

TEXTO Y SOCIEDAD  
EN LAS LETRAS FRANCESAS  
Y FRANCÓFONAS

Edición de Àngels Santa y Cristina Solé Castells

Con la colaboración de Carme Figuerola,  
Montserrat Parra y Pere Solà

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA  
CLÀSSICA, FRANCESA I HISPÀNICA  
UNIVERSITAT DE LLEIDA

2009

Esta publicación ha sido posible gracias a la ayuda económica de: Ministerio de Educación y Ciencia, [acción complementaria, referencia HUM2006-27348E/FILO]; Generalitat de Catalunya, Departament d'Universitats i Empresa. [AGAUR, referencia N° 2006/ARCS2/00002]; Asociación de profesores de francés de la universidad española; y la Universitat de Lleida.

**PALABRAS CLAVE:**

Texto, sociedad, cultura francesa, literatura francesa, lingüística francesa, cine, publicidad, didáctica, FLE, traducción, francofonía, Angels Santa, Cristina Solé, Universitat de Lleida.

**MOTS CLÉS:**

Texte, société, culture française, littérature française, linguistique française, cinéma, publicité, didactique, FLE, francophonie, Angels Santa, Cristina Solé, Université de Lleida.

**KEYWORDS:**

Text, society, French culture, French Literature, French linguistic, cinema, publicity, didactics, translation, French speaking country, Angels Santa, Cristina Solé, University of Lleida.

**ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA:**

Montserrat Vendrell

ISBN: 978-84612-9667-5

DL: L-263-2009

© 2009, de esta edición,  
Departament de Filologia Clàssica, Francesa  
i Hispànica de la Universitat de Lleida.

## « Le plus grand Européen de la littérature française »

Antoine Compagnon  
Collège de France

L'autre jour, par l'un de ces beaux dimanches de printemps en février que nous offre le dérèglement climatique, me promenant au Père-Lachaise je surpris trois jeunes Anglais assis sur une tombe. Fatigués de la promenade, ils conversaient aimablement. L'un d'eux se plaignait de l'insuffisance de l'enseignement de l'histoire qu'ils avaient reçu à l'école secondaire : « *The Vikings, always the Vikings.* » En visite au cimetière, parce que celui-ci figure dans tous les guides de Paris, ils se sentaient perdus, égarés, déboussolés, car il étaient dépourvus du bagage de l'histoire européenne – les noms ne leur disaient rien – devant la tombe de Balzac ou de Proust, de Sully-Prudhomme et d'Apollinaire, de Vallès, Barbusse ou Daudet, ou encore de Colette, Jules Romains et Raymond Roussel, ou de Beaumarchais, Brillat-Savarin et Bourdieu, qui reposent en voisins, mais aussi de Radiguet et de Perec, d'Anna de Noailles, d'Oscar Wilde, de Gertrude Stein et d'Alice Toklas, de Richard Wright, ou de Cherubini et de Chopin, de Rossini et d'Enesco, ou de Miguel Angel Asturias. Toute l'Europe est enterrée là ainsi que l'Extrême-Europe. Mais quel sens peut bien avoir une visite du Père-Lachaise sans connaissance de l'histoire – non seulement l'histoire littéraire, mais aussi l'histoire des arts et des batailles, de l'Empire, de la Commune et du Parti communiste français, du Mur des Fédérés et des monuments aux déportés ? Le Père-Lachaise est un des lieux de mémoire éminents de l'identité française et européenne, de Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, avec des prolongements jusqu'au Nouveau Monde, à Richard Wright ou Jim Morrison, l'une des tombes les plus fréquentées. Sans l'épaisseur de l'histoire, quelle différence entre un cimetière et un parc public, entre le Père-Lachaise et les Buttes-Chaumont ?

Cette visite m'a fait songer à notre identité européenne commune : je ne veux pas dire que l'Europe soit comme un cimetière, mais ce fut l'occasion de me rappeler que l'identité européenne avait été longtemps associée à une culture historique et littéraire qui donnait des repères pour s'orienter dans le monde, y compris au Père-Lachaise. Est-ce encore le cas ? Qu'en est-il de notre identité européenne sans culture historique ni littéraire, sans culture humaniste, ou lorsque cette culture se réduit au minimum ou qu'elle est marginalisée ? Une réflexion me semble nécessaire sur l'histoire de la

littérature comme fondement de l'identité européenne. Quelle place pour la culture littéraire dans l'identité européenne contemporaine ? Le débat récent sur les racines judéo-chrétiennes communes de l'Europe, à propos du préambule de la Constitution, a mis en évidence l'absence de consensus sur notre culture historique. Une constitution abstraite, comme en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale où elle a permis de conjurer le passé, pourra-t-elle servir à elle seule de culture européenne commune pour l'avenir ? Certaines valeurs européennes essentielles ont été portées jusqu'ici par la littérature : la tolérance, la liberté, la solidarité, les droits de l'homme. Mais quelle littérature peut encore nous réunir ? L'humanisme, les Lumières, le romantisme, la modernité ? Dans la littérature française, Montaigne, Rousseau, Hugo, Proust ? Le canon patrimonial ou la littérature dite « vivante » ? La littérature des professeurs ou celle des écrivains ?

Alors qu'on oppose d'habitude l'histoire au mythe, comme la science à la légende et le progrès à la tradition, l'histoire nous a servi longtemps de mythe, en l'occurrence de grand récit national. Et la littérature semble elle aussi avoir surtout servi jusqu'ici à la constitution des identités nationales et avoir ainsi légitimé l'autorité des États-nations, leur expansion coloniale et tous les maux occidentaux pour lesquels il est désormais devenu convenable de faire repentance. On sait la contribution indispensable du canon des grands écrivains à l'instruction civique des Français sous la III<sup>e</sup> République, ou de la *Great Tradition* anglaise à la lutte contre la « barbarie de l'intérieur », de Matthew Arnold à F. R. Leavis. La littérature a longtemps exercé son autorité sur la nation. Peut-elle exercer désormais une autorité européenne ? Si l'histoire est un mythe national et si les littératures d'Europe sont des littératures essentiellement nationales – « *The Vikings, always the Vikings* » –, mes jeunes Anglais du Père-Lachaise y sont perdus pour longtemps. Tandis que je méditais à leur propos, un gardien s'approcha d'eux et les interpella rudement : « Posez pas vos culs sur les sépultures ! », s'écria-t-il avec un accent parisien, car dans l'Europe multiculturelle où la place des littératures nationales se réduit comme peau de chagrin, subsistent heureusement les accents.

### *Histoire ou mémoire*

D'où une première question, inévitable. Si la littérature, ou du moins une certaine littérature peut encore fonder l'identité européenne, ou du moins une certaine identité



européenne, sous quelle forme l'entendre ? Sous la forme de l'histoire littéraire, de ce qu'on appelle d'habitude histoire littéraire ? Cela semble la réponse courante. Mais l'histoire littéraire n'est-elle pas plutôt, ou n'a-t-elle pas été traditionnellement, le fondement des identités nationales ?

Aux histoires littéraires, qui sont nationales par définition, j'aurais envie d'opposer une « mémoire littéraire européenne » pour définir notre identité, c'est-à-dire non pas une histoire mais plutôt une géographie ou une géologie, car toute mémoire est spatiale – c'est du temps spatialisé – plus que temporelle et chronologique. Le mémoire se représente dans l'espace comme le voulait l'ancienne rhétorique à Herennius : c'est un terrain, un paysage, une archéologie, des lieux de mémoire, des couches enchevêtrées par l'anachronie et l'hétérochronie. Une mémoire peut ne peut pas se résumer dans une liste, un canon ou un Panthéon.

Je songe ici à Ernst Robert Curtius, le patron de la mémoire littéraire. Harald Weinrich qualifiait de « spatialisante » la démarche de ce grand romaniste allemand dans son livre fondamental, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948), écrit sous le nazisme, comme pour se réfugier de l'histoire contemporaine<sup>1</sup>, privilégiant la romanité et l'axe culturel Sud-Ouest contre l'historicisme et la tentation allemande de l'Orient. Curtius négligeait les sources proches et les influences immédiates – le programme même de l'histoire littéraire positiviste de Lanson –, pour examiner le réservoir universel de l'Antiquité gréco-latine et du Moyen Âge latin, les *topoi* de la rhétorique, comme des « constantes » rencontrées à chaque pas dans les littératures modernes car elles composent le patrimoine culturel de l'Europe. C'est donc au sens de Curtius que je substituerai volontiers la mémoire à l'histoire comme fondement de l'identité européenne.

Le chercheur à la Curtius se déplace dans ce que Weinrich appelle un « paysage de mémoire ». La critique littéraire, s'écartant de la méthode historique, devient une *hodologie* (de *hodos*, route, chemin en grec) dans l'espace allusif de la littérature. Nous devrions monter un colloque sur l'hodologie européenne, sur les pèlerinages dans l'espace de la mémoire littéraire européenne, par des lecteurs qui se veulent des promeneurs, des amateurs ou des honnêtes hommes.

Ainsi, en face de Lanson, patron de l'histoire littéraire nationale, Curtius serait le patron de la mémoire littéraire européenne. Son livre peut lui-même être décrit comme

---

<sup>1</sup> Voir Harald Weinrich (1995) : « Histoire littéraire et mémoire de la littérature : l'exemple des études romanes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, Supplément (« Colloque du centenaire »).

un vaste paysage à arpenter : un livre de mémoire, non pas un livre d'histoire. Il est inspiré par les « formes symboliques » d'Ernst Cassirer, pour qui symboles et mythes étaient des moyens de connaissance du monde, et par la « Mnémosynè » d'Aby Warburg, fondateur de l'iconologie, observateur de l'héritage classique de la Renaissance italienne, qui se lança dans une entreprise un peu folle : le repérage de toute la mémoire iconographique de l'Occident dans un atlas d'images, quarante grands panneaux et mille images classées suivant par thèmes.

Derrière Curtius, il est aussi possible de remonter au bel article de Sainte-Beuve sur les classiques comme espace de mémoire. Dans « Qu'est-ce qu'un classique ? » (1850), le critique décrit le paysage des lettres à la manière d'un terrain au relief bousculé, une tradition et non pas une histoire, avec des strates et des résurgences : « Le Temple du goût, je le crois, est à refaire ; mais, en le rebâtissant, il s'agit simplement, de l'agrandir, et qu'il devienne le Panthéon de tous les nobles humains [...]. Pour moi, qui ne saurais à aucun degré prétendre (c'est trop évident) à être architecte ou ordonnateur d'un tel Temple, je me bornerai à exprimer quelques vœux, à concourir en quelque sorte pour le devis. Avant tout je voudrais n'exclure personne entre les dignes, et que chacun y fût à sa place, depuis le plus libre des génies créateurs et le plus grand des classiques sans le savoir, Shakespeare, jusqu'au tout dernier des classiques en diminutif, Andrieux. "Il y a plus d'une demeure dans la maison de mon père" : que cela soit vrai du royaume du beau ici-bas non moins que du royaume des cieux<sup>2</sup>. »

Or Sainte-Beuve a ici attachée une note suggérant sa source : « Goethe, qui est si favorable à la libre diversité des génies et qui croit tout développement légitime pourvu qu'on atteigne à la fin de l'art, a comparé ingénieusement le Parnasse au mont Serrat en Catalogne, lequel est ou était tout peuplé d'ermite et dont chaque dentelure recélait son pieux anachorète : "Le Parnasse, dit-il, est un mont Serrat qui admet quantité d'établissements à ses divers étages : laissez chacun aller et regarder autour de lui, et il trouvera quelque place à sa convenance, que ce soit un sommet ou un coin de rocher". »

Il me fait plaisir, ici, à Lleida, de rappeler quel fut le modèle géographique de la *Weltliteratur*, ou mémoire littéraire universelle, de Goethe à Sainte-Beuve et à Curtius, tolérante et solidaire : « Homère, comme toujours et partout, y serait le premier, le plus semblable à un dieu ; mais derrière lui, et tel que le cortège des trois rois mages d'Orient, se verraient ces trois poètes magnifiques, ces trois Homères longtemps ignorés

---

<sup>2</sup> *Causeries du lundi*, t. III, p. 50-51.

de nous, et qui ont fait, eux aussi, à l'usage des vieux peuples d'Asie, des épopées immenses et vénérées, les poètes Valmiki et Vyasa des Indous, et le Firdusi des Persans : il est bon, dans le domaine du goût, de savoir du moins que de tels hommes existent et de ne pas scinder le genre humain. »

La bibliothèque rassemblant toute la littérature est vue comme un paysage agité et secoué. Le Parnasse a un relief pittoresque et accommodant où les *minores* ont leur place, même si Sainte-Beuve se méfie ailleurs – dans sa leçon inaugurale à l'École normale supérieure en 1858 – de cette image biscornue et excentrique : « [Goethe] agrandit le Parnasse, il l'étage [...] ; il le fait pareil, trop pareil peut-être au Mont-Serrat en Catalogne (ce mont plus dentelé qu'arrondi)<sup>3</sup>. » À l'école, une conception chronologique et hiérarchisée de la littérature s'impose, tandis que dans le monde, convient mieux une vision mémorielle des lettres, géographique ou hodologique, anachronique ou hétérochronique.

Deux représentations de la littérature se font ainsi en concurrence, et la seconde, moins canonique, plus stratifiée et compliquée, avec des couches qui remontent et se mêlent, est plus fidèle à notre sens du présent comme assemblage d'instantanés hétérogènes et autonomes, comme « non-simultanéité des contemporains », ainsi que le décrivait Hans Robert Jauss en s'inspirant non seulement de Sainte-Beuve et de Curtius, mais aussi de Siegfried Kracauer : dans le présent littéraire, coexistent de moments qui « sont en réalité situés sur des courbes différentes, soumis aux lois spécifiques de leur histoire spécifique ». Par conséquent « la simultanéité dans le temps n'est qu'une apparence de simultanéité<sup>4</sup> ».

Rien ne meurt en art. L'art du passé reste vivant (c'est ce qui troublait Marx). On ne saurait appliquer à la littérature la conception moderne de l'histoire, orientée, linéaire et dialectique, fondée sur les notions de progrès et d'évolution, pour laquelle les mouvements et les écoles se succèdent proprement (romantisme, Parnasse, symbolisme, classicisme moderne, Esprit nouveau, surréalisme), où l'ancien remplace le nouveau.

La mémoire littéraire, comme une géologie de résurgences et de réminiscences, connaît la coexistence du présent et du passé, non de l'abolition du passé par le présent. Tout vit, comme un souvenir dont on ne se souvient pas. La mémoire européenne des lettres s'apparente ainsi à une géographie, non pas à une histoire.

---

<sup>3</sup> « De la tradition en littérature et dans quel sens il la faut entendre », *Causeries du lundi*, t. XV, p. 368.

<sup>4</sup> H. R. Jauss (1978), *Pour une esthétique de la réception* (1975), trad. fr., Paris, Gallimard, p. 76.

## *Géographie culturelle de l'Europe entre-deux-guerres*

Mais peut-on défendre aujourd'hui l'idée d'une mémoire littéraire européenne commune ? La mémoire littéraire, non l'histoire, peut-elle fonder une identité européenne – mémoire à la Montserrat au relief compliqué ? Cela rappelle la vieille question du Panthéon littéraire européen. Au fronton des bibliothèques du XIX<sup>e</sup> siècle, quels écrivains inscrire, notamment pour la France ? Le problème est familier, la littérature française, dans sa continuité, n'a pas d'écrivain à placer dans un canon européen des prophètes littéraires, auprès de Dante, Shakespeare, Cervantès, Goethe et parfois Pouchkine.

La question s'est de nouveau posée durant l'entre-deux-guerres, dans les années 1920 de la réconciliation franco-allemande, à la recherche d'une culture européenne commune. Et il est éclairant d'observer comme elle a été alors traitée. En 1929, Albert Thibaudet montre son actualité dans sa chronique de la *NRF*, justement intitulée « Pour la géographie littéraire » : « André Gide, interrogé à Berlin par un rédacteur de la *Literarische Welt*, sur le Français qui lui paraissait susceptible, pour l'humanisme général, d'un rôle goethéen, répondit : Montaigne<sup>5</sup>. C'était le moment où M. Paul Souday consacrait pendant près d'un mois son rez-de-chaussée mercurial aux publications récentes sur Victor Hugo et concluait une fois de plus que le Poète de l'Arc de Triomphe et du Panthéon occupe dans la littérature française, conçue à la manière d'un rond-point, la situation de ces monuments sur leur place<sup>6</sup>. Voilà une occasion de rectifier une fois de plus une centromanie patente chez M. Souday, larvée chez André Gide, et qui, sous l'une et l'autre de ses formes, me paraît également contraire au génie et à l'élan de la littérature française<sup>7</sup>. »

Suivant le cliché, chaque littérature nationale est représentée par un écrivain souverain, mais la littérature française est pénalisée par l'absence d'un être suprême dont graver le nom au fronton. Qui mettre ? Montaigne ou Hugo ? Ou encore Molière ? Thibaudet, en bon élève de Bergson, refus cette réduction à l'unique.

