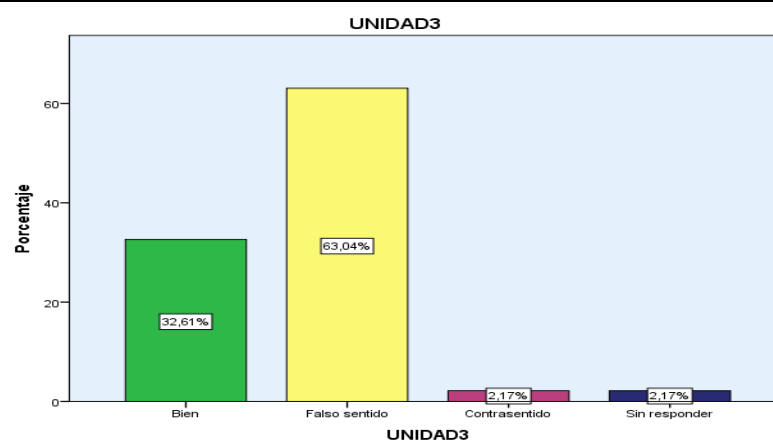
China le [a Mayuko Fujiki] ofreció en 2014 ser su seleccionadora [...]. Consiguió el objetivo que le había marcado la federación: conseguir que China se desmarcara con estilo propio sin perder e incluso mejorar su ejecución<sup>8</sup>. Buenas coreografías, para asegurar que esta vez no perderían la plata olímpica ante nadie, tal y como había pasado en Londres 2012 contra España.

#### TRADUCCIÓN PROPUESTA POR LOS ALUMNOS (SELECCIÓN)

1. *Ils ont donc développé une bonne chorégraphie afin de s'assurer de ne pas perdre l'argent aux Jeux Olympiques contre n'importe qui comme cela s'était passé à Londres en 2012 contre l'Espagne.*
2. *Des bonnes chorégraphies pour garantir que cette fois-ci ils ne perdraient pas la médaille d'argent olympique devant qui ce soit, comme la dernière fois aux Jeux de Londres en 2012 contre l'Espagne.*
3. *Des belles chorégraphies pour s'assurer que cette fois ils ne perdraient pas la médaille d'argent olympique avant personne, juste comme ça s'est passé à Londres en 2012 contre l'Espagne.*

<sup>8</sup> Esta primera parte del fragmento no es objeto de estudio en este trabajo. No obstante, lo mostramos en la presente tabla para ayudar a contextualizar la oración que analizamos.

## ERRORES DE TRADUCCIÓN MÁS FRECUENTES



## COMENTARIOS

En este caso, es de destacar el alto porcentaje de falso sentido (63,04 %) frente al bajo (aunque algo mejor que la unidad anterior) porcentaje de respuestas correctas (32,61 %). Esto se debe, en gran parte, a un error bastante común del alumnado: confusión del género del sujeto. En la selección que hemos tomado para este artículo vemos que las tres propuestas han optado por un sujeto masculino (*ils*). *A priori*, podríamos entender el porqué, pues, como ya sabemos, mientras que en español el uso del sujeto es en la mayoría de los casos facultativo, en francés es obligatorio. Esto crea en los alumnos franceses una confusión, lo que implica que su comprensión no sea lo suficientemente adecuada. Por ese motivo, la documentación aquí juega un papel fundamental. Para solventar esta carencia comprensiva, solo basta con acceder a las convocatorias a los Juegos Olímpicos de las distintas federaciones. En las convocatorias españolas, por ejemplo, no hay ningún hombre convocado. Esto ya nos da muchas pistas del género del sujeto cuando hablamos de la selección China. Además, si accedemos a la página web del *Comité International Olympique* (<https://www.olympic.org/fr>) encontramos todos los deportes olímpicos (con curiosidades, características, historia, etc.). En dicha página web podemos conocer que, junto a la gimnasia rítmica, es el único deporte olímpico que es exclusivamente femenino. Por todos estos motivos, damos por hecho que quienes pierden o ganan la medalla, como se dice en el fragmento original, es un grupo integrado exclusivamente por mujeres, por lo que el sujeto debería ser *elles* en lugar de *ils*. Asimismo, otro de los errores frecuentes en el alumnado ha sido la traducción al singular de lo que en la oración original se expresaba en plural: «buenas coreografías». De entrada, si volvemos a acceder en la página web del *Comité International Olympique* vemos que hay dos modalidades en esta competición: dúos y equipos. Esto desmonta cualquier idea de que solo pueda existir una coreografía, ya que, con estos datos, mínimo se necesitan dos. Asimismo, la página web de la Real Federación Española de Natación, en la sección de natación artística, ofrece un apartado denominado «resultados». En dicho apartado podemos ver los resultados de los Juegos Olímpicos. Al acceder, por ejemplo, en el documento de los Juegos Olímpicos de Londres 2012, vemos que tanto dúos como equipos tienen dos rutinas cada uno: rutinas técnicas y rutinas libres para las dos modalidades. Igualmente, aunque en este estudio nos centramos en los errores de traducción ligados a la comprensión y documentación, no queremos pasar por alto una falta gramatical que se ha reproducido con bastante frecuencia: *des bonnes coréographies*.

La gramática francesa dice que cuando el adjetivo se posiciona delante de un sustantivo plural, ya no se usa un artículo indefinido plural (*des*), sino la preposición *de*. Por lo tanto, aquellas opciones como *des bonnes choréographies*, *des belles choréographies*, etc., tienen un error gramatical que no se podría pasar por alto tampoco. Y, por último, otro error ligado a la documentación y la comprensión de este fragmento es la traducción de «buenas coreografías» por *de belles choréographies*. ¿Podríamos intercambiar *belles* y *bonnes* manteniendo el mismo sentido? Para ello, nos basamos en lo que el Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales (en adelante, CNRTL) dice. El CNRTL define *bon(ne)* de la siguiente manera: «[...] *bon, bonne indique que l'être, l'obj. concr. ou abstr. désigné par le subst. répond positivement à ce qui est attendu de lui, sous le rapport de sa nature, de sa fonction, de son efficacité, etc.* (CNRTL, 2018)». Por su parte, *beau/belle*, lo define de la siguiente manera: «*Qui cause une vive impression capable de susciter l'admiration en raison de ses qualités supérieures dépassant la norme ou la moyenne* (CNRTL, 2018)». Aunque en las dos definiciones se hace referencia a la buena calidad de algo o alguien (aspecto que en unos Juegos Olímpicos ya se da por hecho), vemos que la *bon(ne)* incide más en el aspecto de lo respuesta positiva de lo que se espera de algo o alguien, mientras que *beau/belle* incide más en la impresión que se percibe de algo o alguien. Es un pequeño matiz, pero que nos deja entrever una diferencia. No obstante, para poder elegir la traducción óptima sin ningún tipo de dudas, habría que conocer el sistema de puntuación de las coreografías de natación artística. Si accedemos a la FINA, página web oficial de la Federación Internacional de Natación, podemos obtener el reglamento que explica el sistema de puntuaciones en natación artística. En él descubrimos lo siguiente:

- Ejercicios técnicos: ejecución (30 %), impresión artística (30 %), elementos (40 %).
- Ejercicios libres: ejecución (30 %), impresión artística (40 %), dificultad (30 %).

Vemos, por lo tanto, que aquello que hacía referencia a la impresión, aquello que sería *beau o belle*, solo es una parte de las tres notas. Lo que se espera de los ejercicios no es que artísticamente dé una buena impresión, sino que se tenga una ejecución correcta y unos elementos (en el caso de los ejercicios técnicos) y una dificultad (en el caso de los ejercicios libres) adecuados al nivel que se exige. La realización, mejor o peor, de todo este conjunto, marcará la diferencia. Por estos motivos, consideramos que *belle* no contiene todos los matices necesarios para lo que realmente se espera de una coreografía que artísticamente puede tener una calidad brutal y dar una impresión magnífica, pero la dificultad, por ejemplo, no es la esperada para poder estar en el medallero.

#### PROPUESTA DE TRADUCCIÓN FINAL

*Elle a créé de bonnes choréographies pour s'assurer que, cette fois-ci, elles ne perdraient pas la médaille olympique d'argent face à qui que ce soit, comme cela s'était passé en 2012 contre l'Espagne.*

#### 5.4. Unidad 4

##### FRAGMENTO ORIGINAL

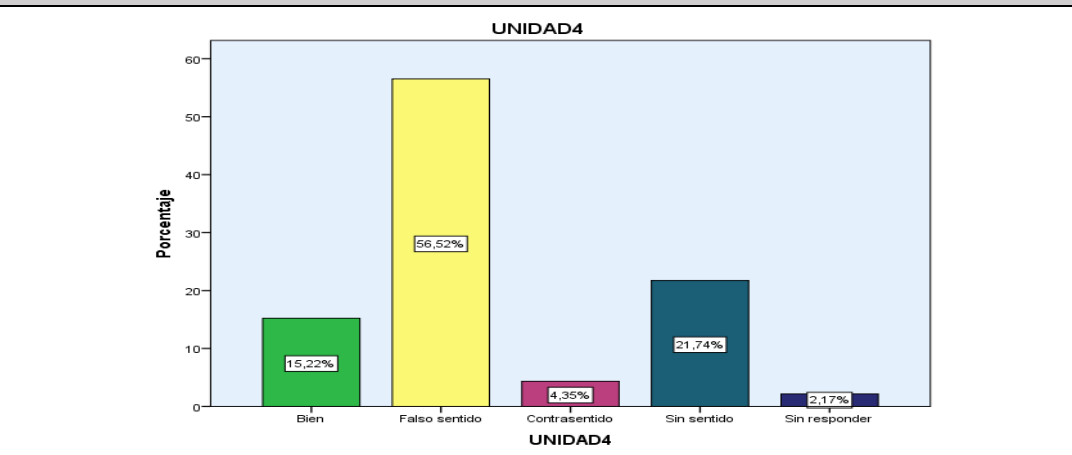
Será una tarea ardua y difícil, Italia y Japón están arriba asentados y hay poco tiempo.

##### TRADUCCIÓN PROPUESTA POR LOS ALUMNOS (SELECCIÓN)

1. *Ce sera une tache rude et difficile, l'Italie et le Japon se sont établis en tête du classement et il reste peu de temps.*
2. *Ce fut une tâche ardue et difficile, l'Italie et le Japon se sont positionnés dans une meilleure position il y a peu de temps.*

3. *Ce sera une tâche lourde et difficile, l'Italie et le Japon sont en pleine ascension et il reste peu de temps.*

**ERRORES DE TRADUCCIÓN MÁS FRECUENTES**



**COMENTARIOS**

Uno de los principales errores por parte del alumnado que ha llevado al falso sentido es no tener claro a la hora de traducir la posición que ocupa Italia y Japón a nivel internacional. La propuesta número 1 afirma que la clasificación a escala internacional está encabezada por Italia y Japón. La opción 3 afirma que están en plena ascensión, pero, a diferencia del texto original, no queda claro si están o no por delante de España. Para salir de dudas, sería conveniente acceder, por ejemplo, a la página web de la Federación Internacional de Natación y ver los resultados en las diferentes competiciones de natación artística. Tras esta búsqueda, sacamos las siguientes conclusiones:

- Desde el año 2000, Rusia ocupa la primera posición en prácticamente todas las disciplinas.
- España entró en el pódium mundial en 2003 y salió de él en 2015 (salvo en la disciplina de solo).
- Japón salió del pódium en 2009 y volvió a colocarse en él en 2015.
- Japón y Ucrania pelean por el tercer puesto mundial desde 2015.
- Italia superó a España solo en la disciplina de equipos a partir de 2016, pero se encuentra lejos de la cuarta plaza mundial y España, desde 2017, cada vez está más cerca de Italia.

Por todo ello, consideramos que las propuestas 1 y 3 no respetan lo que se manifiesta en el texto original, pues ninguno de estos países encabeza el *ranking* mundial y aunque no es del todo incierto que estén en plena ascensión, vemos que España pisa los talones de nuevo a Italia. La traducción de la propuesta 2 nos resulta más cercana (no del todo correcta) al texto original, aunque el empleo del *passé simple* rompe el sentido manifestado en la oración española, en donde se habla de una acción futura, mientras que la traducción propuesta se refiere a una acción pasada.

**PROPUESTA DE TRADUCCIÓN FINAL**

*Ce sera une tâche très difficile. L'Italie et le Japon sont placés devant et le temps est compté.*

**5.5. Unidad 5**

**FRAGMENTO ORIGINAL**

La técnica japonesa más artística.										
<b>TRADUCCIÓN PROPUESTA POR LOS ALUMNOS (SELECCIÓN)</b>										
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>La technique japonaise la plus artistique.</i></li> <li>2. <i>Une technique japonaise plus artistique.</i></li> <li>3. <i>La technique japonaise, très artistique.</i></li> </ol>										
<b>ERRORES DE TRADUCCIÓN MÁS FRECUENTES</b>										
<p style="text-align: center;">UNIDAD5</p> <table border="1"> <caption>UNIDAD5 - Porcentaje de errores de traducción</caption> <thead> <tr> <th>Categoría</th> <th>Porcentaje</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Bien</td> <td>4,35%</td> </tr> <tr> <td>Falso sentido</td> <td>86,96%</td> </tr> <tr> <td>Contrasentido</td> <td>6,52%</td> </tr> <tr> <td>Sin responder</td> <td>2,17%</td> </tr> </tbody> </table> <p style="text-align: center;">UNIDAD5</p>	Categoría	Porcentaje	Bien	4,35%	Falso sentido	86,96%	Contrasentido	6,52%	Sin responder	2,17%
Categoría	Porcentaje									
Bien	4,35%									
Falso sentido	86,96%									
Contrasentido	6,52%									
Sin responder	2,17%									
<b>COMENTARIOS</b>										
<p>Llama la atención el bajo porcentaje de respuestas correctas (4,35 %) frente a la elevada cifra de errores por falso sentido (86,96 %). Esto se debe a un problema lingüístico que ocultaba en sí un problema extralingüístico: la traducción de la palabra «técnica». El <i>Diccionario de la Lengua Española</i> (en adelante, DLE) define técnico, en su tercera acepción, de la siguiente manera: «Persona que posee los conocimientos especiales de una ciencia o arte» (DLE, 2018). No obstante, la mayoría del alumnado ha comprendido la palabra «técnica» con el significado que propone el DLE en su quinta acepción: «Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte» (DLE, 2018). En español, la dificultad que les supone a los alumnos franceses es que se utiliza un mismo término para dos conceptos diferentes. No obstante, en francés, se establece una diferencia y se denomina <i>technicien</i> a lo que el DLE propone en su tercera acepción, mientras que <i>technique</i> es la palabra empleada para hacer referencia a lo que el DLE define en su quinta acepción. Para saber exactamente a qué se hace referencia aquí debemos tener en cuenta varios aspectos. En primer lugar, si pensamos que se hace referencia a <i>technique</i> en el fragmento original, deberíamos suponer que la técnica tiene un componente artístico. Sin embargo, al revisar el sistema de puntuaciones (explicados en la unidad 3), vemos que lo técnico y lo artístico van por separados. Con lo cual, no existen técnicas artísticas, ya que son dos aspectos diferentes en natación artística. Asimismo, vemos que la técnica es evaluada a todos los equipos por igual. Es una misma técnica ejecutada por distintos países. La técnica de las japonesas puede ser mejor o peor que la de las españolas; esta sería la diferencia, el nivel de cada país, pero en ningún momento se habla de una técnica propia de Japón. Este sería otro de los motivos que nos llevan a deducir que no sería una <i>technique japonaise</i>. Podemos preguntarnos por qué hablamos entonces de una «técnica» que es «artística». La razón es que Mayuko Fujiki se caracteriza por su capacidad creativa a la hora de montar coreografías. Prueba de ello es su trabajo realizado en China. China era un país técnicamente muy potente, pero al que siempre se le achacaba su capacidad artística. Mayu-</p>										



ko, si leemos la prensa hablando de su trabajo realizado en este país, consiguió que China mantuviese el nivel técnico y, además, mejoró considerablemente el nivel artístico de sus coreografías. Por este motivo, la mayoría de las propuestas de traducción del alumnado no son correctas (como vemos en la selección de la presente unidad).
--

<b>PROPUESTA DE TRADUCCIÓN FINAL</b>
--------------------------------------

<i>La technicienne japonaise la plus artistique.</i>
--

## 6. Conclusiones

La realización del presente estudio nos ha llevado a las conclusiones que a continuación se enumeran.

En primer lugar, confirmamos nuestra idea de partida sobre la errónea concepción de los alumnos que se inician en el mundo de la traducción. Estos suelen considerar que el proceso traslativo es una actividad meramente lingüística, tal y como hemos visto en nuestro análisis, lo que da a lugar a errores en la traducción como el falso sentido o el sin sentido, entre otros. Esta falsa idea por parte de los alumnos que comienzan a estudiar asignaturas de traducción no es más que un reflejo representativo de la concepción general de nuestra sociedad. El alumnado en cuestión nunca había tenido contacto, hasta su entrada en los estudios de LEA, con el mundo de la traducción y esto nos hace ver que nuestra sociedad aún sigue creyendo que traducir es sinónimo de hacer uso de un diccionario y que para ello solo basta con el conocimiento de, al menos, dos idiomas. No obstante, como hemos podido comprobar, el mero uso del diccionario, sin respetar cada una de las fases traslativas (en especial la fase de comprensión) no consigue en absoluto que la traducción de un texto sea de lo óptima posible.

En segundo lugar, cabe destacar que los alumnos de *Initiation à la traduction* (español-francés) de primer año cuentan, antes de iniciarse en la traducción de textos, con clases de documentación en la que se estudian diversos aspectos, como aprender a utilizar diferentes fuentes documentales, técnicas de búsquedas documentales por internet (por ejemplo, búsquedas booleanas), saber seleccionar aquellos documentos de fiabilidad, etc. Además, antes de proporcionar el texto que se debe traducir, se dedica una parte de la clase a la temática pertinente para que el proceso documental sea más llevadero. No obstante, podemos percatarnos, gracias a los resultados obtenidos, que los alumnos no han llevado a cabo una documentación que les permitiese solventar aquellas dudas relativas a la comprensión del texto meta. Por un lado, esto nos lleva a pensar que, a pesar de incidir en la importancia de la documentación para la comprensión de un texto que se ha de traducir, los alumnos han primado la mera transposición lingüística y han descuidado los primeros pasos que se deben realizar en el proceso traslativo. Por otro lado, los resultados nos hacen creer que, asimismo, hay alumnos que han estimado equívocamente dar por hecho que comprenden elementos del texto origen y que, por consiguiente, la tarea documental no era necesaria. Corroboramos por lo tanto que la traducción es un proceso complejo en el que, a nuestro

modo de ver, la duda constante, salvo en aquellos casos en el que podemos afirmar que conocemos un concepto a la perfección, puede convertirse en nuestra gran aliada. Debemos estar seguros al 100 % de que comprendemos algo; de lo contrario, debemos proceder a asegurarnos de la correcta comprensión del texto origen por vía de la documentación.

Y, en tercer lugar, las razones antes evocadas nos llevan a considerar que debemos seguir concienciando a los alumnos que se inician en una formación en traducción sobre la importancia de la comprensión y la documentación. A pesar de haber dedicado parte de la asignatura a poner de relieve estos aspectos, vemos que no ha sido suficiente, por lo que creemos que deberíamos buscar otros mecanismos, además de los ya trabajados, para conseguir nuestro objetivo deseado. Pensamos que, además de la corrección de la traducción, una actividad interesante sería la realización de fichas de análisis de sus propios errores una vez concluida las correcciones. El hecho de que ellos mismos clasifiquen sus errores, establezcan el origen de estos y expliquen los pasos que se deberían haber realizado podría ser de gran ayuda de cara a futuras traducciones y al respeto de cada una de las etapas fases que se han de seguir en el proceso traslativo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (2018): *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*. Consulta en línea: <http://www.cnrtl.fr/>; 17/10/2018.
- COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE (2018): *Jeux Olympiques, Médailles, Résultats, Actualités*. Consulta en línea: <https://www.olympic.org/fr/>; 10/09/2018.
- DELISLE, Jean (1980): *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- DELISLE, Jean (1993): *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- FINA (2018): *Fédération Internationale de Natation*. Consulta en línea: <http://www.fina.org/>; 28/10/2018.
- GILES, Daniel (1992): «Les fautes de traduction: une analyse pédagogique». *Méta*, 37, 250-262.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2011): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra.
- LARSON, Mildred L. (1989): *La traducción basada en el significado. Un manual para el descubrimiento de equivalencias entre lenguas*. Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires.
- LEDERER, Marianne (1973): «La traduction : transcoder ou réexprimer?». *Études de Linguistique Appliquée*, 24, 13-41.

- NORD, Christiane (1991): *Text analysis in Translation*. Ámsterdam, Rodopi.
- PACTE (2003): «Building a Translation Competence Model», in F. Alves (ed.): *Triangulating Translation: Perspectives in Process Oriented Research*. Ámsterdam, John Benjamins.
- PACTE (2011): «Results of the Validation of the PACTE Translation Competence Model: Translation Problems and Translation Competence», in A. Hild (ed.): *Methods and Strategies of Process Research: Integrative Approaches in Translation Studies*. Ámsterdam, John Benjamins.
- QUEZADA GAPONOV, Camilo (2004): «Comprensión lectora y traducción». *Onomázein*, 9, 105-119.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2018): *Diccionario de la Lengua Española*. Consulta en línea: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>; 17/10/2018.
- REAL CANOE C.N. (2018): «Historia de la Natación artística». Consulta en línea: <https://www.realcanoe.es/futbol-sala/58-competicion/natacion-sincronizada/informacion/historia-sincronizada/230-historia>; 28/10/2018.
- RFEN (2018): «Real Federación Española de Natación». Consulta en línea: <https://rfen.es/>; 10/10/2018.
- SCHMIDHOFER, Astrid (2012): «La comprensión lectora en el proceso de traducción. Análisis de los errores de comprensión en la traducción de textos periodísticos alemanes por parte de hispanohablantes». *Skopos*, 1, 65-87.
- SELESKOVITCH, Danica (1968): *L'interprète dans les conférences internationales. Problèmes de langage et de communication*. París, Minard.
- SELESKOVITCH, Danica (1975): *Langage, langues et mémoire. Étude de la prise de notes en interpretation consecutive*. París, Minard.
- SELESKOVITCH, Danica y Marianne LEDERER (1984): *Interpréter pour traduire*. París, Didier Érudition.
- SELESKOVITCH, Danica y Marianne LEDERER (1989): *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*. París, Didier Érudition.
- SYNKROLOVERS (2017): *Nueva era en España, con Mayuko Fujiki*. Consulta en línea: <https://www.synkrolovers.com/nueva-era-en-espana-con-mayuko-fujiki/>; 10/11/2017.

## La pertinence du geste dans *L'Assommoir* de Zola

**Kateřina VALENTOVÁ**

*Universitat de Lleida*

katerina.valentova@udl.cat

ORCID: 0000-0001-5252-9473

### Resumen

Una parte esencial de la no verbalidad es la kinésica que abarca movimientos del cuerpo humano y la gestualidad articulada en el rostro. En un acto comunicativo, los gestos adquieren una importancia clave en la interpretación de mensajes emitidos, pudiendo llegar, incluso, a contradecir lo dicho. En un texto literario, especialmente de índole realista, estos gestos se corresponden con las actitudes de los personajes y aportan una imagen fidedigna de su comportamiento y personalidad. La elección del aparato kinésico en una obra concreta genera en el lector unas determinadas simulaciones perceptivas que, además, completan la interpretación literaria cognitivamente. El presente artículo se dispone a examinar las manifestaciones kinésicas en la novela *L'Assommoir* de Émile Zola y a relacionar sus características con la estética naturalista.

**Palabras clave:** Naturalismo. Kinésica. Bestia humana. Clase obrera.

### Résumé

Une partie essentielle de la non-verbalité est la kinésie qui englobe les mouvements du corps humain ainsi que les gestes articulés sur le visage. Dans un acte de communication, les gestes acquièrent une importance capitale dans l'interprétation des messages émis, pouvant même aller à l'encontre de ce qui a été dit. Dans un texte littéraire, surtout de nature réaliste, ces gestes correspondent aux attitudes des personnages et fournissent une image fiable de leur comportement et de leur personnalité. Le choix de l'appareil kinésique dans un travail spécifique génère chez le lecteur certaines simulations perceptuelles qui, en outre, complètent l'interprétation littéraire cognitivement. Cet article est sur le point d'examiner les manifestations kinésiques du roman *L'Assommoir* d'Émile Zola et de relier ses caractéristiques à l'esthétique naturaliste.

**Mots clé :** Naturalisme. Kinésie. Bête humaine. Classe ouvrière.

### Abstract

An essential part of nonverbal manifestations is the kinesics that encompasses movements of the human body and the gestures articulated in the face. In a communicative act, the gestures acquire a key importance in the interpretation of emitted messages, being

---

\* Artículo recibido el 20/02/2019, aceptado el 1/03/2020.

able even to contradict what has been said. In a literary text, especially those of a realistic nature, these gestures correspond to the attitudes of the characters and provide a reliable image of their behaviour and personality. The choice of the kinesic apparatus in a specific work generates in the reader particular perceptual simulations that, in addition, complete the literary interpretation cognitively. The present article aims at examining the kinetic manifestations in the novel *L'Assommoir* by Émile Zola and to relate its characteristics to the aesthetics of naturalism.

**Keywords:** Naturalism. Kinesics. Human Beast. Working Class.

Quand il revenait soûl, il lui fallait des femmes à massacrer. Il ne s'apercevait seulement pas que Lalie était toute petite ; [...] un loup enragé tombant sur un pauvre petit chat, craintif et câlin, maigre à faire pleurer, et qui recevait ça avec ses beaux yeux résignés, sans se plaindre (*L'Assommoir* : 689).

## 0. Introduction

La citation en tête de cet article ressemble à une scène de chasse qui décrit l'attaque d'une bête sauvage à un pauvre animal sans défense. En réalité, il s'agit d'un épisode quotidien chez les Bijard où le père, soûl et enragé, bat sa propre fille. La description des mouvements du corps humain, subtiles ou violents, fournit au narrateur l'un des moyens les plus efficaces pour nous de transmettre avec précision les nuances de l'action et les sentiments des personnages, ce qui nous évite les malentendus, l'incertitude ou la fatigue de devoir les imaginer par caprice ; en somme, la kinésie dans un récit littéraire comprend « la réalité *physique* de la fiction » (Vanoosthuysse, 2010 : 158). La faculté de sémantiser mais surtout de comprendre les mouvements corporels s'appelle, selon Ellen Spolsky, l'intelligence kinésique et dans la littérature, elle occupe un lieu très pertinent, parce qu'elle fournit au texte une dimension multisensorielle, notamment celle de la perception motrice (en Bolens, 2008). Cela ne veut pas forcément dire que le prurit d'une exhaustivité minutieuse rende plus compréhensible la conduite et le caractère des personnages ; mais dans le cas de la littérature naturaliste, en général, ces détails ne sont pas gratuits. Ces traits kinésiques font le sujet de cet article.

L'étude de la kinésie dans le domaine de l'anthropologie remonte aux années 1950, où Ray Birdwhistell publie son œuvre *Introduction to kinesics* (1952), mais les expressions faciales ont déjà été étudiées dans les années 1940 par le psychologue David Efron dans *Gesture and environment* (1941). La personne qui approche le langage nonverbal au récit littéraire est Fernando Poyatos dans le troisième volume de son œuvre *Nonverbal Communication* (1994) dédié au théâtre et récit littéraire en prose. Son apport aux études kinésiques a une longue tradition, mais il y a d'autres auteurs

intéressés dans la non-verbalité comme Marie-Thérèse Jaquet (1995) ou Barbara Korte (1997).

Grâce aux indicateurs kinésiques, on peut voir bouger les personnages et contempler les scènes comme s'il s'agissait d'un film. C'est à dire que de telles représentations kinésiques dans un texte littéraire sont significatives et importantes, d'une part, ils obéissent à une sélection réfléchie que l'auteur fait parmi les possibles ressources non verbales afin d'offrir une image sensible et précise de ce qu'il raconte ou décrit. D'autre part, nous pouvons également insister sur l'importance des éléments kinésiques pour enrichir l'interprétation ou la compréhension de l'œuvre : émotions et pensées, caractéristiques personnelles ou attitude des protagonistes (Korte, 1997).

Par ailleurs, Zola lui-même se prononce sans équivoque lorsqu'il écrit, dans *Le roman expérimental* (1880) : « Puisque l'imagination n'est plus la qualité maîtresse du romancier, qu'est-ce donc qui l'a remplacée ? Il faut toujours une qualité maîtresse. Aujourd'hui, la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel » (Zola, 1890 : 208). Dans la doctrine naturaliste, l'expression la plus parfaite en ce qui concerne la représentation de la réalité est accentuée moyennant des descriptions méticuleuses qui soulignent les aspects vraiment les plus affreux, montrant une réalité extrêmement laide, brutale et sale. Véronique Cnockaert (2003 : 135) ajoute :

Les agonies dans *Les Rougons-Macquart* sont nombreuses. Chacune d'elles, dans son individualité et ses caractéristiques, résume le projet de la série qui était de pointer nûment et avec force les délinquances du Second Empire. [...] La tare qui frappe l'ensemble de la famille des Rougons-Macquart métaphorise [...] la dégénérescence morale que Zola impute à l'Empire. Cette dégénérescence, représentative d'un épuisement et invariablement tournée vers la mort, devient le moteur de la fiction. Le texte zolien trouve sa force et prend forme à l'intérieur d'un mouvement en voie d'extinction, il puise son souffle, son énergie et son mode dans l'agonie du milieu qui lui sert de modèle. L'agonie en tant que principe esthétique, le façonne.

La dégénérescence ou bien les agonies du corps, dans leurs différentes modalités, sont aussi les exemples kinésiques les plus fréquents dans *L'Assommoir*. Le calcul d'Étienne Brunet (1985 : 323) dans son étude sur le vocabulaire de Zola confirme que la fréquence avec laquelle l'auteur se réfère aux aspects corporels est significativement plus élevée que d'habitude : « Au total la liste des 27 éléments retenus compte chez Zola 32511 occurrences, soit presque deux fois plus qu'on n'en trouve, proportionnellement, dans le corpus du XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles ». Nous ne pouvons pas être surpris par ce fait chez un auteur tellement persuadé que « l'homme ne peut pas être séparé de son milieu et il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province » (Zola, 1890 : 228). On dirait que le corps, qui, du point de vue

naturaliste, épuise presque entièrement la personne, est la partie la plus immédiate du milieu, ou la frontière entre celui-ci et l'intérieur de l'être même. Borie (1971 : 15) n'exagère pas quand il affirme que « Zola, dans ses romans ne s'intéresse qu'au corps, c'est-à-dire, à la moitié 'sauvage' de l'homme, aux appétits, aux instincts ».

Les résultats du chapitre que Brunet consacre à la présence du corps dans la saga *Les Rougon-Macquart* ne sont pas surprenants par son haut nombre ; mais ce qui peut susciter la curiosité sont les parties du corps les plus fréquemment représentées et qui appartiennent pour la plupart au corps féminin : « C'est donc la gorge qui préoccupe le plus l'imagination de Zola, mais aussi le cou, l'épaule, la hanche. C'est-à-dire que Zola regarde surtout les femmes. Il est sensible à la peau et à la chair et quant au visage son attention s'arrête d'abord aux lèvres » (Brunet, 1985 : 325).

Mais nous insistons : ce qui est important, plutôt que la préférence pour certaines parties du corps, c'est la façon dont le corps et le geste fonctionnent comme une preuve matérielle du déterminisme. Ce déterminisme social et biologique qui s'impose sur le destin de l'individu situé dans un milieu défini, c'est la méthode expérimentale que l'écrivain naturaliste utilise pour observer les phénomènes en action, dans la classe sociale basse qui subit les conséquences des politiques sociales du Second Empire. En ce qui concerne les limites imposées par la classe sociale, ils mettent en évidence le comportement primaire et instinctif de la bête humaine, avec toute la cohorte de vices qui l'accompagnent, la violence, les appétits sexuels et alimentaires, et la dégradation morale qui cristallise la déformation physique. Selon Cnockaert (2018 : 72), « la notion de 'sauvage' [...] est intimement liée au monde animal, à l'univers corporel, et notamment à celui d'une sexualité non contenue, non domestiquée [...] qui se moque des conventions et rituels, alors que les conventions structurent l'identité bourgeoise au XIXe siècle ».

### 1. Le corps et le monde ouvrier

Dans cette littérature,

L'homme du peuple, fruste, simple, vit [...] au niveau des instincts. Il est l'homme naturel, c'est-à-dire à peu près la brute. [...] Dans un tel milieu, en effet, on ne peut concevoir « d'explication psychologique du crime », mais simplement « un déchaînement ignoble de bestialité, rien de plus » (Borie, 1971 : 17).

C'est pour cette raison que la gestualité remplace souvent le mot, parce que les personnages ne savent pas quoi dire, ou parce qu'ils sont trop fatigués pour parler à cause du travail ou parce qu'ils n'ont pas de voix du tout comme un ensemble dans la société de l'époque. Il est nécessaire de clarifier la relation entre le comportement bestial donné par le manque d'éducation et celui à cause de la fatigue due au dur travail. La deuxième, que les psychologues définissent comme *alogia* peut leur donner



une certaine apparence animale par le contenu réduit du discours : les réponses aux questions peuvent être brèves et concrètes, avec une réduction du discours spontané.

Dans *L'Assommoir*, la classe sociale qui est représentée est celle des ouvriers :

Au loin, des cloches d'usine sonnaient ; et les ouvriers ne se pressaient pas, rallumaient des pipes ; puis, le dos arrondi, après s'être appelés d'un marchand de vin à l'autre, ils se décidaient à reprendre le chemin de l'atelier, en traînant les pieds (*L'Assommoir* : 409).

Ils agissent comme une masse, anonyme et muette. On pourrait dire qu'ils ressemblent à des automates, absorbés dans leurs pensées obsédantes et des rêveries diurnes, des rêves éveillés et involontaires. On est d'accord avec Fanny Audibert (2018 : 163) qui affirme que « [l]a perte de la volonté signale un symptôme plus général, qui est l'activité automatique de l'esprit (et du corps) » dont la manifestation la plus éloquente est offerte par les ouvriers.

Selon Simone Bonnafous (1981 : 53), « Zola est le premier à faire entrer l'ouvrier dans la littérature. Balzac n'en avait parlé qu'incidemment. La vision de George Sand manquait de réalisme, et même *Les misérables* parus 15 ans avant *L'Assommoir*, n'étaient pas une peinture de la classe ouvrière ». Cette masse des ouvriers est représentée comme une foule qui piétine et se coudoie :

Dans les cinq évocations de foule [...] dont il n'est pas anodin de remarquer que deux d'entre elles ouvrent et ferment le roman, un premier fait nous frappe : l'abondance des substantifs abstraits : envahissement, un continuel piétinement de foule, un écrasement de foule, l'étranglement étroit des maisons, une hâte de pas, un coudoisement sans fin, etc. (Bonnafous, 1981 : 53).

Le coudoisement, compris comme un mouvement habituel et fréquent des ouvriers, correspond à la catégorie des alter-adaptateurs, car il s'agit d'un contact entre deux ou plusieurs personnes. Il est significatif que les actions qui exigent le concours de la multitude n'apportent rien qui élève les personnages au-dessus de l'animalité pure, celle d'un animal domestique ; nous n'y trouvons pas une personnalité réelle, une intervention rationnelle de la volonté, mais le simple et mécanique résultat des forces matérielles extérieures, « des forces supérieures, impersonnelles et irrésistibles qui gouvernent les êtres » (Bonnafous, 1981 : 53-54); pas vraiment des personnes, mais une masse agitée et bruyante<sup>1</sup> : « Sur les deux trottoirs, dans l'étranglement étroit des maisons, c'était une hâte de pas, des bras ballants, un coudoisement sans fin » (*L'Assommoir*: 406).

<sup>1</sup> En plus, pour Jacquet (1995 : 103), ce type de bruit symbolise une organisation d'une « colonne sonore, la voulant, la créant cacophonique mais pas confuse, soulignant toute valeur collective » et l'accélération de rythme donne la sensation d'une forme de militarisation.

Cette vision de la foule, dit Bonnafous, est plus qu'une description, une impression pour les yeux ; on peut dire que c'est un héritage des amis impressionnistes de Zola ; peindre de manière impressionniste, c'est représenter ce que l'on voit avec les yeux, la réalité telle qu'elle apparaît devant le regard de l'artiste, comme le proclame la doctrine naturaliste. En dépit du dessein positiviste ou naturaliste, il est difficile de nier le caractère métaphorique (fantomatique) de cette image de la multitude :

Une lecture rapide nous pousserait peut-être à voir une menace dans ce troupeau humain, du fait de la situation de ceux qui le regardent ; c'est-à-dire de Gervaise, dans la plupart des cas. Sauf à la fin, elle n'est jamais mêlée à la foule : elle la contemple de sa fenêtre (Bonnafous, 1981 : 54).

En effet, la maison de Gervaise est une sorte de forteresse qui la protège, mais à la fin elle sera engloutie par la foule :

Et Gervaise laissait couler la cohue, indifférente aux chocs, coudoyée à droite, coudoyée à gauche, roulée au milieu du flot ; car les hommes n'ont pas le temps de se montrer galants, quand ils sont cassés en deux de fatigue et galopés par la faim (*L'Assommoir* : 766).

Les ouvriers qui intègrent cette masse uniforme déploient leur mobilité animale, dont l'expression corporelle est exprimée moyennant des formules qui exhalent un air atrabilaire : il faut souligner « les bras ballants », leur marche « en traînant les pieds » et leurs corps « cassés en deux de fatigue », ainsi que « le dos arrondi » des citations antérieures qui décrivent la fatigue à cause de leur dur travail, leur malheur et la faim dont ils souffrent dans une société où ils ne sont que des esclaves qui les exploite et les méprise.

Le ton ne change pas quand on passe de la foule à l'individu. Le personnage secondaire du père Bru est un ouvrier en retraite, mais qui a travaillé « le demi-siècle passé à peindre des portes et à blanchir des plafonds aux quatre coins de Paris ». Maintenant il n'a rien à manger, parce que le gouvernement ne prend pas soin de ses citoyens âgés. C'est donc Gervaise qui s'occupe de son voisin : « souvent [...] le forçait à manger un morceau de pain avec du fromage ». Les traits physiques du père Bru ne sont pas singuliers, mais propres d'un vieillard délabré : « le corps voûté, la barbe blanche, la face ridée comme une vieille pomme, demeurait des heures sans rien dire » (*L'Assommoir* : 552). Quand il entre chez Gervaise le jour de sa fête, Zola le décrit « courbé, roidi, la face muette » (*L'Assommoir* : 572). Et les mouvements limités de son faible corps caractérisent encore mieux sa décrépitude. Il ne parle jamais ; au lieu de mots, il utilise le geste symbolique de hocher la tête si on lui demande quelque chose : « –Asseyez-vous là, mon brave homme, dit la blanchisseuse. Vous voulez bien manger avec nous, n'est-ce pas ? Il hochait simplement la tête. Il voulait bien, ça lui

était égal » (*L'Assommoir* : 572). Courbé, roidi, hochant la tête : ce sont les indications corporelles et kinésiques précises qui nous font bien sentir sa misérable condition d'ouvrier en retraite, fatigué, dépouillé de tout espoir, ne voulant pas gaspiller ses énergies à parler.

D'un autre côté, Gervaise est présentée au début comme une bonne ouvrière qui s'occupe soigneusement de son linge ; la façon dont elle manipule les vêtements nous révèle sa vigueur et sa propreté :

Gervaise le replongea dans le baquet, le reprit pièce par pièce pour le frotter de savon une seconde fois et le brosser. D'une main, elle fixait la pièce sur la batterie ; de l'autre main, qui tenait la courte brosse de chiendent, elle tirait du linge une mousse salie, qui, par longues bavures, tombait (*L'Assommoir* : 388).

Sa gestualité souligne l'attention qu'elle donne aux détails, un signe indéniable de responsabilité et de satisfaction. Mais à la fin de l'histoire, quand elle succombe aux tentations de son milieu et aux vices de son mari alcoolique, elle s'abandonne à la paresse et à la saleté : « cette nouvelle assit Gervaise dans la mare d'eau sale qui emplissait la boutique » (*L'Assommoir* : 733). Outre la victoire du déterminisme sur l'individu, Kate Griffiths (2003 : 68) estime que Gervaise devient une autre victime du mimétisme que Zola applique aux personnages féminins qui adoptent le comportement des figures masculines les plus proches. Cela se produit dans l'exemple donné par l'auteur lorsque « Gervaise imite son mari, mais est incapable de se distancier de tel mimétisme, elle adopte l'identité qu'elle imite et finalement absorbe la folie de Coupeau comme la sienne »<sup>2</sup>. De toute façon, dans le cas de l'alcoolisme et l'abandon, Zola a voulu faire intervenir le milieu et les prédispositions héritées de son père, selon les principes d'hérédité qu'il a lus et étudiés.

Lorsqu'au début Gervaise était bonne ouvrière, au lavoir, elle répondait à madame Boche hochant la tête, trop concentrée à laver les linges pour lui donner une réponse verbale : « Gervaise, les reins en deux, les mains enfoncées et crispées dans le linge, se contenta de hoche la tête ». Elle « s'essuya le front de sa main mouillée. Elle tira de l'eau une autre pièce de linge, en hochant de nouveau la tête. Un instant, toutes deux gardèrent le silence » (*L'Assommoir* : 390). Mais vers la fin du roman, Gervaise ne fait que bavarder et rester assise, les bras croisés ou dans ses jupes, au lieu de travailler. C'est bien une modification des habitudes kinésiques qui nous parle de la décadence morale et physique. Pour Zola, la paresse est un vice qui ne peut pas rester impuni. Aussi Coupeau reçoit son châtiment : après son accident, il « restait les bras croisés en face des maisons en construction, avec des ricanements, des hochements de tête ; et il blaguait les ouvriers qui trimaient, il allongeait sa jambe, pour leur montrer où ça menait de s'esquinter le tempérament » (*L'Assommoir* : 489) ; c'est

<sup>2</sup> Citation traduite de l'anglais.

la fin du bon ouvrier (Hammon, 1983), l'annonce préalable de sa chute dans l'alcoolisme.

L'image de la bonne ouvrière sert également à caractériser la mère de Goujet qui est présentée « grave, un peu triste, son calme visage penché sur son tambour » (*L'Assommoir* : 491). Zola met l'emphase sur le travail et montre de bonnes ouvrières qui, au lieu de bavarder, travaillent en silence. Il semble que le divertissement est plus propre aux bourgeois qu'aux ouvriers. Il y a quelque chose d'équivoque dans la moralité insinuée par Zola avec ce mélange d'honnêteté et d'intégrité du caractère, d'une part, et d'épuisement et de décrépitude physique, d'autre part : le travail est à la fois la racine de la vertu et la cause de la ruine. La forme de vie que les personnages mènent est imprimée sur leur visage, triste et grave ; il est généralement admis que Zola transmet ainsi une sorte de dénonciation sociale et que le geste gagne une valeur idéologique (Jacquet, 1995).

Voilà l'entière image kinésique du monde ouvrier : physiquement et moralement fatigué. Ils ne font que travailler toute leur vie ; alors, quand ils sont placés hors de leur milieu, au musée du Louvre par exemple, leur conduite ne peut être que grotesque, grossière, propre aux gens simples. Pendant la noce, ils visitent le musée, mais ils ne comprennent pas l'art ; alors ils restent nigauds devant les tableaux : « Et, tout au bout, le ménage Gaudron, l'homme la bouche ouverte, la femme les mains sur son ventre, restaient béants, attendris et stupides, en face de la Vierge de Murillo » (*L'Assommoir* : 445). La même attitude effrontée et fruste, voire obscène quand M. Madinier leur montre la Kermesse de Rubens :

Il se contenta d'indiquer la toile, d'un coup d'œil égrillard. Les dames, quand elles eurent le nez sur la peinture, poussèrent de petits cris ; puis, elles se détournèrent, très rouges. Les hommes les retinrent, rigolant, cherchant les détails orduriers (*L'Assommoir* : 446).

Le geste grivois de Madinier (« d'un coup d'œil égrillard »), indiquant les corps nus, acquiert ici une signification très concrète en relation avec les aspects les plus vulgaires de la noce, mais au-delà de cette circonstance, il révèle toute la bassesse et friponnerie que Zola veut transmettre comme caractéristique générale de ces gens. Les femmes se scandalisent, parce qu'elles ne sont pas capables d'apprécier l'art, elles voient seulement la nudité qui doit être cachée dans leur petit monde ignorant<sup>3</sup>. Au contraire, les hommes se montrent comme des pervers, en se récréant de l'obscénité.

---

<sup>3</sup> On se souvient de cette scène racontée par Baudelaire (*Mon cœur mis à nu*, XLVI) : « Tous les imbéciles de la bourgeoisie qui prononcent sans cesse les mots : “immoral, immoralité, moralité dans l'art” et autres bêtises me font penser à Louise Villedieu, putain à cinq francs, qui m'accompagnant une fois au Louvre, où elle n'était jamais allée, se mit à rougir, à se couvrir le visage, et me tirant à chaque instant par la manche, me demandait, devant les statues et les tableaux immortels, comment on pouvait étaler publiquement de pareilles indécences ».

En définitive, l'art et la culture en général ne peuvent pas servir comme passe-temps à la classe sociale décrite, et plus encore, quant au *milieu*, Zola présente ce mur insurmontable de la culture comme une preuve incontestable du déterminisme social qui pèse sur la vie des misérables. Hormis le travail, les femmes s'amuse surtout à raconter des potins à propos de ce qu'il se passe dans le quartier. C'est pour cette raison qu'on trouve des femmes penchées ou accoudées à leurs fenêtres, une posture habituelle dans *L'Assommoir* qui démontre leur curiosité pour les ragots et leur penchant à s'occuper des affaires d'autrui. Notamment dans la scène de l'accident de Coupeau, nous trouvons cette figure archétypique de la femme accoudée à la fenêtre, qui témoigne tout :

Dans la rue de la Nation, large, déserte, leurs paroles, lancées à toute volée, avaient seulement fait mettre à sa fenêtre une petite vieille ; et cette vieille restait là, accoudée, se donnant la distraction d'une grosse émotion, à regarder cet homme, sur la toiture d'en face, comme si elle espérait le voir tomber d'une minute à l'autre (*L'Assommoir* : 480).

L'action de regarder l'homme en travaillant est pour la femme l'équivalent vulgaire de l'expérience esthétique-morale du grand spectacle qui est une tragédie. Elle le vit avec émotion, parce qu'il y a la possibilité qu'il tombe du toit. Pour les gens simples comme cette femme-là, tout le morbide est amusant. Cette fois, la femme reçoit le spectacle qu'elle désirait, parce que Coupeau subit vraiment cet accident.

## 2. Le corps et les mauvais sentiments

D'ailleurs, on trouve des gens corrompus moralement qui agissent selon leurs instincts primaires de survivance. Dans la misère, il n'y a pas de place pour les nobles vertus. C'est juste le contraire : la jalousie et l'avarice apparaissent lorsqu'un individu a plus qu'un autre. Les avaricieux sont ici pleinement représentés par les Lorilleux, qui depuis le début se montrent hostiles envers Gervaise : « elle hochait la tête, passant de la figure de la jeune femme à ses mains, à ses pieds, comme si elle avait voulu la déshabiller, pour lui voir les grains de la peau. Elle dut la trouver mieux qu'elle ne comptait » (*L'Assommoir* : 429). Plus éloquente que n'importe quelle apostrophe élaborée, cette manière de regarder de Mme Lorilleux, est intimidante, parce qu'il peut être aussi compris comme un désir de la déshabiller ontologiquement (Worth, 2003), ce qui met Gervaise mal à l'aise ; il est à peine possible de trouver de meilleurs exemples où un geste épargne tout discours.

Sans motif apparent, les Lorilleux détestent Gervaise, et ils ont besoin de trouver des défauts pour se moquer d'elle. Et tout cela s'exprime sans paroles, simplement par des gestes ou des regards. Au premier moment, c'est sa jambe : « Ils ne parlèrent pas de sa jambe. Mais Gervaise comprenait, à leurs regards obliques et au pincement de leurs lèvres, qu'ils y faisaient allusion » (*L'Assommoir* : 429). Cette imperfection physique de Gervaise deviendra l'objet de leurs railleries qui donnent lieu

aussi à son surnom méprisant (qui encore une fois fait allusion à une caractéristique kinésique, le balancement de la boiteuse) :

Madame Lorilleux s'oublia, se tourna d'un mouvement brusque. –Ça, c'est plus fort ! Cria-t-elle. Tu vas coucher dans la chambre à la Banban ! Gervaise devint toute pâle. Ce surnom, qu'elle recevait à la face pour la première fois, la frappait comme un soufflet (*L'Assommoir* : 461).

Aussi sensible qu'un mouvement ostensif est ce soudain blémissement de Gervaise en écoutant son outrageant surnom : une réaction thermique causée par une émotion fortement négative et qui compte comme un vrai geste adaptateur, dont l'évidence physiologique est rehaussée par la description métaphorique de l'offense qui frappe sa face « comme un soufflet ».

En plus, ils agissent toujours d'une manière tout à fait irrespectueuse : « [Mme Lorilleux] tourna le dos, elle se remit à tirer son fil d'or, en affectant d'ignorer la présence de sa belle-sœur » (*L'Assommoir* : 522) ; puis, son mari fait le même : « il reprit le bout de chaîne, tourna le dos à son tour » (*L'Assommoir* : 523). Cette attitude littérale du ménage devient métaphorique au bout du roman, quand Gervaise vient emprunter de l'argent et ils lui « tournent le dos » en refusant de l'aider : « Alors, les Lorilleux pincèrent les lèvres et échangèrent un mince regard. La Banban mendiait, à cette heure ! Eh bien ! Le plongeon était complet » (*L'Assommoir* : 755). Le geste très symptomatique, très révélateur, que le ménage fait de « pincer les lèvres » ainsi que « l'échange d'un mince regard » correspondent à leur satisfaction de voir Gervaise malheureuse. Sans rien dire, les deux se communiquent et se comprennent parfaitement<sup>4</sup>.

Leur attitude constitue une sorte de vengeance contre le bonheur dont Gervaise jouissait, comme dans la scène de la grande fête : « les Lorilleux ne pouvaient pas se contenir. C'était plus fort qu'eux, ils louchaient, ils avaient le bec de travers » (*L'Assommoir* : 569) ; et aussi : « Lorilleux et madame Lorilleux pinçaient le nez, suffoqués de voir une oie pareille sur la table de la Banban » (*L'Assommoir* : 576). Dans cette scène, les gestes de « loucher » et d'avoir « le bec de travers » agissent d'une manière caricaturale mais aussi morale selon Zola, parce que la convoitise, comme un des péchés capitaux, déforme leur visage. En vertu de sa propre nature irrationnelle, cette rancœur –l'exact complément de la *Schadenfreude* qui finalement les Lorilleux

---

<sup>4</sup> Cette intime et parfaite intelligence mutuelle parmi les époux est un fait presque naturel et bien commun, pas seulement dans la malice, mais aussi dans la douceur. Dans *Anna Karénine* (4<sup>e</sup> partie, chap. XIII), Tolstoï nous montre un exemple d'exacte compréhension sans paroles. Cet exemple ne fait pas référence à la substitution des mots par des gestes, mais plutôt à des indications minimales (les initiales) des mêmes mots ; pourtant, d'une perspective quelque peu plus large, il s'agit de la même chose : il y a des signes, que ce soit conventionnels ou naturels, auditifs, visuels ou verbaux, qui sont compris en vertu d'une intuition mutuelle, d'une intimité.

savoureront– est exprimée par ces démonstrations physiologiques bien mieux qu’avec des paroles.

Leur fausseté pendant les temps de bonheur de Gervaise est trahie par leur comportement non verbal. Pendant la fête, ils mangent et ils boivent, mais la jalousie et l’avarice leur rongent les entrailles : « Les Lorilleux, devant la prospérité du ménage, étaient devenus très aimables, faisaient un éloge outré de Gervaise, en laissant échapper de petits gestes restrictifs, des hochements de menton, des battements de paupières, comme pour ajourner leur vrai jugement » (*L’Assommoir* : 469), qui arrive alors avec la chute de Gervaise.

Le comportement des Lorilleux ne souffre aucune évolution, parce que dès le début leurs attitudes non verbales sont suscitées par la pingrerie et la convoitise envers Gervaise. Ils ne supportent pas qu’elle soit heureuse et ils se réjouissent finalement quand elle souffre.

### 3. Le corps et la violence

La violence dans *L’Assommoir* est le leitmotiv qui traverse toute l’histoire depuis que Gervaise confronte Lantier son infidélité et lui se montre violent en lui criant à la face et en la menaçant des poings : « Lantier leva les deux poings ; puis, résistant au besoin de la battre, il lui saisit les bras, la secoua violemment, l’envoya tomber sur le lit des enfants, qui se mirent de nouveau à crier » (*L’Assommoir* : 382) ; jusqu’à la fin quand Gervaise se laisse entraîner dans le tourbillon de la cohue ouvrière qui la « coudoie et roule au milieu du flot » (*L’Assommoir* : 766).

De même, Lantier dans la première scène se montre violent quand elle se dispose à ramasser ses vêtements sales pour les laver : « il ferma la malle brutalement, s’assit dessus, lui cria : Non ! dans la figure » (*L’Assommoir* : 385). Encore une fois, ce sont les attitudes corporelles qui portent toute la signification de la scène. L’action de fermer la malle, sobrement et précisément caractérisée, intensifiée par l’adverbe « brutalement », ainsi que les cris d’une proximité menaçante, « dans la figure » de Gervaise, montrent l’homme agissant de manière violente devant une femme qui ne peut pas se protéger ; c’est la transformation soudaine de l’homme en bête, qui montre sa supériorité virile – mais aussi sa faiblesse, son intempérance – moyennant la violence. Coupeau après son accident devient pareil ou pire :

Elle voulut rire, le coucher, comme elle faisait les jours où il avait le vin bon enfant. Mais il la bouscula, sans desserrer les lèvres ; et, en passant, en gagnant de lui-même son lit, il leva le poing sur elle. Il ressemblait à l’autre, au soûlard qui ronflait là-haut, las d’avoir tapé (*L’Assommoir* : 557).

Les lèvres serrées, ainsi que l’action de la bousculer et de lever le poing sur elle sont des gestes presque typifiés qui soulignent la colère. Il ne s’agit pas de faits occasionnels et sans conséquences ; au contraire, ce sont des symptômes d’une course ir-



rémédiable, voire naturelle, vers la brutalité ; ce manque de respect mutuel finit par des agressions chaque fois plus violentes pendant les disputes du ménage : « Un vrai bousin, leur chez eux, à cette heure. La journée entière, ils s'empoignaient. Pourtant, ils ne se tapaient pas encore, à peine quelques claques parties toutes seules dans le fort des disputes » (*L'Assommoir* : 685).

D'ailleurs, la bagarre entre Gervaise et Virginie au lavoir qui, par sa description explicite, approche le point maximal du réalisme, passe en égalité de conditions, parce que les deux sont des femmes. La scène est longue, presque sept pages de coups, claques, tapes, accompagnés d'insultes et de cris de rage et de douleur. Elle commence avec Gervaise pleurant en voyant la clé de la chambre de l'hôtel Boncoeur apportée par ses fils et qui annonce l'abandon de Lantier. Virginie qui est présente au lavoir, chuchote avec d'autres femmes sur l'infidélité de Lantier avec sa sœur Adèle, ce qui met Gervaise en colère : « Les bras en avant, cherchant à terre, tournant sur elle-même, dans un tremblement de tous ses membres, elle marcha quelques pas, rencontra un seau plein, le saisit à deux mains, le vida à toute volée » (*L'Assommoir* : 395). La bataille s'engage avec des insultes que se lancent les deux femmes mutuellement ; alors, il s'agit, au début, d'une bataille plutôt verbale. Mais quand les mots enragent davantage Gervaise, au lieu de mots, elles se lancent de l'eau l'une sur l'autre : « Elles courent toutes deux le long de baquets, s'emparant des seaux pleins, revenant se les jeter à la tête » (*L'Assommoir* : 397). Puis, quand le courroux monte, « Virginie venait de sauter à la gorge de Gervaise. Elle le serrait au cou, tâchait de l'étrangler. Alors, celle-ci, d'une violente secousse, se dégagea, se pendit à la queue de son chignon, comme si elle avait voulu lui arracher la tête » (*L'Assommoir* : 398). Pendant la bataille, les deux femmes se déchirent les robes et elles montrent leurs chairs : « son corsage, craqué au cou, montra sa peau, tout un bout d'épaule ; tandis que la blonde, déshabillée, une manche de sa camisole blanche ôtée sans qu'elle sût comment, avait un accroc à sa chemise qui découvrait le pli de sa taille » (*L'Assommoir* : 398). La lutte continue chaque fois plus brutale, moins féminine, les deux femmes ressemblant à deux bêtes enragées :

Un moment, elles restèrent là, agenouillées, à se menacer. Les cheveux dans la face, la poitrine soufflante, boueuses, tuméfiées, elles se guettaient, attendant, reprenant haleine. Gervaise porta le premier coup ; son battoir glissa sur l'épaule de Virginie. [...] Alors, mises en train, elles se tapèrent comme les laveuses tapent leur linge, rudement, en cadence (*L'Assommoir* : 399-400).

Finalement, Gervaise gagne en pliant Virginie et en lui arrachant le pantalon sous les jupes : « les cuisses nues, les fesses nues [...] elle se mit à battre » le derrière de sa rivale. « À chaque tape, une bande rouge marbrait la peau blanche » (*L'Assommoir* : 400).

Dans cette scène, Zola montre la violence atténuée des femmes, moins brutale, plus sensuelle, qui laisse entrevoir les parties intimes cachées sous les vêtements. L'agressivité passe des regards menaçants aux attaques verbales et, finalement, aux attaques physiques. Les autres ouvrières ne se conduisent pas mieux :

Alors, la grande Clémence se rhabilla en bougonnant. En voilà des giries ! Avec ça que les passants n'avaient jamais vu des nénaï ! Et elle soulagea sa colère sur l'apprentie, ce louchon d'Augustine, qui repassait à côté d'elle du linge plat, des bas et des mouchoirs ; elle la bouscula, la poussa avec son coude. Mais Augustine, hargneuse, d'une méchanceté sournoise de monstre et de souffre-douleur, cracha par-derrière sur sa robe, sans qu'on la vit, pour se venger (*L'Assommoir* : 505).

C'est la violence des femmes ordinaires, stupides, pas dans le sens d'un trait de caractère individuel, mais comme la conduite propre des gens de cette classe sociale, dans le monde zolien. Elles se poussent du coude, se crachent par derrière, mais sans jamais arriver au degré de violence masculine, comme dans le cas qui suit, où un ivrogne bat brutalement sa femme et sa fille. Gervaise écoute des cris et des bruits de tapes, elle monte chez les Bijard et trouve la femme :

les jupes encore trempées par l'eau du lavoïr et collées à ses cuisses, les cheveux arrachés, saignante, râlait d'un souffle fort, avec des oh ! oh ! prolongés, à chaque coup de talon de Bijard. Il l'avait d'abord abattue de ses deux poings ; maintenant, il la piétinait (*L'Assommoir* : 556).

Cette brutalité dont Bijard fait preuve en battant sa femme, soulignée par les cheveux arrachés, le sang, les coups des poings et de talon, est le résultat de l'alcoolisme qui transforme l'homme en une bête enragée ; après avoir tué sa femme, il décharge sa colère sur sa petite fille Lalie, dont on a déjà parlé auparavant : « Non, jamais on ne se douterait des idées de férocité qui peuvent pousser au fond d'une cervelle de pochard » (*L'Assommoir* : 691), c'est l'amère commentaire de Zola à la fin d'une de ces scènes terrifiantes.

La grande quantité de ces gestes brutaux, des coups, des tapes, des gifles, des soufflets, des calottes, etc., ne fait que souligner l'énorme violence du milieu dont Gervaise provient<sup>5</sup>. Gervaise en a reçu lorsqu'elle était jeune, de son père : « le père Macquart, pour un oui, pour un non, m'allongeait des coups de pied dans les reins » (*L'Assommoir* : 388), raconte-elle ; mais la dureté et le venin semblent héréditaires, ou mimiques selon Griffiths (2003), et c'est aussi elle qui en donne à sa fille : « Elle distribua des taloches, souffleta Nana sur les deux joues, flanqua un coup de pied à Pauline, cette grande dinde qui laissait prendre le sabot de sa mère » (*L'Assommoir* : 520).

<sup>5</sup> Selon Jacquet (1995), le verbe « taper » représente une sorte de bruit-obsession de Zola, ensemble avec les autres verbes comme « frapper » et « battre » qui apportent, en plus, de la sonorité au roman.

De nouveau, on observe la règle absolue des lois de l'hérédité génétique, qui oblige Gervaise à reproduire ce qu'elle avait reçu. Coupeau traite son beau-fils de la même mauvaise manière : « Trois jours après, il lançait des coups de pied au derrière du petit, matin et soir, si bien que l'enfant, quand il l'entendait monter, se sauvait chez les Goujet, où la vieille dentellière lui gardait un coin de la table pour faire ses devoirs » (*L'Assommoir* : 489), et puis, sa propre fille Nana aussi : « Coupeau avait ramené Nana à coups de pied au derrière » (*L'Assommoir* : 713). Il semble que dans le milieu décrit par Zola, la maltraitance des enfants est bien habituelle.

#### 4. Le corps et l'addiction

La violence extrême présente dans *L'Assommoir* transforme les personnages en vraies bêtes humaines. Mais ce n'est pas la seule caractérisation de leur ressemblance avec les animaux. Pendant la visite du Louvre, hors de leur milieu, ils sont décrits comme « un troupeau débandé » par son comportement non verbal qui contraste avec la sacrée solennité du lieu qu'ils sont en train de visiter. Ils n'ont pas l'éducation nécessaire pour savoir comment se conduire, alors ils tapent leurs souliers fortement, faisant sonner le parquet (geste kinésique auditif), comme des sauvages : « Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles » (*L'Assommoir* : 446).

Dans la scène où Bijard témoigne la mort de sa fille Lalie<sup>6</sup>, son expression corporelle montre un être incapable de gérer ses émotions, qui le laissent paralysé : « Lui, abruti, repris par les fumées de l'ivresse, roulait la tête en la regardant passer de ses yeux ronds. Ça remuait en lui toutes sortes de choses ; mais il ne trouvait plus rien, et avait la couenne trop brûlée pour pleurer » (*L'Assommoir* : 758). Son état d'ivresse le réduit à émettre le geste caractéristique et symptomatique de « rouler la tête » sans pouvoir rien dire : « Bijard, stupide, les yeux sur ce cadavre qu'il avait fait, roulait toujours la tête, du mouvement ralenti d'un animal qui a de l'embêtement » (*L'Assommoir* : 760). Cette scène montre Bijard comme une bête humaine impuissante, empêchée de parler, anéantie par les faits et limitée à l'expression gestuelle hébétée, ce qui contraste avec son comportement quand il battait sa femme dans l'état d'ivresse : « il se retournait, muet, une écume aux lèvres ; et, dans ses yeux pâles, l'alcool flambait, allumait une flamme de meurtre » (*L'Assommoir* : 556-557), ou, de

<sup>6</sup> La saga *Les Rougon-Macquart*, comme les études sur la mort du XIXe siècle, nous révèlent une prédominance de la figure féminine autour de l'agonisant comme « le signe d'une réappropriation du mort par la famille, dont les femmes garantissent l'unité. Cette effective féminisation dans l'œuvre de Zola, si elle résulte de la transposition d'un fait social en fait littéraire, ne suffit pas à expliquer la persistance du personnage féminin qui, lorsqu'il n'est pas spécifiquement la mère, en livre souvent l'image » (Cnockaert, 2003 : 137). L'épisode de Lalie est brutale, non seulement parce qu'elle n'est qu'un enfant, mais aussi parce qu'elle incarne la maternité, malgré son jeune âge (« Lalie, la petite mère »).

même, quand il battait sa fille ; toutes les deux maintenant mortes : « une légère écume lui venait aux lèvres, ses yeux jaunes sortaient de leurs trous noirs » (*L'Assommoir* : 693).

L'alcool est donc la cause principale qui mène les personnages à se comporter comme des animaux. Quand ils sont soûls, leur conduite se réduit aux instincts primaires, et ceci se reflète surtout dans leur attitude kinésique. Gervaise est bien consciente des effets que l'alcool exerce sur les ouvriers et elle songe à ne jamais tomber sous son influence. Zola exprime la peur que l'héroïne a de l'alcool en utilisant un oxymoron puissant : « Alors, Gervaise, prise d'un frisson, recula ; et elle tâchait de sourire, en murmurant : –C'est bête, ça me fait froid, cette machine... la boisson me fait froid... » (*L'Assommoir* : 412). La réaction thermique que lui produit la machine à distiller est toute contraire à celle que l'eau-de-vie produit normalement dans la gorge. Cette aversion joue le rôle d'un présage selon lequel l'alcoolisme sera responsable de sa chute :

Gervaise s'était prêtée à ce jeu ; et, quand elle lui lâcha le bras, les camarades trouvèrent la blague si bonne, qu'ils se jetèrent les uns sur les autres, braillant et se frottant les épaules comme des ânes qu'on étrille. Le zingueur avait la bouche fendue par un tel rire, qu'on lui voyait jusqu'au gosier (*L'Assommoir* : 703).

Zola compare leur comportement aux « ânes qu'on étrille », hébétés par l'alcool, riant comme des brutes, comme dans la scène où ils observent Gervaise boire pour la première fois : « Et lorsqu'on lui eut apporté un verre de vitriol, et que sa mâchoire se contracta, à la première gorgée, le zingueur reprit, en se tapant sur les cuisses : –Hein ! Ça te rabote le sifflet !... Avale d'une lampée » (*L'Assommoir* : 706). Le geste de se taper sur les cuisses répond aussi à une gestualité de moquerie, de nouveau confirmant leur stupidité.

Ils agissent toujours en compagnie, comme un troupeau de bêtes : « ils se ricanèrent dans la figure, le soir, après le dîner, les coudes posés au bord de la table ; ils se frottaient l'un contre l'autre toute la journée, comme les chats qui cherchent et cultivent leur plaisir » (*L'Assommoir* : 647). Pour ces individus, rien n'est sacré ; ce qui prouve le geste blasphémateur de Coupeau en se croisant : « Justement, Coupeau se leva pour faire le signe de croix des pochards. Sur la tête il prononça Montpernasse, à l'épaule droite Menilmonte, à l'épaule gauche la Courtille, au milieu du ventre Bagnolet, et dans le creux de l'estomac trois fois Lapin sauté » (*L'Assommoir* : 627).

Bientôt, Gervaise adoptera leur comportement lorsqu'elle se mettra à boire aussi :

elle laissa tomber son menton sur ses mains, elle ne vit plus que Coupeau et les camarades ; et elle demeura nez à nez avec eux, tout près, les joues chauffées par leur haleine, regardant leurs

barbes sales, comme si elle en avait compté les poils. Ils étaient très souls, à cette heure (*L'Assommoir* : 707).

En rentrant à la maison complètement soûle, elle est regardée par la petite Lalie, qui est prise par une terrible peur de la ressemblance de Gervaise avec son père :

Mais, en face du visage hébété de la blanchisseuse, elle recula et trembla. Elle connaissait ce souffle d'eau-de-vie, ces yeux pâles, cette bouche convulsée. Alors, Gervaise passa en trébuchant, sans dire un mot, pendant que la petite, debout sur le seuil de sa porte, la suivait de son regard noir, muet et grave » (*L'Assommoir* : 708).

Le visage de Gervaise lui rappelle celui de son père qui la bat brutalement chaque fois qu'il revient de la taverne : « Et elle se tut, tremblante, écoutant un pas lourd qui montait l'escalier. Brutalement, le père Bijard poussa la porte. Il avait son coup de bouteille comme à l'ordinaire, les yeux flambant de la folie furieuse du vitriol » (*L'Assommoir* : 757). Un autre jour, la fille de Coupeau et de Gervaise trouve ses parents dans un état déplorable : « Coupeau, tombé en travers du lit, ronflait. Gervaise, tassée sur une chaise, roulait la tête avec des yeux vagues et inquiétants ouverts sur le vide » (*L'Assommoir* : 727).