---

<sup>5</sup> C'est Walter Benjamin qui avait interrogé Gide sur l'influence de Goethe pour un article non signé du *Literarische Welt* du 1<sup>er</sup> février 1929.

<sup>6</sup> En janvier-février 1929, le feuillet de Souday dans *Le Temps* porta sur des publications récentes sur Hugo.

<sup>7</sup> « Pour la géographie littéraire », *NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1929, in *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 1277-1279.

« Il y a quelques semaines, poursuit-il, un Allemand me posait une question analogue à celle qui fut posée à Gide. Il me demandait de lui indiquer le livre qui me semblait exprimer le plus complètement et le plus profondément le génie de la littérature française. Je lui répondis : “Prenez le petit Pascal de Cazin avec les notes de Voltaire. C’est un joli bibelot de la librairie élégante du XVIII<sup>e</sup> siècle. Et ce dialogue Pascal-Voltaire, ce contraste, cette antithèse, vous donnera précisément la littérature française en son mouvement de dialogue vivant jamais terminé, de continuité qui change et de chose qui dure. »

L’argument, qui fait en effet songer à Bergson par l’image de la littérature française qui change et qui dure, érige le couple, à la fois dans l’instant et dans l’histoire, en propre de la littérature française, et sur cette base la pluralité. La littérature est un ensemble organique traversé par un élan vital. C’est aussi, dans la sociabilité de tous ces couples synchroniques et diachroniques qui prolifèrent, une République des lettres, française, européenne, aujourd’hui mondiale.

« Si au lieu de choisir entre les produits des éditeurs, je pouvais composer moi-même le volume, j’ajouterais aux deux petits in-12 l’*Entretien avec M. de Saci*, c’est-à-dire, avant le débat pascalien avec Voltaire, le débat pascalien avec Montaigne. Mais je maintiendrais mon refus de centrer et de fixer. J’appliquerais au terme Montaigne-Pascal-Voltaire la formule de Pascal sur le même homme qui dure (ajoutons : qui change) et qui apprend continuellement. Et cette suite, elle ne serait pas plus toute la littérature française que Goethe n’est toute la littérature allemande, mais elle y tiendrait la place caractéristique de Goethe. Notez d’ailleurs que ce pluralisme extérieur de Montaigne-Pascal-Voltaire n’est pas sans analogie avec le pluralisme intérieur de Goethe et son opulente multiplicité. Votre génie national a ramassé dans un homme cette variété, ce dialogue, ces oppositions qui sont nécessaires à la vie supérieure de l’esprit. Le nôtre les a explicités en plusieurs hommes en contraste violent dans le temps et dans la nature. L’essentiel demeure comparable.” »

La littérature française est irréductible à un seul homme. Et voilà une belle idée dynastique : face à l’histoire littéraire scolaire et lansonienne, Thibaudet revient à un mythe fondateur de l’identité nationale très Ancien Régime : il conçoit toute la littérature comme un seul écrivain, toujours le même et toujours un autre, qui dure qui change, car *dignitas non moritur* : « Le Roi est mort ! Vive le Roi ! » Mais cette image est-elle transposable à l’Europe ?

« À la réflexion, concluait Thibaudet, j'ajoute un quatrième nom, un quatrième interlocuteur de ce dialogue central : Chateaubriand. Chateaubriand répond à Voltaire comme Voltaire à Pascal et Pascal à Montaigne. » Et pourquoi n'ajouterai-je pas Proust ? Montaigne-Pascal-Voltaire-Chateaubriand-Proust... Comme un seul homme, le poète éternel.

La littérature est une maison : « J'ai le sentiment d'habiter une littérature qui vit sous la loi du plusieurs, ou du couple. Une loi qui fonctionne dans l'ordre du temps, puisque, d'un siècle à l'autre, des génies antithétiques, ou symétriques, se répondent, où s'opposent, ou se complètent, forment une durée réelle. Mais aussi une loi qui fonctionne dans l'espace, dans le simultané. » Et ce pluralisme, Thibaudet le fait remonter à Montaigne, comme Gide, ou comme Charles Du Bos qui disait dans les mêmes années : « C'est Montaigne qu'il me faut, et c'est lui que je dois reprendre : il est sans doute, et je devrais dire sûrement, le plus grand Européen de la littérature française<sup>8</sup>. » Gide, Du Bos, Thibaudet promeuvent alors Montaigne comme l'Européen. Au sens de la tolérance et de la liberté, du pluralisme et du mobilisme, de l'esprit critique. C'est cet œcuménisme qui devait idéalement présider au forum européen de l'entre-deux-guerres.

### *Ambiguïtés de l'Europe littéraire*

Une note de prudence s'impose pourtant. Si on veut se servir de la littérature pour fonder une identité européenne, il faut aussi méditer sur son usage et son abus entre les deux guerres, quand on a cru qu'elle pouvait donner un motif de rédemption européenne.

Jacques Rivière plaidait pour la réconciliation des intellectuels européens dans le numéro de reprise de la *NRF* en juin 1919, s'opposant au manifeste nationaliste du « Parti de l'intelligence », lancé dans *Le Figaro* par Henri Massis, proche de l'Action française. Le directeur de la *NRF* se déclarait favorable au rapprochement franco-allemand et à une Europe de la culture, à une Europe littéraire. C'est pourquoi Thibaudet l'appellera « L'Européen » dans le numéro d'hommage de la *NRF* en 1925, après sa mort.

---

<sup>8</sup> Du Bos donne des « Extraits d'un journal » au 7<sup>e</sup> numéro des *Chroniques* en 1929, p. 73-126.

Les Décades de Pontigny, qui se veulent le « noyau de la future Europe », reprennent en 1922. Gide, Du Bos et Curtius en sont des piliers, et la littérature y est souveraine. Plusieurs revues nourrissent un projet culturel européen : *Europe* est fondée en 1923, autour de Romain Rolland ; *La Revue européenne*, dirigée par Edmond Jaloux, paraît de 1923 à 1931 ; *L'Europe nouvelle*, revue de Louise Weiss publiée depuis janvier 1918, se met au service de l'idéal de Genève et de la Société des Nations. En Allemagne, l'*Europäische Revue* voit le jour en avril 1925, sous la direction du prince Charles Antoine de Rohan, ou Karl Anton Rohan, d'une branche restée en Autriche depuis l'émigration : catholique, fédéraliste, européiste, il est le secrétaire général de la Fédération internationale des unions intellectuelles. Sa revue, plus tard national-socialiste, disparaîtra seulement en 1944.

L'Europe qu'ils défendent est celle des élites et de la haute culture, une Europe qui redoute les progrès de la démocratie. La création de la Commission internationale de coopération intellectuelle (CICI) est décidée en septembre 1921 à l'assemblée générale de la SDN, et elle est formalisée par le conseil de la SDN en janvier 1922. Bergson en est le premier président. En juillet 1924, le ministre de l'Instruction publique du Cartel des gauches, François Albert, propos la création, aux frais de la France, d'un Institut international de coopération intellectuelle (IICI), création approuvée par l'assemblée générale de la SDN de septembre 1924. L'IICI sera inauguré en janvier 1926 au Palais-Royal, avec Paul Painlevé à la présidence du conseil d'administration. En 1931, la CICI devient une organisation technique de la SDN, parallèle à l'Organisation internationale du travail (OIT) : l'Organisation de coopération intellectuelle (OCI), dont le Comité permanent des lettres et des arts organise des entretiens et des correspondances.

En 1926, Valéry est invité par Charles de Rohan à la troisième assemblée générale de la Fédération internationale des unions intellectuelles, qui se tient à Vienne, du 17 au 20 octobre 1926, sur le rôle de l'intellectuel dans les sociétés européennes. La traduction de sa célèbre « Note (ou l'Européen) » vient de paraître, sous le titre « Europa », dans l'*Europäische Revue* de septembre 1926. Émile Borel, Ernst Robert Curtius sont aussi présents à Vienne, de même que Carl Schmitt, le juriste et le théoricien de l'État, professeur à Bonn. Valéry prend la parole le 20, dernier jour de l'Assemblée générale, consacré à débattre du rôle de l'intellectuel dans l'organisation de l'Europe, juste avant Carl Schmitt, tandis que Hofmannsthal préside la séance. Europe pour le moins mêlée que celle-là !

Thibaudet défend dans de nombreux articles des années 1920 l'idéal européen et la « mystique de la SDN », jusqu'aux désillusions du début des années 1930. Il est à Francfort et Heidelberg pour « Le IV<sup>e</sup> Congrès des Unions intellectuelles » (sa communication est publiée dans l'*Europäische Revue* sous le titre « *Die Geschichte in heutigen französischen Bewusstsein* » en décembre 1927). Il sera à Madrid au printemps 1933 avec l'OCI.

Certes, la culture littéraire se trouve bien au centre de ce mouvement humaniste européen, mais l'une de ses raisons d'être est la méfiance à l'égard de la démocratie, du cosmopolitisme et du pacifisme, la crainte de la montée d'une internationale de la culture de masse, même si cette expression n'a pas encore cours. D'où une certaine confusion : dans les forums de l'Europe littéraire, des radicaux-socialistes français côtoient les notables du fascisme italien. Hors des frontières, les repères idéologiques se troublent.

Thibaudet définit ainsi l'idéal de ces rassemblements européens : « Grouper l'élite intellectuelle de tous les pays en dehors de toutes considérations politiques, afin de faciliter les échanges d'idées et les relations personnelles, et en vue d'établir une atmosphère favorable à la compréhension réciproque des nations. Tout en considérant les diverses valeurs nationales comme les richesses véritables de notre civilisation, la Fédération veut montrer, par son activité, leur universalité supranationale dans le domaine de l'esprit<sup>9</sup>. »

L'Europe ainsi promue bien a une vocation aristocratique et conservatrice, par opposition à celle, plus démocratique, que défendent Henri Barbusse et Romain Rolland dans les mêmes années. Et Thibaudet n'est pas dupe : « Dans ces salons comme dans les salons parisiens, il y a évidemment quelques hommes de gauche, mais pas trop. On a son homme de gauche pour sauvegarder le principe d'universalité. »

Ainsi, la délégation française qui se retrouve ainsi en 1927 à Francfort et Heidelberg avec Thibaudet est pour le moins œcuménique, à moins qu'elle ne soit hétéroclite : Émile Borel, mathématicien, ami de Blum et d'Herriot depuis l'École normale supérieure, est député de l'Aveyron (1924-1936) et a été ministre de la Marine en 1925 ; Lucien Lévy-Bruhl, professeur d'histoire de la philosophie moderne à la Sorbonne, à la retraite depuis 1926, sympathisant socialiste, a été un collaborateur d'Albert Thomas au ministère des Munitions durant la guerre ; Paul Painlevé est alors

---

<sup>9</sup> « Le IV<sup>e</sup> Congrès des Unions intellectuelles », *Les Nouvelles littéraires*, 29 octobre 1927, in *Réflexions sur la politique*, Laffont, « Bouquins », 2007, p. 624-628.



ministre de la Guerre, également président du conseil d'administration de l'Institut international de coopération intellectuelle ; quand au cardinal Dubois, c'est l'archevêque de Paris ; et le comte Louis de Blois est un sénateur du Maine-et-Loire de.

Les réunit l'idée que l'Europe ne se fera pas avec des internationalistes, mais avec des « représentants qualifiés, bien caractérisés, autochtones, de leur culture nationale. Un Allemand francisé, un Français germanisé y tiendraient assez mal cette place ». C'était la thèse de Gide sur Dostoïevski : celui-ci aurait été d'autant plus universaliste qu'il était plus nationaliste. Suivant cette logique traditionaliste, on ne saurait être européen sans être d'abord patriote, et on peut être en même temps nationaliste et européen ; on est même d'autant plus européen qu'on est attaché à sa nation, parce qu'on s'oppose ainsi au cosmopolitisme et à l'internationalisme qui veulent la fin de l'Europe humaniste. L'Europe de la culture d'élite repose sur de tels préjugés et sera donc faite par des patriotes, voire par des nationalistes, non par des cosmopolites. Ce faisant, elle contrariera une tendance qui s'est bien développée depuis, reposant sur l'alliance de l'Europe et des régions face aux nations : ce n'est pas en Catalogne que j'ai à développer ce point de vue.

En 1927, à Francfort et Heidelberg, c'est l'archéologue Ludwig Curtius préside un Congrès qui porte sur le rôle de l'histoire dans la conscience des peuples, en somme déjà mon sujet, exprimé autrement : mémoire culturelle et identité européenne. Serions-nous en train de rejouer le même scénario ? C'est une raison de plus pour être prudents ! « Les mythes historiques nationaux, les traditions nationales, charpente d'un peuple, forment-elles à elles seules sinon la science historique, du moins la conscience historique ? » Telle serait toujours la question.

Suivant Thibaudet, deux tendances s'opposèrent nettement, tandis que les Anglais empruntaient une troisième voie plus empirique. Le premier courant, qu'il qualifie de droite, représenté par l'Italie, la Pologne, la Hongrie et la Prusse, défendit la force de mythes historiques et se déclara fidèle à une conception de l'histoire comme source de puissance, comme mémoire visant l'action, par opposition à la mémoire savante des historiens. Pas de différence entre l'histoire et la tradition comme présupposé de l'action.

Le second, de gauche, ou en tous cas moins à droite, plus libéral, représenté par les Allemands de l'Ouest et les Français, mené par Alfred Weber, le frère de Max Weber, professeur de sociologie à Heidelberg, mit en cause la transformation de l'histoire en mythes et défendit la discipline savante : « Vous voulez faire de l'Europe

une cage de lions mythologiques ! » Or, selon ce courant, on a « dépassé l'âge du mythe, l'âge de la cage de lions », vers celui de l'histoire comme science.

Aujourd'hui, ne sont-ce pas les mêmes questions se posent à nous à propos de l'histoire littéraire européenne, de son utilisation comme mythe ou de sa dénonciation comme mythologie ?

On comprend mieux l'enjeu des débats des années 1920 au vu des délégations, dont les deux les plus « compactes », celles d'Allemagne et d'Italie : « Devant les Italiens, on avait le sentiment d'une organisation discrète, efficace, méthodique. La finesse avec laquelle l'orateur italien, M. Bodrero, a dit tout ce qu'il voulait dire, tout ce qu'il sentait qu'un Italien fasciste devait dire, et sans choquer personne, a frappé tout le monde. » Emilio Bodrero, professeur d'histoire de la philosophie à Padoue, haut dignitaire du régime fasciste, député depuis 1925, sous-secrétaire d'État à l'Instruction publique (1926), puis sénateur à partir de 1934, est un défenseur des humanités qui fit au banquet du congrès un discours en latin.

Ainsi le projet d'Europe littéraire de l'entre-deux-guerres doit-il être médité, car il repose sur la défense de la culture humaniste contre la démocratie. Est-ce ce que nous voulons reproduire quand nous envisageons une mémoire littéraire européenne ? Il s'agit de protéger une Europe des cultures nationales, sinon nationalistes, contre une Europe du cosmopolitisme et de l'internationalisme. Réveillons-nous de ce rêve récurrent d'une Europe de la littérature conservatrice et élitiste. Aujourd'hui, plaidant pour une Europe littéraire, défendons une autre Europe.

Nous n'avons pas de canon littéraire européen. Mais pourquoi ne pas finir quand même avec Montaigne, « le plus grand Européen de la littérature française » ? Père de l'esprit critique, il suggère une autre mémoire littéraire porteuse de quelques valeurs européennes sacrées : la liberté, la tolérance, les droits de l'homme, l'égalité.