L'alcool dénature le visage des gens, les yeux deviennent pâles, sans expression, la bouche fendue, toute la physionomie convulsée. Le contraste ne peut pas être plus grand avec la description de la petite fille qui s'apparente à l'ange, pure et innocente :

Non, jamais Lalie ne se révoltait. Elle pliait un peu le cou, pour protéger son visage ; elle se retenait de crier, afin de ne pas révolutionner la maison. Puis, quand le père était las de l'envoyer promener à coups de soulier aux quatre coins de la pièce, elle attendait d'avoir la force de se ramasser ; et elle se remettait au travail, débarbouillait ses enfants, faisait la soupe, ne laissait pas un grain de poussière sur les meubles. Ça rentrait dans sa tâche de tous les jours d'être battue (*L'Assommoir* : 689-690).

Dans le cas de Coupeau, on peut aussi observer la marche parallèle de l'évolution de son alcoolisme et son expression corporelle : « Coupeau traversait justement la rue. Il faillit enfoncer un carreau d'un coup d'épaule, en manquant la porte. Il avait une ivresse blanche, les dents serrées, le nez pincé » (*L'Assommoir* : 557). Chaque jour davantage son attitude n'est expliquée que par cette seule cause. Malgré son visage déformé par l'ivresse, il garde toujours des traits humains. Néanmoins, il arrive un moment où il ressemble complètement à un monstre ; et voilà la description qui en résulte :

Quand elle le regarda sous le nez, les bras lui tombèrent. Était-ce Dieu possible qu'il eût une figure pareille, avec du sang dans les yeux et des croûtes plein les lèvres ? Elle ne l'aurait bien sûr

pas reconnu. D'abord, il faisait trop de grimaces, sans dire pourquoi, la margoulette tout d'un coup à l'envers, le nez froncé, les joues tirées, un vrai museau d'animal (*L'Assommoir* : 782-783).

Ce portrait correspond à la même personne qu'on a trouvé au début du roman, avant de tomber du toit, en prenant soin de sa femme qui a accouché de sa fille : « Il lui avait glissé délicatement sous le dos une de ses grosses mains, et il l'attirait, il lui baisait le ventre à travers le drap, pris d'un attendrissement d'homme rude pour cette fécondité endolorie encore » (*L'Assommoir* : 471). En plus d'avoir accordé à l'alcoolisme la causalité exclusive de la bestialité, Zola a offert la démonstration de cette métamorphose progressive à travers de descriptions corrélatives et bien balancées du comportement corporel.

En somme, l'animalisation de l'homme devient plus évidente surtout dans cette section, où les personnages sont déshumanisés à cause de leur extrême brutalité. « Les personnages sont des pantins qui empruntent à l'animal un comportement grotesque ; ou bien ce sont des monstres qui incarnent le mythe redoutable de l'union de l'homme et de la bête » (Bonnefis, 1968 : 98). L'obsession de Zola d'animaliser les personnages est soumise à tout malaise existentiel. Par conséquent, la plupart des exemples des métaphores animales apparaissent dans le sens négatif.

### 5. Le corps et ses appétits

« La dévoration est universelle, les hommes et les femmes se mangent entre eux dans toutes les combinaisons possibles », a déclaré sentencieusement Borie (1971 : 65) à propos de *L'Assommoir*. En effet, il est impossible d'éviter la sensation que l'humanité dépeinte dans *L'Assommoir* est pénétrée par un agacement corporel, un spasme universel, une agitation permanente et véhémence, comme un frelon ; et cette impression est particulièrement intense lorsqu'il s'agit du désir sexuel ou de la gourmandise, les deux grands thèmes qu'on traitera à continuation.

Dans *L'Assommoir*, la sexualité est explicite, et elle est entendue principalement comme une sorte de violence des hommes sur les femmes. Borie (1971 : 47) affirme : « La violence virile du héros, elle est aussi le monstre menaçant », parce que les hommes sont poussés par un appétit qui les transforme en bêtes qui surgissent par derrière ; l'impulsion érotique cristallise dans des mouvements fébriles, des agitations véhémentes : « baiser la nuque, haleine brûlante qui vient faire trembler les cheveux follets et frissonner la nuque désirée » (Borie, 1971 : 47).

Au total, il y a trois hommes principaux qui lutteront pour séduire Gervaise. Le premier est Coupeau qui, après l'abandon de Lantier, tente de séduire Gervaise, d'abord verbalement :

Alors, lui, les coudes toujours sur la table, avançant la face davantage, la complimenta en risquant les mots, comme pour la griser. Mais elle disait toujours non de la tête, sans se laisser

tenter, caressée pourtant par cette voix câline (*L'Assommoir* : 408).

L'expression non verbale de Gervaise est bien explicitement contradictoire : bien qu'elle dise « non » de sa tête, elle se laisse mignoter, elle aime ce qu'elle écoute ; comme elle n'est pas capable de s'exprimer verbalement, sa gestualité parle d'elle-même.

Gervaise, au début, ne comprend pas pourquoi Coupeau veut l'épouser :

–Vous n'y songez pas, vraiment. Je suis une vieille femme, moi ; j'ai un grand garçon de huit ans... Qu'est-ce que nous ferions ensemble ? –Pardi ! Murmura Coupeau en clignant les yeux, ce que font les autres ! Mais elle eut un geste d'ennui (*L'Assommoir* : 405).

La communication non verbale entre eux arrive plus loin que les mots : de son clignement d'œil, Coupeau exprime qu'il veut la posséder sexuellement, et Gervaise répond d'un geste qui n'a pas besoin de mots.

Le langage corporel a aussi son développement, ses phases, sa dialectique. À mesure que son désir s'intensifie, Coupeau passe des compliments au contact physique : « Elle allait suivre le boulevard. Mais il lui avait pris la main, il ne la lâchait pas, répétant : –Faites donc le tour avec moi, passez par la rue de la Goutte-d'Or, ça ne vous allonge guère... » (*L'Assommoir* : 412). Si Coupeau avance à grands pas vers la consommation de la relation, Gervaise rétrocède dans son attitude non verbale : « Pourtant, Coupeau, en la quittant devant l'atelier de madame Fauconnier, put garder un instant dans la sienne sa main qu'elle lui abandonnait en toute amitié » (*L'Assommoir* : 416), jusqu'au moment où Coupeau devient malade du désir :

il lui parut pâle, les yeux rougis, le visage marbré. Et il restait debout, bégayant, hochant la tête. Non, non, il n'était pas malade. Il pleurait depuis deux heures, en haut, dans sa chambre ; il pleurait comme un enfant, en mordant son oreiller, pour ne pas être entendu des voisins (*L'Assommoir* : 418).

Cette attitude d'enfant qui ne peut pas avoir ce qu'il désire adoucit Gervaise, et Coupeau profite du moment pour attaquer : « Coupeau, voyant la jeune femme à bout d'arguments, silencieuse et vaguement souriante, avait saisi ses mains, l'attirait vers lui » (*L'Assommoir* : 420). Alors, l'envie de la posséder est si fort qu'il agit d'une manière violente, en empoignant la femme et la baisant rudement : « Il s'était levé, l'avait empoignée par la taille, lui appliquait un rude baiser sur la figure, au hasard » (*L'Assommoir* : 420). Puis, le jour de la noce, il sent un désir charnel de passer la nuit de noce tête à tête avec elle : « Cependant, Coupeau ne disait rien ; il venait derrière Gervaise, la tenait à la taille, la sentait s'abandonner. Lorsque, brusquement, on rentra dans le jour, il était juste en train de lui embrasser le cou » (*L'Assommoir* : 449). Bien que cette expression corporelle possède une évidente connotation sexuelle, elle



n'est pas exprimée ouvertement, mais presque métaphoriquement, avec une certaine atténuation, au moyen de ce mouvement « d'embrasser le cou », qui contraste avec la tension inspirée par le trope (hypallage) qui déplace l'adverbe « brusquement » de l'action corporelle à l'éclosion des premières lueurs de l'aube.

Après le mariage et son accident, Coupeau se sent en possession de Gervaise, alors un jour qu'il rentre ivre à la maison, il agit ainsi :

Non, il voulait l'embrasser, il avait besoin de ça, parce qu'il l'aimait bien. Tout en balbutiant, il tournait le tas des jupons, il butait dans le tas des chemises ; puis, comme il s'entêtait, ses pieds s'accrochèrent, il s'étala, le nez au beau milieu des torchons. Gervaise, prise d'un commencement d'impatience, le bouscula, en criant qu'il allait tout mélanger. [...] Il l'avait empoignée, il ne la lâchait pas. Elle s'abandonnait, étourdie par le léger vertige qui lui venait du tas de linge, sans dégoût pour l'haleine vineuse de Coupeau. Et le gros baiser qu'ils échangèrent à pleine bouche, au milieu des saletés du métier, était comme une première chute, dans le lent avachissement de leur vie (*L'Assommoir* : 509).

Cette scène serait suffisante pour illustrer cette exagération méthodique que nous avons remarquée à plusieurs reprises sur la manière naturaliste de démontrer l'évolution absolument irrémédiable des événements. Zola profite de l'occasion pour montrer comment l'ivrognerie prend le dessus, infestant toutes les manifestations et moments de la vie des personnages, en particulier leurs relations amoureuses, en les jetant dans l'ordure de leur destinée sans appel. On pourrait même dire que la scène prend un sens métaphorique : Coupeau, soûl, avec mauvaise haleine, la baise au milieu du linge sale ; la saleté de l'endroit se mêlant à la saleté de l'homme, acquiert une valeur morale et présage l'effondrement du couple.

Le deuxième homme qui tente de séduire Gervaise est Lantier, lorsqu'il réapparaît dans la vie de Gervaise dix ans après son abandon. D'abord, ses intentions sont loin d'une préoccupation érotique ; il n'est pas motivé par le désir de la posséder, mais de récupérer ce qu'un jour était sien et pour s'assurer un logement et la pitance. Toutefois, le transport passionnel, l'instinct animal effréné va bientôt apparaître. En négligeant le fait que Gervaise est mariée, il la poursuit avec son regard et un jour il l'embrasse contre sa volonté : « Mais, un soir, se trouvant seul avec elle, il la poussa devant lui sans dire une parole, l'accula tremblante contre le mur, au fond de la boutique, et là voulut l'embrasser » (*L'Assommoir* : 613). C'est aussi de la saleté morale qu'il s'agit, de la violence agressive, de l'abus de force ; comme les bêtes, soumises à l'impulsion charnelle ; « Le besoin charnel de l'autre ouvre la voie à une animalité dans laquelle la raison risque de s'abîmer » (Cnockaert, 2018 : 77). À ce point de l'histoire, Gervaise se montre encore décidée à rester fidèle à son mari, mais le jour où

Coupeau revient soûl, quelque chose dans son intérieur se casse, et Lantier n'hésite pas à profiter de l'occasion :

Lantier, qui avait un petit rire en voyant bien qu'elle ne ferait pas dodo sur son oreiller cette nuit-là, lui prit la main, en disant d'une voix basse et ardente : –Gervaise... écoute, Gervaise... [...] –Auguste, laisse-moi, tu vas les réveiller, reprit-elle, les mains jointes. Sois raisonnable. Un autre jour, ailleurs... Pas ici, pas devant ma fille... (*L'Assommoir* : 631-632).

Dans les premiers instants d'abord Gervaise résiste aux séductions de Lantier :

Elle luttait, elle disait non de la tête, énergiquement. Dans son trouble, comme pour montrer qu'elle resterait là, elle se déshabillait, jetait sa robe de soie sur une chaise, se mettait violemment en chemise et en jupon, toute blanche, le cou et les bras nus (*L'Assommoir* : 632)

mais finalement elle succombe à la pression insistante. Aussi, les états d'ivresse de Coupeau la font perdre toute l'affection qu'elle avait éprouvée ; encore une fois, c'est grâce aux modifications d'une attitude corporelle que Zola transmet l'évolution des relations : « Il ne parlait plus, il restait souriant ; et, lentement, il la baisa sur l'oreille, ainsi qu'il la baisait autrefois pour la taquiner et l'étourdir. Alors, elle fut sans force, elle sentit un grand bourdonnement, un grand frisson descendre dans sa chair » (*L'Assommoir* : 632). C'est le point de départ de ce ménage à trois qui éveillera des rumeurs dans le quartier.

Le troisième homme dans la vie de Gervaise est Goujet. Il est le seul qui est vraiment amoureux d'elle. La sympathie, le penchant tendre, sont mutuels : « Alors, tous deux baissèrent la tête. Il y avait entre eux quelque chose de très doux qu'ils ne disaient pas » (*L'Assommoir* : 491). À cause d'une tension sexuelle entre les deux, des rougissements involontaires se produisent. Dans la scène où Goujet entre sans frapper à la porte, « il la surprit à moitié nue, se lavant le cou ; et, de huit jours, il ne la regarda pas en face, si bien qu'il finissait par la faire rougir elle-même » (*L'Assommoir* : 474). L'émotion passe de l'un à l'autre, créant une situation à moitié incommode. Ainsi, Gervaise rougit aussi, lorsqu'elle entend parler de Goujet : « Tout le monde disait en riant à Gervaise que Goujet avait un béguin pour elle. Elle le savait bien, elle rougissait comme une jeune fille, avec une fleur de pudeur qui lui mettait aux joues des tons vifs de pomme d'api » (*L'Assommoir* : 518). C'est cette marque physiologique, le rougissement, ce qui nous indique qu'elle connaît bien les sentiments de Goujet et aussi qu'elle sent la même chose, comme dans la scène où elle parle avec sa mère :

Elle avait rougi légèrement, en balbutiant la fin de la phrase. Elle craignait de laisser voir le plaisir qu'elle prenait à repasser elle-même les chemises de Goujet. Bien sûr, elle n'avait pas de

pensées sales ; mais elle n'en était pas moins un peu honteuse  
(*L'Assommoir* : 539).

Ensuite, on trouve une expression nouvelle des sentiments à travers le corps : le contact à travers des mains entre Gervaise et Goujet devient le signe de l'amour qui ne pourra jamais fleurir. Les contacts physiques entre eux acquièrent une très grande signification psychologique, affective ; les rapprochements minimes deviennent l'expression parfaite d'une vraie délicatesse, les manifestations plus éloquentes de l'intimité et la douceur de l'amour. Il y a peu d'occasions où l'efficacité communicative des contacts physiques soit démontrée d'une manière plus convaincante, où l'on montre comment la dialectique corporelle peut remplacer complètement les discours. Quand Gervaise vient visiter Goujet dans son atelier et il vainc son collègue dans le duel des marteaux : « Il lui prit la main comme s'il l'avait conquise » (*L'Assommoir* : 535). Mais le vrai contact de leurs mains plein d'affection apparaît quand Gervaise et Goujet restent seuls, après avoir témoigné le baiser violent de Lantier. C'est la scène où Goujet finalement exprime ses sentiments pour Gervaise et lui propose d'échapper avec lui : « Et elle avait, en parlant, une si belle figure, toute pleine de franchise, qu'il lui prit la main et la fit rasseoir. Maintenant, il respirait à l'aise, il riait en dedans. C'était la première fois qu'il lui tenait la main et qu'il la serrait dans la sienne » (*L'Assommoir* : 615). Les expressions corporelles suivent exactement la marche des sentiments et des pensées, jusqu'au point où l'on pourrait presque faire abstraction des paroles. Ainsi, nous voyons changer soudainement cette tendresse quand Gervaise mentionne l'argent emprunté :

Il lui secoua la main, à la briser. Il ne voulait pas qu'elle parlât de l'argent. Puis, il hésita, il bégaya enfin : –Écoutez, il y a longtemps que je songe à vous proposer une chose... Vous n'êtes pas heureuse. Ma mère assure que la vie tourne mal pour vous... (*L'Assommoir* : 616).

Après sa proposition, Goujet se montre sensible et extrêmement timide, ce qui démontre une vraie impuissance, parce que son comportement réel contredit ses intentions : « Il l'aurait prise contre lui pour l'embrasser, qu'elle aurait eu moins de honte » (*L'Assommoir* : 616). Il souhaite gagner son cœur, mais en même temps il sait que leur amour est impossible, ce qui le rend violent et le conduit finalement à se comporter comme les autres hommes dont on a parlé :

Brusquement, dans le grand jour, il la prit entre ses bras, la sera à l'écraser, lui posa un baiser furieux sur le cou, comme s'il avait voulu lui manger la peau. Puis, il la lâcha, sans demander autre chose ; et il ne parla plus de leur amour. Elle se secouait, elle ne se fâchait pas, comprenant que tous deux avaient bien gagné ce petit plaisir (*L'Assommoir* : 617).

Il vaut la peine que nous nous arrêtions pour examiner la scène de la dernière rencontre entre Gervaise et Goujet, parce que cette troublante relation offre l'un des motifs les plus intéressants pour montrer comment les paroles se font inutiles ou inefficaces pour exprimer l'atrouplement des émotions contrariées, et alors seulement les allures, les mouvements nerveux, les regards, bref, le corps seul peut en rendre compte. On sait déjà que Goujet était vraiment amoureux de Gervaise et qu'il était le seul homme qui voulait toujours l'aider. Quand Gervaise se jette dans la prostitution, c'est donc Goujet qui la sauve pour la dernière fois, apparaissant dans la rue où Gervaise était prête à se prostituer. Quand elle voit Goujet, elle se jette à ses jambes, blême et suppliante. Il la ramène chez lui, et lui donne à manger. Puis, « sans une parole, pris d'une rage, il voulut la saisir et l'écraser entre ses bras » (*L'Assommoir* : 775), ce que Gervaise interprète comme une faveur de retour, et le contenu moral de toute la scène est partagé entre les mots et les gestes, avec une prépondérance claire de ces derniers :

Puis, croyant voir une flamme s'allumer dans ses yeux, elle porta la main à sa camisole, elle ôta le premier bouton. Mais Goujet s'était mis à genoux, il lui prenait les mains, en disant doucement : —Je vous aime, madame Gervaise, oh ! Je vous aime encore et malgré tout, je vous le jure ! (*L'Assommoir* : 777).

Sans doute, la poésie nous offre d'innombrables exemples où les mots seuls donnent pleinement compte des nuances infinies de la tension émotionnelle dans des cas similaires, mais on comprend bien que l'auteur d'un roman réaliste ne fasse pas parler ses personnages avec cette rare inspiration verbale qui ont, disons, les Dido et Énée, Hippolyte et Aricie, Roméo et Juliette... Toute rhétorique peut être parfaitement remplacée par l'éloquence des gestes. Les sentiments de Goujet sont purs, il est le seul qui aime Gervaise réellement et inconditionnellement, et ce penchant tendre lui impose un comportement corporel très différent des autres amants, plus timide, plus chaste ; lorsqu'il a la possibilité de la posséder, il se limite juste à lui donner une bise sur le front, comme un geste de respect et de protection : « Il la baisa sur le front, sur une mèche de ses cheveux gris. Il n'avait embrassé personne, depuis que sa mère était morte. Sa bonne amie Gervaise seule lui restait dans l'existence » (*L'Assommoir* : 777). Gervaise, surprise par la pureté de ses sentiments, est aussi émue et ce sont également ses gestes qui expriment ses sentiments : « Et elle se mettait à genoux, toute secouée d'un désir qui la pâlisait. Jamais elle ne s'était ainsi roulée aux pieds d'un homme » (*L'Assommoir* : 779).

Il convient de noter qu'en général Zola décrit les hommes comme des êtres dépravés, qui ont un esprit sale. Charles, le garçon du lavoir, « jouissait des morceaux de peau que les deux femmes montraient » (*L'Assommoir* : 399) pendant leur bagarre. Les hommes au musée du Louvre cherchaient « les détails orduriers » (*L'Assommoir* : 446) dans le tableau de la Kermesse de Rubens et « chatouillaient » les femmes « leur

pinçaient les jambes » (*L'Assommoir* : 448) pendant la noce de Gervaise. Même monsieur Boche, un homme marié, ne cesse pas de flirter avec les femmes prenant leur genou sous la table, comme avec madame Vigouroux pendant la fête de Gervaise ou la taille de madame Lerat :

Madame Boche, à voix basse, accusa Boche de pincer les genoux de madame Lerat [...] Et le vacarme s'accrut d'un acte de vigueur de madame Boche. Elle guettait toujours Boche, elle le vit, dans un coin, pincer la taille de madame Lerat (*L'Assommoir* : 454-459).

Mais les hommes ne possèdent pas le patrimoine exclusif du dévergondage. Nana, la fille de Coupeau et Gervaise, est aussi inclinée à l'impudicité : « Elle avait de grands yeux d'enfant vicieuse, allumés d'une curiosité sensuelle » (*L'Assommoir* : 632). Ceci est révélé pendant la scène, témoinnée par Nana, où Gervaise succombe à la séduction de Lantier :

Le visage de Nana apparut à la porte vitrée du cabinet [...] La petite venait de se réveiller et de se lever doucement, en chemise, pâle de sommeil. Elle regarda son père roulé dans son vomissement; puis, la figure collée contre la vitre, elle resta là, à attendre que le jupon de sa mère eût disparu chez l'autre homme, en face (*L'Assommoir* : 632-633).

Alors, elle apprend bien tôt ce dont les hommes ont besoin. En plus, à cause de l'alcool, son père agit d'une manière équivoque avec elle, ce qui semble un harcèlement sexuel :

Nana faisait la modeste, parce qu'elle trouvait ça gentil, ce jour-là. Elle continuait à regarder les cadeaux sur la commode, en affectant de baisser les yeux et de ne pas comprendre les vilains propos de son père. Mais le zingueur était joliment taquin, les soirs de ribote. Il lui parlait dans le cou (*L'Assommoir* : 678).

La loi du déterminisme impose la répétition de ce qu'elle voyait toujours dans son milieu ; Nana commence à utiliser son corps pour séduire les hommes ; la génétique présente sa meilleure démonstration dans l'inventaire des petits gestes, même s'ils sont médités et préparés :

Ce qui la rendait surtout friande, c'était une vilaine habitude qu'elle avait prise de sortir un petit bout de sa langue entre ses quenottes blanches. Sans doute, en se regardant dans les glaces, elle s'était trouvée gentille ainsi. Alors, tout le long de la journée, pour faire la belle, elle tirait la langue (*L'Assommoir* : 709).

Elle est jeune et son expression corporelle est orientée – tout comme nous l'avons vu dans le cas des vêtements – vers le seul but d'attirer l'attention des hommes. Lorsqu'elle se promène avec son amie Pauline,

elles balançaient les hanches, se pelotonnaient, se dégingandaient, histoire d'attrouper le monde et de faire craquer leur corsage sous leurs formes naissantes [...] les yeux vifs, coulant de minces regards par le coin pincé des paupières, elles voyaient tout, elles renversaient le cou pour rire, en montrant le gras du menton (*L'Assommoir* : 711).

Outre la pulsion sexuelle – et, bien sûr, l'alcoolisme –, la gourmandise est l'autre grand appétit corporel qui traverse la galerie d'attitudes grossières chez *L'Assommoir*. Borie (1971 : 39) n'exagère pas quand il souligne l'impression de saleté matérielle et morale que Zola nous transmet quand il décrit l'attitude des personnages envers la nourriture :

Il n'y a pas que l'alcoolisme dans *L'Assommoir*: il y a aussi quarante pages au milieu du roman où l'on mange. Les dîneurs à table sont toujours très absorbés par leur assiette : ils nous tournent le dos, et aussi à l'auteur. C'est alors que celui-ci peut se retirer sur la pointe des pieds et que, seuls derrière les convives, nous pouvons vraiment les voir : litière de porcs vautrés dans le bonheur abominable de leur fange.

De nouveau, on revient au sujet de la bête. Les convives pendant la fête de Gervaise réduisent ses actions au comportement non verbal. Ils ne parlent pas, ne peuvent pas parler, soit parce que leur bouche est pleine, soit parce que leur attention est focalisée sur les assiettes. Ils mangent comme des bêtes, comme s'ils devraient remplir leurs ventres pour passer tout l'hiver sans manger. Dans ce cas-ci, l'animalisation des personnages qui mangent de cette façon est « l'instrument d'une satire, parce qu'elle sanctionne les ridicules d'une humanité au sang pauvre, dépossédée des splendeurs solaires de sa nudité, et sclérosée par le labeur, la lâcheté ou l'inintelligence » (Bonnefis, 1968 : 99) :

Les hommes déboutonnaient leur gilet, les dames s'essuyaient la figure avec leur serviette. Le repas fut comme interrompu; seuls, quelques convives, les mâchoires en branle, continuaient à avaler de grosses bouchées de pain, sans même s'en apercevoir (*L'Assommoir* : 575).

Et aussi :

Autour de la table grasse, dans l'air épaissi d'un souffle d'indigestion, s'ouvraient des horizons d'or, passaient des cous d'ivoire, des chevelures d'ébène, des baisers sous la lune aux sons des guitares, des bayadères semant sous leurs pas une pluie de perles et de pierreries ; et les hommes fumaient béatement

leurs pipes, les dames gardaient un sourire inconscient de jouissance, tous croyaient être là-bas, en train de respirer de bonnes odeurs (*L'Assommoir* : 586-587).

Le lecteur peut trouver jusqu'à 15 fois l'allusion aux mâchoires, presque toutes liées à l'action de manger. Pendant la noce : « Elle expliquait ses poupées à Mes-Bottes, dont les mâchoires, lentement, roulaient comme des meules. Il n'écoutait pas, il hochait la tête, guettant les garçons, pour ne pas leur laisser emporter les plats sans les avoir torchés » (*L'Assommoir* : 454). Ensuite, ce sont les tapes sur le ventre – partie du corps qui est mentionnée, par des motifs divers, plus de 60 fois – le geste qui exprime le mieux le comportement primitif des personnages, parfaitement illustré dans l'action de trop manger :

Au milieu de cette débâcle, Coupeau et Lantier se faisaient des joues. Les gaillards, attablés jusqu'au menton, bouffaient la boutique, s'engraissaient de la ruine de l'établissement ; et ils s'excitaient l'un l'autre à mettre les morceaux doubles, et ils se tapaient sur le ventre en rigolant, au dessert, histoire de digérer plus vite (*L'Assommoir* : 611).

## 6. Le corps et la bête humaine

Sous ce titre, on voudrait faire une sorte de récapitulation de tout ce qu'on a vu jusqu'au moment. Une caractéristique remarquable du naturalisme zolien est le récit de ce qui arrive au corps dans la vie réelle, sa dégradation progressive au fil du temps. Dans le roman, on a pu suivre le vieillissement de Gervaise, depuis sa jeunesse reflétée dans son doux visage, jusqu'à sa fin, où elle contemple son ombre qui est « énorme, trapue, grotesque tant elle était ronde. Cela s'étalait, le ventre, la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble. Elle louchait si fort de la jambe, que, sur le sol, l'ombre faisait la culbute à chaque pas ; un vrai guignol ! » (*L'Assommoir* : 771-772). Mais ce n'est pas un vieillissement normal, naturel, mais une déchéance à la fois somatique et morale accélérée par l'influence constante du milieu destructeur pendant une vingtaine d'années. Ce procès de dégradation corporelle se révèle spécialement au moyen de la transformation des manifestations kinésiques : « Gervaise traîna ses savates dans le corridor, alourdie, pliant les épaules » (*L'Assommoir* : 756).

Vers la fin du roman, toute expression corporelle devient accentuée, voire même exagérée. Gervaise boite de plus en plus, ses mouvements sont plus lourds et maladroits :

dépeignée, montrant par les trous de sa camisole l'enflure de son corps, un débordement de chairs molles qui voyageaient, roulaient et sautaient, sous les rudes secousses de sa besogne ; et elle suait tellement, que, de son visage inondé, pissaient de grosses gouttes (*L'Assommoir* : 731-732).



Elle pâlit plus souvent à mesure que ses malheurs s'intensifient, et ses émotions sont parfois accentuées par la réaction physiologique au milieu matériel, comme le contraste thermique lorsqu'elle se promène dans les rues de Paris : « Elle s'arrêtait toute pâle de désir, elle sentait monter du pavé de Paris une chaleur le long de ses cuisses, un appétit féroce de mordre aux jouissances dont elle était bousculée, dans la grande cohue des trottoirs » (*L'Assommoir* : 726).

Finalement, elle devient une autre bête, en s'unissant à la compagnie chez le père Colombe : « Gervaise, empêtrée là-dedans, les bras cassés par cette addition, se fâchait, donnait des coups de poing sur la table, ou bien finissait par pleurer comme une bête » (*L'Assommoir* : 651). On se souvient ici de ce que Gervaise disait au début du roman : « L'eau est joliment dure à Paris » (*L'Assommoir* : 388). En effet, la vie, comme l'eau, s'écoule durement en misère et en froid, « un froid aigu et mortel comme jamais elle n'en avait éprouvé. Bien sûr, les morts n'ont pas si froid dans la terre. Elle souleva pesamment la tête, elle reçut au visage un cinglement glacial » (*L'Assommoir* : 773). Bientôt, elle pourra faire son dodo éternel et finir, ainsi, sa malchance d'être pauvre à l'époque du Second Empire.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUDIBERT, Fanny (2018): « États de rêves zoliens ». *Les Cahiers Naturalistes*, 92, 157-171.
- BAUDELAIRE, Charles (2001): *Mon cœur mis à nu*. Genève, Droz.
- BOLENS, Guillemette (2008): *Le style des gestes: Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Lausanne, Éditions BHMS.
- BONNAFOUS, Simone (1981): « Recherche sur le lexique de *L'Assommoir* ». *Les Cahiers Naturalistes*, 55, 52-62.
- BONNEFIS, Philippe (1968): « Le bestiaire d'Émile Zola, valeur et signification des images animales dans son œuvre romanesque ». *Europe*, 468-469, 97-107.
- BORIE, Jean (1971): *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*. Paris, Éditions du Seuil.
- BRUNET, Étienne (1985): *Le vocabulaire de Zola*. Paris-Genève, Champion-Slatkine.
- CNOCKAERT, Véronique (2018): « Le corps instruit ». *Les Cahiers Naturalistes*, 92, 67-85.
- CNOCKAERT, Véronique (2003): « Le corps en ruines : sur quelques agonies dans *Les Rougon-Macquart* », in Hannah Thompson (éd.), *New approaches to Zola*, London, The Émile Zola Society, 133-142.
- GRIFFITHS, Kate (2003): « Mimesis and Mimetism: Mimicking Gods in the work of Émile Zola ». in Hannah Thompson (éd.), *New approaches to Zola*, London, The Émile Zola Society, 67-76.
- HAMON, Philippe (1983): *Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Paris, Droz.

- JAQUET, Marie-Thérèse (1995): *Le bruit du roman: Le Père Goriot, Madame Bovary, Germinal*. Paris, Nizet.
- POYATOS, Fernando (2002): *Nonverbal Communication across disciplines*, 3 vols. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- THOMSON, Hannah [éd.] (2003): *New approaches to Zola*. London, The Émile Zola Society.
- TOLSTOÏ, Léon (1989): *Anna Karénine*. Paris, Gallimard.
- VANOOSTHUYSE, François (2010): « Littérature et Kinésie », *Critique*, 752-753, 158-169.
- WORTH, Jeremy (2003): « Des “enroulements sans fin de tuyaux”: Arborescence in Zola’s *Rougon-Macquart* », in Hannah Thompson (éd.), *New approaches to Zola*, London, The Émile Zola Society, 2003, 59-66.
- ZOLA, Émile (1880): *Le roman expérimental*. Paris, G. Charpentier et Cie Éditeurs, 1890.
- ZOLA, Émile (1877): *L’Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, t. II. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) [éd. orig. : 1961].

**L'ethos aux temps de la colère.  
Analyse de l'image d'Emmanuel Macron  
dans son discours du 10 décembre 2018 face aux « gilets jaunes »**

**Javier VICENTE PÉREZ**

*Universidad de Zaragoza*

jvicente@unizar.es

ORCID : 0000-0002-4791-9204

**Resumen**

La crisis de los «chalecos amarillos» en Francia ha causado un importante deterioro de la imagen política de un presidente de la República, Emmanuel Macron, que, tres semanas después del inicio de la movilización popular, pronuncia un discurso televisado con el fin de presentar una serie de medidas destinadas a restablecer la paz social y a mejorar la situación del país. Tomando como punto de partida la hipótesis de que uno de los objetivos fundamentales de dicho discurso es la reparación del ethos dañado del jefe del Estado y la creación de un ethos favorable de líder ideal, nos proponemos en este artículo analizar las distintas imágenes de sí mismo que el orador va ofreciendo a lo largo de su discurso y las diferentes estrategias utilizadas para la creación de esos ethè favorables.

**Palabras clave:** Discurso del presidente de la República. Discurso político. Imagen pública. Ethos discursivo. Reparación de la imagen.

**Résumé**

La crise des « gilets jaunes » en France a provoqué une détérioration importante de l'image politique du président de la République, Emmanuel Macron, qui, trois semaines après le début du mouvement de contestation, prononce une allocution télévisée destinée à présenter des mesures visant le rétablissement de la paix sociale et l'amélioration de la situation du pays. Partant de l'hypothèse que l'un des buts fondamentaux de ce discours est de réparer l'ethos endommagé du chef de l'État et de créer un éthos favorable de leader idéal, cet article se propose d'analyser les différentes images que l'orateur offre de lui-même tout au long de son allocution et les différentes stratégies utilisées pour la création de ces ethè favorables à sa personne.

**Mots clé :** Allocution du président de la République. Discours politique. Image publique. Ethos discursif. Réparation de l'image.

---

\* Artículo recibido el 19/02/2020, aceptado el 11/04/2020.

### **Abstract**

The «yellow vest» crisis in France has caused an important damage in the political image of the President of the Republic, Emmanuel Macron, who, three weeks after the popular mobilization started, makes a televised address in order to present a series of measures destined to re-establish social peace and to improve the country's situation. Starting from the hypothesis that one of the main goals of the speech is repairing the Head of State's damaged ethos, as well as creating a favourable ethos that portrays him as the ideal leader, we mean, in this article, to analyse the different images of himself that the orator offers along the speech and the different strategies used to create those favourable ethè.

**Key words:** Address by the President of the Republic. Political speech. Public image. Discursive ethos. Image repair.

### **1. Introduction**

L'image publique constitue un bien précieux pour ceux qui occupent un poste à responsabilité politique, surtout si leur continuité ou leur réélection dépendent de l'opinion des citoyens. Une grande partie de leur activité et de leurs efforts sont alors consacrés à s'identifier à une image idéale de dirigeant afin d'obtenir l'opinion favorable et les voix des membres et des collectifs de la société.

Cette préoccupation augmente et les efforts se multiplient si l'image s'est vue endommagée par un événement ou par une situation qui la séparent de cet idéal capable d'attirer l'adhésion des citoyens. On assiste dans ces cas à une opération de réparation de l'image endommagée afin de récupérer la faveur de l'électorat.

Quelques situations adverses produisent non seulement la désaffection populaire mais aussi un mouvement de refus, plus ou moins intense, capable de provoquer des épisodes de violence qui peuvent saper la paix sociale et détruire l'image publique du responsable publique et, en conséquence, sa carrière.

Dans ce type de circonstances, la prise de décisions visant le rétablissement de l'harmonie collective doit être accompagnée de la mise en place d'une série d'actions cherchant à réparer l'image endommagée. Ces actions impliquent un effort important de la part de la personne concernée et de toute une équipe de conseillers dont le travail est destiné, pour une bonne part, à la création et à l'entretien d'une image en accord avec les objectifs politiques de leur chef et de l'organisation à laquelle il appartient.

L'une des activités qui mérite le plus d'attention est la communication publique, notamment la communication véhiculée à travers des médias capables d'atteindre de larges couches de la société et de produire une influence décisive sur la population. Cette attention et cet effort ont un reflet évident sur une mise en scène dont les éléments principaux sont la présentation physique de la personne, la disposition du décor qui l'entoure et l'élaboration et énonciation d'un discours cherchant à

aborder d'une façon adéquate les éléments essentiels de la situation et l'image publique du responsable politique qui comparait devant les citoyens dans ces moments difficiles de crise collective.

La récente crise des « gilets jaunes » en France constitue un bon exemple de ce type de situations qui menacent la paix sociale, la cohabitation citoyenne et l'image publique des autorités responsables d'assurer le bien-être de l'ensemble de la population. Ce mouvement, né « officiellement » le 17 novembre 2018, a mis en difficulté le gouvernement d'Emmanuel Macron. Les mobilisations, liées initialement à une hausse de la taxe sur les carburants, ont continué après la suspension annoncée par le Premier ministre le 4 décembre 2018 et l'annulation définitive avancée par l'Élysée le 5 décembre et confirmée par le Premier ministre le lendemain sur TF1, au JT de 20 heures.

Il devient évident que ces mesures n'allaient pas mettre fin à l'agitation sociale, que les revendications ne se limitaient plus au prix du carburant et que les critiques contre le gouvernement et contre le chef de l'État ne faisaient qu'augmenter, menaçant de ruiner l'image politique d'un président qui s'était présenté comme le seul capable d'apporter à la France le renouveau nécessaire. Le 10 décembre, trois semaines après le début des mobilisations, Macron prononce une allocution télévisée afin d'apaiser la colère populaire et de rétablir une l'image présidentielle détériorée<sup>1</sup>.

C'est à l'analyse de cette allocution que nous avons consacré la présente étude, dans le but d'examiner comment le président de la République gère son image tout au long d'un discours destiné à présenter les mesures que le gouvernement pense adopter afin d'améliorer les conditions de vie des plus défavorisés, à essayer d'apaiser le climat social et à offrir une image favorable de lui-même en tant que chef de l'État.

Pour mener à bien cette étude, nous allons nous baser sur les principes de l'analyse du discours et tout spécialement sur les travaux de Patrick Charaudeau (2001 ; 2014 ; 2019) ainsi que sur la notion d'*éthos* qui provient de la rhétorique classique et qui a été reprise et retravaillée par des analystes du discours tels qu'Amossy (2010), Charaudeau (2000 ; 2014), ou Maingueneau (2002). Nous prenons aussi en compte des concepts de la théorie de la polyphonie énonciative, à partir de travaux de Ducrot (1980 ; 1984), Anscombe (2005 ; 2010) et Donaire (2016) principalement.

Tel que le rappelle Amossy (2010 : 25), la réflexion moderne récupère en grande partie la tradition aristotélicienne qui considère l'ethos comme « l'image que l'orateur construit de lui-même dans son discours afin de se rendre crédible ». Cette image, destinée à « assurer l'efficacité de sa parole et sa capacité à emporter l'adhésion

---

<sup>1</sup> La vidéo ainsi que la transcription du discours sont disponibles sur le site web de la Présidence de la République française, à l'adresse : <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2018/12/10/adresse-du-president-de-la-republique-du-lundi-10-decembre-2018>.

du public » apparaît à partir de ce que l'orateur « montre de sa personne à travers les modalités de son énonciation ». Amossy (2010 : 25) rappelle également que l'ethos, ainsi conçu, « fait partie d'une entreprise de persuasion délibérée dans laquelle il est mobilisé au même titre que le logos et le pathos ». L'ethos est donc de l'ordre du savoir-faire et a un caractère délibéré, en effet :

Il renvoie nécessairement à un sujet intentionnel qui programme sa présentation de soi en fonction de ses objectifs propres. Il apparaît donc comme l'activité délibérée d'un individu qui se doit de gérer l'impression qu'il lui faut produire dans une situation donnée : il est le résultat d'un projet conscient, sinon le résultat d'un art maîtrisé (Amossy, 2010 : 25).

L'ethos est ainsi lié à l'autorité de la parole, sa fonction première étant « de rapporter le discours à une source fiable et à un locuteur digne de confiance » (Amossy, 2010 : 185).

C'est à partir de cette définition de la notion que nous nous sommes fixé les objectifs qui vont guider notre analyse du discours présidentiel. Nous partons de l'hypothèse qu'une allocution du type que nous abordons dans ce travail, qui constitue un discours complexe présentant des buts divers, doit forcément procéder à l'élaboration de différents ethè cherchant à adapter l'image du locuteur au message qu'il veut transmettre dans chaque partie de sa déclaration. Nous nous proposons donc d'identifier ces ethè construits dans et par le discours afin d'offrir cette image optimale nécessaire aux desseins de l'instance émettrice.

À cette fin, nous allons partir de la classification de l'ethos proposée par Charaudeau (2014) pour l'analyse de l'image des individus dans le domaine du discours politique, qui est celui qui nous intéresse ici. Charaudeau distingue tout d'abord les ethè de « crédibilité » parmi lesquels il range l'ethos de « sérieux », l'ethos de « vertu », et l'ethos de « compétence ». Ces ethè sont destinés à montrer que l'orateur est digne de la confiance de son auditoire. Dans le discours politique, « la crédibilité est fondamentale puisque l'enjeu consiste à tenter de persuader un certain public que l'on a un certain pouvoir » (Charaudeau 2014 : 92). Les ethè de crédibilité, qui sont éminemment liés au comportement et à l'attitude des individus, se construisent aussi souvent à l'aide de certains moyens linguistiques, tout spécialement à l'aide de déclarations que l'orateur fait sur lui-même. Il s'agit de ce que Maingueneau (2002 :15) appelle « ethos dit », qui se manifestent à travers ce que l'orateur affirme à propos de sa personne. L'énonciation élocutive, qui s'exprime à « l'aide des pronoms personnels de première personne accompagnés de verbes de modalité, d'adverbes et de qualificatifs qui révèlent l'implication de l'orateur et décrivent son point de vue personnel » (Charaudeau, 2014 : 135), est un outil fondamental pour la création de ce type d'ethè.

Charaudeau propose aussi la catégorie des ethè d'« identification », « destinés à toucher le plus grand nombre » (Charaudeau 2014 : 105). Ces ethè d'identification sont fondamentaux à la persuasion, objectif fondamental de tout discours politique car, comme Maingueneau (2002 : 3) l'expose clairement :

la persuasion n'est créée que si l'auditoire peut voir, en l'orateur, un homme qui a le même ethos que lui : persuader va consister à faire passer dans son discours l'ethos caractéristique de l'auditoire, pour donner l'impression à celui-ci que c'est l'un des siens qui s'adresse à lui.

Dans cette deuxième catégorie, nous trouvons l'ethos de « puissance », l'ethos de « caractère », l'ethos d'« intelligence », l'ethos d'« humanité », l'ethos de « solidarité » et l'ethos de « chef ». Cet ethos de « chef », sans doute fondamental pour un leader politique, se manifeste selon Charaudeau (2014 : 118) à travers diverses figures<sup>2</sup> : le « guide », le « chef-souverain » et le « commandeur ».

L'ethos de « puissance », rapporté à l'énergie physique, s'exprime à travers des comportements liés à la virilité, à la force masculine, tandis que l'ethos de « caractère », qui ne participe pas de l'imaginaire de la force du corps mais de celui de la force de l'esprit, se construit principalement à partir de déclarations cherchant à vituperer, à provoquer quelqu'un ou à entrer en polémique avec lui. L'énonciation allocutive, orientée vers l'interlocuteur, est un élément linguistique fondamental pour la création de cet ethos de « caractère ». Elle « s'exprime à l'aide de pronoms personnels de deuxième personne, [...] accompagnés de verbes de modalité, de qualificatifs et de diverses dénominations, qui révèlent à la fois l'implication de l'interlocuteur la place que lui assigne le locuteur, et la relation qui s'instaure entre eux » (Charaudeau, 2014 : 136). Mais ces déclarations provocatrices doivent être tempérées par une attitude de modération qui montre le sang-froid de l'orateur et évite de le percevoir comme quelqu'un de violent. Cet ethos de « caractère » se construit également à travers des énoncés qui révèlent le courage, « la tenacité combative de celui qui n'abandonne jamais ses engagements et la volonté à aboutir » (Charaudeau, 2014 : 110). Ces deux types de déclarations, reliées respectivement à la polémique et à la volonté, vont jouer un rôle important dans le discours de Macron.

L'ethos d'« intelligence », pour sa part, est lié fondamentalement au style employé dans le discours, qui fait apparaître l'orateur comme une personne cultivée détenant une formation académique de niveau supérieur, tandis que l'ethos d'« humanité » présente celui qui parle comme une personne capable de montrer ses

<sup>2</sup> Charaudeau ne définit pas formellement la notion de *figure d'ethos*, mais quand il présente ces « ethos d'identification » (2014: 105) il parle des « types d'images qui caractérisent » cet ethos. La lecture de ce travail de Charaudeau permet de considérer les *figures* comme des images concrètes adoptées par l'orateur, qui manifestent l'ethos qu'il prétend montrer et qui sont en rapport avec des représentations sociales.



goûts, ses sentiments ou même ses propres faiblesses. Évidemment l'énonciation élocutive, centrée sur le locuteur et basée sur des énoncés à la première personne joue un rôle de premier plan pour la création de cet ethos d'« humanité ». Cet ethos d'humanité a une place importante dans cette allocution, qui veut montrer le Président comme un dirigeant doté d'une grande sensibilité et même capable de reconnaître des erreurs.

L'ethos de « solidarité » est destiné à montrer « la volonté d'être ensemble » (Charaudeau, 2014 : 125), de faire corps avec les autres. Il se construit à partir de comportements et d'actions effectives mais aussi à travers des déclarations. Dans ce dernier cas, l'énonciation élocutive constitue un procédé linguistique fondamental qui se traduit très souvent par l'emploi d'énoncés à la première personne du pluriel qui mettent au premier plan l'emploi du pronom personnel *nous*. La construction de cet ethos, qui vise à rapprocher l'orateur de son audience, constitue l'un des principaux objectifs de l'adresse présidentielle.

Finalement, l'ethos de « chef », qui est encore plus que les autres « tourné vers les citoyens » (Charaudeau, 2014 : 118), se sert de différents procédés énonciatifs pour construire les figures à travers lesquelles il se manifeste. Ainsi, l'énonciation élocutive, basée sur l'emploi de la première personne, permet d'exprimer la modalité d'« engagement » aidant à composer la figure d'un « guide-suprême » grâce à l'emploi de verbes comme « vouloir » ou « s'engager ». Ou encore la modalité de « rejet » qui, au moyen de verbes d'opposition, manifeste le refus des propos de l'adversaire, présentant le locuteur comme un « souverain » qui protège son peuple contre le mensonge.

De son côté, l'énonciation allocutive aide à créer, grâce à diverses modalités, certaines figures de l'ethos de « chef ». Ainsi, la modalité d'« adresse », exprimée au moyen de certaines formules rituelles d'adresse qui légitiment le discours de l'orateur, permet à celui-ci d'adopter la figure d'un « chef-souverain ».

En ce qui concerne la figure de « commandeur », plus agressive que celles de « guide » et de « souverain » et liée à l'image du chef de guerre, elle est construite à partir de « déclarations guerrières contre des ennemis proches ou lointains, circonscrits à un pays ou formant une coalition plus ou moins déterminée » (Charaudeau, 2014 : 122). À l'exception de cette figure de « commandeur », qui n'a pas de place dans l'allocution, l'éthos de « chef » fait l'objet d'un intense travail de construction tout au long du discours.

Nous n'allons donc pas trouver tous ces ethè dans le discours qui nous occupe, mais seulement ceux qui conviennent le mieux à la situation de crise et à la réparation de l'image présidentielle. Grâce à cet appareil théorique, nous allons procéder à repérer les ethè que l'allocution de Macron s'efforce de façonner de préférence. Il nous semble également nécessaire d'analyser les moyens linguistiques et dis-

cursifs utilisés pour leur construction afin de déceler comment l'élaboration d'images discursives différentes fait appel à des éléments et à des techniques de nature distincte.

Pour mener à bien cette analyse, nous allons partir des réflexions d'Amossy qui, en se référant à l'aspect procédural de l'ethos (Amossy, 2010 : 24), rappelle que la dimension morale, qui se rapporte à des qualités du caractère comme l'honnêteté ou la bienveillance, ne suffit pas à la création d'un ethos performant, « ces qualités générales doivent [...] être complétées par des traits appropriés à l'entreprise de persuasion dans laquelle se lance l'orateur, et donc au genre institutionnel dont relève son discours ». Amossy (2010 : 25) conclut que l'ethos efficace ne peut donc être défini de façon absolue. En nous appuyant sur ces considérations, nous partons de l'hypothèse que la création de l'ethos dépend d'une façon déterminante de certains éléments de ce que l'analyse du discours appelle la situation de communication. La construction de l'ethos dépendrait ainsi de la ré-création de certains facteurs fondamentaux de ce que Charaudeau (2001) appelle la scène d'énonciation. L'ethos n'est donc pas créé de façon absolue mais appelle la création parallèle d'autres images discursives. Il s'agit tout d'abord de l'image du destinataire, mais aussi d'autres composantes essentielles de la situation de communication. Nous nous proposons d'identifier quelles sont ces composantes dans le cas du discours de Macron et comment l'ethos présidentiel s'appuie et s'articule sur la construction de ces images.

Depuis la rhétorique classique jusqu'aux conceptualisations contemporaines, on considère que la persuasion ne dépend pas seulement de l'ethos. Le logos et le pathos jouent aussi un rôle fondamental. C'est-à-dire que le pouvoir de conviction d'un discours se fonde aussi sur le raisonnement et sur l'appel aux passions et aux sentiments de l'auditoire. Il nous semble essentiel d'observer comment l'ethos s'articule avec ces deux autres dimensions constitutives de l'activité discursive. Pour ce faire, nous allons partir de l'hypothèse que certains types d'ethos se construisent de préférence sur le logos, tandis que d'autres sont créés par le locuteur en s'appuyant particulièrement sur le pathos, ces deux dimensions s'appuyant elles aussi sur la création d'images de certains aspects de la situation de communication. Le discours tisse ainsi tout un réseau de relations entre l'ethos, le logos, le pathos et un ensemble d'images qui configurent une réalité discursive que le locuteur essaie d'identifier à la réalité du monde extérieur.

Cette constellation de relations permet au locuteur de créer une image très riche et complexe de lui-même, formée par tout un ensemble de facettes qui caractérisent le personnage discursif. Amossy (2010 : 25-33) reprend la notion de « présentation de soi », proposée par le sociologue américain Goffman (1973) dans le cadre de son analyse de la construction de l'identité sociale. Amossy (2010 : 27) rappelle que Goffman perçoit l'identité comme « un processus dynamique qui se réalise en situation, plutôt que comme un ensemble fixe d'attributs caractérisant une personne en soi ». Ainsi considérée, l'identité « est par définition changeante et multiple, formant

un kaléidoscope qui présente toute identité comme plurielle et comme incessamment négociable – dans le cadre, bien sûr, des contraintes que comporte le type de situation définissant les possibles d’une expérience individuelle donnée » (Amossy, 2010 : 27).

Il est vrai que l’étude Goffman porte sur les comportements sociaux dans des situations où les participants sont en présence physique les uns des autres et non pas sur l’aspect verbal des interactions, mais Amossy (2010 : 30) rappelle que cette notion de « présentation de soi » « s’avère particulièrement instructive pour l’étude de l’ethos discursif ». Même si, dans le cas qui nous concerne, il n’y a pas de contact physique entre l’auditoire et Macron, l’ethos du locuteur est tout de même négocié avec ce destinataire multiple virtuel, le Président essayant toujours d’adapter son image à cet auditoire auquel il attribue des valeurs, des croyances et des opinions<sup>3</sup>. Nous allons donc tenter d’offrir une vue d’ensemble de l’image de sa personne que le chef de l’État construit à travers son discours. Nous allons partir, dans ce cas, de l’hypothèse que les différentes facettes de cet ethos sont destinées à réparer les composantes de l’image présidentielle que la crise des « gilets jaunes » avait le plus dégradé. Nous estimons que Macron reprend les éléments les plus importants de la caractérisation d’un véritable leader politique afin de les réparer et d’offrir une image présidentielle digne de confiance non seulement pour l’obtention des objectifs déclarés du discours, mais aussi – et peut-être surtout – pour la captation de la volonté des citoyens en vue de la prochaine élection présidentielle. La création de l’ethos serait ainsi au service de la persuasion du discours, mais la configuration et l’émission du discours seraient aussi au service de la réparation d’un ethos préalable endommagé et de la création d’un ethos favorable capable de soutenir l’avenir politique d’Emmanuel Macron.

Notre analyse se compose de quatre étapes. Nous examinons tout d’abord les éléments qui constituent le cadre formel, c’est à dire le décor qui entoure l’émission et l’énonciation de l’allocution, ainsi que la tenue vestimentaire de l’orateur.

Nous abordons ensuite les aspects de la gestualité et de la déclamation du discours contribuant d’une façon non négligeable à la construction de l’ethos de Macron.

À partir de la position adoptée par le Président par rapport à son audience et aux événements de la crise, nous cherchons à voir par la suite comment ce positionnement aide l’orateur à adopter différents ethè favorables à son image politique. Pour ce, nous abordons la première partie du discours, où l’orateur offre son point de vue par rapport à la situation de crise et à ses causes.

---

<sup>3</sup> Comme l’expliquent Gaspar et Ibeas (2015 : 34), ce manque de contact physique n’implique pas une attitude passive de la part d’un auditoire qui va réinterpréter le message « a partir de sus propios códigos, por lo que el resultado puede ser muy diferente del que pretendía el locutor ». C’est justement ce résultat que les rédacteurs du discours ont essayé de prévoir, lorsqu’ils ont composé un texte « minuciosamente construido de acuerdo con el público al que se dirige » (Gaspar et Ibeas (2015 : 34).

Dans la deuxième partie du discours, où sont présentées les mesures que le Président compte adopter pour résoudre la situation, nous considérons finalement comment l'orateur complète cette image de leader idéal grâce à l'ajout d'autres ethè.

## **1. Analyse de l'ethos présidentiel dans l'allocution télévisée**

### **1.1. Le cadre formel de l'allocution**

Forcé par les événements des trois semaines précédentes, le Président s'adresse à la Nation dans une allocution de treize minutes, télévisée le 10 décembre 2018 à 20 heures. L'émission du discours est encadrée par les formalités télévisuelles accoutumées pour ce type d'acte. Sur l'écran, l'acte est parfaitement identifié au moyen du titre « Déclaration du Président de la République », présentant également l'instance responsable du discours, qui n'est autre que le chef de l'État. Sous le titre apparaît le sceau de la Présidence de la République, le tout sur un fond dynamique occupé dans son entier par la façade du palais de l'Élysée. Cet ensemble visuel est accompagné par le symbole sonore de la France : on écoute les premières mesures de l'hymne national.

Ces éléments légitiment le discours en tant qu'acte émanant du représentant suprême de la Nation. Emmanuel Macron se présente devant les citoyens en tant que responsable principal de la République, ce qui revêt son discours d'une autorité qui émane du peuple lui-même.

Apparaît ensuite l'image du Président assis à son bureau de travail. Le décor intérieur, très simple, reflète aussi le caractère symbolique de la mise en scène. Derrière le Chef de l'État, à sa droite, apparaît l'emblème national, le drapeau tricolore, accompagné du drapeau européen. Sur la table, où il n'y a pas de documents, on voit un encrier doré, orné du coq gaulois.

Emmanuel Macron est habillé sobrement. Il porte ce que l'on pourrait appeler son uniforme habituel pour les événements officiels : costume bleu marine, chemise blanche et cravate bleu marine. Il porte la rosette de la légion d'honneur à la boutonnière. L'image du Président est tout à fait conforme à la nature de l'acte qu'il accomplit. Toute cette organisation visuelle, parfaitement protocolaire, contribue à transmettre à l'auditoire la nature de l'émission à laquelle il va assister. Cette mise en scène vise à légitimer l'allocution en la présentant comme émanant du plus haut représentant du peuple français. Elle fait partie de ce que Goffman (1973 : 23) appelle une « représentation », définie comme « la totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants » ; ou encore comme « la totalité de l'activité d'un acteur qui se déroule dans un laps de temps caractérisé par la présence continue de l'acteur en face d'un ensemble déterminé d'observateurs influencés par cette activité » (Goffman, 1973 : 29). Pour Goffman (1973 : 29), l'un des éléments essentiels de la représentation est constitué par ce qu'il appelle la « façade », comprise comme « la partie de la représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation

qui est proposée aux observateurs ». Ainsi définie, la façade « n'est autre que l'appareillage symbolique, utilisé habituellement par l'acteur, à dessein ou non, durant sa représentation ». La façade est composée par deux types éléments : il y a d'abord le « décor », « qui comprend le mobilier, la décoration, la disposition des objets et d'autres éléments de second plan constituant la toile de fond et les accessoires des acte humains qui se déroulent à cet endroit » (Goffman, 1973 : 29). Ensuite la « façade personnelle » qui englobe l'« apparence » et la « manière ». L'apparence désigne les éléments de la personne de l'acteur qui révèlent son statut social. Elle inclut, entre autres, les signes distinctifs de la fonction ou du grade et le vêtement. Les éléments qui font partie de l'apparence nous parlent du type de rite auquel l'acteur participe : activité sociale officielle, activité liée au travail, aux loisirs, etc.

Quant à la manière, elle comprend les éléments qui indiquent le rôle que l'acteur veut jouer pendant la représentation. On pourrait y ranger, parmi d'autres éléments, l'attitude, la façon de parler, les mimique et les comportements gestuels, des éléments que nous allons aborder dans le paragraphe suivant.

### **1.2. Les aspects gestuels et para-verbaux de l'allocution**

Comme Goffman (1973 : 30-31) l'explique clairement, si les éléments du décor et de l'apparence sont relativement fixes et stables, les manières peuvent se modifier au cours de la représentation. Ainsi, l'acteur peut adopter des manières arrogantes ou agressives pour donner l'impression qu'il a la volonté de prendre l'initiative. Il peut aussi adopter des manières humbles pour faire savoir à ses partenaires qu'il est disposé à s'effacer derrière eux. Pour notre part, nous considérons que décor et apparence sont imposés, dans une large mesure, par le type de représentation et offrent des possibilités très limitées, tandis que la manière laisse à l'acteur une liberté d'action beaucoup plus grande. C'est cette partie de la façade personnelle, liée d'une façon plus directe à la parole, qui peut à notre avis être reliée à la notion d'ethos discursif. Même si Goffman n'utilise pas cette notion, étant donné qu'il « ne s'attache pas à la parole » (Amossy, 2010 : 26), nous considérons que les éléments qui font partie de la manière contribuent à la création et à la gestion de l'ethos de l'acteur, qui a la possibilité d'adopter un type de comportement mimo-gestuel et des attitudes en accord avec l'image qu'il veut transmettre à son auditoire.

Goffman (1973 : 31) met en relief le fait qu'« habituellement, l'apparence et la manière sont congruentes ». Ainsi, l'attitude, le comportement, la gestualité, la déclamation du discours, doivent normalement être cohérents avec l'aspect visuel que l'acteur présente devant son auditoire. À leur tour, ces deux éléments, l'apparence et les manières, sont habituellement congruents avec le décor, à tel point que « notre attention est immédiatement attirée par le moindre désaccord entre les différents éléments de la représentation » (Goffman, 1973 : 32).

Le début du discours d'Emmanuel Macron illustre parfaitement cette cohérence de la représentation. Si l'apparence physique du Président et le décor qui l'entoure s'accordent parfaitement, les manières du locuteur ne contribuent pas moins à cette harmonie globale. En effet, le chef de l'État commence son allocution en adoptant une attitude sérieuse, contenue, presque grave. Il apparaît sur l'écran assis à son bureau, les avant-bras et les mains posés sur la table, dans une posture assez raide qui facilite le contrôle des mouvements non désirés qui pourraient contrevenir les manières attendues pour la représentation en cours. L'expression du visage est neutre, grave, presque inexpressive. Il commence son discours par la formule rituelle initiale habituelle dans ce type de discours : « Françaises, Français ». En même temps qu'il commence à prononcer la première phrase de son discours, « Nous voilà ensemble au rendez-vous de notre pays et de notre avenir », il lève les mains, les paumes l'une en face de l'autre, les doigts légèrement entrouverts, et commence à les remuer de haut en bas, comme s'il voulait éviter une rigidité excessive, mais tout en laissant les avant-bras appuyés sur le sous-main, ce qui empêche l'exécution d'un mouvement plus ample. Après le mot « rendez-vous », la caméra, qui avait adopté initialement le plan rapproché taille, effectue un raccord dans l'axe en avant, passe au plan rapproché poitrine et les mains disparaissent de la vue des téléspectateurs. On voit la face du locuteur de plus près et le visage acquiert une importance encore plus grande. L'expression ne change pas et on perçoit de légers mouvements de tête qui accompagnent l'accent mis sur certaines syllabes. C'est cette attitude fondamentale de contenance gestuelle, montrée par l'orateur dès les premières secondes de son apparition télévisuelle, qui va prédominer tout au long de la représentation. Évidemment, nous allons trouver des passages du discours où les manières du Président pourront présenter des déviations par rapport à ce modèle gestuel fondamental, des déviations qui sont au service de la production de certains ethè, comme l'ethos de « caractère » ou l'ethos de « solidarité ». C'est justement cette déviation qui va renforcer la création de ces ethè, tout en mettant en relief l'attitude de l'orateur à ces moments précis.

Dans le discours de Macron, le ton de la voix et le rythme du débit, éléments clé de la façade personnelle de l'acteur et plus particulièrement de sa manière, s'accordent parfaitement, avec les autres éléments de la manière, avec les composants de l'apparence et avec le décor qui entoure la représentation. Le ton est un facteur essentiellement lié à la parole qui participe directement à la création de l'ethos discursif. En effet, Macron commence son discours en adoptant ce que Charaudeau (2014 : 133) appelle le « parler tranquille », qui « se caractérise par un débit lent mais accompagné par un ton de voix qui ne soit ni terne ni éclatant ». Ce « parler tranquille », qui fuit les extrêmes, se correspond parfaitement avec la sobriété et le contrôle de la gestualité corporelle et de l'expression faciale que l'on peut constater dans le discours de Macron. D'après Charaudeau, la vocalité du parler tranquille contribue à construire un ethos de « souverain paternel ». À notre avis, c'est cet ethos, construit dès le

début de l'allocution, grâce à l'apparence de Macron et tout spécialement grâce à la manière, qui constitue l'ethos fondamental du discours et qui forme le soubassement sur lequel viennent s'édifier d'autres ethè tout aussi essentiels pour les objectifs de l'allocution. En effet, le discours vise surtout à présenter Macron comme le leader qui prend soin de son peuple, afin d'inhiber les effets provoqués par l'absence publique du Président et les aspects para-verbaux aident d'une façon remarquable à la création de cet ethos de « souverain paternel ». C'est justement ce « parler tranquille » qui constitue le mode fondamental d'expression de Macron tout au long de son adresse. Évidemment, nous allons trouver aussi des variations de ton et de rythme, qui contribuent, par contraste, à la production d'autres ethè comme celui de « caractère » ou celui de « solidarité ».

### 1.3. Le positionnement du Président

Mais ce n'est pas seulement le ton de l'allocution. Le discours du Président contient aussi des éléments, exigés par la situation d'énonciation, qui sont la manifestation verbale du protocole visuel et qui sont cohérents avec le décor, avec la présentation visuelle du chef de l'État et avec ses manières. Nous nous référons aux formules rituelles utilisées pour ouvrir et pour clore le discours. Au tout début de l'allocution nous entendons la formule d'adresse habituelle « Françaises, Français », qui indique le caractère rituel de l'acte de communication (*cf.* Leblanc, 2017). Elle sert à identifier l'allocutaire : le discours est destiné à la Nation dans son ensemble. Toutes les personnes qui l'écoutent doivent se sentir concernées puisque leur Président s'adresse directement à elles. Cette formule d'introduction, qui manifeste l'énonciation allocutive adoptée par l'orateur, cherche à impliquer l'auditoire d'une façon active. Elle identifie les citoyens qui l'écoutent comme membres d'une collectivité nationale et crée une image de ceux-ci en leur attribuant une identité basée sur leur appartenance au peuple français.

Si, au début de l'acte de communication, nous retrouvons des symboles visuels de la souveraineté nationale qui fonde la légitimité du Président de la République, les deux premiers mots s'adressent directement aux membres de la Nation dont il tire cette légitimité par mandatement (*cf.* Charaudeau, 2014 : 56-57). Cette formule est destinée à rendre manifeste le lien qui existe entre le locuteur et son auditoire. En effet, si Macron emploie cette formule cérémoniale c'est parce sa position lui permet de le faire. Le chef de l'État se dirige à la Nation par laquelle cet État existe ; le « souverain » légitime s'adresse au peuple qui l'a élu. L'identité du locuteur et l'identité de l'allocutaire collectif dépendent donc étroitement l'une de l'autre.

Une fois ce lien mobilisé et les identités des deux instances fondamentales établies, le discours peut commencer. S'il est vrai que la formule initiale permet d'identifier clairement les deux instances, il est vrai aussi qu'elle crée un fossé entre ces deux entités. Le locuteur adopte la figure d'un souverain légitime mais, par là



même, se distingue de son auditoire. Le cérémonial qui configure les deux images instaure aussi une séparation grâce à laquelle elles acquièrent leur substance. Macron veut combler le fossé qui le sépare de ces Françaises et de ces Français et commence son vrai discours par un *nous* qui réunit les deux instances en un même ensemble : « Nous voilà ensemble au rendez-vous de notre pays et de notre avenir ». L'orateur configure ainsi une entité qui réunit le *je* qui le représente et le *vous* qui correspond à son auditoire. L'adverbe *ensemble* et les substantifs *pays* et *avenir* déterminés par le possessif *notre* renforcent cette impression de communion engendrée par le pronom *nous*. Cette entité englobante est marquée non seulement par une patrie commune (*notre pays*) mais aussi, et peut-être surtout, par une destinée commune (*notre avenir*).

Tel que l'énonce Amossy (2010 : 156) :

La relation du « je » au « nous » comporte des enjeux sociaux et politiques importants. Elle marque la volonté du sujet parlant de se voir et de se montrer en membre d'un groupe qui fonde son identité propre. En retour, elle signifie aussi qu'il entend représenter tous ceux que recouvre le pronom « nous », qu'il se donne comme leur porte-parole officiel (le chef de l'État parlant au nom de la France) ou comme un représentant auto-mandaté (un particulier déclarant « nous les Français »).

Le premier de ces deux cas correspond parfaitement au discours de Macron. En effet, le locuteur de l'énoncé, identifié au chef de l'État, se présente comme membre d'un groupe formé par tous les citoyens français avec lesquels il partage une identité collective. C'est à partir de cette identification avec le groupe qu'il s'érige en porte-parole de la collectivité et qu'il s'attribue la légitimité pour s'adresser à l'ensemble de la Nation. Il est vrai que son rôle de Président de la République le légitime pour prononcer ce discours institutionnel, mais il est vrai aussi que les événements qui se sont produits au cours des trois semaines précédentes lui ont fait perdre une partie de sa légitimité ou, du moins, de sa crédibilité vis à vis des citoyens. Cet emploi du *nous* et la création de cet ensemble discursif qui réunit en une seule entité le président et le peuple français vise sans doute à rétablir les liens brisés et à réparer, du moins partiellement, l'image présidentielle endommagée par ces mêmes événements. En effet, tel que le rappelle Amossy (2010 : 158), l'ethos projeté par ce passage du *je* au *nous*, « est lié à la capacité de créer ou de renforcer un collectif » ; ce *nous* correspondant à *je + tu/vous* n'est pas « une simple addition d'individus, mais [...] un élargissement du noyau initial que constitue le moi, [...] une ouverture vers l'autre que le pronom pluriel englobe dans la constitution d'une nouvelle entité » (Amossy, 2010 : 159). Cette entité collective ainsi créée dans et par le discours va se voir attribuer un ethos positif qui, comme on verra par la suite, aura un effet bénéfique sur l'ethos du locuteur.

Une fois ce lien étroit établi, Macron se réfère aux événements qui, sans doute, ont provoqué son apparition publique. Évitant toute responsabilité, il évoque ces faits au moyen de la modalité élocutive du « constat » : « Les événements de ces dernières semaines dans l'Hexagone et Outre-mer ont profondément troublé la Nation. Ils ont mêlé des revendications légitimes et un enchaînement de violences inadmissibles ».