## Les valeurs collectives dans la chanson québécoise<sup>1</sup>

Gilles PERRON (Québec)

Dès les débuts de la Nouvelle-France, la chanson a été une manière de témoigner de ce que vivaient les colons dans ce pays en train de se construire. D'abord importées de France, et donc témoignant du passé, des chansons s'écrivent peu à peu en territoire québécois : chansons de voyageurs, chansons de métiers, chansons politiques ou chansons du quotidien, elles disent, dans la complainte comme dans l'humour, ce que sont les Canadiens. Cette chanson est alors strictement orale, et se transmet d'un individu à un autre selon la pratique traditionnelle, se transformant au gré des déplacements géographiques. La chanson québécoise, alors canadienne, témoigne des événements historiques, elle se fait politique, elle dénonce ou revendique, mais elle demeure le plus souvent éphémère, un événement chassant l'autre, comme le font d'ailleurs nos médias contemporains d'information. L'une des plus vieilles chansons recensées par les folkloristes remontent à 1690, évoquant une bataille entre Français et Anglais devant Québec<sup>1</sup>. Le point de vue adopté, celui du vainqueur français, est déjà l'affirmation d'une valeur collective : la liberté devant le conquérant anglais. Mais la première véritable chanson à portée collective dont la durée témoigne de la valeur a été écrite en 1842 (publiée en 1844), par Antoine Gérin-Lajoie : « Un Canadien errant », chanson d'exil, est une complainte qui exprime le drame des Patriotes vaincus et qui rappelle l'importance de leur combat pour les Canadiens.

### **De la Bolduc à Félix : le *nous* qui s'ignore**

D'un point de vue plus contemporain, si on fait coïncider l'histoire de la chanson avec les premiers enregistrements sonores, il faut s'intéresser à celle que l'on identifie comme notre première auteure-compositeure-interprète : Mary Travers, célébrée sous le nom de La Bolduc (ou Madame Bolduc). Naïves, aux musiques d'inspiration traditionnelles, les chansons de La Bolduc, méprisée par l'élite, seront toutefois fort populaires auprès d'un public qui y reconnaît sa misère. Elle parle du quotidien, dans un

---

<sup>1</sup> Ce texte a déjà fait l'objet d'une publication dans la revue *Québec français* à l'automne 2007 (n° 147).

langage peu recherché, à la syntaxe hésitante, mais elle parle au cœur des ouvriers et des paysans : le chômage, la famille, la campagne. Elle se moque aussi des gens instruits ou des gens de pouvoir : les agents d'assurances, les médecins, les policiers, etc. Elle revendique même le droit de s'exprimer dans son français populaire dans « La chanson du bavard » : « Je vous dis tant que je vivrai ° J'dirai toujours moé pi toé ° Je parle comme dans l'ancien temps ° J'ai pas honte de mes vieux parents ° Pourvu que j'mets pas d'anglais ° Je nuis pas au bon parler français ! » Avec ses limites donc, mais avec toute sa sincérité, La Bolduc, dès les années 1930, pose un regard personnel sur sa société qui l'inscrit en tête de la lignée de ceux qui, par la suite, exprimeront des valeurs collectives, dans la constatation, la dénonciation ou la revendication.

Puis vint Félix Leclerc, notre premier vrai poète-chanteur. Leclerc, s'il est un fin observateur de la nature humaine, qu'il traduit dans son langage poétique, ne sera pas considéré avant 1970 comme un chanteur engagé, avec cette grande chanson qu'est « Le tour de l'île », une des rares à souhaiter, dans son texte, que le Québec se prépare à « célébrer l'indépendance » ; avec aussi « L'alouette en colère », cri de révolte, ras-le-bol qui, sans la glorifier, comprend l'usage d'une certaine violence, exercée avant lui par le « Bozo-les-culottes » de Raymond Lévesque, lequel était l'écho du réel de son propre « Bozo » rêveur. Bien que dès 1951, ses « crapauds chantent la liberté » (« L'hymne au printemps »), la portée collective de ses chansons ne lui apparaît pas d'emblée. Pourtant, celui qui met au monde la chanson québécoise inspirera très tôt à ses émules une manière de s'inscrire parmi les autres. Le meilleur exemple se trouve encore chez Raymond Lévesque, avec sa chanson la plus universellement connue : « Quand les hommes vivront d'amour » (1956), popularisée en France par Eddie Constantine, par Bourvil, etc.

### **Raymond Lévesque : le *nous* fraternel**

«Quand les hommes vivront d'amour», c'est la première chanson pacifiste québécoise. Écrite lors du séjour parisien de Raymond Lévesque, elle fait écho au «Déserteur» de Boris Vian (1954). Avec cette chanson, Lévesque s'inscrit, bien avant l'existence même du mot, dans la lignée des altermondialistes. Optimiste, il y affirme qu'un autre monde est possible : «Quand les hommes vivront d'amour ° Il n'y aura plus de misère». Pessimiste, il termine invariablement son refrain avec la certitude que quand viendra ce jour, « nous nous serons morts, mon frère ». En 1956, Lévesque n'a que 28 ans et ce monde édénique, ce paradis perdu à retrouver, il n'imaginait pas le voir de son

vivant : à presque 80 ans aujourd'hui, il sait qu'il ne s'est pas trompé.

Le titre, constamment rappelé en tête de cinq des huit couplets de quatre vers composant la chanson, semble affirmer la certitude que ce jour arrivera. Mais le procédé anaphorique est affaibli volontairement par une autre certitude dans l'inévitable conclusion de ces mêmes cinq couplets : « nous serons morts » à ce moment-là. Dans les trois couplets qui restent, c'est le présent de la narration qui l'emporte sur la projection dans ce futur lointain. Dans ce présent, vu de l'avenir imaginé, le narrateur et toute l'humanité qu'il inclut dans l'apostrophe « mon frère » n'ont guère d'espoir pour eux-mêmes : « Dans la grande chaîne de la vie Où il fallait que nous passions Où il fallait que nous soyons Nous aurons eu la mauvaise partie ». Ceux-là auront « aux mauvais jours. Dans la haine et puis dans la guerre ° Cherché la paix, cherché l'amour », que les hommes du futur connaîtront. Nous ne sommes pas loin ici du récit utopique, de la croyance en l'existence de l'Eldorado ou autres abbayes de Thélème. Mais il faut se rappeler que Lévesque, même dans son extrême méfiance de tous les lieux de pouvoir, religieux aussi bien que politiques, est un homme fondamentalement croyant : « Le Christ, ° C'était mon frère. ° Il est venu ° Répandre la lumière, ° Et la justice. ° Car il n'y a que par l'amour ° Et la fraternité ° Que le monde peut devenir beau. » (« Le Christ »). Alors, quand il chante, dans « Quand les hommes vivront d'amour », que lorsque « ce sera la paix sur la terre ° Les soldats seront troubadours », il faut rapprocher cette vision de celle du Livre d'Isaïe, qui prévoit que le jour où reviendra le Christ triomphant, « le loup habitera avec l'agneau, le léopard se couchera près du chevreau, le veau et le lionceau seront nourris ensemble ». En abordant la chanson d'un point de vue messianique, on comprend mieux qu'au fond ce que Lévesque suggère, c'est que le bonheur n'est pas de ce monde et qu'il ne peut advenir sans l'intervention d'une puissance supérieure, divine. Par contraste, ce sur quoi insiste Lévesque dans son texte, ce n'est pas tant cet avenir lointain et abstrait, mais bien le présent où les hommes ne *vivent pas* d'amour, et son regret qu'il en soit ainsi. Antimilitariste, il dénonce les guerres (à Paris depuis 1954, il voit finir la guerre d'Indochine et commencer celle d'Algérie) et, plus largement, le peu de fraternité entre les humains. Son discours, on le verra plus loin, est celui que privilégiera la jeunesse des années 2000.

### **De Gilles Vigneault à Paul Piché : le *nous* québécois**

Dans les années 1960, alors que la société québécoise se transforme profondément, les valeurs collectives prennent de plus en plus de place dans la chanson

québécoise. La couleur collective qu'elle prend est surtout celle du pays à faire, avec le mouvement indépendantiste qui gagne en popularité et en crédibilité politique. Le principal chanteur du pays, dans les années 1960, sera Gilles Vigneault, qui souvent le chantera dans ce qu'il a de pittoresque, lui donnera parfois une allure passéiste en célébrant ses grands espaces plutôt que son urbanité, mais qui, surtout, pratiquera d'emblée dans ses textes un nationalisme d'ouverture : « De mon grand pays solitaire ° Je crie avant que de me taire ° À tous les hommes de la terre ° Ma maison c'est votre maison ° Entre mes quatre murs de glace ° Je mets mon temps et mon espace ° A préparer le feu, la place ° Pour les humains de l'horizon ° Car les humains sont de ma race ». La chanson, associant le pays à l'hiver, fait d'autant plus ressortir la chaleur de l'accueil. Mais elle se termine sur un message clair, où le Québec politique est exprimé par le poétique : « Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'envers ° D'un pays qui n'était ni pays ni patrie ° Ma chanson ce n'est pas une chanson, c'est ma vie ° C'est pour toi que je veux posséder mes hivers » (« Mon pays », 1964). La manière Vigneault fera école : les chansonniers des années 1960 ou les groupes des années 1970, porte-étendards du pays, de l'idée d'indépendance, ne verront pas le nationalisme autrement. Leur « nous » est inclusif, ouvert sur le monde, tout en reconnaissant l'importance des racines. Quand Pauline Julien, figure emblématique du pays, se met à écrire ses textes, elle demande : « Croyez-vous qu'il soit possible d'inventer un monde ° Où les hommes s'aiment entre eux ° [...] Où les hommes soient heureux [...] Où il n'y aurait plus d'ÉTRANGER » (« L'étranger », 1971) ; Félix Leclerc, à la même époque, sait pour sa part célébrer les racines dans ce qu'elles ont de multiple dans sa chanson « L'ancêtre » ; et Paul Piché, dont l'engagement social et politique ne s'est jamais démenti, ne s'écarte jamais de cette solidarité qui lui tient lieu de credo : « J'vous apprendis rien quand j'dis ° Qu'on est rien sans amour ° Pour aider l'monde faut savoir être aimé » (« L'escalier », 1980). Plus tard, un peu avant le référendum de 1995, il dira clairement : « C'qu'on veut n'a pas d'odeur ° De sang de race ou de religion ». La chanson veut ainsi répondre à ceux qui accusent les nationalistes d'être fermés à l'heure où l'identité continentale (en particulier en Europe) est en pleine construction : « On ne veut pas s'isoler ° Ni rien qui nous renferme ° Que notre volonté soit citoyenne ° Soumise à la seule race humaine ° Voilà c'que nous voulons ° Sur ce coin de la terre » (« Voilà ce que nous voulons », 1993).

### **Les années 2000 : le *je* qui dit *nous***

Il est un certain discours, tenu par des représentants de la « génération lyrique »<sup>2</sup>, qui voudrait que la jeunesse actuelle soit moins engagée que les précédentes, en particulier celle qui a fait la Révolution tranquille. Quand Jacques Godbout fait la leçon aux jeunes et prédit la mort du Québec français en 2076 (*L'Actualité*, 2006) ou quand Lucien Francœur trouve que les jeunes sont moins révolutionnaires que lui ne l'était à leur âge (*Les francs-tireurs*, 2002), chacun porte un jugement à partir de la conviction que sa manière était la seule valable. Ils s'inscrivent tout simplement dans un conflit de génération millénaire, ou chaque génération croit, en toute sincérité, que celles qui la suivent sont dégradées, voire décadentes. C'est toujours une erreur que d'évaluer les valeurs du présent à l'aune de celles d'un passé dans lequel s'inscrit sa propre jeunesse révolue. À ceux qui ont tendance à glorifier leur propre époque pour mieux décrier la jeunesse actuelle, Sylvain Lelièvre leur rappelle que le bilan n'est pas que positif : « On rêvait de changer le monde ° Est-ce le monde qui nous a changés ° L'espoir qu'on semait à la ronde ° Aujourd'hui nous semble étranger ° On défilait pas toujours sages ° En entonnant *Le déserteur* ° Se peut-il qu'en prenant de l'âge ° On déserte son propre cœur » (« Qu'est-ce qu'on a fait de nos rêves ? », 1994). À la question de Lelièvre, Edgar BORI répond catégoriquement : « On a voulu changer les choses ° Et les choses nous ont changés » (« Les choses », 2000).

Alors que Lelièvre, à l'approche d'une soixantaine qu'il n'atteindra pas, se demandait : « Qu'est-ce qu'on a fait de nos rêves ° Les rêves de nos vingt ans », ceux qui sont dans la vingtaine dans les années 2000 expriment leurs rêves à leur tour. Nés après la Charte des droits individuels de Trudeau (1982), ils revendiquent leur individualité, disent volontiers *je*, mais ce *je* qui vient en premier appartient à un vaste *nous* planétaire. À l'heure de l'information continue, de la communication instantanée dans Internet, ils expriment leurs craintes de la déshumanisation, et ils se sentent plus près de Raymond Lévesque que de Gilles Vigneault. Ils chantent à nouveau en groupe (comme dans les années 1970), écoutent John Lennon, dénoncent les guerres, vilipendent le capital, craignent le réchauffement de la planète. Et le Québec dans tout ça ? Il a aussi sa place, mais pas forcément la première. C'est la planète qu'il faut sauver d'abord pour que le pays existe. Ainsi, avant que Stephen Harper ne vienne remettre en question les engagements de Kyoto, Hugo Fleury, de Polémil Bazar, souhaite « respirer l'air de Kyoto », « Avant qu'on ait détruit tout jusqu'au dernier fruit ° Que les lois du marché nous aient totalement abrutis » (« Kyoto », 2003). Tomás Jensen n'est pas plus optimiste : « On fout ° L'eau en l'air ° À petit feu ° On meurt ° On s'enterre ». Pour lui,

la conclusion s'impose d'elle-même : « Homo sapiens ° C'est manifeste ° Tu ne sais rien ° Tu te détestes » (« Manifeste », 2004). Les Cowboys fringants, pourtant bien enracinés dans un Québec qu'ils critiquent d'autant plus qu'ils y sont attachés (« En berne », « Québécois de souche »), livrent une vision plus pessimiste encore dans ce qui est un récit de science-fiction apocalyptique d'un réalisme inquiétant, où le narrateur raconte le processus qui a conduit la race humaine à sa destruction : « Il ne reste que quelques minutes à ma vie ° Tout au plus quelques heures, je sens que je faiblis ° Mon frère est mort hier au milieu du désert ° Je suis maintenant le dernier humain de la Terre » (« Plus rien », 2004).

Évidemment, ce serait simplifier que de vouloir faire entrer tous les auteurs de chansons d'aujourd'hui dans un même moule. Comme pour les générations précédentes, certains sont plus ludiques, d'autres plus poétiques, tous proposant néanmoins des chansons qui livrent leur vision du monde. Leurs chansons racontent des histoires, parfois dénoncent ou revendiquent, d'autres fois dessinent des personnages, évoquent des moments heureux ou malheureux. Bref, leurs chansons, aujourd'hui comme autrefois, disent la vie qui est la leur et la nôtre.

---

<sup>1</sup> Roy, Bruno (1991), *Pouvoir chanter*, Montréal, vlb éditeur, p. 35.  
Selon l'expression de François Ricard.

**Texte publié dans la revue *Québec français*, n° 147, automne 2007**



## Le miroir brisé: sur le Nouveau Roman

Claude SCHOPP  
Université de Versailles

Certes, on ne peut attendre qu'une chose de moi, que je parle pour la centième fois d'Alexandre Dumas puisque je porte en évidence l'étiquette de spécialiste de cet écrivain. Mais, pour cette fois, la fantaisie m'a pris de me déplacer, de changer de siècle et de point de vue. J'ai jeté, après quelques réflexions assez superficielles, je l'avoue, mon dévolu sur le Nouveau Roman. La raison en était simple : le Nouveau Roman a été pour les Français de ma génération leur unique « bataille d'Hernani », c'est-à-dire un phénomène littéraire qui a marqué une rupture, une sorte de révolution. À l'heure où les figures marquantes de cette révolution ont presque tous disparu (seul Robbe-Grillet survit), j'ai voulu, dans une succincte autobiographie du lecteur que j'ai été, m'expliquer à moi-même pourquoi j'ai d'emblée accepté d'être de la troupe qui a soutenu, en lisant ce mouvement, par le seul fait de lire les œuvres qu'il produisait. Et pourtant rien ne me prédestinait à faire partie de la piétaille de l'avant-garde, car je suis issu de la paysannerie, pour laquelle le livre était une rareté. La frénésie de lecture qui s'est emparée de moi très tôt avait sans doute pour mobile le désir inconscient de m'émanciper des valeurs de cette classe d'origine pour en rejoindre une autre, policée et lettrée, imaginai-je en la fantasmant. Aussi, lorsque je lisais un roman ou un texte théorique de ceux que l'on rangeait sous l'appellation de Nouveau Roman, de Robbe-Grillet, de Michel Butor, de Nathalie Sarraute, de Robert Pinget, de Claude Ollier, avais-je la délicieuse sensation, non seulement d'avoir rejoint la classe des lettrés, mais encore de l'avoir dépassée, puisque le plus souvent elle les rejetait.