Comme l'explique Charaudeau (2019 : 599), au moyen de cette modalité du constat, le locuteur « reconnaît un fait à propos duquel il dit qu'il ne peut qu'*observer son existence* de la façon la plus extérieure et la plus objective possible ». En effet, le fait d'exprimer un constat « est une manière de prendre acte de cette existence [...] mais c'est aussi une manière de signifier qu'il [le locuteur] refuse d'*évaluer* » (Charaudeau, 2019 : 599). Grâce à ces énoncés, Macron adopte un ethos de « chef-souverain » qui, prenant une position au-dessus de la mêlée, décrit les faits d'une façon objective. En fait, son constat se présente sous une configuration implicite, c'est à dire sans un verbe de modalité du type *je constate*, qui a été omis, ce qui renforce le désengagement du locuteur et de l'interlocuteur que cette modalité permet de montrer<sup>4</sup>. Ce type de configuration implicite du constat rapproche cette façon de présenter les choses de la modalité délocutive<sup>5</sup> de l'« évidence » (Charaudeau, 2019 : 620), marquée linguistiquement au moyen d'adjectifs, comme *évident, certain, vrai*, employés dans des tournures impersonnelles (*Il est évident que...*), ou d'adverbes comme *évidemment, effectivement, certainement*.

S'il est vrai que Macron utilise des termes axiologiques comme *revendications légitimes* ou *violences inadmissibles*, il est vrai aussi qu'il présente cette description comme faisant partie d'une réalité objective qu'il ne fait que constater. Cette vision des choses n'apparaît pas comme un jugement de la part du locuteur, mais comme un témoignage de la véritable nature des événements observés.

La réalité constatée est ainsi présentée sous un double aspect, ce qui va permettre à l'orateur de déployer par la suite deux types d'ethos opposés mais tout à fait complémentaires pour la création de l'image d'un leader idéal capable de faire face à la situation de crise que subit la nation.

<sup>4</sup> Comme Charaudeau (2019 : 599) l'explique, « tout énoncé à la forme affirmative, décrivant un fait objectif, sans verbe de modalité est susceptible de correspondre à cette modalité de "constat" ».

<sup>5</sup> L'énonciation délocutive « présente ce qui est dit comme si le propos tenu n'était sous la responsabilité d'aucun des interlocuteurs en présence et ne dépendait que du seul point de vue d'une voix tierce, voix de la vérité » (Charaudeau, 2014 : 138). Dans ce type d'énonciation le propos existe en soi et apparaît comme délié du locuteur et de l'interlocuteur, s'imposant aux interlocuteurs dans son mode de dire (Charaudeau, 2019 : 619). L'énonciation délocutive ne se présente jamais sous une forme implicite ; elle a toujours besoin d'une marque linguistique qui permette d'identifier l'intention du locuteur. Les principales marques sont les tournures impersonnelles, les adverbes comme, *probablement, vraisemblablement*, ou les phrases qui constituent des slogans.

Tout d'abord, le Président exprime sa position par rapport au deuxième volet de la réalité, les *violences inadmissibles*. En adoptant un mode élocutif explicite, il parle à la première personne et, au moyen de la modalité volitive, il exprime sa volonté de répondre aux possibles doutes par rapport à son attitude face à ces comportements intolérables. En effet, son énoncé « et je veux vous le dire d'emblée », présuppose un questionnement de la part de son auditoire, de ce *vous* auquel il veut répondre immédiatement. En fait, juste avant de le prononcer, il fait une légère pause, comme pour laisser à son auditoire le temps de se demander à propos de l'attitude du Président. L'emploi de l'expression modale *je veux* et de la locution adverbiale *d'emblée* cherchent à produire une impression de détermination dans sa réponse et dans sa conduite. L'énoncé qui suit constitue la réponse à ce questionnement mais constitue aussi, et peut-être avant tout, un « avertissement » aux responsables de ces troubles sociaux, qui font sans doute partie de l'audience : « ces violences ne bénéficieront d'aucune indulgence ». Cette stratégie de l'« avertissement » permet à Macron d'adopter ce que Charaudeau (2014 : 107) appelle un « ethos de caractère », qui participe d'un imaginaire de force d'esprit. Macron se présente ainsi, par sa réponse et par sa position vis à vis de ces violences, comme un leader résolu capable d'affronter le défi de ceux qui menacent la paix collective. En outre, cette dernière affirmation-avertissement prend la forme de ce que Ducrot appelle une « négation polémique », destinée à contester un point de vue opposé. Selon la description polyphonique classique de Ducrot (1984 : 214-224), ce type d'énoncés négatifs polémiques présentent deux points de vue attribuables à deux énonciateurs différents<sup>6</sup> : un énonciateur E1, qui se voit imputer la responsabilité du point de vue positif et un autre énonciateur E2, à qui on impute le point de vue opposé, c'est à dire le point de vue négatif. Le locuteur<sup>7</sup> s'associe à cet énonciateur E2, responsable du point de vue négatif<sup>8</sup>. Grâce à cette association du locuteur, être discursif, à ce point de vue qui s'oppose à E1, la personne réelle que le locuteur représente dans le discours peut adopter l'image d'un orateur « combatif » « s'élevant contre ce qu'il considère être des contre-vérités » (Charaudeau, 2014 : 138). Macron se présente ainsi comme s'opposant à des voix, qu'il met en scène dans son discours même, qui accepteraient l'idée selon laquelle il

<sup>6</sup> Les énonciateurs sont des êtres de discours responsables non pas de paroles précises mais de points de vue.

<sup>7</sup> Le locuteur est un autre être discursif à qui est imputable l'apparition de l'énoncé. C'est à lui que réfèrent habituellement les marques de la première personne. Il ne s'agit pas de l'être réel qui a prononcé effectivement cet énoncé, c'est-à-dire, le sujet parlant.

<sup>8</sup> Comme on sait, Ducrot (1984 : 217) reconnaît l'existence de deux autres types de négation bien moins fréquents : la « négation métalinguistique », destinée à contredire les « termes mêmes d'une parole effective à laquelle elle s'oppose », et la « négation descriptive », destinée à « représenter un état de choses, sans que son auteur présente sa parole comme s'opposant à un discours adverse » (Ducrot, 1984 : 216).

faudrait être indulgent vis à vis de ces violences. Cette mise en scène et cette opposition permettent à l'orateur d'accentuer l'éthos de caractère capable de combattre ceux qui commettent des actes violents et ceux qui les justifient.

Mais si Macron réalise un acte d'avertissement et s'oppose fermement aux violents et à ses défenseurs, il le fait sans emportement, sans abandonner son attitude modérée, son éthos de chef souverain capable de garder son sang-froid. Il durcit un peu le geste et le ton et il ralentit légèrement le débit en prononçant l'énoncé, mais il n'abandonne pas le « parler tranquille » lié à cet éthos de « chef souverain ». Grâce à ces deux énoncés, très concis et qui forment une véritable unité, Macron peut configurer un éthos de chef résolu et combatif. Ainsi, ces secondes initiales de son allocution, depuis la formule initiale jusqu'à cet avertissement, préparent le terrain pour le reste du discours. Les différents éthos adoptés par le Président s'appuient sur cette partie initiale qui constitue ainsi le germe à partir duquel va se déployer une image composite de l'orateur.

Immédiatement après cette affirmation-avertissement, il récupère aussitôt un ton presque amical pour adopter à nouveau le *nous* qui lui permet de s'identifier à son auditoire, de s'inclure dans cette entité dont il s'était séparé pour en devenir le porte-parole. Ainsi, il recourt à la première personne du pluriel pour créer un effet de complicité avec cet auditoire, un effet qui lui permet de justifier cette position ferme à l'égard des instigateurs de ces violences. Si au début de l'allocution il avait évoqué « les événements » à la troisième personne, sans se référer aux responsables de ces violences, maintenant il qualifie les responsables politiques de ces actes. Ce sont des opportunistes et des irresponsables : « Nous avons tous vu le jeu des opportunistes qui ont essayé de profiter des colères sincères pour les dévoyer. Nous avons tous vu les irresponsables politiques dont le seul projet était de bousculer la République, cherchant le désordre et l'anarchie ».

Un aspect remarquable de cette description des événements et de leurs responsables, c'est le fait qu'on la présente sous un aspect d'évidence. En effet, nous avons deux énoncés introduits par le verbe *voir*, qui présuppose l'existence de la réalité constatée *de visu* par l'ensemble formé par l'orateur et son audience. Selon la description polyphonique de la présupposition (cf. Ducrot, 1984 : 231-233), le locuteur, être de discours responsable de l'apparition d'un énoncé, met en scène deux énonciateurs responsables de deux points de vue différents. Un énonciateur E2, assimilé au locuteur, est le responsable du contenu posé. Dans le cas des deux énoncés qui nous occupent, il s'agit du point de vue objet de l'affirmation selon laquelle « nous avons tous vu... ». Un autre énonciateur E1 se voit attribuer la responsabilité du point de vue objet du présupposé selon lequel il existe un « jeu des opportunistes qui ont essayé de profiter des colères sincères pour les dévoyer » et il existe des « irresponsables politiques dont le seul projet était de bousculer la République, cherchant le désordre et l'anarchie ». L'énonciateur E1 responsable du point de vue présupposé est assimilé

« à un certain ON, à une voix collective, à l'intérieur de laquelle le locuteur est lui-même rangé » (Ducrot, 1984 : 231). Ces contenus présupposés apparaissent ainsi comme quelque chose de tout à fait évident, comme un point de vue qui fait l'objet d'un consensus préalable de la part d'une collectivité au sein de laquelle se rangent le locuteur et ses allocutaires, qui ont pu être témoins de cette réalité. En mettant en scène ces êtres discursifs, responsables de ces points de vue, l'orateur impose ce consensus à son auditoire, lui fait assumer ces idées sur lesquelles il fonde son avertissement et d'autres affirmations qui viendront ensuite.

Il faut remarquer aussi que ces contenus présupposés contiennent des termes comme *opportunistes* ou *irresponsables politiques*, qui constituent une dégradation de l'image des adversaires et qui contribuent à créer un ethos tout à fait négatif de ceux-ci. La mise en scène par le locuteur, assimilé à la personne de Macron, des points de vue contenant ces termes constitue un acte de « vitupération » qui contribue à renforcer l'ethos de caractère adopté par l'orateur (cf. Charaudeau, 2014 : 107).

Immédiatement après cette présentation présuppositionnelle des faits violents comme le résultat de l'action des opportunistes et des irresponsables politiques qui ont cherché à déstabiliser la France, l'orateur adopte un mode délocutif pour introduire une série d'énoncés qui se présentent sous la forme de phrases génériques et qui constituent des vérités générales. Il s'agit des énoncés « Aucune colère ne justifie qu'on s'attaque à un policier, à un gendarme, qu'on dégrade un commerce ou des bâtiments publics » ; « Notre liberté n'existe que parce que chacun peut exprimer ses opinions, que d'autres peuvent ne pas les partager sans que personne n'ait à avoir peur de ces désaccords » ; « Quand la violence se déchaîne, la liberté cesse ».

Comme Charaudeau (2014 : 138) l'explique, l'énonciation délocutive « s'exprime à l'aide de phrases qui effacent toute trace des interlocuteurs, pour se présenter sous une forme impersonnelle<sup>9</sup> ». Introduit sous une forme délocutive, le propos apparaît comme existant en tant que tel. Selon la description de Charaudeau (2019 : 619), « les modalités délocutives sont déliées du locuteur et de l'interlocuteur. Le propos émis existe en soi, et s'impose aux interlocuteurs ». En effet, ce procédé permet à celui qui parle « de présenter ce qui est dit comme si personne n'était impliqué » (Charaudeau, 2014 : 134). Grâce à l'énonciation délocutive, ces faits sont présentés « comme si le propos tenu n'était sous la responsabilité d'aucun des interlocu-

---

<sup>9</sup> Il ne faut pas confondre l'énonciation délocutive, marquée par l'emploi de tournures impersonnelles ou, comme c'est le cas ici, par des phrases génériques qui constituent des énoncés de type slogan et qui apparaissent comme des vérités générales communément admises, avec la modalité élocutive du « constat » marquée par la présence d'un verbe de constat (cf. Grossmann, 2018) et d'un pronom de première personne qui indique la prise en charge par le locuteur du contenu objet de ce constat. Il est vrai que, très souvent, cette modalité du constat se présente sous une forme implicite qui omet le verbe et les marques de la première personne, mais il est vrai aussi que ces éléments pourraient être facilement restitués, explicitant ainsi la position du locuteur, ce qui n'est pas le cas pour l'énonciation délocutive.

teurs en présence et ne dépendait que du seul point de vue d'une voix tierce, voix de la vérité » (Charaudeau, 2014 : 138). Les événements sont donc introduits comme une vérité ne dépendant pas du locuteur mais ayant une valeur en soi, ce qui a comme effet que « l'énonciation délocutive fait entrer l'auditoire dans un monde d'évidence » (Charaudeau, 2014 : 138).

Ce procédé énonciatif est très fréquent dans le discours politique où il s'exprime souvent au moyen d'« énoncés slogans » et de « petites phrases » qui permettent à l'orateur d'adopter « une figure de *souverain* parce que se mettant au-dessus de la mêlée il se fait le porteur d'une vérité établie » (Charaudeau, 2014 : 138).

Dans ces conditions, il est raisonnable de se demander à qui est attribuable cette assertion dont le contenu est présenté comme évident. Comme nous venons de le voir, Charaudeau (2019 : 138) attribue le propos ainsi présenté à une « voix tierce », à la « voix de la vérité ». À notre avis, cette notion peut être mise en rapport avec la notion de *ON*-vérité proposée par Berrendonner (1981) dans son analyse de la présupposition. Anscombe (2005 : 78) reformule dans les termes suivants la description de Berrendonner : « Pour une proposition *p*, */p est ON-vrai/* signifiera que 'p est généralement considéré comme vrai', ou encore 'l'opinion générale est que p est vrai' ». Pour Berrendonner (1981 : 51), ce *ON* réfère à

[...] un signifié susceptible de renvoyer déictiquement à n'importe quel ensemble d'individus parlants, de manière parfaitement indéterminée [...] *ON* peut inclure, aussi bien que ne pas inclure, le locuteur, et/ou le destinataire, et ceci reste affaire de conjecture : les contours de l'opinion publique sont toujours moins nets que ceux des individus.

Et un peu plus loin Berrendonner (1981 : 59) se réfère à nouveau à ce *ON* qu'il appelle, « faute de mieux "l'opinion publique", parce que son rôle est le plus souvent de dénoter une *doxa* anonyme ».

Ce *ON*, cette opinion publique, cette *doxa* anonyme peuvent être facilement mis en rapport avec la voix tierce, la voix de la vérité dont parle Charaudeau dans le cas des énoncés à la modalité délocutive.

À partir de cette notion de *ON*-vérité, Anscombe (2005), dans le cadre de la théorie des stéréotypes, propose le concept de *ON*-locuteur pour désigner l'ensemble d'individus présenté comme la source qui se trouve à l'origine du point de vue considéré comme vrai. Cette source est identifiée à une communauté linguistique qui assume la véracité de ce point de vue. Cette notion de *ON*-locuteur est liée, selon Anscombe (2010 : 34) à des phénomènes comme la présupposition, l'opposition thème/rhème et des phénomènes doxatiques comme les parémies et autres formes sentencieuses.

Donaire (2016) applique cette notion de *ON*-locuteur à l'analyse du discours politique, qui privilégie certaines formes de polyphonie. Ce « *ON* désigne une com-



munauté linguistique à laquelle le locuteur peut se présenter comme appartenant ou non » (Donaire, 2016 : 63). La source désignée par ce *ON* « peut prendre des formes diverses, en particulier celle d'un savoir (présenté comme) partagé (des "vérités" générales) ou d'un discours présenté comme assumé par la communauté linguistique » (Donaire, 2016 : 63). Pour Donaire, cette catégorie inclut souvent « les "petites phrases" qui caractérisent le discours politique » ainsi que des phrases contenant des « expressions linguistiques comme "devoir" ou "falloir", qui font appel à ce qui est admis par la communauté linguistique » (Donaire, 2016 : 66).

Ces trois énoncés, que Macron introduit au moyen de l'énonciation délocutive, constituent des phrases génériques qui pourraient parfaitement être précédées par des expressions du type « comme on dit », « comme on sait », indiquant l'origine du discours et, surtout, sa considération comme une vérité généralement admise. Ces expressions prouvent que la responsabilité des trois énoncés est attribuée à un *ON*-locuteur identifié à une communauté qui partage ces vérités générales et qui inclut Macron lui-même et son auditoire. À partir de ces trois vérités générales, le Président prononce un quatrième énoncé, « c'est donc désormais le calme et l'ordre républicain qui doivent régner », qui est présenté comme la conclusion tirée à partir des énoncés antérieurs. Cet énoncé adopte aussi un mode d'énonciation délocutive, marquée par le verbe *devoir* et apparaît également sous la forme d'une vérité générale dont la source est un locuteur identifié à une collectivité dont Macron et son auditoire font partie. Cette vérité se présente sous la forme d'une obligation impérative qui permet à l'orateur de revêtir cette image, cet ethos de « chef souverain » qui, adoptant le rôle de porte-parole de la communauté, véhicule ce devoir qui constitue une vérité générale.

Juste avant la prononciation de cet quatrième énoncé, et sans doute pour renforcer son contenu, la caméra effectue un raccord dans l'axe en arrière, l'image s'éloigne et on récupère le plan initial où l'on voit les mains du Président posées sur la table, les doigts légèrement séparés. L'orateur appuie ces affirmations au moyen de petits mouvements de la main droite.

Après la présentation de ces vérités générales, le discours récupère l'énonciation élocutive et introduit une affirmation à la première personne du pluriel « nous y mettrons tous nos moyens ». Ce *nous* ne correspond plus à un *je* + *vous*, mais à un *je* + *ils*, ce *ils* étant composé par les membres du gouvernement. Le locuteur identifié à Macron se présente comme le porte-parole d'un collectif englobant les plus hauts responsables politiques de l'État. La réalisation de cet acte de promesse permet au Président d'adopter un ethos de caractère, un ethos engagé montrant la volonté de ne pas épargner d'efforts afin de récupérer l'harmonie collective. Cet engagement est immédiatement justifié au moyen d'un cinquième énoncé adoptant une forme délocutive, qui introduit une autre vérité générale attribuée au même *ON*-locuteur responsable des quatre énoncés délocutifs précédents. Il s'agit maintenant de « rien ne se construira de durable tant qu'on aura des craintes pour la paix civile ». Pour boucler



cette séquence d'énoncés, l'orateur adopte à nouveau l'énonciation élocutive, mais cette fois-ci à la première personne du singulier. Un locuteur identifié à la personne du Président se voit attribuer la responsabilité de l'énoncé « j'ai donné en ce sens au gouvernement les instructions les plus rigoureuses ». Le ton de la voix chute, soulignant cette affirmation catégorique destinée à renforcer l'ethos d'un chef souverain qui dirige fermement le gouvernement. Le mouvement de la caméra accompagne cette affirmation en adoptant à nouveau le plan rapproché poitrine.

On voit bien la stratégie mise en place par l'orateur : au début de son discours, il met en place une communauté réunissant sa personne et son auditoire au moyen de l'énonciation élocutive exprimée grâce au *nous*, qui lui permet d'adopter un ethos de solidarité envers ses allocutaires. Une fois cette communauté établie, elle est présentée comme l'origine d'un point de vue partagé qui, grâce à la présupposition liée au verbe *voir*, apparaît comme tout à fait évident et qui offre une image négative des responsables des actions violentes et de ceux qui en ont profité pour tirer un bénéfice politique. Immédiatement après, cette collectivité initiale se voit attribuer, au moyen de la modalité délocutive, la responsabilité d'une série de vérités générales qui portent sur la violence sociale. Ces *ON*-vérités justifient l'adoption de la modalité élocutive de la part d'un orateur qui se présente d'abord comme membre du gouvernement et ensuite comme leader de ce groupe dirigeant, apparaissant ainsi comme un chef engagé, possédant le caractère nécessaire pour sortir la nation de la situation affligeante où elle se trouve.

Si cet ethos de caractère et de chef est lié à la création d'une image vraiment négative de la situation de violence et de ses responsables, face auxquels il adopte une position ferme, Macron veut aussi se montrer solidaire de ceux dont la protestation répond à une situation de difficulté, voire de pénurie. Il arrête son discours, fait une pause et reprend aussitôt son allocution par un *mais* qui marque l'opposition, et le changement d'orientation argumentative du discours (*cf.* Ducrot, 1980 : 93-130). L'adoption d'un nouveau positionnement est indiquée aussi par un mouvement du corps : le tronc et la tête se redressent légèrement et le ton de la voix monte. Une nouvelle pause suit ce *mais* laissant ainsi à l'auditoire prendre conscience du déplacement argumentatif et créant des attentes par rapport à la suite du discours.

Si Macron s'est référé jusqu'ici aux violences inadmissibles, il reprend maintenant le volet des revendications légitimes pour se montrer solidaire des personnes qui les ont effectuées. Afin de projeter une image humaine de lui-même, le Président a recours à la figure du « sentiment » (*cf.* Charaudeau 2014 : 114) et montre sa compassion envers ceux qui éprouvent des émotions douloureuses comme la colère et l'indignation. S'exprimant à la première personne, il affirme son sentiment d'acceptation de ces émotions : « au début de tout cela, je n'oublie pas qu'il y a une colère, une indignation ». Il montre aussi sa compréhension envers ceux qui partagent ces émotions, qui sont une partie intégrante de ce *nous* qu'il a établi au début de son

allocution : « beaucoup de Français, beaucoup d'entre nous peuvent la partager ». En effet, il considère cette indignation comme admissible, puisqu'il refuse de la réduire aux « comportements inadmissibles » qu'il vient de dénoncer.

L'orateur crée ainsi une deuxième réalité, qui s'oppose à la violence intolérable et qui ne reçoit pas de traits négatifs cette fois-ci, par rapport à laquelle il se positionne adoptant un ethos différent de ce premier ethos de chef doté d'un caractère fort. Il crée aussi une image aimable des citoyens liés à cette deuxième réalité et adopte à leur égard un ethos compréhensif et solidaire. La figure du sentiment contraste ainsi avec la figure de l'avertissement et avec celle de la vitupération auxquelles l'orateur avait eu recours se référant aux responsables de la violence.

Une fois présentée cette deuxième réalité, le Président procède à la décomposer en de multiples facettes qui lui permettent de renforcer cet ethos humain et solidaire. Ces différentes facettes sont introduites dans le discours sous la forme de constatations commençant par le présentatif *c'est*. Comme nous avons vu plus haut, la modalité élocutive du constat permet au locuteur d'adopter une apparence d'objectivité en présentant les faits comme évidents. En outre, cette modalité confère à l'orateur un ethos de chef souverain, qui prend acte d'une réalité qu'il connaît bien et qui la présente à son auditoire. Ceci permet au Président de s'opposer aux voix qui le critiquent d'avoir disparu pendant trois semaines, et contribue à la réparation de son ethos préalable, détérioré par le mécontentement populaire. En effet, le présentatif *c'est* reprend anaphoriquement la colère évoquée par Macron pour introduire à continuation, sous une apparence objective, méthodique, presque scientifique, les différents aspects de cette réalité, qui apparaissent ainsi comme déliés de la responsabilité de l'orateur.

Les six occurrences de cette expression présentative forment un enchaînement d'anaphores rhétoriques et confèrent un rythme particulier à cette partie de l'allocution, qui adopte presque la forme d'une litanie et qui martèle l'esprit de l'auditoire (cf. Magri-Mourgues, 2015) accentuant l'impact de chacun des volets choisis par l'orateur pour développer la réalité mise en avant.

Dans le premier énoncé de cette série, le chef de l'État constate la colère contre la taxe sur les carburants, une colère qui est présentée comme non-justifiée au moment de l'élocution puisque le Premier ministre avait déjà procédé à l'annulation de l'impôt. Mais cette colère est instrumentalisée par l'orateur qui, montrant un ethos humain et compréhensif, exprime son ressenti à la première personne et accepte ce sentiment comme « juste à bien des égards ». Et non seulement il accepte cette colère ; transformant sa charge négative en espérance, il affirme sa croyance : « elle peut être notre chance ».

À continuation, il évoque différentes facettes de cette colère liées à l'image de certains membres de la société. Macron choisit précisément ces Français et ces Françaises pour leur valeur prototypique liée à la détresse et à la souffrance, ce qui lui

permet de montrer à leur égard un ethos d'humanité et de solidarité qui se voit accentué par un ton de la voix et par un geste du visage qui essaient de refléter la compassion que ces personnes provoquent chez l'orateur.

L'image correspond à celle du couple de mariés en difficulté économique, de la mère de famille qui peine à élever toute seule ses enfants, des retraités modestes qui aident leur famille avec le peu qu'ils ont, des personnes en situation de handicap délaissées par la société. Le choix de ces figures prototypiques et du lexique de la détresse qui les accompagne constituent un appel aux émotions de l'auditoire. Si jusqu'ici c'était surtout le logos qui avait été mis en jeu par le Président, c'est maintenant le recours au pathos qui prend une place importante dans son discours. Mais ce recours est subordonné à la création d'un ethos favorable à l'orateur. En effet, s'il choisit ces images prototypiques de ce que Charaudeau (2000) appelle la « topique de la douleur », c'est pour accentuer une image compatissante de lui-même. Le pathos est ainsi mis au service de l'ethos. Ceci est spécialement perceptible quand, à propos des mères de famille seules, il affirme : « Je les ai vues, ces femmes de courage pour la première fois disant cette détresse sur tant de ronds-points ! » Au moyen de cet énoncé à la première personne, l'orateur mobilise une figure fondamentale de l'ethos de solidarité : il s'agit de « l'écoute » (Charaudeau, 2014 : 127). En ayant recours à cette figure, qui suppose que l'homme politique est capable de « se mettre à l'écoute de ses administrés », Macron montre qu'il peut adopter « une attitude de prise en considération des autres, de leurs problèmes, de leurs souffrances mais également de leurs demandes » (Charaudeau, 2014 : 127). Mais non seulement il a écouté ces mères de famille ; il les a aussi vues sur les ronds-points, ce qui implique que le chef de l'État connaît la réalité de très près, qu'il parcourt les rues et les routes de France. L'image présidentielle créée par cette affirmation est sans doute destinée à parer aux critiques qui présentaient Macron comme un Président absent et à contribuer à la réparation d'un ethos préalable endommagé par le manque de réponse à une crise plus qu'évidente déjà. Le ton pitoyable adopté lors de l'énonciation de cette phrase est sans doute destiné à accentuer les effets pathémiques, c'est à dire les effets émotionnels recherchés, en laissant transparaître les sentiments d'un orateur sensible à la souffrance de ces mères.

Une fois établie cette liste des malheureux qui ressentent la colère admissible, Macron introduit un constat fondamental à propos de l'origine de l'affliction qui touche ces personnes : « leur détresse ne date pas d'hier ». Cet énoncé, qui éloigne la responsabilité de la figure du Président, de son présent et, en conséquence, de l'action du gouvernement actuel, ouvre quand même la voie à une figure fondamentale de l'ethos d'humanité : il s'agit de « l'aveu » (cf. Charaudeau 2014 : 114-116). Mais l'aveu que cet énoncé rend possible n'affecte pas seulement l'image du chef de l'État ; en effet, cette reconnaissance d'une culpabilité n'est pas assumée par l'orateur à la première personne : elle fait l'objet d'un énoncé dont le sujet est un *nous* qui englobe

le *je* du locuteur et le *vous* de son auditoire. Il s'agit alors d'une culpabilité dont la responsabilité est partagée par la société dans son ensemble. Si Macron assume une partie de cette responsabilité c'est en tant que membre de cette société qui a fini par « s'habituer lâchement » à la détresse et non en tant que leader politique. Ni lui ni son audience ne sont coupables de la douleur des plus défavorisés mais de les avoir traités comme s'ils avaient été « oubliés, effacés ». Ces deux énoncés coordonnés par *mais*, « Leur détresse ne date pas d'hier mais nous avons fini par nous y habituer », sont renforcés par les mouvements de la caméra qui, juste avant, fait un raccord en arrière pour adopter un plan rapproché taille et laisse voir, encore une fois, les mains du Président posées sur la table, les doigts séparés, et, immédiatement après, se rapproche à nouveau pour adopter le plan poitrine.

Macron tente ainsi de réparer son ethos abîmé en éloignant l'origine de cette crise de son action politique et en assumant uniquement une partie de la responsabilité collective par rapport au traitement des personnes les plus touchées par l'adversité. En fait, il met une date au début de cette situation : « Ce sont quarante années de malaise qui ressurgissent ». Les causes de cette colère sont donc bien lointaines et le malaise affecte bien des secteurs de la société : les travailleurs, les territoires, villages ou quartiers, la vie démocratique, tous ceux qui subissent les changements de la société par rapport à des éléments fondamentaux comme la laïcité mise en péril par « des modes de vie qui créent des barrières, de la distance ». Le débit de la parole s'accélère en énumérant toutes ces facettes du malaise qui jaillissent comme en cascade.

Face à tout cela, le Président ne se présente pas comme responsable mais quasiment comme une victime, ce que confirme le ton de sa voix. Le discours fait une pause. La caméra reprend le plan taille, on voit les mains du président toujours posées sur la table et il prononce l'énoncé : « Cela vient de loin, mais c'est là maintenant ». Un double mouvement vertical de la main droite appuie les mots « là » et « maintenant », séparés par une pause importante. Macron ne se présente pas comme coupable de la situation, mais c'est à lui que revient le devoir de la résoudre.

Nous assistons ainsi à ce que Charaudeau (2014 : 96-105) appelle le « discours de justification », utilisé habituellement par les responsables politiques afin de « se laver des critiques ou accusations qui [leur] sont adressées » (Charaudeau, 2014 : 97). Ce type de discours tente de récupérer la crédibilité mise en péril par des événements ou par des adversaires qui mettent en doute la fiabilité des responsables politiques. Parmi les stratégies que ce discours peut mettre en place, « la récusation », « la raison supérieure » et « la non-intentionnalité », Macron base cette partie de son allocution sur la non-intentionnalité de son comportement, en recourant à deux arguments : « l'argument des circonstances » qui se sont imposées à son action politique et qui viennent de loin et « l'argument de la responsabilité collective » qui dilue sa responsabilité individuelle.

Il est certain qu'au moment de l'allocution cela fait déjà un an et demi que Macron est au pouvoir et, s'il n'accepte pas la responsabilité des motifs qui ont produit le malaise, il effectue un nouvel aveu. Il s'agit cette fois-ci de ne pas avoir su « y apporter une réponse suffisamment rapide et forte ». Mais cette constatation, introduite et renforcée par le marqueur épistémique *sans doute*, qui modalise la prise en charge de l'énoncé, n'est pas assumée par Macron à la première personne du singulier ; c'est encore une fois un *nous* qui apparaît comme sujet de la phrase. Il s'agit ici, de toute évidence, d'un *nous* englobant le *je* du locuteur et un *ils* qui inclurait d'autres responsables politiques, probablement les membres du gouvernement dirigé par Édouard Philippe. L'orateur dilue ainsi sa responsabilité politique dans un ensemble. C'est à nouveau une assomption de culpabilité partielle, ce que confirme l'énoncé « je prends ma part de responsabilité », appuyé par un rapprochement de la caméra qui reprend le plan poitrine. Mais il y a une faute que le chef de l'État accepte en entier. Et ce qui est frappant par rapport à cet aveu, c'est la référence explicite que l'orateur fait à son propre ethos : « Il a pu m'arriver de vous donner le sentiment que ce n'était pas mon souci, que j'avais d'autres priorités ». En effet, ce que Macron regrette, c'est d'avoir transmis une mauvaise image de lui-même, l'image d'un leader qui aurait délaissé les plus faibles pour se centrer sur d'autres priorités (probablement le maintien du pouvoir). Mais même cet aveu est présenté d'une façon particulière destinée à protéger l'image présidentielle : la phrase est construite à la forme passive afin de présenter le locuteur non pas comme l'agent de l'action mais comme l'objet qui la subit. En plus, la forme impersonnelle choisie pour cette construction efface les traces de l'agent, comme si l'action s'était produite d'elle-même, sans aucune intervention de l'orateur. La marque de la première personne n'apparaît qu'à la place du complément d'objet indirect, présentant le locuteur identifié à Macron comme le récepteur passif d'une action dont il n'est aucunement responsable. Encore une fois, le Président apparaît non comme coupable mais comme victime des événements

Si tout cela n'était pas assez pour éloigner de l'orateur la responsabilité du comportement objet de cet aveu, la périphrase modale « il a pu m'arriver », qui modalise la certitude, confère à ce comportement un caractère incertain qui le fait apparaître comme une simple possibilité, ce qui atténue la prise en charge par le locuteur de ses propos.

Face au caractère incertain de cette possibilité, l'énoncé suivant, construit à la première personne, exprime l'assurance et la clarté de la parole du Président. En effet, en prononçant « Je veux ce soir être clair avec vous », Macron réclame la crédibilité nécessaire pour présenter l'ethos qu'il va confirmer comme authentique à continuation. Par opposition au caractère douteux de l'ethos négatif objet de l'aveu, cet ethos présenté comme authentique par l'orateur, apparaît comme évident et avéré grâce à sa nature présuppositionnelle liée à l'emploi de la conjonction *si* suivie du passé composé. Grâce à ce présupposé, le locuteur met en place encore une fois une voix collective

qui admet hors de tout doute raisonnable qu'il s'est « battu pour bousculer le système politique en place, les habitudes, les hypocrisies ». Le courage nécessaire pour tenter cette lutte confirme l'ethos de caractère adopté par un Président qui se manifeste comme quelqu'un doté de la force d'esprit nécessaire pour réaliser un tel exploit. L'attribution par l'opinion générale d'un tel comportement, fait apparaître Macron comme une espèce de héros, ce qui annule absolument les conséquences que le comportement négatif avoué pourrait avoir sur l'image présidentielle. Nous assistons ainsi à un travail de réparation de l'ethos préalable vraiment méthodique et consciencieux destiné à compenser l'image négative générée au cours des semaines précédentes et à créer l'ethos d'une personnalité capable de conduire la Nation à un état libre des défauts du système politique antérieur.

Macron justifie ce comportement presque héroïque en confirmant sa confiance en la France et son amour pour « notre pays », renouant ainsi les liens qu'il avait établi au début de son allocution avec le peuple français dans son ensemble et basant la crédibilité qu'il réclame sur cet amour qu'il ressent pour la Nation.

Mais s'il est préoccupé par sa crédibilité, la légitimité constitue aussi pour le Président un élément essentiel. En effet, il rappelle à son audience que c'est l'ensemble de la Nation qui fonde cette légitimité. La forme négative de cette assertion : « et ma légitimité, je ne la tire d'aucun titre, d'aucun parti, d'aucune coterie ; je ne la tire que de vous, de nul autre », indique l'opposition du locuteur à une autre voix qui affirmerait qu'il y a d'autres groupes de pouvoir, un parti, une coterie, qui assureraient le pouvoir du chef de l'État, ce qui laisserait sous-entendre que Macron sert des intérêts autres que ceux de la Nation française. L'orateur se montre ainsi totalement solidaire de ses concitoyens, au service desquels il exercerait ses fonctions. Des mouvements de tête et l'accentuation de certaines syllabes appuient la conviction de l'orateur par rapport à sa loyauté envers ce *vous* qui le légitime. Ce *vous* reçoit précisément un accent spécialement intense.

Si Macron étend dans le temps le malaise qui se trouve à l'origine de la colère et donc de la crise actuelle, éloignant de sa personne, de son action politique et de son image publique les causes de cette crise, il étend aussi dans l'espace cet état de difficulté. L'orateur fait une longue pause et la caméra s'éloigne à nouveau. Constatant que « nombre d'autres pays traversent ce mal vivre qui est le nôtre », il évite l'image d'une France qui subirait une situation exceptionnelle et il évite aussi l'image d'un dirigeant politique responsable de cette situation exceptionnellement négative dans son pays. En effet, il ne peut pas être le responsable direct d'une crise qui affecte aussi nombre d'autres pays. Cependant, le *mais* qui introduit l'énoncé suivant veut opposer la France à ces pays et reconnaît pour elle une situation exceptionnelle en ce qui concerne les possibilités de sortie de cette crise. Cet énoncé, exprimant la conviction sans réserve, la certitude totale du locuteur assimilé à Macron, « je crois profondément que nous pouvons trouver une voie pour en sortir tous ensemble », compose l'image d'un



chef de l'État qui a une confiance absolue dans les possibilités de la Nation qu'il préside. Cette confiance est appuyée par deux mouvements des mains qui renforcent la prononciation des mots *vous* et *ensemble*.

Les chances de réussite qu'ouvre cette voie reposent donc sur une condition essentielle : l'unité du peuple français. L'orateur veut ainsi insister sur le lien qu'il a créé dès le début de son discours avec les membres de son auditoire, cherchant ainsi à combler le fossé que la crise des « gilets jaunes » a creusé entre le Président et le peuple et à offrir un ethos de solidarité totale envers ce peuple. Cet énoncé sert de relais entre la première partie de l'allocution, destinée à offrir une vision de la situation et à créer une image bien définie des deux collectifs par rapport auxquels Macron se positionne, les violents et les souffrants, et la suite du discours, consacrée fondamentalement à présenter une batterie de mesures que le Président propose comme solution à l'état actuel de la Nation.

Cette première partie de l'allocution construit des ethè de Macron qui le présentent comme un dirigeant capable de traiter convenablement ces deux collectifs : ethos de caractère et de chef souverain d'un côté ; ethos d'humanité et de solidarité de l'autre. La suite du discours devra permettre à l'orateur la construction d'ethè qui lui permettent d'apparaître comme le leader capable d'amener la Nation à l'état de bien-être qu'elle mérite.

#### 1.4. Les mesures annoncées par le Président

La caméra se rapproche à nouveau. Tout d'abord c'est la détermination qu'il veut montrer et il prononce trois séries d'énoncés commençant par *je le veux* qui transforment sa conviction et sa confiance par rapport à l'amélioration de la situation en volonté ferme d'action. C'est à nouveau l'ethos de caractère qui apparaît ici, appliqué cette fois-ci non pas à des personnes qui auraient mal agi mais à l'état d'urgence que vit la France. Ici encore, c'est l'anaphore rhétorique qui permet de souligner cette volonté résolue. En effet, comme Mayaffre (2015 : par. 20) le souligne, les anaphores verbales à la première personne du singulier et construites autour d'un verbe fort, comme *vouloir*, « ont pour vocation de construire l'éthos charismatique du candidat, qui exhibe son ambition voire son entêtement par une posture énonciative sourde, ostensible, assumée ».

Chacun des trois *je le veux* est justifié par une subordonnée commençant par *parce que* qui ouvre des possibilités capitales par rapport aux stratégies mises en place par les concepteurs du discours. L'énoncé « c'est notre vocation au travers de l'Histoire d'ouvrir ainsi des chemins jamais explorés pour nous-mêmes et pour le monde » justifie le premier *je le veux*, rappelant le rôle fondamental de la France dans le progrès des nations. Si la France apparaît ainsi comme un guide pour l'ensemble des nations, sur son leader retombe l'image du « guide-berger », l'une des figures de l'ethos de chef selon Charaudeau (2014 : 119). Cette figure fait du chef un « rassem-



bleur, celui qui réunit le troupeau, l'accompagne et le précédant, éclaire sa route avec une tranquille persévérance ». Il devient ainsi un « conducteur d'hommes ».

Le deuxième *je le veux* est justifié par une phrase sentencieuse qui marque le passage de l'élocutif au délocutif. Cette affirmation, « un peuple qui se divise à ce point, qui ne respecte plus ses lois et l'amitié qui doit l'unir est un peuple qui court à sa perte », émerge dans le discours comme une vérité générale qui réclame l'unité et dont le responsable est un locuteur collectif, un *ON*-locuteur qui inclut le locuteur du *je le veux* et son audience et qui soutient de façon incontestable la volonté inébranlable du guide.

La justification du troisième *je le veux*, « c'est en pressentant cette crise que je me suis présenté à votre suffrage pour réconcilier et entraîner et que je n'ai pas oublié cet engagement et cette nécessité », introduit une triple vision hautement positive du Président. En premier lieu, Macron adopte l'image d'un « guide-prophète », une autre des figures de l'ethos de chef<sup>10</sup>, qui, pressentant déjà la menace, s'est présenté aux élections afin de pouvoir y remédier. Deuxièmement, sa volonté de « réconcilier et entraîner » confirme l'ethos de « guide-berger ». Troisièmement, en affirmant « je n'ai pas oublié cet engagement et cette nécessité », il renforce son ethos de solidarité envers le peuple français dans son ensemble.

Muni de cette image composite qui fait de lui un modèle exemplaire de leader capable de conduire la Nation à l'état de bonheur souhaité, le Président peut commencer à énumérer les mesures qu'il compte mettre en place afin d'accomplir son dessein. C'est ainsi que le guide-berger, le guide-prophète doté d'un caractère exceptionnel et solidaire de son peuple commence à faire connaître à celui-ci son plan salvateur. Il commence par une mesure forte : « l'état d'urgence économique et sociale » qui reflète la volonté ferme qu'il vient de montrer. Et cette volonté, ce caractère déterminé apparaît aussi dans la présentation même de la mesure qui adopte la forme volitive : « je veux décréter aujourd'hui ».

La caméra s'éloigne pour adopter le plan taille et le *je* laisse immédiatement la place au *nous* qui le relie à son auditoire et qui reprend l'ethos de solidarité pour affirmer que « nous voulons bâtir une France du mérite, du travail, une France où nos enfants vivront mieux que nous ». Il se fait le porte-parole de la Nation et proclame ce désir général d'un futur meilleur. Se basant sur cette communauté, il passe à la modalité délocutive pour attribuer à l'ensemble des citoyens la responsabilité d'un énoncé qui affirme la possibilité de construire cette France et la nécessité d'une amélioration du système éducatif pour y arriver : « Cela ne peut se faire que par une meil-

---

<sup>10</sup> Selon Charaudeau (2014 : 119) le « guide-prophète » « ressemble au “guide-berger” dans son rôle de rassembleur, mais le berger est d'avantage ancré dans l'ici-bas, alors que le prophète se trouve dans l'au-delà ». C'est grâce à cette figure du « guide-prophète » qu'un leader politique peut apparaître comme « un être “inspiré” », comme « un “visionnaire” ».

leure école, des universités, de l'apprentissage et des formations qui apprennent aux plus jeunes et aux moins jeunes ce qu'il faut pour vivre libre et travailler ». Par contre, c'est le Président, à la première personne, qui « confirme » l'investissement précaire dans l'école et dans la formation, constatant par là une urgente nécessité d'une action.

Si le premier domaine abordé a été l'éducation, Macron fait allusion ensuite à la sphère du travail. L'ethos solidaire reprend le dessus grâce à la deuxième personne et l'orateur exprime le désir général : « Nous voulons une France où l'on peut vivre dignement de son travail ». Cette solidarité et cette affirmation de la communauté deviennent une responsabilité collective quand il reconnaît, au nom de la collectivité que « sur ce point, nous sommes allés trop lentement », justifiant ainsi le manque d'efficacité dans ce domaine. Mais face à cette faute collective, le Président propose l'action personnelle immédiate et décidée en affirmant à la première personne du singulier « Je veux intervenir vite et concrètement sur ce sujet ». L'ethos de caractère remplace ainsi celui de solidarité pour montrer, encore une fois, la volonté d'action rapide du Président, ce que confirme le ton de l'élocution qui devient plus ferme, plus décidé, quand il accompagne la présentation des mesures à adopter. C'est aussitôt l'ethos de chef-souverain qui prend le devant de la scène quand Macron, recourant à la modalité allocutive, sous la forme d'une requête, prononce l'énoncé « Je demande au gouvernement et au Parlement de faire le nécessaire afin qu'on puisse vivre mieux de son travail dès le début de l'année prochaine ». Ici le chef adopte des manières humbles montrant ainsi sa volonté de laisser aussi une place de premier ordre aux autres institutions fondamentales de la Nation que sont le gouvernement et le Parlement et partageant avec elles le pouvoir qui lui correspond en tant que chef de l'État. C'est précisément cet ethos de chef qui lui permet d'affirmer d'emblée, récupérant sa position privilégiée de premier dirigeant du pays, que « le salaire d'un travailleur au SMIC augmentera de 100 euros par mois dès 2019 sans qu'il en coûte un euro de plus pour l'employeur ». Sa capacité d'action politique et son engagement apparaissent comme incontestables, renforçant ainsi l'image d'un leader affublé de toutes les aptitudes nécessaires à l'exercice du pouvoir dans des temps vraiment difficiles.

Ces derniers énoncés nous permettent d'observer clairement comment les différents ethè se succèdent rapidement composant cette image qui se développe, se déploie et se complète sans arrêt devant les yeux des téléspectateurs.

C'est encore la forme volitive *je veux* que Macron utilise pour se référer ensuite aux heures supplémentaires confirmant ainsi sa volonté ferme, cette fois-ci de « renouer avec une idée juste : que le surcroît de travail accepté constitue un surcroît de revenu ». Mais, encore une fois, cette volonté se voit accompagnée d'une volonté assurée d'action, qui amène la promesse « les heures supplémentaires seront versées sans impôts ni charges dès 2019 ». La volonté et l'action se combinent ainsi pour configurer l'image d'un leader charismatique ; il ne s'agit pas cependant d'un leader

autoritaire. En effet, s'il veut « qu'une vraie amélioration soit tout de suite perceptible », il demandera « à tous les employeurs qui le peuvent, de verser une prime de fin d'année à leurs employés ». Cette prime, sollicitée à ces « employeurs qui le peuvent » et qui « n'aura à acquitter ni impôt ni charge » fait ainsi l'objet d'une requête qui permet à l'orateur d'adopter des manières humbles et de montrer l'image d'un chef qui, loin d'imposer des mesures à ses concitoyens, demande la collaboration de différents secteurs de la société qui peuvent contribuer à une amélioration de la situation des moins favorisés.

Si le programme du Président contient des mesures visant à améliorer la formation et la situation des travailleurs, son discours ne laisse pas non plus de côté les personnes qui ne sont plus en âge de travailler et qui « constituent une partie précieuse de notre nation ». À leur égard, le Président annonce une mesure fiscale importante qui confirme son image de chef-souverain : « Pour ceux qui touchent moins de 2.000 euros par mois, nous annulerons en 2019 la hausse de CSG subie cette année ». Un aveu, très important lui aussi, justifie l'adoption de cette mesure : « l'effort qui leur a été demandé était trop important et il n'était pas juste ». Mais encore une fois, cet aveu n'est pas assumé par l'orateur puisque le passif impersonnel efface les traces d'un responsable identifiable. Par contre, le responsable de la mesure réparatrice est parfaitement identifiable : il s'agit d'un *nous* référant à l'ensemble *Président + gouvernement*. Macron tente ainsi d'annuler les effets négatifs que l'augmentation de cet impôt aurait eu sur l'ethos des membres de cette collectivité politique.

Une fois ces mesures énumérées, l'orateur fait une pause, renforcée par un nouvel éloignement de la caméra, et annonce que ces mesures seront présentées immédiatement, « dès demain », par le Premier ministre aux parlementaires, indiquant par là que ce ne sont pas des projets à décider dans un futur plus ou moins lointain mais qu'il s'agit d'un plan d'action immédiat, ce qui renforce ce caractère décidé et résolu que l'orateur essaie de montrer tout au long du discours.

Une nouvelle pause et un nouveau rapprochement de la caméra marquent la relance du discours. Toutes ces mesures touchant à la formation, aux travailleurs et aux retraités ne semblent pas suffisantes au chef de l'État. Montrant un côté ambitieux par rapport à l'amélioration de l'état de la Nation et appelant de façon solidaire ses concitoyens, le Président affirme que « nous ne pouvons pas nous arrêter là ». Le *mais* qui introduit cette affirmation, le haussement très marqué du buste et la forme négative de la phrase, montrent l'opposition combative du locuteur face à ceux qui se contenteraient d'une attitude moins ambitieuse concernant l'état de bien-être de la France.

La première mesure de cette partie de l'allocution, marquée par une mobilité corporelle un peu plus dynamique, concerne la collaboration des entreprises et des plus fortunés, en définitive de ceux que l'imaginaire collective désigne souvent comme *les riches*. Évitant un ethos autoritaire qui pourrait gêner ce collectif, Macron

montre au contraire un ethos d' « humanité » et exprime une nécessité personnelle d'aide à la Nation de la part de ces concitoyens : « J'ai besoin que nos grandes entreprises, nos concitoyens les plus fortunés, aident la Nation à réussir ». Mais il confirme son ethos de chef en annonçant qu'il va les réunir immédiatement afin de prendre des décisions « dès cette semaine ».

Cet ethos de chef au caractère fort se montre aussi face à ceux qui voudraient revenir sur l'impôt sur la fortune. Il affirme connaître l'existence de ces voix ; mais il appelle à la réflexion collective, même si la réponse à la question « vivions-nous mieux durant cette période ? » apparaît immédiatement : le départ des plus riches, occasionné par cet impôt affaiblissait le pays. Se montrant ainsi solidaire de toutes les couches sociales, Macron veut inclure tous les collectifs dans son plan de régénération.

En outre, si cet impôt a été supprimé c'est parce qu'il s'était engagé à le faire. Il le rappelle, se présentant ainsi comme un leader qui sait tenir sa parole. Ce rappel est sans doute destiné à offrir un ethos de « sérieux », de dirigeant digne de la confiance des citoyens, des futurs électeurs donc. En tout cas, cet impôt a « été maintenu au contraire pour ceux qui ont une fortune immobilière ». Le Président rappelle aussi cette exception à la mesure, qui constitue une sorte d'avertissement à ceux dont la fortune ne contribuerait pas à la prospérité générale via la création d'emplois, montrant par là un ethos de caractère face à ces riches improductifs qui acquièrent ainsi une image plutôt égoïste.

L'énoncé suivant « revenir en arrière nous affaiblirait alors même que nous sommes en train de recréer des emplois dans tous les secteurs », sert à l'orateur à introduire le présupposé selon lequel la société française a repris le bon chemin par rapport à la création d'emploi, offrant ainsi une vision positive de l'ensemble de la Nation par rapport à laquelle il se montre solidaire grâce à l'emploi de *nous*.

Cependant Macron ne veut pas offrir une image trop auto-complaisante de cette société, une image qui irait à l'encontre de son ethos de caractère, de l'image ambitieuse qu'il a créée de lui-même par rapport aux réformes conduisant à une amélioration importante du niveau vie de la population. En effet, il reprend aussitôt son ethos de chef pour affirmer que le gouvernement et le Parlement devront prendre des mesures supplémentaires pour éviter les évasions fiscales. Cette reprise est marquée par un *cependant* initial, ainsi que par un éloignement et un rapprochement de la caméra qui encadrent l'affirmation catégorique du Président. Sans doute pour compenser l'image solidaire qu'il avait montré face aux plus riches, il revêt aussitôt un ethos de caractère pour affirmer que « le dirigeant d'une entreprise française doit payer ses impôts en France et les grandes entreprises qui y font des profits doivent y payer l'impôt ». Cette détermination est marquée par un mouvement de la main gauche qui apparaît sur l'écran malgré le plan rapproché poitrine. Mais ce n'est pas lui tout seul qui prend la responsabilité de cet énoncé. Grâce à la modalité délocutive liée au verbe *devoir*, c'est le collectif formé par le locuteur et par les membres de son

audience qui semble affirmer à l'unisson cette vérité générale qui n'est pas un caprice personnel, au contraire « c'est la simple justice ».

Toutes ces mesures concernant la formation, les travailleurs, les retraités, les entrepreneurs justifient un appel à l'auditoire, « vous le voyez », qui met en avant l'évidence du caractère ferme et décidé des membres du gouvernement, de ce *nous* qui relie cette fois-ci le Président et les autres membres du pouvoir exécutif et qui saura répondre « à l'urgence économique et sociale par des mesures fortes, par des baisses d'impôts plus rapides, par une meilleure maîtrise des dépenses plutôt que par des reculs ».

C'est en tant que responsable suprême de ce collectif dirigeant que le Président récupère le *je* qui le représente personnellement, pour montrer sa volonté « que le gouvernement poursuive l'ambition des transformations de notre pays que le peuple a choisie il y a maintenant 18 mois ». Cette ambition transformatrice apparaît ainsi explicitement citée dans son discours, confirmant l'ethos de caractère attribué au gouvernement, ainsi que son ethos de sérieux face aux responsabilités, étant donné que cette ambition a été choisie par le peuple en votant pour Macron. Ces transformations apparaissent ainsi légitimées par le jeu de la démocratie qui donne au peuple la capacité d'élire l'action politique qu'il désire.

C'est avec ce peuple que Macron renoue encore une fois les liens en recourant à nouveau à ce *nous* qui apparaît comme sujet de l'annonce « nous avons devant nous à conduire une réforme profonde de l'État, de l'indemnisation du chômage et des retraites ». Et il apparaît comme le guide-berger qui va conduire ce peuple, à travers ces réformes « indispensables », jusqu'à un état de bonheur et de justice où « ceux qui travaillent » seront récompensés grâce à « des règles plus justes, plus simples ». Cet état que « nous voulons » justifie ces profondes transformations et relie solidairement le chef de l'État et le peuple français.

Mais l'ambition de Macron est encore plus profonde. Une nouvelle pause et un nouveau *mais* d'opposition indiquent que ce qui vient d'être annoncé n'est pas encore suffisant. La caméra renforce encore une fois ce nouvel élan discursif en s'éloignant pour adopter le plan taille. Les mains du Président, maintenant visibles se lèvent légèrement de la table et effectuent des mouvements verticaux. Des énoncés délocutifs, marqués au moyen du verbe devoir, « aujourd'hui, c'est aussi avec notre projet collectif que nous devons renouer. Pour la France et pour l'Europe. C'est pourquoi le débat national annoncé doit être beaucoup plus large », introduisent une nécessité présentée comme une vérité générale, comme la volonté d'une collectivité englobant de façon encore une fois solidaire le locuteur et son auditoire. Et cette volonté collective a comme élément central « notre projet collectif » qu'il faut « renouer ». L'allusion à l'Europe rappelle le rôle de leader international que le Président avait attribué antérieurement à la France.

Ces termes, qui marquent fortement un ethos de solidarité, reprennent le commencement du discours marqué par les expressions « ensemble au rendez-vous de notre pays et de notre avenir ». Et ce *aujourd'hui* reflète le *nous-voilà* initial.

Maintenant, le plan du Président devient beaucoup plus ambitieux et les mesures concrètes, de caractère surtout économique, cèdent le pas à un débat plus large sur les fondements mêmes de la Nation.

La caméra reprend le plan poitrine et cet appel à la réflexion solidaire prend la forme d'une obligation collective. En effet, le Président appelle à la responsabilité générale et le ralentissement du débit souligne cet appel : « nous devons avant toute chose, assumer tous ensemble tous nos devoirs ». Le *tous ensemble* ne rend possible aucune exception ; c'est la totalité du peuple français qui est engagée par ce devoir aux multiples facettes que Macron énumère à continuation : *produire, apprendre, changer*.

Une phrase, énoncée encore une fois sous la forme d'une vérité générale, « Pour réussir, nous devons nous rassembler et aborder ensemble toutes les questions essentielles de la Nation », résume cette invitation à l'unité nationale et lance un appel catégorique à la cohésion sociale qui confirme de manière définitive l'ethos solidaire du Président, son désir de faire corps avec l'ensemble de ses concitoyens. Deux nouveaux mouvements de la caméra encadrent cet énoncé et les mains du Président appuient les mots clés : *rassembler, ensemble et essentielles*.

C'est à partir de l'affirmation de cette unité que ressort la singularité de Macron pour se manifester comme le représentant, comme le chef-souverain qui soulève des éléments clés de la vie démocratique de la République : la représentation, l'équilibre fiscal, les changements climatiques, l'organisation de l'État, le service public. Le *nous* collectif cède la place au *je* individuel et la réflexion par rapport à toutes ces questions essentielles à la Nation est toujours introduite de la même façon « je veux que soi(en)t posée(s) la/les question(s) ». Cette expression volitive, qui apparaît à quatre reprises, créant par là un effet d'anaphore rhétorique, remarque l'ethos de caractère d'un orateur qui montre sa volonté et sa capacité d'animer ce grand débat national.

Il veut aborder finalement un sujet vraiment délicat, celui de l'immigration, un sujet qui touche l'« identité profonde » de la Nation. Le chef-souverain ne veut éviter aucun sujet, aussi épineux soit-il, même pas celui de la question identitaire. En effet, il justifie ce débat au moyen d'un énoncé délocutif : « il nous faut l'affronter », qui présente ce débat comme indispensable à la collectivité. Les membres de l'audience y auront leur part et le Président assurera lui-même la coordination. Et cette volonté ferme d'inclure tous les citoyens apparaît renforcée par un plan rapproché taille.

Mais le chef-souverain n'est pas un leader éloigné qui tient ces débats fondamentaux à l'écart des citoyens dont il tire la légitimité. En effet, « un tel débat n'est

pas seulement affaire de représentants institutionnels ». Cet énoncé négatif montre l'opposition du locuteur aux voix qui voudraient restreindre la discussion aux élites politiques. Macron, au contraire, montrant un ethos solidaire et une attitude d'écoute, promet de rencontrer lui-même les maires de France qui lui feront parvenir les demandes des citoyens.

L'orateur ayant ainsi présenté toutes ses mesures pour sortir la France de la crise où elle se trouve, il est temps maintenant de clore le discours. Le chef de l'État reprend le *nous* collectif pour mettre en évidence la nécessité d'un changement qui permette aux Français et aux Françaises auxquels il s'adresse et à lui-même de reprendre le cours normal de leurs vies. La crise apparaît ainsi comme une opportunité grâce à laquelle il serait possible de comprendre vraiment et d'apporter les changements nécessaires. Un dernier plan rapproché taille encadre l'énoncé : « Nous ne reprendrons pas le cours normal de nos vies, comme trop souvent par le passé dans des crises semblables, sans que rien n'ait été vraiment compris et sans que rien n'ait changé ».

La fin du discours reprend ainsi le début ; si le Président commençait son allocution par un « nous voici ensemble au rendez-vous de notre pays et de notre avenir », il affirme maintenant que « nous sommes à un moment historique pour notre pays ». Et il montre son optimisme par un appel aux principes démocratiques qui apporteront la réussite souhaitée : « le dialogue, le respect, l'engagement ».

Cet optimisme devient action quand l'orateur affirme aussitôt : « Nous sommes à la tâche ». Ce *nous*, qui représente sans doute l'ensemble formé par Macron et le gouvernement est le sujet d'un énoncé destiné à affirmer l'engagement fort de cet ensemble. Et l'énoncé suivant, « je reviendrai m'exprimer devant vous pour vous en rendre compte » veut montrer la soumission personnelle du chef de l'État à cette audience dont il tire sa légitimité.

Le discours se termine sur trois énoncés qui introduisent une dernière anaphore rhétorique grâce à une même structure phrastique, construite à partir du déterminant possessif *mon/notre* et de l'adjectif *seul*, dont la répétition souligne fortement les notions de *souci*, *combat* et *bataille*. Les deux premiers présentent Macron revêtu de l'ethos fondamental d'un souverain paternel qui consacre tous ses efforts au bien-être de son peuple. Cet ethos fondamental, qui marque le début du discours, réapparaît ainsi dans cette phase finale. Le troisième énoncé de la série reprend le *nous* qui relie le Président et son audience et scelle définitivement l'alliance que ce père a établi avec la Nation dès le début de son allocution : « Notre seule bataille, c'est pour la France ». L'ethos de solidarité s'impose finalement dans un dernier essai d'anéantir la séparation que la crise avait créée entre le chef de l'État et ces Français et Françaises auxquels le discours est dirigé.



Finalement, la formule rituelle de clôture reprend le protocole initial qui légitime le discours et l'allocution se termine sur ce « Vive la République, vive la France ».

## **2. Conclusion**

L'analyse que nous venons de présenter nous a permis de constater que l'allocution prononcée par le Président Macron le 10 décembre 2018 constitue un excellent exemple de travail sur l'ethos de l'orateur, à travers un discours politique, face à une situation de crise nationale qui suppose une menace à la fois pour la paix collective et pour l'image publique du dirigeant.

Si cette menace à l'harmonie générale entraîne un traitement multiple par l'orateur de la situation de difficulté que vit la Nation, depuis l'analyse des causes qui l'ont provoquée jusqu'aux solutions proposées pour la résoudre, la menace à la face publique du Président entraîne un travail complexe et minutieux afin de se rendre crédible à son auditoire et de réparer l'image endommagée par les événements.

Une des finalités principales de ce discours, perceptible à travers l'analyse des différentes parties qui le composent, est de construire une image multiple et composite de Macron, qui le fasse apparaître aux yeux de ses concitoyens comme un souverain paternel et comme un leader doté des atouts nécessaires pour diriger le pays : la crédibilité, la détermination, l'esprit de solidarité, la volonté d'écoute et de compréhension, le capacité de commandement, l'aptitude à prévoir les problèmes.

En ce qui concerne les ethè de « crédibilité », Macron se centre surtout sur l'ethos de « sérieux ». Et ce sont fondamentalement les aspects non verbaux qui favorisent la création de ce type d'image : le décor et les éléments de la façade personnelle que sont le vêtement, la façon de parler, le comportement gestuel, le ton de la voix. Certaines allusions de l'orateur sur son aptitude à tenir les engagements pris et les promesses faites contribuent également à créer cet effet de sérieux, à produire l'image d'un dirigeant en qui on peut avoir toute confiance.

Mais ce sont surtout les ethè d'identification que le discours s'évertue à construire. Deux types d'ethè symétriques et complémentaires d'identification apparaissent surtout grâce à cette entreprise discursive. D'un côté des ethè liés à la force, au pouvoir, à la volonté et à la capacité d'action. Ce sont l'ethos de « chef » et l'ethos de « caractère », qui présentent Macron comme un leader doté de la capacité et de l'énergie indispensables pour conduire la Nation à l'état de bien-être souhaité. Ces ethè sont liés d'abord à la présentation de la situation de crise sous un angle concret, celui de la violence, et des responsables de cette violence comme des individus auxquels il faut s'affronter. La présentation des mesures visant à surmonter la crise contribue aussi d'une façon déterminante à la figuration de ces ethè forts. C'est surtout le recours au logos, à la raison, à l'analyse et à l'explication qui ont un rôle de premier ordre. Des facteurs linguistiques comme l'anaphore rhétorique construite à partir du

verbe *vouloir* à la première personne du singulier ou le recours à l'acte illocutoire de la promesse indiquant une action immédiate, sont utilisés fréquemment par l'orateur.

D'un autre côté, nous constatons aussi dans l'allocution l'effort pour construire des ethè en rapport avec l'unité, la fraternité, l'empathie, liés principalement à la présentation de la crise sous la perspective de la souffrance. L'ethos de « solidarité » a souvent recours dans le texte à l'énonciation allocutive, à l'emploi fréquent du *nous*, à la présence d'un lexique de la détresse, à la présence de l'anaphore rhétorique construite à partir du présentatif *c'est* introduisant des êtres prototypiques de la souffrance. L'ethos « d'humanité », quant à lui, se construit à partir de la modalité élocutive qui introduit le *je* du locuteur lié à des verbes qui font référence aux perceptions et aux sentiments de Macron. C'est souvent le pathos qui est mis en jeu afin de produire l'image d'un Président capable de partager la douleur de ses semblables.

Ce travail complexe et délicat est destiné à composer l'image d'un Macron-leader-idéal mais aussi à réparer les aspects de l'image présidentielle qui avaient été le plus mis en péril par les événements et par le manque d'une réponse efficace de la part du gouvernement. Un discours de justification, bâti surtout à partir de l'énonciation délocutive et cherchant à éviter la responsabilité personnelle du chef de l'État joue aussi un rôle non négligeable dans le projet discursif de l'allocution.

Finalement, certains aspects non-verbaux comme la gestualité ou le ton de la voix aident à renforcer ces ethè créés à partir de moyens linguistiques et discursifs. Il en est ainsi également des mouvements de la caméra qui, passant du plan rapproché poitrine, bien plus habituel dans l'émission, au plan rapproché taille, moins utilisé, permettent de souligner la profération de certains énoncés qui cherchent à avoir un effet plus frappant sur l'audience.

Le travail minutieux et consciencieux de réparation et de construction de l'ethos, que nous avons mis en évidence tout le long du discours, est sans doute destiné à offrir une apparence fiable et à rétablir l'image politique d'un chef de l'État accusé d'inaction et de manque d'empathie vis-à-vis des citoyens en difficulté. C'est certainement cette volonté de réparation qui entraîne le travail sur des ethè d'identification visant à contrer la désaffection populaire, des ethè parmi lesquels l'allocution privilégie ceux qui se centrent justement sur la force de caractère, la capacité de commandement, l'humanité et la solidarité.

Cet effort considérable, cette attention au détail, constatable dans toutes les parties du discours, confirment que l'une des finalités principales de l'adresse du président de la République est précisément l'élaboration d'une image de l'orateur attirante aux yeux de son auditoire. Si, depuis Aristote, il est admis que la construction de l'ethos se trouve au service du message à transmettre, il est vrai aussi que le message peut être mis au service de la construction de l'ethos. Ce discours en constitue un cas exemplaire.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMOSSY, Ruth (2010) : *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris, PUF.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2005) : « Le ON-locuteur : une entité aux multiples visages », in J. Bres et al. (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, Duculot, 75-92.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2010) : « La polifonía, nociones y problemas ». *Archivum* LVIII-LIX, 21-51.
- BERRENDONNER, Alain (1981) : *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris, Minuit.
- CHARAUDEAU, Patrick (2000) : « La pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité », in M. Doury, C. Plantin & V. Traverso (éd.), *Les émotions dans les interactions*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon. Disponible sur : <http://www.patrick-charaudeau.com/La-pathemisation-a-la-television.html>.
- CHARAUDEAU, Patrick (2001) : « Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle », in M. Rinn (coord.), *Analyse des discours. Types et genres*. Toulouse, Éditions Universitaires du Sud. Disponible sur : <http://www.patrick-charaudeau.com/Visées-discursives-genres,83.html>.
- CHARAUDEAU, Patrick (2014 [2005]) : *Le discours politique. Les masques du pouvoir*. Limoges, Éditions Lambert-Lucas.
- CHARAUDEAU, Patrick (2019 [1992]) : *Grammaire du sens et de l'expression*. Limoges, Éditions Lambert-Lucas.
- DONAIRES, María Luisa (2016) : « La polyphonie, un instrument politique », in J.F. Corcuera et al. (coord.), *Les discours politiques. Regards croisés*. Paris, L'Harmattan.
- DUCROT, Oswald (1980). *Les mots du discours*. Paris, Minuit.
- DUCROT, Oswald (1984). *Le dire et le dit*. Paris, Minuit.
- DUCROT, Oswald (1991 [1972]). *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Paris, Hermann.
- GOFFMAN, Erving (1973 [1956]). *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*. Paris, Minuit.
- GASPAR, Antonio & Nieves IBEAS (2015) : « El discurso institucional en tiempos de crisis : análisis del Mensaje de Navidad de Su Majestad el Rey ». *Zer. Revista de estudios de comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 38, 31-48.
- GROSSMANN, Francis (2014) : « Verbes de constat et autres verbes “parenthétiques”. Quel statut dans l'écrit scientifique ? ». *Arena Romanistica*, 14, 106-120.
- MAGRI-MOURGUES, Véronique (2015) : « L'anaphore rhétorique dans le discours politique. L'exemple de N. Sarkozy ». *Semen*, 38. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/semen/10319>.
- MAINGUENEAU, Dominique (2002) : « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours » [version raccourcie et légèrement modifiée de « Problèmes d'ethos ». *Pratiques*, 113-114, 5-67]. Disponible sur : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf> ; 3/11/2019].

MAYAFFRE, Damon (2015) : « L'anaphore rhétorique. Figure des figures du discours électoral de Nicolas Sarkozy ». *Pratiques*, 165-166. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/pratiques/2418>.

## ANNEXE

### **Adresse du Président de la République Emmanuel Macron à la nation**

Françaises, Français, nous voilà ensemble au rendez-vous de notre pays et de notre avenir. Les événements de ces dernières semaines dans l'Hexagone et les Outre-mer ont profondément troublé la Nation. Ils ont mêlé des revendications légitimes et un enchaînement de violences inadmissibles et je veux vous le dire d'emblée : ces violences ne bénéficieront d'aucune indulgence.

Nous avons tous vu le jeu des opportunistes qui ont essayé de profiter des colères sincères pour les dévoyer. Nous avons tous vu les irresponsables politiques dont le seul projet était de bousculer la République, cherchant le désordre et l'anarchie. Aucune colère ne justifie qu'on s'attaque à un policier, à un gendarme, qu'on dégrade un commerce ou des bâtiments publics. Notre liberté n'existe que parce que chacun peut exprimer ses opinions, que d'autres peuvent ne pas les partager sans que personne n'ait à avoir peur de ces désaccords.