Il y avait de la posture, voire de l'imposture, dans cette attitude de jeunesse : en effet, habitué aux narrations plus ou moins canoniques, j'entrais le plus souvent avec peine dans ces récits conçus contre ces dernières. Je me suis souvent ennuyés, je dois l'avouer, avant de maîtriser plus ou moins cette nouvelle approche de la lecture, mais cet effort – car c'en était un – trouvait sa récompense : outre qu'il me conférait cette « distinction sociale » dont je parlais, il me permettait de pénétrer dans des œuvres que, aujourd'hui encore, je considère comme des œuvres majeures du siècle dernier, celles

de Claude Simon et de Nathalie Sarraute.

Passons maintenant de l'aveu autobiographique à des considérations monographiques.

Le Nouveau Roman n'a pas été le premier mouvement de contestation du roman. Ce mouvement est interrompu pendant tout XX<sup>e</sup> siècle en France. Dans *Le Roman modes d'emploi* d'Henri Godard, à qui nous emprunterons souvent, recense et analyse les expérimentations narratives, de Proust à Gide, de Joseph Delteil à Queneau, d'Édouard Dujardin à Aragon. Proust, d'abord, clôture romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle, mais en même temps ouverture sur le XX<sup>e</sup>, qui enrichit son œuvre d'arrière-plans esthétiques et philosophiques, qui analyse les nuances de la psychologie, qui compose une galerie de superbes personnages et qui place au premier plan la conscience du narrateur ; Gide, ensuite, dont *Les Faux-Monnayeurs* racontent l'aventure d'une écriture, bien que l'accent soit mis sur l'étude psychologique et morale. Céline aussi qui, par ses innovations de langue, modifie le rythme sinon l'ordre du récit. Raymond Queneau enfin qui a expliqué comment *Le Chiendent* (1933) avait été organisé en un nombre de chapitres d'emblée soustrait au hasard et suivant une forme cyclique, soumettant ainsi le roman comme la poésie à la loi des nombres.

Ce mouvement de contestation, on l'a dit, a donc culminé avec l'apparition de ce que l'on a appelé le Nouveau Roman, mouvement quelque peu artificiel qui, à partir des années 1950, avait élu domicile aux Éditions de Minuit de Jérôme Lindon. – L'expression de «nouveau roman» est due au critique du Monde Émile Henriot qui l'utilise dans un article du 22 mai 1957, pour juger sévèrement *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *Tropismes* de Nathalie Sarraute (Là encore c'est le détracteur qui nomme comme pour les Impressionistes).

Aujourd'hui, au début de ce siècle nouveau, que restent-ils des «nouveaux romanciers», alors que seuls Robbe-Grillet et Butor survivent encore et que Nathalie Sarraute et Claude Simon ont connu la panthéonisation éditoriale de la Pléiade?

Les nouveaux romanciers avaient en commun un refus des catégories considérées jusqu'alors comme constitutives du genre romanesque, notamment l'intrigue - qui garantissait la cohérence du récit - et le personnage, en tant qu'il offrait, grâce à son nom, sa description physique et sa caractérisation psychologique et morale, une rassurante illusion d'identité.

Ce modèle commun issu du XIX<sup>e</sup> siècle que l'on appelait roman balzacien, roman canonique, roman réaliste, et qui pourrait plutôt être nommé roman mimétique,

proposait une illusion romanesque, une construction d'un monde parallèle au nôtre, imité du nôtre, nous faisant vivre le déroulement de l'histoire et de la vie des personnages, en «temps réel». "Un roman, c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin" selon la définition de Stendhal. Ce roman faisait passer le lecteur d'un monde à l'autre, l'intéressant profondément au destin des personnages, qu'il ne cessait pas cependant de savoir imaginaires.

Les techniques narratives inventées, combinées, mises au point au XIX<sup>e</sup> siècle (technique du point de vue, du discours indirect libre, etc.) visaient généralement à mettre le lecteur le plus directement possible en contact avec le personnage, le narrateur s'efforçant de se mettre en retrait, de se faire oublier.

Le XX<sup>e</sup> siècle connaît deux tentatives de renouvellement que, avec recul, on peut opposer.

La première de ces tentatives va s'efforcer d'employer de nouvelles techniques narratives pour prolonger celles élaborées au siècle précédent : technique du cadrage et du montage transposées du cinéma, bouleversements et chevauchements chronologiques exigeant du lecteur qu'il effectue une recombinaison chronologique, mobilité des focalisations, liberté de ne pas répondre à toutes les questions que se pose le lecteur, monologue intérieur. Tous ces traits de modernité au fond renforcent l'illusion mimétique.

En revanche, la seconde s'efforce de déconstruire, parfois au bulldozer, ce qui avait été construit. C'est une entreprise critique qui remet en cause la conception mimétique du roman : elle se développe sous le saint patronage de Flaubert, lequel formulait ce vœu : "Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient dans l'air, un livre qui n'aurait pas de sujet, ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut." Cette formule va devenir la charte de tous les efforts de renouvellement du roman, le style recouvrant tout ce qui dans le roman n'est pas fiction, c'est-à-dire représentation parallèle d'une société donnée.

Les «nouveaux romanciers» opposent au réalisme mimétique ce que l'on peut considérer comme une autre forme de réalisme, celui du déroulement de la conscience avec ses opacités, ses ruptures temporelles, son apparente incohérence.

Leur production romanesque se double de manifestes ou d'analyses théoriques, dans lesquels ils prétendent renouveler un genre désuet en faisant prédominer ses

aspects formels; suivant la formule de Jean Ricardou, le roman devait être moins "l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture."

Cette «collection d'écrivains», pour reprendre le terme employé par le même Ricardou dans son ouvrage *Le Nouveau Roman* (1973) se compose de sept romanciers : Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon, mais il convient de joindre à La nouvelle «pléiade» Marguerite Duras, voire Jean Cayrol (*Le Déménagement* , 1956; *Les Corps étrangers* , 1959) ou Claude Mauriac (la suite romanesque *Le Dialogue intérieur* , 1957-1979 ; *L'Alittérature contemporaine* , 1958).

Dès 1939, dans *Tropismes*, Nathalie Sarraute avait manifesté sa méfiance vis-à-vis des «caractères» tels que les concevaient les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, pour s'attacher aux tropismes, "moments indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ;[et qui] sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver". Son *Portrait d'un inconnu* de 1948 illustre pleinement ce choix narratif.

Lisons les premiers paragraphes de ce roman :

Une fois de plus je n'ai pas pu me retenir, ç'a été plus fort que moi, je me suis avancé un peu trop, tenté, sachant pourtant que c'était imprudent et que je risquais d'être rabroué. J'ai essayé d'abord, comme je fais parfois, en m'approchant doucement, de les surprendre. J'ai commencé d'un petit air matter of fact et naturel, pour ne pas les effaroucher. Je leur ai demandé s'ils ne sentaient pas comme moi, s'ils n'avaient pas senti parfois, quelque chose de bizarre, une vague émanation, quelque chose qui sortait d'elle et se collait à eux. Et ils m'ont rabroué tout de suite, d'un petit coup sec, comme toujours, faisant celui qui ne comprend pas : "Je la trouve un peu ennuyeuse, m'ont-ils dit. Je la trouve un peu assommante".

L'entrée dans le roman, on le constate, ne procure au lecteur aucune référence, aucune certitude :

Qui parle ou écrit ? Le narrateur (à la première personne) n'est en presque rien défini : on sait seulement qu'il est masculin, à cause des participes passés ("Je me suis avancé, tenté..."), qu'il manifeste une tendance à l'anglophilie qui pourrait être un trait de snobisme. Rien sur son aspect physique, son âge, sa situation sociale, qui ne se devine qu'à travers son niveau de langue.

De qui ou de quoi parle-t-il ou écrit-il? Il rapporte un dialogue avec des interlocuteurs, désignés par des pronoms de la troisième personne du pluriel et dont on ne connaît pas le nombre.

Le sujet du dialogue est un tiers, un individu de sexe féminin dont le narrateur essaie de définir les sentiments qu'elle suscite chez lui, sentiments qui sont caractérisés par du vague.

Où l'action se déroule-t-elle? Quand a-t-elle eu lieu? L'emploi du passé composé laisse entendre un passé proche ; les adverbes (une fois de plus, comme toujours) indique une série, une action réitérative.

C'est peu.

Le lexique renvoie métaphoriquement à la chasse ou à l'apprivoisement.

Le lecteur, après ces paragraphes, ne peut que s'interroger pour répondre aux questions que lui pose le texte.

Et si l'on revenait au roman balzacien, en choisissant *La Duchesse de Langeais* qu'une récente adaptation cinématographique (de Jacques Rivette) nous a invité à relire :

Où l'action du premier chapitre, intitulé "Sœur Thérèse" se passe-t-elle ?

"Il existe dans une ville espagnole située sur une île de la Méditerranée, un couvent de Carmélites Déchaussées où la règle de l'Ordre institué par sainte Thérèse s'est conservée dans la rigueur primitive de la réformation due à cette illustre femme".

Suit une longue description de l'île, du couvent et de son église.

Quand cette action se passe-t-elle ?

"Lors de l'expédition française faite en Espagne pour rétablir l'autorité du roi Ferdinand VII, et après la prise de Cadix", répond aussitôt Balzac, qui présente ensuite le héros du roman: "un général français, venu dans cette île pour y faire reconnaître le gouvernement royal" et, sommairement, un premier objet de son action: "Il y prolongea son séjour, dans le but de voir ce couvent, et trouva moyen de s'y introduire". L'entreprise était certes délicate.

"Mais un homme de passion, un homme dont la vie n'avait été, pour ainsi dire, qu'une suite de poésies en action, et qui avait toujours fait des romans au lieu d'en écrire, un homme d'exécution surtout, devait être tenté par une chose en apparence impossible".

L'action en elle-même peut alors commencer :

"Une heure après que le général eut abordé cet îlot, l'autorité royale y fut rétablie."

L'écrivain exécute une translation du lecteur dans un autre cadre spatio-temporel, d'ici et maintenant (le temps et le lieu de la lecture) à un ailleurs et à un autre temps.

Aux incertitudes du *Portrait d'un inconnu* succèdent des indications assez précises pour permettre à l'imaginaire du lecteur de se représenter l'illusion de réalité dans laquelle le plonge le romancier.

Cinq ans après *Portrait d'un inconnu* sont publiées *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet, que l'on considère généralement comme le premier nouveau roman (1953):

"Dans la pénombre de la salle de café le patron dispose les tables et les chaises, les cendriers, les siphons d'eau gazeuse ; il est six heures du matin.", lit-on d'abord.

Cet incipit, qui fixe sommairement le cadre spatio-temporel du roman pourrait appartenir à un roman de Simenon, ou aux didascalies d'une pièce théâtrale réaliste.

"Il n'a pas besoin de voir clair, continue le narrateur, il ne sait même pas ce qu'il fait. Il dort encore. De très anciennes lois règlent le détail de ses gestes, sauvés pour une fois du flottement des intentions humaines ; chaque seconde marque un pur mouvement : un pas

de côté, la chaise à trente centimètres, trois coups de torchon, demi-tour à droite, deux pas en avant, chaque seconde marque, parfaite, égale, sans bavure. Trente et un, trente-deux. Trente-trois. Trente-quatre. Trente-cinq. Trente-six. Trente-sept. Chaque seconde à sa place exacte."

Ce deuxième paragraphe semble relever de "l'obstination de la description" qu'on a reprochée à Madame Bovary. Plus loin, viendra celle du quartier de tomate, et de sa "mince couche de gelée verdâtre." qui engaine les pépins. Mais, on peut également – tout comme le mobilier ou les arbres signifiaient-ils l'ennui ou le désir d'évasion d'Emma Bovary, considérer que ces objets (chaises, tables, siphons) renvoient à l'œil hagard du personnage, Wallas, dont la conscience s'anéantit dans les choses. Lucien Goldmann a pu parler de "réification" des personnages, qui traduirait le triomphe dans une société de type capitaliste des objets sur la conscience individuelle.

Le troisième paragraphe constitue à lui seul, si on l'applique au texte même, une sorte de manifeste, un programme d'écriture, et un avertissement au lecteur, qui doit s'attendre à être déstabilisé, jeté dans la confusion du discours.

"Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre : un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux."

Ce brouillage qui ne permet pas de voir demande au lecteur d'imaginer comme par exemple dans *Vous les entendez ?* (1972) de Nathalie Sarraute, exemple limite puisque les voix qui composent le texte sont entendues au travers d'une cloison. Les premiers romans de Robbe-Grillet reflètent également une incertitude sur la provenance ou l'interprétation des paroles, ainsi dans *Le Voyeur* (1955), Mathias saisit des bribes de conversation qui ne lui permettent pas de reconstituer l'enchaînement des faits. Aux dialogues du roman traditionnel soigneusement pourvus d'incises, dont se moque Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* ("Conversation et sous-conversation"), se substitue souvent une polyphonie confuse de voix, qui correspond sans doute à plus de réalisme. Cette confusion renvoie à l'un des thèmes importants développés par le Nouveau Roman, celui de l'incommunication.

Cette confusion des voix n'est que la conséquence sinon de la disparition du personnage, du moins de sa dilution ; car le personnage existe bel et bien dans le Nouveau Roman. Pensons à Léon Delmont, héros de *La Modification* de Michel Butor (1957) : il présente toutes les caractéristiques du personnage, c'est-à-dire un âge, un physique, une profession, une situation de famille, etc. ; il n'y a que le vous qui le désigne (afin de mieux impliquer le lecteur sans doute), au lieu de la traditionnelle troisième personne du singulier. Pensons encore, chez Robbe-Grillet, au Wallas des *Gommes* ou au Mathias du *Voyeur* ), qui constituent encore de vrais personnages, énigmatiques certes, tout comme le sont, au fond, le narrateur de *La Jalousie*, personnage réduit à un regard, parfois à une oreille (le chant de l'indigène), et son épouse, A., réduite, elle, aux traits et gestes qui composent l'obsession de son mari jaloux. C'est sans doute dans *La Route des Flandres* de Claude Simon (1960) que l'on saisit le mieux cette dilution du héros, Georges, dont l'identité se dissout à mesure que le texte progresse au bénéfice des impressions qui enrichissent sa conscience.

Cependant, à travers la mise en question du personnage, c'est celui qu'une tradition romanesque a souvent imposé comme le premier d'entre eux qui est visé en priorité : le narrateur . À la question «qui parle ?», qui manifeste un trouble sur son identité, on a de plus en plus répondu par un «ça parle». Le je qui donne son impulsion au roman *Dans le labyrinthe* (1959) de Robbe-Grillet disparaît bientôt au profit de formes qui s'enchaînent ; de même, dans *Triptyque* de Claude Simon (1973) c'est d'emblée le paysage d'une carte postale qui organise le récit. Cette fusion du je au sein d'un monde de représentations signifie la mort du héros et peut-être du sujet. Ainsi peut

s'expliquerait chez certains romanciers l'envahissement du roman par la description, dont nous avons parlé.

Aujourd'hui que les polémiques, depuis longtemps se sont tues, on peut considérer que, de même que la peinture non figurative est encore de la peinture, une écriture romanesque qui ne renvoie pas au réel est encore de l'écriture ; cependant on ne saurait nier les impasses où ont parfois abouti, théoriciens et auteurs du Nouveau Roman, sans doute parce que le roman perdrait son nom à ne plus être un simulacre du réel.



## **L'Antigone du *Roman de Thèbes*: un maillon isolé de la chaîne mythique**

Catherine DESPRÈS  
Universidad de Valladolid

Dans son travail de *translatio* de la *Thébaïde* de Stace, l'auteur inconnu du *Roman de Thèbes* recrée, vers 1150, l'Antiquité au goût médiéval. S'il s'inspire nettement de l'épopée latine, ce clerc, influencé par son entourage littéraire et social, s'affranchit souvent de son modèle pour introduire des innovations qui résident, entre autres, dans le traitement des personnages, notamment des personnages féminins auxquels il accorde une place grandissante. Ainsi, les héroïnes antiques se trouvent-elles personnalisées par des modifications qui répondent, d'une part, aux attentes de l'auditoire et, d'autre part, aux préoccupations politiques<sup>1</sup> et didactiques de l'auteur de ce premier roman antique, et surtout à ses finalités littéraires.