Quand la violence se déchaîne, la liberté cesse. C'est donc désormais le calme et l'ordre républicain qui doivent régner. Nous y mettrons tous les moyens car rien ne se construira de durable tant qu'on aura des craintes pour la paix civile. J'ai donné en ce sens au gouvernement les instructions les plus rigoureuses.

Mais au début de tout cela, je n'oublie pas qu'il y a une colère, une indignation et cette indignation, beaucoup d'entre nous, beaucoup de Français peuvent la partager et celle-là, je ne veux pas la réduire aux comportements inacceptables que je viens de dénoncer.

Ce fut d'abord la colère contre une taxe et le Premier ministre a apporté une réponse en annulant et en supprimant toutes les augmentations prévues pour le début d'année prochaine mais cette colère est plus profonde, je la ressens comme juste à bien des égards. Elle peut être notre chance.

C'est celle du couple de salariés qui ne finit pas le mois et se lève chaque jour tôt et revient tard pour aller travailler loin.

C'est celle de la mère de famille célibataire, veuve ou divorcée, qui ne vit même plus, qui n'a pas les moyens de faire garder les enfants et d'améliorer ses fins de mois et n'a plus d'espoir. Je les ai vues, ces femmes de courage pour la première fois disant cette détresse sur tant de ronds-points !

C'est celle des retraités modestes qui ont contribué toute leur vie et souvent aident à la fois parents et enfants et ne s'en sortent pas.

C'est celle des plus fragiles, des personnes en situation de handicap dont la place dans la société n'est pas encore assez reconnue. Leur détresse ne date pas d'hier mais nous avons fini lâchement par nous y habituer et au fond, tout se passait comme s'ils étaient oubliés, effacés.

Ce sont quarante années de malaise qui ressurgissent : malaise des travailleurs qui ne s'y retrouvent plus ; malaise des territoires, villages comme quartiers où on voit les services publics se réduire et le cadre de vie disparaître ; malaise démocratique où se développe le sentiment de ne pas être entendu ; malaise face aux changements de notre société, à une laïcité bousculée et devant des modes de vie qui créent des barrières, de la distance.

Cela vient de très loin mais c'est là maintenant.

Sans doute n'avons-nous pas su depuis un an et demi y apporter une réponse suffisamment rapide et forte. Je prends ma part de cette responsabilité. Il a pu m'arriver de vous donner le sentiment que ce n'était pas mon souci, que j'avais d'autres priorités. Je sais aussi qu'il m'est arrivé de blesser certains d'entre vous par mes propos. Je veux ce soir être très clair avec vous. Si je me suis battu pour bousculer le système politique en place, les habitudes, les hypocrisies, c'est précisément parce que je crois plus que tout dans notre pays et que je l'aime et ma légitimité, je ne la tire d'aucun titre, d'aucun parti, d'aucune coterie ; je ne la tire que de vous, de nul autre.

Nombre d'autres pays traversent ce mal vivre qui est le nôtre mais je crois profondément que nous pouvons trouver une voie pour en sortir tous ensemble. Je le veux pour la France parce que c'est notre vocation au travers de l'Histoire d'ouvrir ainsi des chemins jamais explorés pour nous-mêmes et pour le monde.

Je le veux pour nous tous Français parce qu'un peuple qui se divise à ce point, qui ne respecte plus ses lois et l'amitié qui doit l'unir est un peuple qui court à sa perte.

Je le veux aussi parce que c'est en pressentant cette crise que je me suis présenté à votre suffrage pour réconcilier et entraîner et que je n'ai pas oublié cet engagement et cette nécessité.

C'est d'abord l'état d'urgence économique et sociale que je veux décréter aujourd'hui. Nous voulons bâtir une France du mérite, du travail, une France où nos enfants vivront mieux que nous. Cela ne peut se faire que par une meilleure école, des universités, de l'apprentissage et des formations qui apprennent aux plus jeunes et aux moins jeunes ce qu'il faut pour vivre libre et travailler.

L'investissement dans la Nation, dans l'école et la formation est inédit et je le confirme.

Nous voulons une France où l'on peut vivre dignement de son travail ? Sur ce point, nous sommes allés trop lentement. Je veux intervenir vite et concrètement sur ce sujet. Je demande au gouvernement et au Parlement de faire le nécessaire afin qu'on puisse vivre mieux de son travail dès le début de l'année prochaine. Le salaire d'un travailleur au SMIC augmentera de 100 euros par mois dès 2019 sans qu'il en coûte un euros de plus pour l'employeur.

Je veux renouer avec une idée juste : que le surcroît de travail accepté constitue un surcroît de revenu ; les heures supplémentaires seront versées sans impôts ni charges dès 2019. Et je veux qu'une vraie amélioration soit tout de suite perceptible ; c'est pourquoi je demanderai à tous les employeurs qui le peuvent, de verser une prime de fin d'année à leurs employés et cette prime n'aura à acquitter ni impôt ni charge.

Les retraités constituent une partie précieuse de notre Nation. Pour ceux qui touchent moins de 2.000 euros par mois, nous annulerons en 2019 la hausse de CSG subie cette

année ; l'effort qui leur a été demandé, était trop important et il n'était pas juste. Dès demain, le Premier ministre présentera l'ensemble de ces décisions aux parlementaires.

Mais nous ne devons pas nous arrêter là. J'ai besoin que nos grandes entreprises, nos concitoyens les plus fortunés, aident la Nation à réussir ; je les réunirai et prendrai des décisions en ce sens dès cette semaine. Je sais que certains voudraient dans ce contexte que je revienne sur la réforme de l'impôt sur la fortune mais pendant près de 40 ans, il a existé ; vivions-nous mieux durant cette période ? Les plus riches partaient et notre pays s'affaiblissait. Conformément aux engagements pris devant vous, cet impôt a été supprimé pour ceux qui investissent dans notre économie et donc aident à créer des emplois ; et il a été maintenu au contraire pour ceux qui ont une fortune immobilière.

Revenir en arrière nous affaiblirait alors même que nous sommes en train de recréer des emplois dans tous les secteurs. Cependant, le gouvernement et le Parlement devront aller plus loin pour mettre fin aux avantages indus et aux évasions fiscales. Le dirigeant d'une entreprise française doit payer ses impôts en France et les grandes entreprises qui y font des profits doivent y payer l'impôt, c'est la simple justice.

Vous le voyez, nous répondrons à l'urgence économique et sociale par des mesures fortes, par des baisses d'impôts plus rapides, par une meilleure maîtrise des dépenses plutôt que par des reculs.

J'entends que le gouvernement poursuive l'ambition des transformations de notre pays que le peuple a choisie il y a maintenant 18 mois ; nous avons devant nous à conduire une réforme profonde de l'État, de l'indemnisation du chômage et des retraites. Elles sont indispensables. Nous voulons des règles plus justes, plus simples, plus claires et qui récompensent ceux qui travaillent.

Mais aujourd'hui, c'est aussi avec notre projet collectif que nous devons renouer. Pour la France et pour l'Europe. C'est pourquoi le débat national annoncé doit être beaucoup plus large. Pour cela, nous devons avant toute chose, assumer tous ensemble tous nos devoirs. Le devoir de produire pour pouvoir redistribuer, le devoir d'apprendre pour être un citoyen libre, le devoir de changer pour tenir compte de l'urgence de notre dette climatique et budgétaire.

Pour réussir, nous devons nous rassembler et aborder ensemble toutes les questions essentielles à la Nation. Je veux que soient posées les questions qui touchent à la représentation ; la possibilité de voir les courants d'opinion mieux entendus dans leur diversité, une loi électorale plus juste, la prise en compte du vote blanc et même que soient admis à participer au débat des citoyens n'appartenant pas à des partis. Je veux que soit posée la question de l'équilibre de notre fiscalité pour qu'elle permette à la fois la justice et l'efficacité du pays. Je veux que soit posée la question de notre quotidien pour faire face aux changements climatiques : se loger, se déplacer, se chauffer. Et les bonnes solutions émergeront aussi du terrain.

Je veux que soit posée la question de l'organisation de l'État, de la manière dont il est gouverné et administré depuis Paris, sans doute trop centralisé depuis des décennies. Et la question du service public dans tous nos territoires.

Je veux aussi que nous mettions d'accord la Nation avec elle-même sur ce qu'est son identité profonde, que nous abordions la question de l'immigration. Il nous faut l'affronter.

Ces changements de fond qui demandent une réflexion profonde et partagée, imposent un débat sans précédent. Il devra se dérouler au niveau national dans nos institutions, chacun y aura sa part : gouvernement, assemblées, partenaires sociaux et associatifs ; vous y aurez votre part. Je veux en assurer moi-même la coordination, en recevoir les avis, prendre ainsi le pouls vivant de notre pays.

Mais un tel débat n'est pas seulement affaire de représentants institutionnels ; il doit se dérouler aussi partout sur le terrain et il est des interlocuteurs naturels, des citoyens qui doivent en recevoir les demandes et s'en faire les relais : ce sont les maires ; ils portent la République sur le terrain. C'est pourquoi je rencontrerai moi-même les maires de France, région par région, pour bâtir le socle de notre nouveau contrat pour la Nation.

Nous ne reprendrons pas le cours normal de nos vies, comme trop souvent par le passé dans des crises semblables, sans que rien n'ait été vraiment compris et sans que rien n'ait changé. Nous sommes à un moment historique pour notre pays : par le dialogue, le respect, l'engagement, nous réussirons.

Nous sommes à la tâche et je reviendrai m'exprimer devant vous pour vous rendre compte.

Mon seul souci, c'est vous ; mon seul combat, c'est pour vous.

Notre seule bataille, c'est pour la France.

Vive la République, vive la France.



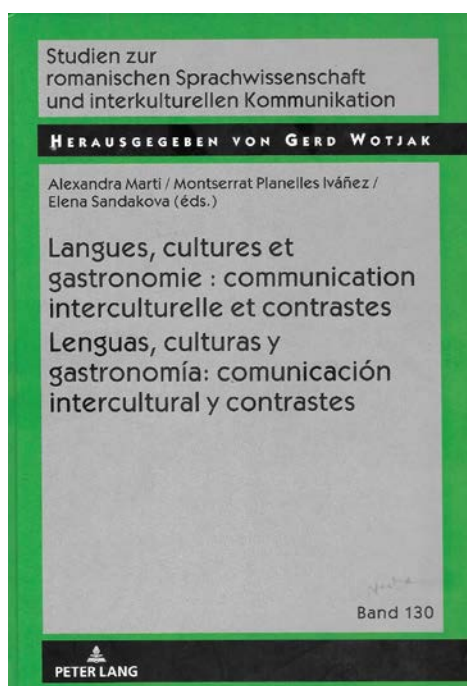
## La gastronomía como punto de encuentro entre lenguas y culturas \*

M<sup>a</sup> Elena BAYNAT MONREAL

*Universitat de València*

Melena.baynat@uv.es

ORCID: 0000-0003-0956-0574



Presentamos un interesante libro centrado en el estudio de la lengua desde una perspectiva multicultural, concretamente, en relación con el tema de la gastronomía. En él se analizan la cocina y la alimentación como medios de transmisión de aspectos socioculturales inherentes a la lengua, lo que se viene a llamar “la gastronomía intercultural”. Se considera que los usos y costumbres culinarios son un elemento esencial a la hora de estudiar y comprender las diversas identidades, es decir que constituyen un punto de encuentro entre las diferentes culturas y, en consecuencia, deben ser tenidos en cuenta para aprender y comprender cualquier idioma.

A través de los diferentes capítulos sus autores pivotan alrededor de tres vértices (lengua, cultura y gastronomía): génesis del

título y materia esencial del volumen. Todo ello sin perder nunca de vista el objetivo didáctico, es decir, los beneficios que dicha combinación aporta al aprendizaje de

---

\* A propósito de la obra editada por Alexandra Marti, Montserrat Planelles Iváñez y Elena Sandakova, *Langues, culture et gastronomie : communication interculturelle et contrastes / Lenguas, cultura y gastronomía: comunicación intercultural y contrastes* (Berlín, Peter Lang, col. “Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation”, 2018, 263 pp. ISBN: 978-84-6084-7984).

lenguas. Sin embargo, podríamos decir que el eje vertebrador del volumen, el vértice principal en el que se apoyan los otros dos, es la gastronomía. Consideramos que es un gran acierto, puesto que dicho campo semántico ofrece una riqueza léxica excepcional en todos los idiomas y, además, requiere de la dimensión sociocultural para su total comprensión.

El primer bloque temático versa sobre aspectos teóricos e históricos de la comunicación intercultural en relación con la alimentación y la restauración.

En primer lugar, Montserrat Planelles, en su contribución titulada “Cultura, comunicación intercultural y gastronomía” realiza un recorrido histórico del significado de cultura que le lleva a definir y analizar conceptos teóricos como la multiculturalidad, la interculturalidad y el diálogo intercultural, todo ello con el fin de analizar la temática de la gastronomía como referente mundial, clave del conocimiento y la comprensión entre los diferentes pueblos. Finaliza afirmando que la comida y la cocina propician la diferenciación de los pueblos, entendida como un aspecto positivo enfocado hacia el descubrimiento del otro como disfrute y, en definitiva, el acercamiento a los demás a través de la comprensión y el diálogo.

Seguidamente, Pedro Nuño de la Rosa, en “Historia e interculturalidad en la cocina mediterránea” trata el asunto de la alimentación en relación con la cultura, explicando que sus orígenes están interrelacionados. Sin embargo, observa que no hay escritos de cocineros de la antigüedad que den testimonio de ello. Afirma que hay que esperar al siglo XIX para hallar indicios escritos de que se trate la cocina como cultura y como ciencia. Destaca la inevitable diferenciación histórica entre ricos y pobres en lo que se refiere a la gastronomía y el dominio e influencia culinaria de los pueblos invasores o colonizadores sobre los invadidos o colonizados. Finalmente, se centra en los conceptos de globalización e interculturalidad en el Mediterráneo.

En el siguiente capítulo, Natalia Khalina y Elena Sandakova nos presentan los restaurantes de quesos franceses e italianos de Barnaoul (Rusia). Comienzan con una introducción teórica sobre la filosofía de la comida, incidiendo también en el tema de la globalización alimentaria actual. Posteriormente, dichas autoras presentan la tradición quesera rusa puesto que, como comentan, el queso de esta zona es considerado un producto de lujo muy apreciado por la calidad de la leche utilizada para su elaboración. Añaden que, gracias a esta circunstancia, se ha establecido un interesante diálogo e intercambio técnico con otras naciones productoras de este alimento que ha culminado en la apertura en Siberia de varios restaurantes europeos de quesos de influencia francesa e italiana. Todo ello evidencia la importancia de la interacción entre países en lo que se refiere a la gastronomía y del desarrollo las nuevas tendencias culinarias –la llamada *cocina fusión*– que conjugan tradiciones locales e influencias extranjeras.

El segundo bloque temático de este interesante y *jugoso* libro se centra en aspectos lingüísticos, semióticos e interculturales relacionados con la gastronomía.

Marina Aragón, en su capítulo titulado “Les expressions figées des légumes en disent long en français et en espagnol” describe con detalle un gran número de expresiones del argot común en lengua francesa y española relacionadas, todas ellas, con el universo metafórico de las verduras. Realiza una interesante clasificación de dicho léxico que ella misma califica de incompleta pero que es realmente muy amplia y detallada. En esta investigación se demuestra la gran riqueza de dicho campo semántico que da pie a la creación de expresiones hechas de todo tipo utilizadas en los más diversos contextos. La autora finaliza destacando el aspecto lúdico de las lenguas, principalmente en relación con los defectos humanos, motivo frecuente de burla o diversión que, como se observa en este capítulo, origina la creación de combinaciones léxicas muy ocurrentes.

Volvemos a Rusia de la mano de Elena Sandakova que en el capítulo titulado “stéréotypes au noyau ‘russe’ portant sur les manifestations gastronomiques (en français et en espagnol)” analiza los estereotipos de franceses y españoles en relación con la alimentación rusa. Tras una introducción teórica sobre los clichés, incidiendo en las causas de su formación y en sus funciones, la autora nos ofrece un análisis lingüístico-cultural del corpus seleccionado que contiene expresiones culinarias compuestas por un sustantivo o un verbo seguido del adjetivo “ruso”; como por ejemplo: “ensaladilla rusa”, “caviar ruso”, “filete ruso”, “té a la rusa”, “beber a la rusa”, etc. Demuestra así que existe un diálogo entre las dos culturas gastronómicas que origina la creación de ideas preconcebidas alejadas de la realidad, prueba evidente de que falta una mayor comunicación e interacción real entre los pueblos en vistas a clarificar muchos de estos falsos tópicos y de evitar los prejuicios y los malentendidos.

En “Expresión del maridaje y la conservación en el etiquetado del vino riojano y bordelés: similitudes y diferencias” Monserrat Planelles estudia otro elemento inherente a la gastronomía como es el vino y resalta la relevancia de la información que aparece en su etiquetado. La autora realiza un análisis comparativo entre la cultura del vino español (riojano) y francés (bordelés) partiendo de un corpus de etiquetas cuyos textos desmenuza, estudiando su contenido, principalmente en lo que respecta al maridaje y a la conservación del producto. Observa similitudes y diferencias de las costumbres vinícolas en ambos países y describe modas o tendencias que generan un nuevo tipo de turismo muy en boga -el *enogastronómico*- que, a su vez, da lugar al nuevo *turista enológico* o consumidor de vino, no muy diferente en ambos países. La autora descubre que las etiquetas españolas de vinos aportan más información que las francesas, hecho que revela que el consumidor hispano es menos experto en la materia que el galo y por ello demanda una mayor información sobre el producto que va a elegir y consumir.

Mercedes López Santiago nos habla en “La cocina molecular: estudio léxico e intercultural contrastivo (español-francés)” de una de esta nueva tendencia culinaria del siglo XXI, analizando su gran desarrollo e internacionalización en los últimos años.

Para esta investigación parte de un corpus lingüístico obtenido de documentos extraídos de páginas web de Internet que analiza desde una perspectiva contrastiva, realizando un estudio léxico y multicultural en español y en francés de esta novedosa moda culinaria. La autora clasifica el léxico de la cocina molecular reagrupándolo en varios bloques: ingredientes, técnicas, utensilios, presentación y denominación de los platos. Concluye que, aunque existen puntos de encuentro y coincidencias, este tipo de cocina varía según los países o pueblos que la incorporan a su cultura gastronómica, puesto que cada uno la adapta a sus realidades culturales. De modo que encontramos diversas variaciones en las recetas de los diferentes lugares que las realizan respecto a aspectos como puedan ser los ingredientes, las costumbres, las preparaciones, las denominaciones u otros.

Por su parte, Miguel Ávila en “El léxico culinario y de la alimentación en el dayra ceutí: la influencia hispánica y otras interferencias” examina el léxico culinario de esta lengua minoritaria así como sus interferencias con el castellano o los préstamos recibidos. El autor aborda el interesante fenómeno del bilingüismo en Ceuta, destacando que el dariya se utiliza mayormente en la lengua oral y el castellano en la escrita de lo que derivan conflictos de imitación lingüística así como una serie de interferencias, calcos y falsos amigos muy frecuentes. En este artículo presenta una muestra de especialidades de la gastronomía marroquí/musulmana de la zona y describe una serie de términos culinarios y de la alimentación en la lengua citada destacando su adaptación fonética y ortográfica al castellano con el que convive. Para terminar, afirma que el contacto entre ambos idiomas es cada vez mayor lo que deriva en una fosilización de los préstamos acrecentada por factores socioculturales (no meramente lingüísticos) como pueda ser la religión.

En el último capítulo de este bloque, titulado “El aporte visual de la etiqueta desde una perspectiva intercultural”, Ricardo Sellers y Juan Luis Nicolau vuelven a aproximarse al tema del etiquetado del vino analizando aspectos visuales de sus etiquetas. Inciden en el hecho de la importancia que tienen, para la elección de un vino, ciertos aspectos de índole sociocultural como puedan ser la información que aparece en las etiquetas así como su embalaje, también destacan la necesidad de su adaptación a la cultura del consumidor. Concluyen que el mensaje escrito en ellas debe ser unitario y coherente además de conciso, puesto que debe adaptarse a un espacio reducido. Subrayan también la importancia de los lenguajes específicos y de los códigos visuales en este tipo de soporte (imágenes, arquitectura gráfica de las letras, colores, etc) así como la influencia de las tendencias o modas y la exportación vinícola que influyen en los mensajes escritos y visuales elegidos y, en última instancia, en la elección de un vino u otro.

El tercer y último bloque de esta *apetitosa* publicación se centra en aspectos relacionados con la didáctica de la lengua, siempre desde un punto de vista intercultural y centrado en la materia de la gastronomía. Se abordan contenidos relacionados

con la alimentación que se consideran necesarios para trabajar en el aula de lengua extranjera con el fin de que los estudiantes comprendan el uso real de esta y la importancia de tener en cuenta, durante su aprendizaje, la dimensión sociocultural de los países donde se habla.

En el capítulo de Christian Leblond, “Du banquet français au repas d’affaires américain: une perspective interculturelle à l’usage des managers”, se describen las diferentes costumbres y usos en la mesa entre diversas culturas, principalmente la francesa y la americana. Como explica el autor, la comida es la base sobre la que se sustenta el éxito de muchas negociaciones. Además, afirma que para triunfar en una comida de negocios se deben poseer ciertos conocimientos y capacidades que trascienden lo meramente lingüístico puesto que se basan en aspectos más amplios, como pueden ser los diversos usos y costumbres en la mesa. Para demostrarlo analiza falsos amigos entre la lengua francesa e inglesa que no se limitan a meras diferencias léxicas sino que se precisan otros conocimientos culturales inherentes a ambas lenguas para comprenderlos y usarlos adecuadamente. Finaliza afirmando que para conocer una lengua y su cultura hay que ir más allá de los estereotipos de modo que se consiga conocer realmente a ese otro con el que se interactúa.

En “Quand les idiotismes gastronomiques s’invitent à la table d’un enseignement interculturel en classe de FLE en Espagne” Alexandra Marti analiza diversas expresiones idiomáticas o idiotismos gastronómicos que pueden ser utilizados para la enseñanza del francés como lengua extranjera. Son expresiones que no pueden ser traducidas literalmente y para las cuales es necesario encontrar equivalentes en el otro idioma que expresen ideas análogas. Según afirma la autora, los aprendices deberían conocer este tipo de vocabulario. Incide en la importancia de tener en cuenta los aspectos interculturales –incluido el aprendizaje de idiotismos– cuando se enseña otra lengua y apuesta por el diálogo multicultural en el aula para favorecer el plurilingüismo. Estudia diversos idiotismos gastronómicos frecuentes en francés relacionados con los alimentos primarios, realiza algunas propuestas didácticas para trabajarlos en clase y termina animando a los docentes a enseñar este tipo de vocabulario que ayuda a los aprendices a comprender mejor la lengua estudiada.

Por su parte, María Teresa del Olmo en “Perspectiva multicultural y multilingüística en la didáctica de la Lengua y de la Literatura a través del ámbito de la alimentación en los libros de Miroslav Sasek” describe recursos literarios centrados en la alimentación susceptibles de ser utilizados con fines didácticos, concretamente los libros de ciudades de dicho autor, álbumes ilustrados que favorecen el estudio de las diferentes culturas, lenguas y sociedades desde una perspectiva de integración y que, a pesar de su apariencia infantil, según la autora, son de gran utilidad para aprender lengua y literatura así como para desarrollar la competencia comunicativa en entornos educativos de niveles educativos superiores. Dichos volúmenes, en cuanto al asunto que nos ocupa, se centran en el comportamiento social e individual de la alimenta-

ción. Del Olmo destaca el carácter globalista, integrador, multicultural y multilingüístico de esta herramienta didáctica que considera muy útil para aprender lenguas sin perder de vista la cultura.

Finalmente, en “Tour de France des vins et fromages: convivialité et velouté du palais” Christine Verna realiza un recorrido léxico a través de los vinos y quesos franceses analizando sus más frecuentes combinaciones y combinatorias. Siguiendo la línea de otros autores citados, la autora considera que para comprender una lengua es fundamental tener en cuenta el conocimiento de aspectos culturales de la lengua aprendida, como por ejemplo, el arte de la necesaria combinación entre vinos y quesos. Analiza diversas expresiones usuales relacionadas con el gusto, el placer de la mesa y la convivialidad, desde sus orígenes hasta la actualidad. Realiza, asimismo, un tour de Francia de vinos y quesos. Verna considera que aprender es una actividad placentera que incluye el gusto por la memorización. Termina el capítulo recordando que, además de ser necesario para aprender lenguas, el conocimiento socio-cultural es fundamental para comprender el mundo.

Resumiendo, la gastronomía es, como se afirma en la introducción del libro, un punto de *encuentro entre las culturas*, es decir, un *suplemento de la cultura* que influye en el conocimiento y/o aprendizaje de las lenguas favoreciendo, además, la eliminación de prejuicios o barreras interculturales y que facilita el diálogo, el conocimiento, la comprensión global y el acercamiento entre los pueblos.



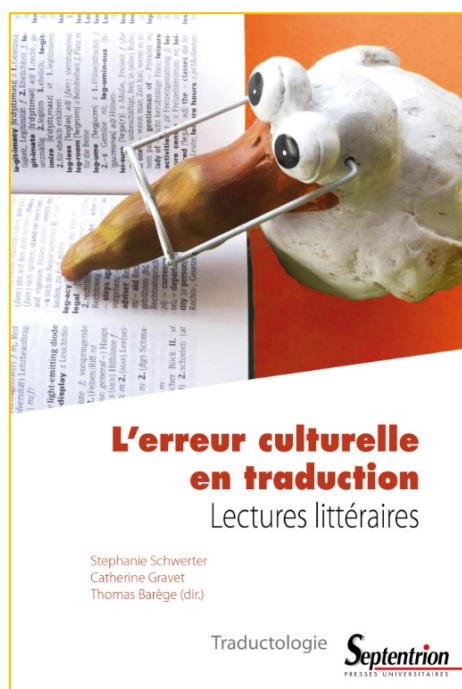
## Reflexiones traductológicas en torno al concepto de error cultural en extractos literarios comparados\*

José María CASTELLANO MARTÍNEZ

*Universidad de Córdoba*

152camaj@uco.es

ORCID: 0000-0002-8179-1590



La presente obra es de especial interés para el campo de la Traductología con fines docentes e investigadores. En ella, una quincena de investigadores aborda la cuestión del error cultural en la traducción de textos literarios desde enfoques multidisciplinares y a partir de la revisión de los principales postulados teóricos. La reflexión sobre el origen del error de traducción en dicha materia –ya sea de naturaleza lingüística, textual o paratextual o de falta de bagaje cultural, entre otros–, así como su caracterización y tipología constituyen la razón de este volumen publicado 2019 por la editorial académica Septentrion.

La obra se organiza en torno a tres ejes temáticos: a) la manipulación en la traducción literaria (cap. 1-5), b) las discordancias culturales (cap. 6-10) y c) la alteridad cultural (cap. 11-15). La coordinación y dirección de la edición ha estado a cargo de Stephanie Schwerter y Thomas Barège de la Université Polytechnique Hauts-de-France, junto con Catherine Gravet de la Université de Mons. Estos tres profesores han desarrollado sus carreras académicas e investigadoras en el ámbito de la traductología, la transferencia cultural entre textos y la

---

\* Acerca del libro de Stephanie Schwerter, Catherine Gravet y Thomas Barège (dir.), *L'erreur culturelle en traduction. Lectures littéraires* (Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019, 265 pp. ISBN: 978-2-7574-2952-5).



intertextualidad en Literaturas, fundamentalmente de expresión francesa. La selección, edición y dirección de contribuciones en dichos ejes refleja con claridad las líneas de trabajo de los anteriores colegas, quienes también participan con sus respectivos capítulos en el libro tal y como se reseña a continuación.

El primer bloque temático, titulado *Traductions, trahisons, manipulations*, comienza con «La revision à l'épreuve de l'erreur culturelle» (pp. 19-34) se centra en la relatividad de la noción de error cultural en el contexto profesional de la traducción. Con tal fin, Nathalie Lemaire (Univ. libre de Bruxelles) aporta varios ejemplos sobre estrategias de revisión horizontal y vertical y ofrece una propuesta de tipología de errores culturales en textos literarios y artísticos a partir de un corpus de notas de traductor. Por su parte, en «Tout est dans la taille des carreaux. Les erreurs culturelles : un défi en traduction littéraire» (pp. 35-50), Stephanie Schwerter (Université Polytechnique Hauts-de-France) explora el error cultural en la novela corta *Junior* de Anna Gavaldà, traducida a veintisiete lenguas. En especial, Schwerter presta especial atención a la traducción de imágenes, expresiones argóticas o títulos nobiliarios cuyas traducciones pueden distorsionar el sentido del original, tal y como reconoce en sus conclusiones. En una línea más tradicionalista, Asma Mejri Chaudey (Université de Tunis) explora mecanismos literarios y su transferencia entre los textos implicados en la traducción. En este capítulo, que lleva por título «Traduire les marqueurs de la littérarité. De la déformation à l'erreur culturelle» (pp. 51-63), la autora analiza la polifonía narrativa de Mahfouz en *Les fils de la médina*, con especial énfasis en el hecho intertextual del texto estudiado con respecto del Corán. Son múltiples los ejemplos en árabe dialectal egipcio y su traducción al francés, las referencias a mecanismos trópicos (metonimia, metáfora) o a la traducción de denominaciones como los nombres de los personajes.

La reflexión en torno a la noción de error cultural continúa en el siguiente capítulo, propuesto por Kossivi Apéléte Gninevi (Université Paris Diderot) y titulado «L'erreur culturelle dans les traductions françaises de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe» (pp. 65-76). En él, este doctorando reflexiona sobre el error cultural y las referencias culturales en las traducciones al francés de la novela anglófona *Things Fall Apart* del escritor nigeriano Chinua Achebe. La comparación de extractos seleccionados de las traducciones, en concreto, *Le monde s'effondre* (1972) y *Tout s'effondre* (2013), evidencian las deformaciones lingüísticas y culturales de los textos meta con respecto del original, ya sea por ignorancia, falta de conocimiento de la realidad del continente o por la expresión coloquial africana empleada en la obra. Este primer bloque se cierra con el trabajo de Isabelle Collombat (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), con título «La traduction littéraire comme art d'interprétation ou l'erreur assumée» (pp. 77-91). La autora realiza una revisión bibliográfica del concepto de «error cultural», del que ofrece varios ejemplos. Resulta de interés el cambio de perspectiva que la autora propone al reconocer la potencialidad interpretativa de la tra-

ducción literaria. Por este motivo hace referencias a las licencias artísticas de la traducción de este tipo de textos o al arte de interpretación de los mismos a través del ideal de perfección. En definitiva, la asunción del error cultural representa el núcleo de la traducción como creación.

El segundo bloque temático se titula *Entre erreur et errance* (cap. 6-10) y comienza con el trabajo de Laurence Denooz (Université de Nantes), quien retoma el tema literario árabe. El capítulo «Interlangues et discordantes interculturelles. Le cas des littératures arabes» (pp. 95-108) esboza un marco teórico que parte de la divergencia cultural hacia la intraducibilidad, apoyándose en extractos de diferentes autores arabófonos y políglotas sobre esta cuestión (Barakat, Djébar, Tayyib, etc.). En definitiva, la interferencia de dichas lenguas –habida cuenta de los vacíos conceptuales, ambigüedades o falsos sentidos que existen entre ellas– genera un espacio de enriquecimiento artístico y cultural, en la misma línea que Collombat.

A mi juicio, el capítulo «La construction de l’Orient. L’erreur culturelle dans la traduction des *ghazals* de Hâfêz par Henry Wilberforce Clarke» (pp. 109-1124) condensa el propósito principal de este bloque e incluso del volumen en sí. Laurence Chamlou (Université de Reims Champagne-Ardenne) establece un punto de partida para el estudio de la cuestión que nos ocupa en la archiconocida *Orientalism* de Edward Said (1978), de la que retoma el sentido de otredad occidental a través del pasado colonial. Los vínculos culturales entre la antigua Persia y el imperio colonial de Gran Bretaña constituyen un marco de transferencia cultural de interés para el autor, quien concluye que la poesía persa impregnó la británica a través de los orientalistas cuyos trabajos renovaron a lo largo del siglo XIX los géneros literarios ingleses.

Por su parte, Marc Lacheney (Université de Lorraine) aborda el error de traducción en la obra de Raimund en su capítulo «De *Der Verschwender* au Prodiges. Traduire Raimund, entre erreurs et licences du traducteur ?» (pp. 125-138). La poliedricidad del texto dramático de Raimund supone que el texto traducido reproduzca cierta musicalidad, fraseología, ritmo e incluso un conocimiento de alemán culto por parte del traductor. Asimismo, resulta de interés el análisis comparativo de la versión alemana respecto de las traducciones de Sylvie Muller y de Heinz Schwarzingler, en donde se aprecian divergencias de carácter cultural sobre las que reflexionar. Además del universo dramático, en este bloque también se contempla la realidad del cómic (BD) en «Traduction d’un jeu de mots dans la BD *Docteur Schtroumpf*: quelle douleur !» (pp. 125-138). Cristina Castellani (Univ. de Franche-Comté) muestra en este capítulo la complejidad de la traducción de aspectos culturales una vez se han considerado las limitaciones de este género para su traducción: los bocadillos propios del cómic –de los que ofrece una selección de ejemplos comparados en francés e italiano–, la lengua *Schtroumpf* (en español: *Pitufo*) y las notas, como elementos paratextuales inseparables del conjunto de la obra. El segundo bloque, quizás el más ecléctico de los tres, concluye con «*Comment Wang-Fô fut sauvé* : l’erreur culturelle au cœur des

réécritures ?» (pp. 155-169), en donde Isabelle Chauveau (Université de Mons, Université Polytechnique Hauts-de-France) analiza las dos traducciones al español de *Nouvelles Orientales* realizadas por Emma Calatayud. En esta obra, Yourcenar recoge leyendas y mitos diversos, entre los cuales destaca *Comment Wang-Fô fut sauvé* por haber sido adaptada para el público infantil. Ambas versiones, la adulta y la infantil, son analizadas por Chauveau tanto en sus versiones originales como traducidas; incluso la autora propone una traducción propia para los extractos seleccionados. La adaptación de la versión adulta a la infantil ya implica cierta pérdida cultural y desaparición del exotismo en favor de la comprensión de los infantes. La historia de Wang-Fô es de temática controvertida por versar sobre el suicidio, el sacrificio, la muerte y la resurrección, cuya recepción difiere entre un público y otro, máxime entre las culturas oriental –en cuya tradición se inspira Yourcenar– y la occidental.