Et l'une de ces finalités pourrait bien concerner le personnage d'Antigone, une figure de second plan dans cette "mise en roman", mais dont la représentation, pour le moins singulière, a éveillé notre intérêt. En effet, sa présence épisodique, quantitativement modeste en raison du petit nombre de vers qui lui sont consacrés, a pour contrepartie l'impact d'une personnalité tout à fait étonnante. En outre, sa première apparition nous a semblé d'autant plus intéressante qu'elle correspond à "une création intégralement imputable à l'auteur médiéval"<sup>2</sup>. Il ne fait aucun doute que ce passage, avec lequel s'affirme le mieux le souci d'autonomie du texte médiéval, constitue une réussite. Mais c'est aussi et surtout parce que cette Antigone "romanesque", focalisée sous un éclairage symbiotique du passé et du présent, apparaît, en même temps, liée au contexte social de l'époque et au personnage mythique demeuré si vivant dans notre mémoire. Et c'est ce double lien, tant par la forme que par le fond, qui a guidé notre approche de cette Antigone toute médiévale, "franche et cortoise"<sup>3</sup>, qui illustre

---

<sup>1</sup> Rappelons que "l'adaptation de la *Thébaïde* fait partie d'un grand projet culturel de la cour des Plantagenêt" in Poirion, D. (1986), *Résurgences*, PUF, Paris, p. 56.

<sup>2</sup> Petit, A. (1985), *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, p. 525.

<sup>3</sup> *Le Roman de Thèbes*, éd. G. Raynaud de Lage (1969-1970), CFMA, 2 vol., Paris, v. 4046.

particulièrement la démarche anachronisante et le syncrétisme de l'écriture du moment.

Ainsi, tout à fait dans le climat de l'époque, à l'intérieur d'une scène de "donoi" intégrée à l'épisode de l'ambassade de Jocaste auprès de Polynice, apparaît Antigone, protagoniste d'une gracieuse ydille qui prend place dès sa rencontre avec Parthénopée dont la cour pressante aboutit à une déclaration d'amour. Sous l'angle d'une démarcation textuelle et culturelle par rapport à sa source, l'auteur manifeste son souci d'accentuer la présence de son Antigone dont la beauté "en éclipsait toute autre", par une description suggestive de son habit qui dévoile symboliquement son corps:

Mout ot gent cors et bele chiere,  
Sa biautez fu seur autre fiere.(...)  
D'une pourpre ynde fu vestue  
Tout senglement a sa char nue;  
La blanche char desouz paroit,  
Li bliauz detrenchiez estoit  
Par menue detrencheüre  
Entre qu'a val a la ceinture(...)  
Vestue fu estroitement,  
D'un orfois ceinte laschement<sup>4</sup>.

Curieusement, Antigone n'a pas de visage; c'est essentiellement la sensualité transférée dans sa beauté, son habit et sa parole qui sollicitent le sentiment, et les sens, de Parthénopée. En effet, ses attraits physiques dérivent de l'éclat de sa parure qui lui confère dès lors un statut princier dans un cadre féodal. Vêtue d'une tunique à la poupre royale, qui laisse paraître sa peau, l'auteur présente Antigone d'une manière volontairement attirante et sensuelle, méritante de l'amour soudain de Parthénopée. Notons que cette manifestation de l'amour courtois qui, à cette époque, commençait à se définir, est explicitée par le motif de la déclaration d'amour. Cette création imputable à l'auteur du XIIe est loin d'être banale et constitue un apport essentiel du Roman de Thèbes en matière romanesque. Car si la déclaration de Parthénopée n'est qu'une prière courtoise transcrite en discours indirect, celle d'Antigone, tout en s'intégrant dans le code conventionnel de la scène galante, s'énonce dans un discours direct bien peu euphémisé, à vrai dire, si ce n'est par la crainte d'être prise pour une berchiere de

---

<sup>4</sup>*Ibid.*, v. 4048-4060.

pastourielle. Effectivement, l'expression du désir relève de l'initiative d'Antigone -“Car biaux estes sor toute gent,/ onc ne vi mes houme tant gent”- qui s'engage expressément à aimer Parthénopée, non par légèreté<sup>5</sup>, mais à la seule condition toutefois que le linage de ce dernier convienne à son parage. De la sorte, les propos d'Antigone exhibent deux données chères au Moyen-Âge: la volonté des parents -“se il l'agreent, je l'otroi”<sup>6</sup>- et la crainte de la mésalliance, qui va à l'encontre d'un ordre naturel des choses, constituent manifestement deux préoccupations inéluctables qui sont le reflet d'une réalité ancrée dans l'esprit de la société médiévale, charpentée par les liens de parenté dont le pouvoir s'appuyait sur la gloire du lignage. Ainsi, au niveau littéral de son écriture et par le biais de l'amplificatio, l'auteur inscrit-il son héroïne thébaine dans l'univers médiéval, à l'intérieur du schéma trifonctionnel et d'un système de valeurs propres au XIII<sup>e</sup> siècle. De même, dans une autre séquence, celle du jugement de Daire le Roux, grand vassal d'Étéocle, Antigone est introduite à plein dans un drame social qui évoque la réalité de l'époque. Son intervention, brève encore, évite la condamnation de Daire qui s'était délié de ses obligations de vassal envers Étéocle. Au cœur d'un débat purement politique, Antigone intercède auprès de son frère, et négocie l'amour de Salemandre, fille de Daire, contribuant ainsi à la résolution d'un problème de casuistique propre au code féodal. C'est elle qui lève les dernières hésitations d'Étéocle quant aux sentiments de Salemandre en invoquant sa pitié -qui doit émaner de toute position supérieure: Or es au desus,/or ne l'enchauciez ore plus;/aiez merci entre vos dos,/vous de lui et ele de vous<sup>7</sup>.

Ces traits, descriptifs autant que narratifs, se répartissent donc selon une double dimension: notation et connotation. Les éléments indicateurs de la mentalité de l'époque donnent au portrait et au rôle d'Antigone une fonction sociale, certes, mais à laquelle se superpose une valeur d'indice, concernée cette fois par une structure plus profonde, celle de la *senefiance*, qui replace le personnage “médiéval” dans un réseau de corrélations sous-jacentes à une unité. Car, aussi bien dans le cadre du procès que dans celui de la rencontre avec Parthénopée, liés au contexte social immédiat, les paroles et les ressources d'Antigone font sens. La volonté de sauvegarder l'esprit du droit, d'une part, et la témérité de sa déclaration, d'autre part, sont deux éléments-témoins d'une notion centrale à l'intérieur d'un faisceau de caractéristiques traditionnelles, qui

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, v. 4167.

<sup>6</sup> *Ibid.*, v. 4187.

<sup>7</sup> *Ibid.*, v. 8057-8060.

intègrent une présence “apparentée” au personnage mythique, et évoquent le célèbre vers de Sophocle: "En tout cas, je ne suis pas née pour partager l'inimitié, mais l'amicalité"<sup>8</sup>.

Comment se vérifient ces éléments-témoins? Dans la teneur des propos placés dans la bouche d'Antigone, et dans les rapports humains et sociaux qui s'articulent autour d'elle. En effet, ne pourrait-on voir dans la déclaration d'Antigone, initiative tant soit peu discordante pour l'époque, que Jeanroy aurait bien pu qualifier de “choquant oublié de toute pudeur et de toute convenance<sup>9</sup>”, l'absence de toute crainte de “faire scandale”? Cet écart, qui prend place à l'intérieur du déplacement de perspective, ne suffit-il pas à établir une identité en orientant instinctivement la mémoire et l'imagination du lecteur vers une constance, une permanence? Or, il apparaît, à la lecture de ce passage, que l'une des clés de la correspondance se trouve dans le personnage de Parthénopée dont la présence, accessoire valorisant, se doit encore à une modification délibérée de l'auteur de *Thèbes*. Un code de signification s'établit sous l'angle de la complémentarité: dès lors le nom de Parthénopée est associé à celui d'Antigone: "mout fussent bien jousté andui"<sup>10</sup>. Et c'est certainement parce qu'*ils se convenaient tous deux parfaitement* que leur ydille remplace les traditionnelles fiançailles d'Antigone et Hémon; c'est Parthénopée qui prend la place du personnage d'Hémon dont la suppression répond au projet d'écriture de l'auteur. Loin du personnage pathétique de Stace, le Parthénopée de *Thèbes* est un baron argien<sup>11</sup>, *sages, preux et cortois*, comme il se doit. Qui plus est, allié de Polynice (Antigone, dans la tradition, a souhaité son succès plutôt que celui de son frère) et "vestuz en guise de François"<sup>12</sup>, Parthénopée est manifestement favorisé de la sympathie de l'auteur. Tant au niveau du contenu que de sa place dans le roman, son portrait, point d'ancrage sémantique, signale son rôle: bref par rapport à celui que Stace lui conférait, le contenu est lié d'emblée à la caractérisation d'Antigone. Sa vaillance, son expérience et sa beauté, par laquelle il *semble bien rois* et devant laquelle "souz ciel n'a fame qui mout vers lui ne s'asoploit"<sup>13</sup>, sont en adéquation avec la conception originale du personnage

---

<sup>8</sup> Sophocle (2005), *Antigone*, trad. J. Lauxerois, Arléa, Paris, v. 523.

<sup>9</sup> Cf., Marrou, H.-I. (1971), *Les Troubadours*, Seuil, Paris, p. 101.

<sup>10</sup> *Thèbes*, v. 4132.

<sup>11</sup> “L'auteur de *Thèbes* a une prédilection pour les Argiens, la neutralité glacée de Stace n'est pas son fait: c'était une attitude de rhéteur qui ne lui convenait pas”, in Raynaud de Lage, G., *op. cit.*, “Introduction”, p. 35.

<sup>12</sup> *Thèbes*, v. 4124.

<sup>13</sup> *Ibid.*, v. 4128.

d'Antigone dans *Thèbes*. Ces modifications correspondent à un changement d'optique qui, à mon avis, relève moins de la transposition diégétique<sup>14</sup> que d'un parti-pris conscient de l'un des auteurs du roman antique qui "ont transformé les schémas mythiques et les ont adaptés à leur temps et à la finalité de leurs oeuvres"<sup>15</sup>. Car dans ce cas, le changement d'atmosphère, révélateur d'une intention délibérée d'atténuation du pathétique par rapport à l'hypotexte, prouve que l'auteur s'intéresse à la *valorisation* du personnage d'Antigone qui, incidemment, est le reflet de la société dans laquelle elle se trouve intégrée; et à cette intégration même se doit la "transfiguration" dont parle G. Steiner<sup>16</sup>.

Le transfert de caractéristiques physiques et morales s'avère en quelque sorte nécessaire et trouve sa justification sur le plan psychologique du texte auquel est donnée l'orientation voulue. La modification des rapports tant humains que sociaux aboutit non seulement à la première modernisation de la figure d'Antigone, mais aussi à une modélisation de son personnage, que l'auteur semble privilégier, et à laquelle contribue directement le rôle spécial qu'il a réservé à Parthénopée. Si cette modification a été différemment relevée par la critique<sup>17</sup>, sous la perspective d'un parallélisme recherché avec le couple Atys/Ismène, je pense qu'elle tient beaucoup plus au souci d'une synthèse subtilement exploitée, solidaire d'une adéquation à la configuration psychologique d'Antigone. Il n'y a qu'à explorer ce remaniement, en ce qu'il a d'essentiel, pour constater que les rapprochements symboliques sont frappants, ne serait-ce que dans le rayonnement de leur beauté, leur habit -le manteau de Parthénopée est pourpre comme le biau d'Antigone- ou l'originalité de leur monture<sup>18</sup>... Tout un concours d'éléments signifiants qui, empruntés à la *Thébaïde*<sup>19</sup>, qui, puisés dans la société du XII<sup>e</sup>, *re-présentent* Antigone à la fois sous l'angle de la différence -de la singularité- et de l'indissociabilité intrinsèque à sa présence textuelle. Tout porte à croire que cette volonté de renchérissement par rapport à la source, qui ne se borne pas à un schéma d'expression mais rejoint bien le procédé de valorisation, trouverait justement sa raison d'être et son équilibre dans le rapport subliminaire avec le schéma original conforme à la tradition, rapport que l'auteur pourrait bien avoir pressenti...

Mais aussi, ce dépassement à l'égard de l'hypotexte est révélateur d'une solidarité

---

<sup>14</sup> Genette, G. (1982), *Palimpsestes*, Seuil, Paris, p. 343.

<sup>15</sup> Frappier, J. (1976), *Histoire, mythes et symboles*, Droz, Genève, p. 141.

<sup>16</sup> *Les Antigones*, Gallimard, Paris, 1986, p. 84.

<sup>17</sup> Cf., Donovan, L. G. (1975), *Recherches sur le Roman de Thèbes*, SEDES, Paris, p. 184.

<sup>18</sup> *Thèbes*, v. 4069. Voir Donovan, *op. cit.*, p. 179.

<sup>19</sup> Stace (1994), *Thébaïde*, Les Belles Lettres, Paris, IX, 690.

entre ce personnage “médiéval” et ceux qui, au cours des temps, ont *re-présenté* la fille d’Oedipe: par le biais de sa “déclaration”, Antigone ne déclare pas seulement son amour pour Parthénopée, elle *se* déclare. Son apparence tout à fait épanouie, la singularité de sa conduite, d’une part, la vivacité et l’audace de ses paroles, d’autre part, font preuve d’une attitude peu conventionnelle et d’une précocité sociale chez Antigone qui incarne bel et bien la figure vivante de l’amicalité et de la hardiesse, écho lointain d’une force morale légendaire imprimée dans notre mémoire. En fait, en contextualisant son Antigone dans l’univers médiéval, à partir de nouvelles données -les pratiques culturelles et les normes sociales qui apparaissent dans le cercle de son action particulière-, l’auteur de *Thèbes* l’a émancipée de son modèle et lui a donné une autonomie qui la dote, en retour, d’attributs qui vérifient son appartenance à la catégorie mythique, comme s’il avait devancé les paroles du chœur de l’*Antigone* d’Anouilh: "La petite Antigone va pouvoir être elle-même pour la première fois"<sup>20</sup> ...

Voilà en quoi la portée de ces quelques vers de *Thèbes* est cruciale: maillon scriptural doublement isolé, par rapport au texte même et par rapport à la tradition littéraire, ils ont permis à Antigone de devenir elle-même en transcendant les limites du *topos* rhétorique et la temporalité propres au *Roman de Thèbes* qui, dès lors, a rempli son rôle de “texte-symptôme”<sup>21</sup>. En effet, tout en illustrant la société du XII<sup>e</sup>, ces vers ouvrent une porte sur le parcours mythique d’Antigone et sur le parcours littéraire du personnage. Car c’est justement par le biais du rapport à la société que ce maillon se rattache à la chaîne mythique -et à d’autres maillons de la chaîne littéraire, rejoignant d’emblée d’autres Antigones, réactivées par l’écriture romane qui, en filigrane, a déclaré le caractère littéraire de son personnage et qui nous invite, par un saut aléatoire dans le temps, à visiter, ne serait-ce que rapidement, celles qui marchent sur ses pas. Pris çà et là, quelques exemples à eux seuls suffiront à confirmer ce rapport de fait du personnage au texte, du texte à la société, que le *Roman de Thèbes* recélait. Cinq siècles après lui, dans *La Thébaïde* de Racine qui “inaugure un genre nouveau, où se révèle la forme moderne du tragique”<sup>22</sup>, une Antigone moderne joue, à son tour, un rôle fragmentaire étroitement rattaché à l’action principale, qui illustre à la fois la laïcisation du destin tragique et une nouvelle réalité sociale. Comme dans *Thèbes*, le motif de l’interdiction de sépulture est absent, et c’est la dimension amoureuse qui définit une Antigone plus

---

<sup>20</sup> Anouilh, J. (1947), *Antigone*, La Table Ronde, Paris, 1947, p. 58.

<sup>21</sup> Huchet, J.-Ch. (1984), *Le roman médiéval*, PUF, Paris, p. 11.

<sup>22</sup> Cf., R. Picard (1969) in *Oeuvres Complètes de Racine*, Gallimard, Pléiade, p. 110.

majestueuse, plus effacée -plus triste aussi- qui se suicide à la mort d'Hémon, non sans avoir auparavant protesté contre l'injustice de Créon et blâmé la haine qu'il éprouve pour son fils: "Écoutez un peu mieux la voix de la nature"<sup>23</sup>. Sa mort, acceptée au nom de l'amour, acquiert une valeur d'expiation contre la loi inévitable de la raison d'État. Et, à la volonté de Créon qui offre à "l'illustre Antigone" de monter avec lui sur le trône, s'oppose une réponse saisissante, la dernière parole prononcée par Antigone, telle une prémonition, dans la première pièce de Racine: "Attendez"<sup>24</sup>.

Et bien plus tard, au XX<sup>e</sup> siècle, la "contraction stylistique" faite par Cocteau de l'*Antigone* de Sophocle, en 1922, substitue au fond antique une réalité qui se rapproche de notre temps et de notre sensibilité: la diégèse originelle a subi une modification de niveau social. Une Antigone, plus actuelle, mais toujours *née pour partager l'amour, et non la haine*<sup>25</sup>, met en évidence la liberté d'interprétation de l'intransigeance des lois écrites par les hommes, pour défendre "la règle des immortels, ces lois qui ne sont pas écrites et que rien n'efface"<sup>26</sup>. Proche de la légende, elle affirme son audace par ses paroles et dénonce un monde nouveau privé de signification, en incarnant la révolte de l'anarchiste qui a désobéi à ses maîtres<sup>27</sup> pour donner un sens à sa vie. Là encore, l'affirmation d'une individualité, d'une volonté intérieure au milieu d'un ensemble d'intérêts déterminés par d'autres règles culturelles reste en symbiose avec le mythe du point de vue social et moral. Il en va de même pour l'*Antigone* d'Anouilh, autre réécriture de la tragédie de Sophocle, qui, représentée à Paris pendant les derniers mois de l'Occupation, est un exemple nouveau d'intertextualité: les invariants du mythe se conforment à un décor social modifié. La transposition moderne régie par l'anachronisme -comme dans le *Roman de Thèbes*- s'impose dans le vocabulaire et le décor -cirés noirs, cigarettes, vêtements de soirée, etc.- qui sont le reflet de l'actualité de la France occupée. En raison du climat social et en dépit des récusations d'Anouilh, le dévouement et le renoncement à soi-même d'une Antigone, qui est là "pour dire non et pour mourir"<sup>28</sup>, firent d'elle le porte-drapeau des résistants, face à la tyrannie de Créon, devenu porte-parole des pétainistes. Leur confrontation, mettant en jeu la légitimité de l'intransigeance et l'adéquation des actions particulières, est l'écho d'un défi social qui fait sens dans une réalité façonnée conformément au contexte et qui se définit dans le

---

<sup>23</sup> *La Thébàide*, *op. cit.*, I, 6.

<sup>24</sup> *Ibid.*, V,4.

<sup>25</sup> Cocteau, J. (1948), *Antigone*, Gallimard, Paris, p. 21.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>28</sup> Anouilh, *op. cit.*, p. 88.

ton pessimiste du refus d'Antigone – "Tant pis pour vous. Moi, je n'ai pas dit "oui"! Vous pouvez seulement me faire mourir parce que vous avez dit "oui"<sup>29</sup>. Cette déclaration de principe d'Antigone, concernant la réalité individuelle autant que la conscience de l'intérêt général de ce temps, illustre, en même temps qu'un drame social, le désaccord profond d'Antigone à l'égard d'une organisation de la société qui détermine son destin.

C'est Henry Bauchau qui, le dernier, a "complété" cette définition en arborescence du personnage d'Antigone, dont la modernisation littéraire atteint sa dernière étape, dans laquelle le lecteur retrouve, renouvelé, le leitmotiv d'Antigone: "Ce n'est pas pour haïr que je suis née, c'est pour aimer que je me suis autrefois enfuie sur la route et que j'ai suivi Oedipe jusqu'au lieu de sa clairvoyance"<sup>30</sup>. La réécriture du mythe faite à la première personne donne à l'épreuve d'Antigone, avec un sentiment d'étrangeté, une dimension psychologique plus profonde, plus féminine. Lorsqu'elle demande la raison de la haine de Créon, on lui répond simplement: "Parce que tu es une femme". C'est en tant que fille d'Oedipe, mais surtout en tant que femme, que l'Antigone de Bauchau assume sa résistance au sein d'une société hostile, qu'elle s'oppose à l'injustice de Créon, dans l'intime certitude que pour les morts "il existe une autre loi inscrite dans le corps des femmes"<sup>31</sup>. Dès lors, son cri de révolte lève l'étendard des revendications féminines: "c'est le non de toutes les femmes que je prononce, que je hurle (...). Ce non vient de plus loin que moi, c'est la plainte, ou l'appel qui vient des ténèbres et des plus audacieuses lumières de l'histoire des femmes"<sup>32</sup>.

Cette intériorisation du personnage d'Antigone, investie de traits féministes, peut s'inscrire dans le déploiement d'une cohésion interne signifiante que recélait déjà notre premier jalon, le *Roman de Thèbes*, qui donnait une coloration particulière au rôle de la femme. En quelque sorte, la boucle est bouclée par ce dernier pan romanesque écrit au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle: il semble avoir répondu au souhait du clerc du XII<sup>e</sup> en rejoignant son intention et sa démarche qui procédait d'un "projet romanesque"<sup>33</sup>, ne serait-ce que par cette ultime transformation générique -du théâtre au roman- qui, opérée par Bauchau, complète une mosaïque textuelle, composée d'éléments disparates, mais

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>30</sup> Bauchau, H. (1997), *Antigone*, Actes Sud, Arles, p. 79.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>33</sup> Aimé Petit, *op., cit.*, p. 442.



toujours ordonnés d'une manière censée conforme au *caractère* originel d'Antigone. Présent au départ, on le retrouve à l'arrivée de ce survol... Et pour autant que "toutes les versions appartiennent au mythe<sup>34</sup>", du point de vue purement littéraire, le personnage d'Antigone, dans ses différentes représentations, met en lumière la dimension authentique de cette parenté, celle du rapport de l'écriture au temps, celle du lien profondément intime entre le texte et la société, à travers l'immanence. C'est qu'en définitive, Antigone, âgée de plus de vingt-cinq siècles, par l'étroite combinaison scripturale de la singularité et de la coïncidence, aboutit toujours à la marque indélébile qui la rattache, à la fois, à sa source mythique et à un faisceau littéraire qui, sans cesse approvisionné, est loin d'être épuisé. L'auteur du *Roman de Thèbes* semble l'avoir bien vu, comme plus tard Anouilh: "Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout"<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Lévi-Strauss, C. (1958), *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, p. 232.

<sup>35</sup> Anouilh, *op. cit.*, p. 10.

## Texto literario y ciencia. Un ejemplo del *Roman de la Rose*

Dulce M<sup>a</sup> González Doreste\*  
Universidad de La Laguna

El éxito y la pervivencia del *Roman de la Rose* no es comparable con el de ninguna otra obra de la literatura medieval francesa. La combinación perfecta entre “roman courtois” y enciclopedia filosófica que encierra satisface el gusto de la época y de la sociedad en que nace y el de las épocas venideras, que debatieron y se inspiraron en él para la creación de algunas de sus obras.

La segunda parte del *Roman de la Rose*, escrita por Jean de Meun, convierte la alegoría amorosa de Guillaume de Lorris, su primer autor, en una «encyclopédie du monde, du savoir humain, de ses croyances et de ses rêves», como lo resume Michèle Gally<sup>1</sup>. Este carácter enciclopédico confiere a al texto una naturaleza erudita que el primero no contenía. Jean de Meun, hombre de amplia cultura clerical y de clara vocación pedagógica, combina en su texto elementos de la literatura profana, pues de algún modo, mantiene el mismo esquema narrativo y muchos de los personajes creados por su antecesor, con una serie de cuestiones filosóficas, morales y científicas que hasta ese momento no son propias de una literatura escrita en lengua vulgar, sino de una tradición docta latina<sup>2</sup>. Ello hace que el texto esté plagado de citas y alusiones a otros autores de la tradición latina y de alusiones a los grandes mitos clásicos de la antigüedad<sup>3</sup>, que sirven para mostrar de forma clara y comprensible ideas, conceptos abstractos y fenómenos del mundo contemporáneo.

Así, por ejemplo, las repetidas alusiones al mito de la edad de oro desvelan la preocupación de nuestro autor por el pretendido deterioro social de su época, mediante un discurso crítico que pone en evidencia una filosofía acorde con las tesis de la

---

\* Miembro del grupo de investigación ICOROSE que lleva a cabo el proyecto *La iconografía del Roman de la Rose, testimonio de un espacio cultural europeo en la edad media* (HUM2004-3007/FILO).

<sup>1</sup> Gally, M. (1995), *L'inscription du regard* (avec M.Jourde), Editions de l'ENS, p. 31.

<sup>2</sup> Regalado, N. F. (1981), «'Des contraires choses': la fonction poétique de la citation et des exempla dans le *Roman de la Rose*», *Littérature* 41, pp. 62-81 (p. 62-63)

<sup>3</sup> Según Nancy Regalado : « Jean de Meun, par contre, cite plus de 80 fois les auteurs et les écrits de la tradition latine, et son *Roman* comprend une soixantaine d'*exempla* de la tradition antique. Jean de Meun cit 44 noms d'auteurs, sans compter les nombreuses références à l'*écriture*, la *lettre* et l'*histoire*. 53 citations apparaissent avec une traduction directe d'un passage bref, une 'sentence esprovee et ferme». Ibidem, p. 64.

filosofía naturalista y racionalista<sup>4</sup>. En otras ocasiones los *exempla* tomados de la antigüedad clásica, como es el caso de Dido, Fílida Enone y Eneas, prueban en apariencia la infidelidad y la inconstancia del hombre en el amor. Si bien, más tarde se verá que en realidad servirán de pretexto para que el personaje de la Vieja desarrolle un discurso que podría interpretarse como un verdadero catecismo del arte del erotismo y una parodia burlesca de los preceptos de los mandamientos del dios Amor, transcritos por Guillaume de Lorris, y, por tanto, un ataque contundente a los valores cortesés<sup>5</sup>.

Jean de Meun hace una lectura muy selectiva de los mitos destacando tan sólo los aspectos esenciales del mismo para que su recepción sea clara y unívoca y dejando a su lector la tarea de su interpretación alegórica. En ocasiones un mismo mito es evocado en varias ocasiones cumpliendo en cada caso funciones ilustrativas y narrativas diferentes. Es el caso del mito de Venus y Marte, sorprendidos en flagrante adulterio por Vulcano, al que prestaré especial atención en este trabajo.

La primera vez que es evocado, Jean de Meun lo introduce en el discurso que la Vieja dirige a Buen Recibimiento. En medio de una serie de advertencias a las muchachas sobre el comportamiento que deben tener con los hombres, el personaje les recomienda aparentar celos para dejar creer a su hombre que lo aman con locura. Más celosas deben mostrarse, dice, que el propio Vulcano, introduciendo así por primera vez la narración del mito en su versión más simplificada y fragmentada (vv. 13810-13838)<sup>6</sup>. Se limita a contar cómo Vulcano, después de espiarlos largamente, sorprendió a su esposa yaciendo con Marte en su propia cama y cómo, preso de la furia de los celos, echó sobre ellos una red de acero mientras hacían el amor. Cuando estaban así, atrapados e indefensos, llamó a los otros dioses del Olimpo para que se divirtieran contemplándolos en tan embarazosa circunstancia. Vulcano, según el narrador, no debía estar muy cuerdo o poco debía conocer de la naturaleza de las mujeres si pensaba que sólo él podía gozar de su mujer. Los dioses allí congregados alabaron largamente la belleza de Venus, que, irritada contra su marido, lloraba desconsoladamente su vergüenza. Una primera enseñanza se desprende del relato: la justificación del adulterio

---

<sup>4</sup> Me permito remitir a nuestro artículo : González Doreste, Dulce M<sup>a</sup> y Plaza Picón, Francisca del Mar, (2005) «La inserción y la función del mito de la edad de oro en algunos textos medievales y clásicos», *Anales de Filología Francesa* 13, Universidad de Murcia, pp. 147-161.

<sup>5</sup> Esta tesis está desarrollada en nuestro trabajo «Amores trágicos y espacios míticos», expuesto en el Congreso Internacional *Topografías extranjeras y exóticas del amor en la literatura Francesa*, celebrado en la Universidad de València el 23 y 24 de noviembre de 2006 y que actualmente está en prensa.

<sup>6</sup> Seguimos la edición de Lecoy (1966- 1970). Ver Guillaume de Lorris, Jean de Meun *Le Roman de la Rose*, publicó par F. Lecoy. París. Honoré Champion, (3 volúmenes).

de Venus por la imposibilidad de amar a su marido a causa de su terrible fealdad y a la negrura de su piel, provocada por su trabajo en la fragua.

De esta manera, entronca Jean de Meun con la doctrina cortés, permisiva con el adulterio femenino cuando la mujer ha sido sometida al matrimonio con un viejo celoso o un hombre vil. La literatura nos ofrece sobrados testimonios, baste con recordar el argumento de algunos *Lais* de Marie de France o algunos textos de Christine de Pizan, por solo citar dos autoras medievales, entre otros muchos, que se hacen eco de la injusticia y la desgracia de las mujeres que eran obligadas a contraer matrimonio con alguien al que no amaban, así como de las indeseables consecuencias que, en muchos casos, ello reportaba.

El relato del adulterio de Venus debía ser bien conocido por el público de la época, porque, como comenta Nancy Regalado<sup>7</sup>, Jean de Meun comienza la historia por el final y sólo se refiere al episodio señalado, el adulterio de Venus, una de las muchas anécdotas de la complicada biografía del dios herrero.

Más tarde, en el mismo discurso (vv. 14129-14156) la Vieja vuelve a recurrir al mito al referirse a la fuerza arrolladora de la pasión que la naturaleza ha puesto en el corazón de los hombres. Apetito, dice, que la ley pretende refrenar absurdamente con el matrimonio, imponiendo la fidelidad a los cónyuges. Por esta razón debe ser Venus absuelta. Además, después de ser sorprendidos en tal embarazosa situación, cuenta, los dioses que acudieron a contemplar a Venus y a Marte mientras se amaban, hubiesen querido estar en el lugar de éste, que fue envidiado por todos. Con sus enfurecidos celos, Vulcano sólo consiguió hacer mayor su afrenta, pues la infidelidad de la que fue víctima fue por todos conocida y la pareja, al saber que los dioses estaban al corriente de sus amoríos ya no se escondieron más para hacer lo que antes a ocultas hacían y nunca más sintieron vergüenza. Más hubiera ganado si hubiese fingido ignorarlo, así al menos hubiera podido conseguir que Venus, a quien tanto amaba, siguieran tratándolo con buenos modos.

La lección es clara: el hombre que, movido por los celos, emplea trucos y artimañas para descubrir a su mujer, nunca volverá a recuperar su amor. La enfermedad de los celos es la peor que puede atacar al hombre: «Trop es fos maus que jalousie, / qui les jalous art et soussie» (vv. 14167-8).

La tercera alusión al mito la encontramos en la confesión de Natura a Genio,

---

<sup>7</sup> Op.cit. p. 66

quien escucha pacientemente un largo discurso de alrededor de tres mil versos, a lo largo del cual se expone toda una serie de teorías filosóficas y científicas referidas al debate medieval entre determinismo y libre albedrío, al ordenamiento del cosmos, a la explicación de ciertos fenómenos naturales, etc.

La historia de Marte y de Venus va a dar lugar al desarrollo de la teoría científica sobre las propiedades de los espejos. Para explicar el fenómeno del arco iris, Jean de Meun, por medio de Natura, acude a Aristóteles, que, según dice, fue el primero en descubrir su naturaleza. Si bien, aquellos que no sólo quieran conocer las causas de este fenómeno natural, sino todo lo que concierne a los elementos, deben «au livre des Regarz prover» (v.18013), siempre y cuando tengan nociones de geometría, ciencia indispensable para entender el tratado escrito por el sabio árabe Alhacén<sup>8</sup>. Sólo de esta forma se podrán conocer las propiedades de los espejos, cuyo poder es tan grande que pueden agrandar los más minúsculos o lejanos objetos, pudiéndose así distinguir perfectamente algo que en la realidad está muy distante. La prueba es que si Marte y Venus hubieran dispuesto de un espejo de tales propiedades no hubieran podido ser atrapados por Vulcano, pues gracias a tales cristales hubieran podido distinguir la imperceptible red tejida por el herrero con hilos tan finos como telas de araña y cortar sus lazos con una afilada espada. O incluso, al verlo venir desde la lejanía, provisto de tal ingenioso artilugio, hubieran podido cambiar de lugar y evitar ser sorprendidos. El mito introduce así una teoría científica que será largamente desarrollada en los versos siguientes, en los que, por medio de Natura, Jean de Meun resumirá las teorías ópticas de su tiempo y los engaños a los que la vista y la imaginación hacen sufrir al ser humano. Además de acercar y agrandar los objetos, los espejos pueden producir el efecto contrario, es decir, dar la impresión de que algo grande y cercano parezca pequeño y lejano. Otros muestran las cosas tal como son, pero si, en determinada posición, reciben los rayos del sol pueden quemar todo lo que se encuentre a su alrededor. Hay también algunos que deforman las imágenes, alargándolas, invirtiéndolas, etc. o que las multiplican pudiendo mostrar un rostro con cuatro ojos y, en ocasiones, deformar de tal forma la realidad que hagan aparecer visiones fantásticas o fantasmagóricas.