El último bloque temático de este volumen se denomina *Traduire l'altérité culturelle* (cap. 11-15) y está integrado por contribuciones en las que la figura del Otro se evidencia con mayor ahínco. Fayza El Qasem (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3) presenta, en «Écriture de soi et autotraduction. Quelle marge de manœuvre pour l'auteur ? Le cas de *La ceinture* de l'écrivain saoudien Ahmed Abodehman» (pp. 173-186), la función del paratexto comprendido como herramienta de comunicación editorial a través de la cual la traducción no se limita sólo a la mera transferencia de significados, aproximándose en sus conclusiones a los postulados polisistémicos. Por su parte, Joëlle Popineau (Université de Tours) revisa de nuevo la noción de error de traducción en «L'erreur culturelle dans les traductions françaises et anglaises du roman de Johann Wolfgang von Goethe *Die Leiden des jungen Werther*» (pp. 187-210) y evidencia cómo a mayor distancia cronológica entre la versión original y el texto traducido, se incrementa la probabilidad de cometer errores culturales. Con ello, la autora pone de manifiesto la necesidad de llevar a cabo una labor de documentación histórica y lingüística suficiente para contextualizar el texto de llegada. A esta contribución le sigue un capítulo que versa sobre los giros culturales comunes en la traducción de dos géneros poéticos de la tradición argelina. En «L'erreur culturelle dans la traduction des textes du patrimoine populaire algérien» (pp. 211-224), Zeyneb Senouci Nereksi (Université de Tlemcen) reivindica la necesidad retraducir los tipos de textos líricos haoufi y haouzi para aproximarlos al contexto contemporáneo y ofrecer nuevas interpretaciones.

Si bien los capítulos integrantes de este bloque temático centran su interés en el Otro, la contribución «L'erreur culturelle, le traducteur et le titre» (pp. 225-242) recoge numerosos ejemplos de textología contrastiva en su estadio denominativo más puro: el estudio de los títulos. En él, Françoise Hammer (Université de Karlsruhe) recuerda la labor intermediaria del traductor –subordinado a intereses editoriales y limitaciones ajenas– y continúa con la revisión de estrategias traductológicas en los títulos de novelas policíacas por homología, adaptación, variación o innovación. La

aplicación de estas metodologías conlleva el surgimiento de divergencias con respecto al título original en favor de otras nociones o imágenes en el de llegada. Finalmente, Catherine Gravet y Pauline Castel (Université de Mons) concluyen este volumen con «*Le Roman de Renart : une retraduction en vers du romancier Alexis Curvers*» (pp. 243-162). Las autoras estiman que la traducción poética es un ejercicio complejo cuyo resultado final implica para muchos una creación literaria en sí –en consonancia con Collombat y Denooz–, incluso si la traducción contuviera errores culturales o pérdidas con respecto del original, deberían asumirse como consecuencia de la limitación del verso en el nuevo texto.

En definitiva, el volumen aquí reseñado reúne un compendio de trabajos de nivel universitario y aplicabilidad múltiple, tanto en las aulas como en la investigación. La línea fundamental de trabajo se estructura en torno a la noción del error cultural en traducción literaria, para lo cual los autores revisan el concepto en su estadio teórico y práctico a través de los numerosos ejemplos y análisis contrastivos de versiones originales y traducidas en varias lenguas, destacando muy especialmente la árabe y francesa. Asimismo, los autores de los quince capítulos que integran *L'erreur Culturelle en traduction. Lectures littéraires* son representativos de instituciones universitarias de expresión francesa procedentes de diferentes rincones de Europa y África, lo cual pone en valor la relevancia de la investigación traductológica de lengua francesa frente a otras tendencias globalizadoras.

A tenor de todo lo anterior, y a mi juicio, esta obra complementa las bibliografías de los itinerarios y programas académicos de traducción y traductología de textos literarios, culturales, humanísticos o artísticos por cuanto aporta reflexión, análisis e innovación sobre una cuestión poco atendida en las guías docentes como es el error de traducción.

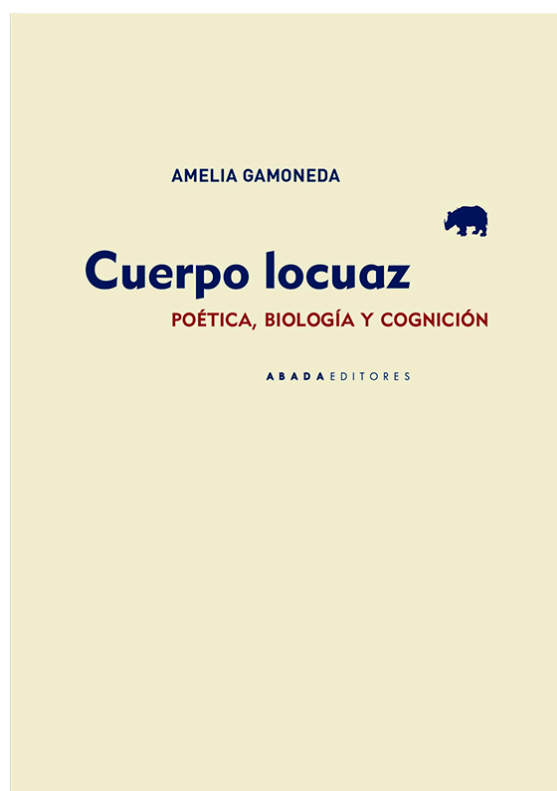
**A redropelo:  
cuerpo locuaz y lenguaje poético de la modernidad\***

**José María FERNÁNDEZ CARDO**

*Universidad de Oviedo*

cardo@uniovi.es

ORCID: 0000-0003-2566-0040



*Cuerpo locuaz* de Amelia Gamoneda es un libro que, como cabría colegir del propio título, habla de muchas cosas, y casi todas ellas esenciales para tratar de responder a una pregunta fundamental dentro de las ciencias humanas: ¿qué es poesía?, ¿qué es y cómo funciona el lenguaje poético? o ¿cómo hacen los poetas? Y, sobre todo, en ese espacio histórico, que ocupa ya más de un siglo y medio, y hemos dado en nombrar de la poesía moderna, identificable con algunas prácticas poéticas que siguieron a las primeras manifestaciones del romanticismo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. La autora, como filóloga y profesora de literatura francesa, conoce bien la incidencia en la modernidad de los poetas franceses

que abrieron el cauce de ese flujo que se inicia con Baudelaire, pasa por Rimbaud y Lautréamont, se nutre de Verlaine y vierte en Mallarmé, hasta desembocar en las vanguardias, el surrealismo y todo un siglo de poesía hasta nuestros días. Pero, con el ánimo de que el lector no se llame a engaño, conviene señalar aquí que Amelia Ga-

---

\* A propósito del libro de Amelia Gamoneda, *Cuerpo locuaz. Poética, biología y cognición* (Madrid, Abada Editores, 2020, col. «Lecturas de Teoría Literaria», 252 pp. ISBN 978-84-17301-55-2).

moneda no trata solo de poesía francesa; siendo como es una gran conocedora de la poesía española actual, no pierde la ocasión de convocar en las páginas de su libro la obra de poetas contemporáneos españoles de referencia.

Los capítulos que lo componen inciden o retoman, pero desde una perspectiva bien distinta, algunos centros de interés que la crítica de inspiración estructuralista del pasado siglo envolvió en el celofán de nociones tales como la connotación, la ambigüedad del lenguaje literario o el texto intransitivo. Estos y otros términos, por entonces usuales en algunos medios, evocaban la dificultad de la lectura, el divorcio aparente con la referencia y, en definitiva, el problema de la representación, lo que es lo mismo que decir la mala relación del texto poético con la *mimesis*. La autora de *Cuerpo locuaz* no ha perdido de vista la tradicional pareja antagónica de *mimesis/poiesis*, pero reformulando ahora el segundo término de la oposición como *auto-poiesis* y trasladándolo desde el campo de la biología, con la intención de evocar una concepción del lenguaje humano en el que se presenta el modo de conocimiento del animal privado de *logos*, “el modo de conocimiento de los *aloga*. Un lenguaje humano que precisamente por tentar la parte de su inexistencia puede experimentar su propio surgimiento. Y que incluye en su seno la escena de su surgimiento: que es autopoietico tanto en sentido literario como en sentido biológico” (p. 22).

El seguidor de la trayectoria crítica de Amelia Gamoneda, porque de verdadera trayectoria se puede hablar a poco que se consideren sus títulos anteriores, encontrará una relación gradual de serie entre este libro y el inmediatamente precedente: *Del animal poema. Olvido García-Valdés y la poética de lo vivo* (2016), ensayo que se nutre de los vínculos del lenguaje con la vida “biológica”, situándose en la débil frontera que separa, a veces, y aproxima, otras, al hombre del animal. El cuerpo en ese libro ocupaba ya un lugar de privilegio desde las primeras páginas, en las que la autora se detenía en el comentario de uno de los títulos de la obra de Olvido García-Valdés, *La poesía, ese cuerpo extraño*, y sostenía que “la poesía es un cuerpo propio que ha devenido un cuerpo extraño y que recibe una herencia de esa entidad biológica de la que proviene”.

En el comienzo de su trayectoria como crítica e investigadora Amelia Gamoneda se dedicó, y en ello fue pionera en España, al estudio de la narrativa de Marguerite Duras, sobre la que publicó un voluminoso libro titulado *Marguerite Duras, la textura del deseo* (1995), y del que ahora conviene aquí traer a colación al menos los títulos de tres de sus capítulos: “El cuerpo abierto”, “Trazado oscilante del deseo sobre el cuerpo” y “Texto: el cuerpo de la voz”. A la vista de las informaciones que preceden, el lector puede disponer ya de los elementos necesarios para saber que la palabra del cuerpo y la locuacidad de éste no constituyen una imagen ocurrente de la autora en los últimos tiempos, sino una constante en su búsqueda interpretativa de los elementos de base del lenguaje poético (desde la década de los cincuenta del siglo pasado en Francia, no hay evidencia de que, a partir de los denominados textos del

“nouveau roman”, la narrativa y la poesía discurren por caminos divergentes). Bien se diría que ya por entonces el cuerpo estaba en la punta de la lengua...

La poesía, como lenguaje vivo, desde la perspectiva del último libro de Amelia Gamoneda objeto de esta reseña, se sitúa en una zona que la autora califica de “sub-simbólica”, en el reverso de la expresión inteligente; la poesía es una experiencia real que se desplaza entre lo sensible y lo inteligible, que recorre un trayecto “a redropelo”, retomando el camino casi olvidado de vuelta a los orígenes mismos del lenguaje (vid. pp. 6-7). El lenguaje poético, como han puesto de manifiesto los estudios críticos más perspicaces en materia de géneros literarios, desde mediados del siglo XX (Hamburger, 1957), no *representa*, sino que *presenta*. Pero la originalidad del enfoque de Amelia Gamoneda es que aborda la cuestión ab initio, desde la misma génesis material (corpórea) del lenguaje de los humanos, en términos evolutivos y cognitivos: desde la neurociencia y la biología, ya que su perspectiva de análisis es epistemocrítica, es decir que aborda el lenguaje de la poesía con base en los descubrimientos científicos recientes que tratan de la localización y de la producción del lenguaje en el cerebro. Esta perspectiva es la que ha dado cobertura metodológica, desde hace casi dos lustros, a los trabajos que publica, además de ser la promotora del grupo de investigación ILLICIA (Inscripciones Literarias de la Ciencia).

Como cabría esperar, y siempre que de lenguaje poético se trata, no obvia la cuestión esencial de la relación de analogía y la metáfora, cuyo componente y compuesto ella reformula en términos de *metáfora-fuente* y *metáfora-meta*. La metáfora tiene la capacidad para comunicar una experiencia, pero no la de proporcionar su comprensión. La poesía actual, escribe Amelia Gamoneda, “no es un acertijo de dominios meta de la metáfora, sino una comunicación de experiencia perceptiva y emocional y por tanto una propuesta de cognición encarnada” (p. 52). El dominio meta obliga al dominio fuente a hacer “gestos de lengua”:

Obliga al lenguaje a hablar con gestos que sean legibles como experiencia perceptiva y emocional. En el lenguaje poético, la experiencia presiona al lenguaje, le obliga a ofrecerse de modo que pueda ser leído como gesto. Le pone en situación de simular al ser vivo. Y no a cualquiera, sino a uno que percibe, que se mueve, que sufre emociones (p. 52).

La recepción desde esta concepción de la poesía, de la poesía que lo es de verdad, convierte al lector en el protagonista, al ser el sujeto que experimenta el sentido y las emociones suscitados por el texto; es a él a quien le corresponde la interpretación y, en consecuencia, la responsabilidad de la producción del sentido. Con toda firmeza señala la autora: “Esta es la trama de todo poema –hable de lo que hable–: cómo la experiencia de lectura genera sentido. O si no, no es un poema” (p. 8). Convendremos una vez más que la poesía y el poema no dejan de ser formas de extrañamiento del propio yo y del lenguaje: ya lo decía Rimbaud que yo no era yo, sino otro, pala-



bras que Riffaterre a su modo refrendaba en *La production du texte* (1979) al hablar de la función de la poesía como experiencia de alienación. La suerte de la poesía parece que quedó definitivamente echada desde aquella enfermiza flor baudelairiana, la que situaba la referencia de lo bello en el ambiguo espacio de la tautología: la Belleza es bella, como un sueño de piedra...

El libro de Amelia Gamoneda consta de dos partes sucesivas y diferenciadas, “Propuestas Teóricas” y “Propuestas de Lectura”. En la primera de ellas encontrará el lector el cuerpo de teoría poética relacionado con la preconsciencia, la evolución biológica y las funciones cognitivas del cerebro; y en la segunda, el cuerpo de poesía, que no solo se conforma con ilustrar y dotar de sentido complementario a la parte primera, sino que añade lecturas –interpretaciones– insólitas, escritas con la destreza y la pericia de quien es frecuentadora asidua de esa clase de textos. En la antología comentada e interpretada que es esta parte segunda, en nada secundaria y ancilar con relación a la precedente, se suceden los estudios analíticos de poemas (y en ocasiones hasta de un solo verso) de Baudelaire, Verlaine, Breton y Éluard, el texto revelación de la poética rimbaldiana, la obra del poeta Claudio Rodríguez y un único libro poético de Antonio Gamoneda, singular por su título y por su contenido, *Libro de los venenos. Corrupción y fábula del Libro sexto de Pedacio Dioscórides y Andrés Laguna, acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña* (2006).

El *Libro de los venenos* le sirve a la autora para configurar una suerte de apotheosis metafórica con relación a su propio trabajo, centrado en la locuacidad del cuerpo, para situarse ahora en el espacio temático de la corrupción que aguarda a los cuerpos, a la que el lenguaje tampoco escapa: a través de la manipulación intertextual el poeta ha transformado un lenguaje científico de referencia dudosa en lenguaje poético que se desliza en medio de referencias fantásticas, si no del todo irreales –el concepto de ambigüedad referencial se queda corto–. En palabras de la autora “en la reescritura algo muere y algo se crea: es propiamente un proceso de envejecimiento del cuerpo” (p. 208), ya que “mientras hay corrupción hay vida en el texto” (p. 209).

Y por si al lector le quedara alguna duda de cuál es el planteamiento teórico del libro en relación con el lenguaje poético, en la clausura del trabajo, a modo de coda, se orienta su atención hacia las prácticas de laboratorio –que es el campo de experimentación por excelencia de los estudiantes de Ciencias–, pero no un laboratorio cualquiera, sino un laboratorio de fotografía, donde gracias a las sales de plata<sup>1</sup>, es posible observar cómo de manera gradual van tomando cuerpo las metáforas, porque la propuesta titular de Amelia Gamoneda para el capítulo que cierra el libro es precisamente “Laboratorio de Metáforas. Fotografía y Pensamiento Poético”. La fotografía vendría a ilustrar el funcionamiento del lenguaje poético, dentro del enfoque metodo-

<sup>1</sup> Ángeles González Fuentes publicó en 2014 un poemario titulado *Sales de plata*, donde el texto poético y la imagen fotográfica mantienen una singular relación.

lógico de la autora, en la medida en que la producción del sentido propia del lenguaje referencial pierda la condición de la “biunivocidad”, porque durante el revelado “la mano se dedica a meter el dedo en el ojo” (p. 240). En el proceso de la creatividad literaria, y también fotográfica, a la luz de las enseñanzas de la moderna neurociencia, lo que vendría a resultar es que la actividad combinatoria de las neuronas guarda similitudes estructurales con el funcionamiento metafórico y la fluctuación del sentido que caracterizan el lenguaje de la poesía.

Estoy seguro de que la lectura atenta de este corpus textual le proporcionará al lector todos los útiles necesarios para la escucha poética del cuerpo real. Esta investigación de Amelia Gamoneda tiene todos los visos de convertirse en un libro imprescindible para la comprensión del lenguaje poético de la modernidad. ¡Para empezar basta con ceñirse el “delantal” –palabra que da título al incipit del libro– y adoptar la disposición conveniente para el trabajo, en la cocina del sentido!

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GAMONEDA, Amelia (1995): *Marguerite Duras, la textura del deseo*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GAMONEDA, Amelia (2016): *Del animal poema. Olvido García-Valdés y la poética de lo vivo*. Oviedo, KRK Ediciones.
- GAMONEDA, Antonio (2006): *Libro de los venenos. Corrupción y fábula del Libro sexto de Pedacio Dioscórides y Andrés Laguna, acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña*. Madrid, Ediciones Siruela.
- GONZÁLEZ FUENTES, Ángeles (2014): *Sales de plata*. Oviedo, KRK Ediciones, col. «Octavo mayor».
- HAMBURGER, Käte (1957): *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, Ernst Klett. Trad. ingl. *The Logic of Literature*, 1973.
- RIFFATERRE, Michael (1979): *La production du texte*. París, Seuil.

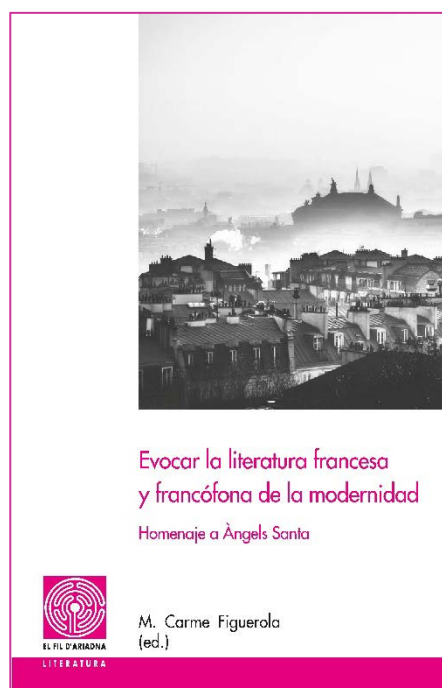
## Anthologie évocatrice des études de littérature en langue française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles\*

**Marina PEDROL-AGUILÀ**

*Universitat de Lleida*

marina.pedrol@udl.cat

ORCID : 0000-0002-7225-3838



Àngels Santa – à présent professeure émérite – fut la première femme titulaire d’une chaire à l’Université de Lérida. Son ferme engagement au sein de cette institution, rendu visible par les différents postes de gestion qu’elle a occupés, est allé de pair avec une carrière extrêmement active et brillante comme enseignante et chercheuse. Le 6 novembre 2019 eut lieu la cérémonie de son départ en retraite au cours de laquelle fut présenté cet ouvrage, véritable kaléidoscope de sujets et de genres, abordés avec érudition et affection, dont l’axe central est la littérature d’expression française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Ce volume contient cinquante et une contributions (vingt-huit en français, vingt-deux en espagnol, une en catalan) de spécialistes de littérature fran-

çaise. Certains ont été ses collègues, d’autres ses disciples, qui n’ont pas cessé de voir en elle un « maître » ; l’éditrice, M. Carme Figuerola, revendique dans sa préface le grand mérite d’Àngels Santa et son remarquable travail de diffusion et de transmission des savoirs.

---

\* À propos du livre de M. Carme Figuerola (éd.), *Evocar la literatura francesa y francófona de la modernidad. Homenaje a Àngels Santa* (Ediciones de la Universitat de Lleida / Pagès Editors, collection « El Fil d’Ariadna », série « Literatura », 2019, 550 pages. ISBN : 978-84-1303-097-5.

Le recueil, divisé en dix chapitres qui constituent autant de facettes de la recherche d'Àngels Santa, s'ouvre sur « Los primeros amores literarios » de celle à qui est destiné cet hommage. L'une de ces amours fut Roger Martin du Gard et son œuvre, dont la professeure Santa fit le thème de sa thèse de doctorat et l'un des leit-motifs de sa carrière, comme le prouve son activité au sein de l'Association des Amis de Roger Martin du Gard. Les contributions de Montserrat Parra, à propos de l'influence du théâtre sur la technique narrative de l'auteur des *Thibault*, et de Charlotte Andrieux, au sujet de la représentation de l'inceste dans deux textes, l'un de Roger Martin du Gard, l'autre de Marguerite Yourcenar, continuent d'approfondir la matière. L'article de Sylvain Menant évoque les traits méconnus de l'historien de la littérature Gustave Lanson que Maurice Martin du Gard, cousin du prix Nobel 1937, rassembla dans sa chronique du temps. Cette figure, qui avait si tôt capté l'attention d'Àngels Santa, en côtoya d'autres parmi les plus admirées du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles – Stendhal, Hugo ou Proust –, qui firent l'objet de plusieurs colloques qu'elle organisa à l'Université de Lérida. Trois réflexions sur les débuts tardifs de Stendhal dans l'écriture de romans et sa conception du genre ; autour de l'actualité, voire de l'intemporalité, des idées de Zola et, enfin, concernant l'architecture de la fresque romanesque conçue par Proust dans *À la recherche du temps perdu*, par Juan Bravo Castillo, Giovanni Dotoli et Mohamed Ridha Bouguerra respectivement, complètent la première section du livre.

Or, les investigations de la professeure Santa se sont également tournées vers la littérature populaire du XIX<sup>e</sup> siècle, à laquelle elle est restée toujours fidèle, comme le signale le titre du deuxième chapitre de l'ouvrage qui nous occupe, « Fiel a la literatura popular ». Les travaux entrepris dans ce domaine avec son groupe de recherche obtinrent la reconnaissance de l'Association Internationale des chercheurs en Littérature populaire et Culture médiatique. Quoique subtilement, les articles réunis dans ce deuxième chapitre annoncent le troisième, entièrement consacré à George Sand. Jacques Migozzi propose une approche à un roman édifiant de Pierre Leroux, théoricien essayiste du socialisme humanitaire, qui eut quelque influence sur l'œuvre sandienne. Concepción Palacios Bernal revendique l'importance dans le panorama social et culturel de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle d'Alice M. Céleste Durand, admiratrice de Sand, qui, comme celle-ci, prit un nom de plume masculin, celui d'Henry Gréville. Enfin, l'étude de Marta Segarra se centre sur deux genres minorisés auxquels Àngels Santa s'est intéressée : la littérature dite populaire et la littérature féminine.

Parmi les auteurs de cette littérature populaire, ce fut particulièrement Sand qui captiva la professeure Santa et lui devint spécialement affectonnée, tel que nous le rappelle le titre du troisième chapitre, « Ma chère George Sand ». Cette figure occupe une place de choix dans la carrière de la professeure Santa parce que l'analyse minutieuse qu'elle a faite de l'œuvre d'Aurore Dupin a été doublée d'un énorme travail d'édition critique de plusieurs de ses romans, parus au sein des *Œuvres complètes*

publiées chez Champion. Les contributions de Béatrice Didier, autour du dénouement de trois textes de Sand sous la forme lyrique d'une ballade, celle de Tomás Gonzalo Santos, qui met en relation le roman paysan *François le Champi* et le grand représentant français des bergeries, *L'Astrée* d'Urfé, ainsi que celle de Cristina Solé Castells, à propos de l'amour que Sand vouait à sa région natale dont elle décrit fréquemment les paysages et les coutumes, se veulent un approfondissement dans l'analyse de l'œuvre de cette écrivaine. Quant aux trois autres articles qui composent cette section, leur but est plutôt d'élargir l'étude de la production sandienne : Simone Bernard-Griffiths s'arrête sur deux personnages en miroir dans *La Marquise* de Sand et dans le livret d'un opéra-comique d'Adolphe Adam qui en est une réécriture ; Marie-France Borot et Claude Schopp montrent les liens personnels et créatifs qui unirent Sand à Delacroix et à Dumas fils respectivement.

De l'attachement pour George Sand à l'intérêt porté sur l'interprétation d'autres voix de femmes, comme le résume le titre du quatrième chapitre, « Interpretando otras voces de mujeres », il n'y avait plus qu'un pas. En effet, Àngels Santa s'est également consacrée à l'étude de la représentation littéraire de la féminité et aux conditions d'accès de la femme à la littérature. Tel est donc le fil conducteur de cette section, caractérisée par la multigénéricité et le multiculturalisme, qui recueille onze articles concernant autant de figures féminines dont le rôle a été remarquable dans le monde littéraire francophone du XVIII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Bon nombre de contributions présentent des exemples de leur non-conformisme. Martine Reid retrace le rapport complexe que Rachilde, qui se proclamait malgré son sexe « homme de lettres », exprime envers les rôles masculins et féminins traditionnels, dans sa vie et dans son œuvre. À partir d'un roman d'Edwige Feuillère publié en 1984, Irene Aguilá-Solana brosse un portrait de M<sup>lle</sup> Clairon, une tragédienne des Lumières, active et au caractère indépendant, qui lutta pour renouveler le théâtre de son temps. M. Carme Figuerola Cabrol étudie le dépassement des limites imposées par les cultures, parmi lesquelles la conception du masculin et du féminin, dans *Ces âmes chagrines* de Leonora Miano, écrivaine camerounaise. D'autres articles contenus dans ce chapitre recueillent des témoignages littéraires féminins. Fidel Corcuera Manso évoque la valeur des textes de la duchesse d'Abrantès, surgis de son intense vécu durant l'époque napoléonienne et riches en anecdotes. Kálai Sándor écrit sur *La cinquième femme* de Maria Fagyas, qui aborde un épisode historique arrivé en 1956 en Hongrie, pays d'origine de l'auteure, publié en anglais, traduit en français mais jamais paru en langue hongroise. Quant à Mercè Boixareu, elle propose une réflexion sur *Mélancolie ouvrière* de Michelle Perrot, historienne du travail des femmes, sorte d'enquête biographique romancée au sujet de Lucie Baud, une ouvrière qui témoigne des mouvements sociaux du début du XX<sup>e</sup> siècle. Puis, Daniel-Henri Pageaux souligne la présence constante de l'île Maurice, vue sous divers angles, au centre des six romans que Natacha Appanah, originaire de ce territoire, a publiés entre 2003 et 2016. Enfin, quelques

contributions ont pour but l'analyse thématique d'œuvres écrites par des femmes. Àngela Magdalena Romera Pintor met en avant le regard optimiste d'Andrée Chédid, poétesse et romancière d'origine libanaise, qui, dans *Face au présent*, érige l'amour en tant que solution du conflit existentiel du héros. Dans une étude parallèle, Claude Benoit Morinière perçoit bien des échos du héros des *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar dans le personnage principal de *BW* de Lydie Salvayre. Brigitte Leguen fait ressortir la plaidoirie féministe du dernier roman de Fred Vargas, *Quand sort la recluse*, et souligne que dans l'ensemble de l'œuvre de cette auteure, on constate un dépassement des stéréotypes de genre. Finalement, Montserrat Serrano Mañes se penche sur deux pièces de théâtre de Yasmina Reza, *Conversations après un enterrement* et *La Traversée de l'hiver*, où elle observe le lien qui se tisse entre les conflits interpersonnels et identitaires.

Le cinquième chapitre porte pour titre « A favor de la literatura comprometida » et, dans la mesure où la professeure Santa a souvent entrepris l'étude d'auteurs et de genres littéraires délaissés par les critiques, l'on pourrait dire que, à sa manière, elle-même a été une enseignante et une chercheuse engagée. Illustrent cette section une réflexion de Pere Solà Solé autour des liens étroits entre la poésie d'Aragon ou de Prévert et la chanson française dans les années 50, la période de son plus grand rayonnement. Également, nous y trouvons une analyse, par Anne Mathieu, du témoignage journalistique qu'Edith Thomas fit de l'arrivée d'une vague de réfugiés en France, lors de la Guerre civile espagnole. Enfin, José María Fernández Cardo propose une approche à la technique d'écriture et aux romans d'inspiration camusienne de l'écrivain et journaliste engagé Kamel Daoud.

Vient ensuite le sixième chapitre, « Afán por la literatura », qui recueille dix articles concernant les plus divers aspects de la littérature française et francophone du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle. Cette multiplicité thématique est, sans doute, un reflet de la grande variété de sujets qui ont intéressé la professeure Santa. À propos d'influences littéraires du Moyen Âge à l'époque contemporaine, Juan F. García Bascuñana souligne l'image du prince-poète Charles d'Orléans dans les *Ballades françaises* de Paul Fort, qui s'identifie avec ce personnage historique malgré les siècles qui les séparent. Et Dulce M.<sup>a</sup> González Doreste représente la survivance de la figure mythologique de Médée dans la littérature française depuis le *Roman de Troie* (1134) de Benoît de Sainte-Maure jusqu'à *Médée endeuillée* (2011) de Sylvain Grandhay. Puis, autour du genre autobiographique, Lola Bermúdez Medina envisage le rapport étroit entre littérature et vie chez Cendrars. Ensuite, María Dolores Picazo remarque le caractère culturel de l'érotisme chez Michel Leiris, ainsi qu'une symbiose entre image et écriture dans son expression de l'intime. Ángeles Sirvent Ramos se centre sur l'espace autobiographique méconnu et pourtant persistant dans l'écriture de Roland Barthes. Quant à Javier del Prado Biezma, il trace une rétrospective personnelle, au-delà des aspects théoriques, de ses recherches sur ce genre littéraire. Enfin, quatre autres ar-



ticles s'arrêtent sur l'analyse de techniques et de styles d'écriture. Alicia Piquer Desvaux offre un aperçu de l'œuvre narrative de Pierre Reverdy, romans et contes qu'il appelait sans distinction « proses », qui sont en grande partie le reflet de sa production poétique. Patricia Martínez parle de l'écriture critique comme espace d'amitié et de la relation entre Maurice Blanchot et Louis-René des Forêts. M.<sup>a</sup> Teresa Lozano Sampedro aborde l'analyse du caractère sacré et rituel de la répétition dans les récits du *Médianoche amoureux* de Michel Tournier. Et Encarnación Medina Arjona met en évidence la hantise de la ville colorée, féminine et chaotique, espace de dispersion et d'unité, dans l'écriture d'Abdelwahab Meddeb.

Le septième chapitre, « Viajes literarios: cruce de caminos », comprend cinq contributions autour de questions transfrontalières, touchant surtout à la relation entre les littératures française ou francophone et hispanique. Jean-François Botrel analyse les illustrations d'un ouvrage à thème hispanique d'Alexandre de Lamotte. Francisco Lafarga montre un aperçu doux-amer de Jane Catulle-Mendès et de son œuvre à travers le prisme de la presse espagnole à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Paco Tovar signale l'héritage romantique, symboliste et avant-gardiste français chez le poète chilien Vicente Huidobro. Jaume Pont propose une réflexion concernant la transgression de la vie, de la pensée et de l'écriture dans l'œuvre de Georges Bataille. Enfin, Flavia Aragón Ronsano fait une analyse de la réception du roman français contemporain en Espagne, dans le but de définir le profil du lecteur espagnol actuel.

L'idée de carrefour et de franchissement de frontières suggère l'échange, le multilinguisme éventuellement, d'où peut-être le titre du huitième chapitre, « Traslaciones literarias: la traducción ». Il y a, d'une part, deux analyses autour de la dimension culturelle de la traduction. Paul Aubert réfléchit sur le rapport du traducteur au texte, qui est linguistique mais également culturel, car l'interprétation selon des faits de civilisation précède la réécriture. Clara Curell et José M. Oliver illustrent la difficulté de traduire les « désignateurs de référents culturels », dans les termes de Michel Ballard, à partir de la version espagnole du *Cahier de Jonathan* du guadeloupéen Daniel Maximin. D'autre part, cette huitième section comprend deux traductions. Carlota Vicens-Pujol présente la traduction inédite à l'espagnol de douze *hain-teny*, une forme poétique populaire très brève, essentiellement cultivée par l'ethnie malgache des Merina. Quant à Pere Rovira, il offre à la professeure Santa la traduction au catalan – leur langue maternelle – de trois poèmes de Baudelaire issus des *Fleurs du Mal* : « Correspondances », « La géante » et « L'albatros ».

Enfin, nous trouvons un neuvième chapitre, « Confidencias eruditas », particulièrement succinct, qui ne comprend que deux contributions dont le contenu relève essentiellement de la création littéraire. Plusieurs auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle – Balzac, surtout, ainsi que Hugo, Sand ou Maupassant, entre autres – et certains de leurs personnages défilent dans les écrits de Lúdia Anoll et de Matías López López,



dont l'essence aussi bien érudite que sentimentale résume tout à fait l'esprit de l'ouvrage qui nous occupe.

La dixième section, intitulée « *Perspectivas* », constitue une sorte d'ouverture où José Manuel Losada passe en revue les diverses études érudites entreprises au long du XX<sup>e</sup> siècle dans le champ de la mythocritique et signale les difficultés d'analyse de l'héritage mythologique dans la littérature française dû à une réception et à une diffusion toujours changeantes.

Le volume collectif présenté a été conçu comme un hommage sincère de la part de ses collègues et de ses disciples à la professeure Santa, férue dix-neuviémiste. Le résultat est un recueil qui contribue à élargir la recherche en littérature française et francophone des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles particulièrement et qui est spécialement consacré à la littérature populaire et à la littérature écrite par des femmes, deux des principaux domaines ayant retenu l'intérêt d'Àngels Santa au long de sa proluxe carrière, et qui se décomposent à leur tour en bien des facettes telles que la littérature engagée, le récit de voyage ou la traduction.