Las fuentes de Jean de Meun, citadas por él mismo, son Aristóteles y el egipcio Alhazén, autores que, al parecer, consultó directamente, como prueba la cita del

---

<sup>8</sup> Físico egipcio (965-1038) nacido en Basora, autor de un tratado de óptica.

repetido ejemplo puesto por Aristóteles para demostrar algunas de las propiedades y de las ilusiones que pueden crear los espejos. Se refiere al caso del hombre que a causa de una enfermedad que debilitaba su vista y a la poca nitidez de la atmósfera creyó ver pasearse ante sí, por el aire, su propia imagen:

Aristotes neïs tesmoigne,  
Qui bien sot de ceste besoigne,  
Car toute sciance avoit chiere :  
Us hom, ce dit, malades iere,  
Si li avoit la maladie sa veüe mout afoible,  
Et li airs iert occurs et troubles,  
Et dit que par ces resons doubles  
Vit il en l'air, de place en place,  
Aller par devant soi sa face (vv. 18167-18176)

(El propio Aristóteles, gran conocedor de esta materia porque amaba todas las ciencias, asegura que un hombre que se hallaba enfermo de una enfermedad que había debilitado su vista, lo veía todo oscuro y turbio, y afirma que con estas imágenes desdobladas llegó a ver pasearse ante sí, por el aire, su propio rostro)<sup>9</sup>

En su estudio titulado *Le miroir, naissance d'un genre littéraire*, Einar Már Jónsson<sup>10</sup> aduce que el mismo ejemplo ya había sido citado por Hélinand de Froimont en el libro IV de su *Chronique*, de principios del siglo XIII, a propósito de la explicación del fenómeno del arco iris. Hélinand traduce directamente párrafos completos de la obra de Séneca *Questions naturelles*, que explican los fenómenos atmosféricos a partir de la acción de los rayos visuales y los espejos. Esta teoría había sido superada en el siglo XIII por el tratado de Alhazen<sup>11</sup>, escrito en el siglo XI, donde demostró que la visión es la consecuencia directa de los rayos luminosos. Jean de Meun, que conocía también las teorías del sabio árabe, se cuida de mencionar en el relato del ejemplo aristotélico las referencias a los rayos visuales y, según constata Jónsson, en la exposición de las propiedades de los espejos, nuestro autor mezcla referencias y elementos modernos con otros herederos de la tradición científica de Séneca. Si bien, continúa, las referencias a los espejos en el *Roman de la Rose* como instrumentos de visión indirecta, que permiten ver lo que de otro modo no sería visible, «sont de caractère romanesque ou fantastique, ce qui indique évidemment une tradition purement

---

<sup>9</sup> Guillaume de Lorris, Jean de Meun (1986), *El libro de la Rosa*. Traducción de Carlos Alvar y Julián Muela. Ediciones Siruela, Madrid, pp. 334.

<sup>10</sup> Jónsson, E. M. (1995), *Le miroir, naissance d'un genre littéraire* Paris, Les Belles Lettres, pp. 134-8.

<sup>11</sup> En su tratado *De aspectibus*, Alhazen desarrolla una ciencia de la luz (la perspectiva) basada en la difusión esférica de la luz. Estas teorías tendrán una gran acogida en la edad media y estuvieron durante largo tiempo en vigor.

littéraire plutôt qu'une quelconque expérimentation scientifique»<sup>12</sup>. Cuestión a la que Jean de Meun parece darle toda la razón cuando al final de la exposición de Natura sobre las propiedades y la naturaleza de los espejos, ésta concluye así:

Ce ne desploieré je mie,  
N'il nou reconvient ores pas,  
Ainceis les tés et les trespas  
Avec les choses devant dites,  
Qui ja n'ierent par moi descrites ;  
Car trop i ra longue matire,  
Et si seroit grief chose a dire  
Et mout seroit fort a l'antandre,  
S'il iert qui le seüst aprandre  
A genz lais especiaument,  
Qui nou diroit generaument.  
Si ne porroient il pas croire  
Que la chose fust ainsint voire,  
Des mirouers meesmement.  
Qui tant euvrent diversement,  
Se par estrumenz nou veoient,  
Se clers livrer les leur voloient,  
Qui seüsent par demonstrance  
Ceste merveilleuse sciance (vv. 18238-18256)

(No explicaré esto ahora ni es conveniente hacerlo. Antes bien me callaré y las dejaré junto a las cosas ya dichas que tampoco describí. Sería materia demasiado prolija, difícil de explicar y de comprender a los profanos, aun cuando hubiera quien lograra desarrollarla, hablando sólo en términos generales. Ellos no podrían aceptar que fueran ciertos los variados fenómenos de los espejos, a no ser que los vieran en la práctica con instrumentos, o que el clérigo experto se los aclarase mediante demostraciones)<sup>13</sup>

Se refiere nuestro autor cuando habla de las cosas ya dichas pero no descritas a que en los versos anteriores Natura se ha negado a esbozar una clasificación de los espejos a partir de sus distintas características, a extenderse en explicar cómo se reflejan en ellos los rayos, o a describir sus ángulos, o a intentar hacer comprender porqué los espejos devuelven las imágenes distorsionadas. Pues todo eso, dice, es materia de otros libros escritos ya hace tiempo: «(Tout est ailleurs escrit an livre)» (v.18222).

Así pues, tiene razón Michèle Gally cuando dice que en realidad Jean de Meun se ha contentado en estos versos a exponer las trampas y perversiones de la vista, más que a explicar sus mecanismos. Desde una perspectiva del *Roman de la Rose* en la que la obra en su totalidad «joue sans cesse à se perdre et à nous perdre dans tous les effets de réfraction et tous les miroirs de l'univers»<sup>14</sup>, Jean de Meun, cuando desarrolla las tesis

---

<sup>12</sup> Op. cit. p. 135

<sup>13</sup> Traducción de Carlos Alvar y Julián Muela, op. cit. p. 336.

<sup>14</sup> Op. cit. p. 14.

de la óptica y las trampas engañosas de los espejos «se chargera de dresser la liste des erreurs de la vue que Guillaume de Lorris aura *éprouvées*. Ainsi se défera-t-on peut-être d'Oiseuse, la vaine, la futile, et elle de l'emprise de l'image *réfléchie* et de ses représentations pour accéder à l'acte : cueillir le bouton de rose»<sup>15</sup>.

En todo caso, y volviendo a mi propósito inicial, Jean de Meun se ha valido de un mito conocido por sus contemporáneos en tres ocasiones y con tres objetivos diferentes: denunciar la costumbre de su época de imponer a las muchachas un matrimonio de conveniencia y las consecuencias nefastas que ello puede acarrear, la crítica a una moral que pretende refrenar con el matrimonio la sexualidad inherente a todo ser humano y la divulgación de unas teorías científicas en voga en el contexto intelectual de su época.

El éxito y la difusión del *Roman de la Rose* llegó, como así se ha dicho hasta finales del siglo XV y principios del XVI, prueba de ello es la enormidad de manuscritos, alrededor de 300, que conservan la obra. A este éxito contribuyeron sin duda las iluminaciones de muchos de los manuscritos que lo difundieron. El estudio de estos motivos iconográficos, en su relación con el texto que ilustran, abre nuevas perspectivas en estudio de las obras medievales y puede cambiar el punto de vista del estudioso o el lector moderno sobre la cultura medieval, haciéndole ver que la importancia que juega la imagen en nuestra sociedad tiene una historia y que la cultura visual contemporánea tiene sus raíces en la época medieval.

Los ilustradores de los manuscritos que hemos podido consultar no han prestado demasiado interés a esta historia, a juzgar por el número de veces que en ellos ha sido representada. De 28 manuscritos<sup>16</sup>, profusamente iluminados, todos de finales del siglo XIV y del XV, tan sólo 7 representan este y las representaciones difieren entre sí, si bien todas se encuentran en la primera evocación que se hace del mito del adulterio de Venus y Marte. Así en el manuscrito Douce 195 (f. 99r) se puede ver a la pareja de dioses, vestidos y acostados en una cama sobre un cobertor rojo. Sus manos están entrelazadas y la pierna del hombre reposa sobre la de la mujer. A los pies de la cama, un hombre (Vulcano), tocado con un caperuzón negro, tiende una especie de nudo deslizante con dos lazadas. La rúbrica que se encuentra al pie de la miniatura solo hace alusión a la

---

<sup>15</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>16</sup> Douce 195; Morgan 948; BNF fr 1563; Montpellier H 425; BNF fr. 12596; BNF fr. 380; Grenoble BM 608; Lyon PA 25; Genève, BC 178; Mazarine, 3874; Augsburg cod I 42° 3; Philadelphie Collins 45-65-3. Musée des Beaux Arts de Philadelphie, BNF fr. 798, Arsenal fr. 5209 ; Harley 4425 ; BNF fr. 418 ; BNF fr. 1570 ; Phillips 4357 (olim Hatvany) ; Selden Supra 57 ; BNF fr. 24392; Sainte Geneviève 1126, NKS 63; Beinecke 418; Douce 332; BNF fr. 12595; Egerton 1069.



pareja de enamorados: «l'ystoire de mars et venus», encabezando el primer verso del relato del mito.



Douce 195 (f. 99r)

Tampoco se encuentra la presencia de los dioses convocados por Vulcano en la miniatura que se encuentra en el manuscrito de Sainte-Geneviève 1126 (f. 130r), ni tan siquiera éste. Tan sólo está representada la pareja en la cama, tapados hasta los hombros desnudos y no se advierte tampoco la red que debía envolverlos. Es la rúbrica que la acompaña la que resume y da sentido a la escena: «Vesci comment mars et Venus/furent pris ou lit des las/ que vulcanus y ot mes». La escena es similar en la ilustración del manuscrito BNF fr. 1563 (f. 92b), de trazos más borrosos e imprecisos, con la excepción de la presencia de Vulcano a los pies de la cama que tiende sus brazos hacia la pareja. La rúbrica incide en el descubrimiento del adulterio por parte del herrero. En el manuscrito de Lyon PA 25 (f. 108r), la escena se repite, pero en esta ocasión Vulcano lleva en su mano una especie tela doblada en forma de lazada. La rúbrica es especialmente explícita y resume con claridad la situación: «Comment vulcanus trouva/ sa femme et moult fou la lia/dun laz avec mars se me semble/ quand couchiez les trouva ensemble». La misma incredulidad expresa la rúbrica que acompaña la ilustración en el manuscrito de Harley 4425 (f. 122v) «Comment vulcanus espia/ la femme et moult fort la lia/duna lacz avec mars ce me semble/quant couchiez les trouva ensemble». En la imagen, Marte rodea con su brazo los hombros desnudos de la diosa y sus pies sobresalen del cobertor, desnudos y atados por una cuerda que mantiene Vulcano. Estas miniaturas, como se ha podido advertir, ponen en evidencia el hecho del adulterio y la reacción del celoso marido al descubrirlos. En ellas se ha concedido el protagonismo a la pareja de enamorados y, no siempre, al marido engañado. Otras dos miniaturas de nuestra selección de manuscritos han querido también representar la cohorte de dioses invitados a observar la escena. Así, en el manuscrito Morgan 948 (f. 135r), unos sorprendidos Marte y Venus contemplan con estupor cómo tres mujeres les observan y señalan mientras ellos yacen en una hermosa cama de baldaquín rojo y el furibundo Vulcano, martillo en mano, clavetea en el costado derecho de la cama una especie de lazos metálicos. La pareja está desnuda, cubierta hasta el pecho por un cobertor,

también rojo. Prueba de ello es la armadura y el yelmo del dios de la guerra que penden de la pared.



Morgan 948 (f. 135r)

Lo más curioso de la miniatura que se encuentra en el manuscrito BNF fr. 24392 (f. 145v) es que la pareja está acostada sobre el lecho, vestidos, y Venus sostiene con su mano izquierda, uno de sus atributos, la tea ardiente, símbolo de la pasión que consume a los amantes. Marte levanta su brazo izquierdo intentando frenar la cólera de Vulcano que cubre con su red las piernas de la pareja. Mientras, una dama, vestida de verde y tocada con un sombrero dorado, contempla la escena y señala a la pareja con su mano derecha. La rúbrica explica la imagen, aunque ésta ya es por si misma bastante elocuente: «Cy parle comme mars et/ venus furent pris ensemble ou/ lit par les las que vulcanus y avoit mis».



BNF fr 24392 (f. 145v)

Así pues de las tres evocaciones del mito y de sus funciones tan sólo una es recogida en algunos manuscritos. Otros simplemente la omiten, quizá porque la historia es demasiado conocida y las conclusiones son evidentes o porque, en el caso de la teoría científica, como el mismo Jean de Meun sugiere, la dificultad y la complejidad de las explicaciones y demostraciones es tal que sólo puede referirse a los aspectos más simples y no entrar en detalles que un simple profano no podría entender ni él explicarle. Tanto más puede suceder esto en el caso de la representación iconográfica.

Para concluir, unas breves palabras que resumen la intención de este trabajo. Jean de Meun no dice todo lo que sabe, pero lo insinúa. Sabe que su obra, escrita en francés, se dirige a un público muy diferente y cumple también una misión totalmente distinta de las obras y tratados científicos, escritos en latín, e inscritos en una tradición erudita latina. Sin embargo, la multitud de citas, de referencias a la autoridades, los *exempla* tomados de la mitología antigua o bíblica, etc., su esfuerzo por mostrar un pensamiento ordenado y coherente, reflejan la vasta formación clerical del autor, su voluntad de difundir un pensamiento contrario a las doctrinas hipócritas y anticuadas de la cortesía, la vuelta a una filosofía naturalista en la que el deseo es el motor de la creación (como así se ve también en las ilustraciones), y sobre todo, y el clima intelectual y cultural de su época. Y todo ello, como dice Armand Strubel, como «exemple d'utilisation du savoir comme matériau littéraire»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Strubel, A. (1984) , *Le Roman de la Rose*, Paris, PUF, p. 86

## Los proverbios en *La Descrissions des relegions de Huon Le Roi de Cambrai*.

M. Gloria RÍOS GUARDIOLA  
Universidad de Murcia

El uso de los proverbios es muy común en la literatura francesa de los siglos XII al XV. Gracias a la sociedad medieval que habla la lengua vulgar nos han llegado múltiples manuscritos de proverbios en francés antiguo. Los textos son recopilados por clérigos pero domina la inspiración popular. El francés de los siglos XII y XIII emplea con frecuencia la palabra *respit* et *reprovier* (Le Roux de Lincy 1859: VII), hasta que el *proverbium* latino prevaleció por completo. La palabra *proverbe* aparece por primera vez en francés a finales del siglo XII en las fábulas de Marie de France (Maurice Maloux 1990: VIII).

La Edad Media poseyó un corpus de proverbios considerable: sólo en lengua francesa y en un periodo de apenas dos siglos, Joseph Morawski (1925: 98-99) editó 2.500 y su lista no era exhaustiva. Podemos contar con una treintena de colecciones manuscritas copiadas entre el S.XIII y principios del XV. Se trata, pues, de un hecho de cultura particularmente notable.

En este contexto, situamos *La Descrissions des relegions*, composición de Huon Le Roi de Cambrai, autor picardo del S.XIII. En este poema de 238 versos el autor realiza una revisión irónica de las principales órdenes monásticas de su época: premonstratenses (estrofa III), cistercienses (estr. IV), orden de S.Víctor (estr. V), orden de Arrouaise (estr. VI), trinitarios (estr.VII), jacobinos (estr.VIII), cartujos (estr. IX), franciscanos (estr. X), agustinos (estr.XI) y orden de Grammont (estr.XV). El autor manifiesta su determinación a formar parte de una de ellas para salvar su alma. Con este pretexto, analiza las ventajas e inconvenientes de dichas órdenes, mostrando su vena satírica.

Este poema se estructura en 19 estrofas de doce versos, al final de las cuales se expone un proverbio o una locución proverbial<sup>1</sup> que sirve al poeta para hacer valer su

---

<sup>1</sup> Estrofas VII y VIII: Ains c'on m'apiaut Frere a l'anson / Ara mont pleü et venté. ("Antes de que se me apellide el Hermano del burrito, el mundo habrá gozado y disfrutado": v.83-84); Et j'ai si grant fiance en lui /Que s'a de moi bien pensé hui /Einsi fera il mieus demain. ("Y tengo gran confianza en él de modo que si ha pensado bien hoy en mí, mejor lo hará mañana.": v.94-96).

lección moral.

De los diecisiete proverbios propiamente dichos, catorce aparecen formulados de este modo o un poco modificados en los *Proverbes ruraux et vulgaux* (Ulrich 1902a: XXIV, 1-35) en primer lugar los de las estrofas X y IV, a continuación los de las estrofas I, II, III, V, VI, IX, XI, XIII, XV, XVI, XVII, XIX. Estos doce últimos proverbios aparecen en el mismo orden que en el poema de Le Roi de Cambrai, lo que hace suponer, en opinión de Arthur Langfors (1925: XIII), autor de la edición que manejamos, que *La Descriptions des reregions* sirvió como referencia al redactor de *Proverbes ruraux et vulgaux*, libro del que se sirvió Le Roux de Lincy (1859) para redactar su libro de proverbios.

Para facilitar la comprensión de los que aparecen en el poema, Arthur Langfors (1925: XIII-XIV) propone recurrir al libro de Joseph Morawski (1925) en el que recopila proverbios franceses anteriores al S.XV, a la colección compilada por Jehan Mielot y editada por Jean Ulrich (1902b: XXIV, 191-199), a la edición de Adolf Tobler (1895)<sup>2</sup> y a los *Anciens proverbes français* que Ernest Langlois (1899: XL, 569-601) extrajo de un manuscrito del S.XV (Vaticano, Regina, 1.429); también añadimos a esta relación la recopilación que realiza Pierre-Marie Quitard (1860) –*Études historiques, littéraires et morales sur les proverbes français et le langage proverbial*. Con dicho fin, en el análisis de los proverbios presentes en *La Descriptions des reregions* mencionaremos en cuáles de estas obras aparecen.

Podemos considerar que los proverbios se encuentran entre las llamadas “formas simples” (Jauss 1970: 40-43) según la morfología de André Jolles o, en una formulación ya aplicada a la Edad Media, dentro de los pequeños géneros del *Exemplaire* o *discours exemplaire*. Las formas narrativas aparecen en la Edad Media por primera vez, y la mayor parte del tiempo, como géneros literarios de este *discours exemplaire*; y transmiten una verdad religiosa o una moral profana, estando en principio constituidas por componentes de la comunicación, con referencia a las expectativas de los destinatarios, de la transmisión de un saber bajo diferentes *modi dicendi*. Es importante analizar el sistema comunicativo característico de las llamadas “formas simples”, ya que estas, según Hans Robert Jauss (1970: 40), no son el producto de la elección consciente de un poeta, sino que “se producen en el lenguaje”.

---

<sup>2</sup> Proverbes au vilain: Composición con una serie de estrofas de seis versos que terminan con un proverbio popular. Es la única obra de su tiempo, según Paul Zumthor (1954: 183), que habla con simpatía de los campesinos y de su miseria, teniendo por ello gran éxito y siendo con frecuencia imitada.

La gran ventaja de la teoría de las formas simples reside en el hecho de que permite explicar “el horizonte de lo vivido”, en donde están presentes la visión de la realidad y la experiencia del mundo (la vida cotidiana, la experiencia religiosa, la ciencia, el juego, la imaginación,...). Son a menudo definidos como fórmulas elípticas generalmente llenas de imágenes y en sentido figurado que expresan una verdad moral, un hecho de experiencia o un consejo de sabiduría práctica y popular común a todo un grupo social, bien nos aconsejan sobre cómo actuar en una determinada situación o bien evalúan una situación ya acaecida desde esta perspectiva. El tono de estos es con frecuencia irónico.

Se parte, pues, de un saber cultural de fuerte raigambre popular “empruntés aux laboureurs et au vulgaire” (Le Roux de Lincy 1859: p. XXVIII) y de un “estilo proverbial” atemporal (estilo que fue utilizado a título ornamental en gran parte de las obras en lengua vulgar, sobre todo a partir del S.XII, y especialmente en el exordio o en la conclusión). Se trata de la experiencia y sabiduría común a una colectividad, de una experiencia compartida por el autor y por el receptor. Por ello, los proverbios se encuentran muy cercanos a la manera de pensar y actuar de los ciudadanos de cada cultura, sirviéndose de estos para expresar sus conocimientos de la vida y del hombre. La experiencia del curso de las cosas (*la costume*) es imprescindible y necesaria, por eso, la sabiduría del proverbio, en la formulación de Jakob Grimm, “no es el producto de la observación solitaria, ya que en él brota como una chispa una verdad experimentada desde hace mucho tiempo”<sup>3</sup>, conduciendo, además, a la comprensión retrospectiva del inevitable desarrollo de las cosas.

Todos los proverbios tienen en común un tipo de contenido: sus afirmaciones se pueden generalizar ya que todos expresan una lógica de juicio, una lógica de acción y con frecuencia una lógica moral ya que es acorde al sistema de valores dominantes de la sociedad; se refiere al funcionamiento humano y a elementos, parcelas, dominios del saber relevantes para ese funcionamiento. Sin embargo, los elementos y referentes inmediatos de las expresiones, con mucha frecuencia no son humanos o no se refieren a situaciones concretas.

Pongamos como ejemplo los proverbios de las estrofas I, V, VI, IX y X, en las que aparecen animales:

---

<sup>3</sup> Citado en Jauss, H.R., 1970: 46.

Tant grate chievre que mal gist. (v.12) <sup>4</sup>

La cabra es uno de los animales que aparecen con frecuencia en los proverbios, ya que forma parte de la vida doméstica. Este proverbio es del gusto de los autores medievales que lo utilizan a menudo en sus obras.

Mais li hom norrist tel chael  
Qui puis menjue sa courroie. (v.59-60) <sup>5</sup>

El perro es el animal más popular en los proverbios; su aparición posee numerosos matices: desde su dependencia del amo (extensible a las relaciones humanas), su mordedura como amenaza (caso que vemos reflejado en estos versos que hacen referencia a la gula), su egoísmo glotón que representa la dureza de la lucha por la ganancia,... Este proverbio nos recuerda por su sentido a este otro: “Cría cuervos que te sacarán los ojos”.

Bien set li chas quel barbe il leche. (v.72) <sup>6</sup>  
La ou chat n'a, souris revele. (v.120) <sup>7</sup>

El gato es, con el perro, el animal familiar de este entorno doméstico. La imagen

---

<sup>4</sup> Tant grate chèvre que mal gît. Según Maurice Maloux (1990: 573) expresa el abuso que se comete. Sin embargo, *Dictionnaire de proverbes et dictons* propone otro sentido: “A fuerza de buscar su comodidad, uno acaba por encontrarse en una situación desagradable. En el mismo diccionario se menciona también que, según Fleury de Bellingen (1656), este proverbio tiene su origen en un viejo cuento en el que una cabra, al escarbar la tierra encuentra un cuchillo con el que después fue degollada para un sacrificio. Este proverbio aparece en *Roman de Renart* (v.5, 150) S.XIII. (Montreynaud, F. y VVAA., 1989: 49). Pierre-Marie Quitard menciona que también aparece en *Vie de saint Honorat* y significa que hay que saber contentarse con la situación que se tiene porque aspirando a una mejor condición se suele empeorar la que se tiene como la cabra del proverbio. También aparece en Le Roux, I, 164; Tobler, n°61; Langlois, n° 732; Prov.rur. et vulg., n° 144 ; Morawski, n° 2297.

<sup>5</sup> “Pero el hombre alimenta a tal perrito, que después devora su correa.” Le Roux, I, 171; Prov.rur. et vulg., n° 147 ; Morawski, n° 2312: Tel chael norrist on qui puis runge et menjue la courroie de son maistre y n° 2357: Tel estrille Fauvel qui puis le mort; Langlois, n°737: Tel chien nourrist on qui puis mangue les courroies de ses souliers.

<sup>6</sup> Antiguo proverbio del S.XIII. Significa que el astuto es siempre prudente. Es utilizado por Marie de France: Bien seitz chaz cui barbe il loiche (fol.20) (Le Roux de Lincy, 1859: 156). “Vigilancia” es la palabra empleada por Maurice Maloux para clasificar este proverbio (Maloux, M., 1990: 573). También aparece en: Le Roux, I, 156, II, 487; Tobler, n°4; Langlois, n°378; Prov.rur. et vulg., n°148; Morawski, n°264. Para Arthur Langfors (1925: XV) el significado no está claro ya que el gato no tiene costumbre de lamer otra barba sino la suya, en su opinión deberíamos pensar en la barba de su dueño que está sentado a la mesa, sabiendo por tanto dónde hay beneficio sin peligro.

<sup>7</sup> Là où le chat n'est, souris y révèle. Antiguo proverbio del S.XIII que indica la euforia despreocupada cuando uno ya no se siente vigilado o amenazado. También aparece en lengua criolla, baoulé, obykh y es usado por los Judíos de Yemen (Montreynaud, F. y VVAA, 1989: 53). “Vigilancia” es la palabra empleada por Maurice Maloux (1990: p.573) para clasificar este proverbio. También aparece en Le Roux, I, 158; II, 487: Absent le chat les souris dansent (Mimes de Baïf, S.XVI); Tobler, n°209; Morawski n°1563; Prov.rur. et vulg., n°14: (L)ou chas n'est souris i revele; Langlois, n° 361: La ou chat n'est souris reveillent.

del gato aparece con frecuencia en proverbios por oposición al ratón, mostrando las relaciones de fuerza que rigen las sociedades humanas, y suele representar la astucia.

Ains que li chevaus fust perdus  
Feroit trop bon fermer l'estable. (v.107-108) <sup>8</sup>

El caballo puede aparecer con un valor peyorativo o bien como animal apreciado por su amo: tanto por el campesino, como por el señor o el soldado. Por ello, el proverbio de los versos 107 y 108 muestra que la pérdida del caballo representa una gran pérdida, y el significado concreto adecuado a este contexto hace referencia a la perdición del alma en pecado. En general expresa que puede ser demasiado tarde.

Además de animales, encontramos objetos y personas que no tienen que ver con la situación concreta de las estrofas, del mismo modo que se relacionan actividades cotidianas, como el comercio –presente en el verso 204- o la relación con el dinero y los bienes:

Bons marchiez trait argent de bource. (v.204) <sup>9</sup>

Su sentido sería equivalente al del proverbio: “Lo barato sale caro”.

Car qui lui pert d'autrui ne goit. (v.132) <sup>10</sup>  
Besoing fait vielle troter. (v.180) <sup>11</sup>  
Plentés n'i a point de saveur. (v.192) <sup>12</sup>

Presencia de metales como el oro:

Car n'est mie tout or qui luist. (v.156) <sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> “Antes de que se perdiera el caballo, haríamos bien en cerrar el establo”: Il est trop tard pour fermer l'écurie quand le cheval s'est sauvé (Maloux, M., 1990: 572). También en: Le Roux, II, 161; Tobler, n° 49; Morawski, n°s 149, 151 y 1747; Prov.rur. et vulg., n° 149: Quan(t) li chevaux est emblez si ferme on l'estable; Langlois, n° 564: Quant le chevalest perdus si ferme l'estable.

<sup>9</sup> “Lo barato saca dinero de bolsa.”: Le Roux, II, 492; Prov.rur. et vulg., n°154; Morawski, n°291; Langlois, n° 119. La Académie recoge en 1835: Il n'y a que les bons marchés qui ruinent y Montreynaud (1989: 113) recoge como variante antigua además de la que presentamos: Bon marché fait argent déboursier (Adages français, XVIe siècle).

<sup>10</sup> Le Roux, II, 395; Morawski, n°1973; Prov.rur. et vulg., n° 150: Qui pert lui d'autrui ne goit; Langlois, n° 675: Qui ses memes perd d'autrui ne jouist. En opinión de Arthur Langfors (1925: XVII) este proverbio parece significar: Celui qui perd son propre avoir ne jouit pas de celui de son prochain.

<sup>11</sup> Nécessité fait trotter les vieilles (Dourdon, 1993: 322). Este proverbio aparece en Roman de Renart (v.4, 905) y en Trésor des Sentences de Meurier (S.XVI): Besoin fait vielle trotter/Et l'endormy réveiller. En Le Roux, II, 247, 486; Prov.rur. et vulg., n° 152; Morawski, n° 236; Langlois, n° 108. Hace referencia al hecho de que la necesidad da fuerzas incluso a quien no las tiene.

<sup>12</sup> “En la abundancia no hay sabor”: Morawski, n° 1644; Prov.rur. et vulg., n° 153: En trop grant plenté n'a point de saveur; Langlois, n° 550: planté n'assaveure.



Proverbio de origen latino presente en muchas lenguas y que hace referencia a la apariencia engañosa con un valor negativo.

El hombre también aparece en los proverbios en su representación universal:

Mais li hom norrist tel chael  
Qui puis menjue sa courroie. (v.59-60)

El sacerdote, representando al clero y a sus viciadas costumbres:

Ou prestres muert, lieus y a euvre. (v.144)<sup>14</sup>

Es también frecuente la presencia de la mujer en los proverbios, normalmente desde una perspectiva misógina, así como el tema de la vejez que vemos representados en el proverbio del verso 180:

Car besoning fait vielle troter.

Elementos cotidianos como la comida y el tema del tiempo también están presentes en los siguientes versos:

Car plus viennent jor que sauchiches. (v.216)<sup>15</sup>  
Mais li hom norrist tel chael  
Qui puis menjue sa courroie. (v.59-60)

Sensaciones físicas como el calor, el frío o los olores:

Teus se quide chauffer qui s'art. (v.24)<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Traducción del proverbio latino Non omne quod nitet aurum est (Iribarren, J. M., 1996: 324). Otra variación que aparece en el S.XIII en Roman de Renart (v.27, 949): N'est pas tot or ice qui luist/Et tiex ne peut aidier qui nuist y en el S.XVI en Trésor des Sentences de Gabr. Meurier con otro verso más: N'est pas tout or ce qui reluist/ Ne farine ce qui blanchist (Le Roux, I, 81 y II), 493; Morawski, nº 1371; Tobler, nº229; Prov.rur. et vulg., nº 151: Il n'est pas ors quanques il reluist ; Langlois, nº 129 : Ce n'est pas or quanque reluit; Quitard, 1860: 326: Non es aurs tot cant que lutz (Amanieu des Escas).

<sup>14</sup> “Donde muere un sacerdote hay mucho que hacer”: Le Roux, I, 41: La ou un prestre meurt, Dieu y oevre; Langlois, nº 364: La ou prestre meurt lieux y a oevre; Morawski, nº 1027. Arthur Langfors (1925: XVII) considera que el verdadero sentido del verso es sin duda: Quand le prêtre meurt, il y a fort à faire, en particulier pour Dieu à qui il doit des comptes; siendo la verdadera forma del proverbio, en su opinión, con Dieus.

<sup>15</sup> Les jours sont plus nombreux que les saucisses (“Hay más días que salchichas”), proverbio griego (Montreynaud, F. y VVAA, 1989: 411). Aparece en Langlois, nº 551, y Morawski, nº1656. Su sentido podría ser, en opinión de A. Langfors (1925: XVII), Il y a plus de jours que de soucis, es decir, que todos los días no son tristes, tratándose quizás de una deformación de la palabra souci reemplazada por sauchiches y que cambiaría el sentido del proverbio refiriéndose a que “todos los días no son afortunados”. Pero Langfors opina que Huon le Roi sólo juega con la primera parte del proverbio: Il y a beaucoup de jours à venir.

En castellano encontramos “Hay más días que longanizas” y si bien fue utilizado según Covarrubias para hablar de “los que comen lo que tienen con mucha prisa, sin mirar que hay mañana”- citado en Iribarren, J.M. (1996: 315)- hoy día queremos indicar que hay mucho tiempo para hacer una cosa, no habiendo razón para obrar inmediatamente, coincidiendo así con la interpretación de A. Langfors.

<sup>16</sup> “De tal modo pretende calentarse quien se quema”: Le Roux, II, 424: Mal se chauffe qui tout se art; Langlois, nº 749; Prov.rur. et vulg., nº 145; Morawski, nº 2372; Quitard (1860): 312: Talz se cuia calfa qui s'art (P.Cardinal). El sentido de este verso es, en opinión de P.M. Quitard, “Tel croit faire une chose à

Car qui de bons est souef flaire. (v.48)<sup>17</sup>

Car n'est si chaut qui ne refroit. (v.228)<sup>18</sup>

Todas estas imágenes físicas envuelven ideas morales que se combinan de tal modo que favorecen una característica propia de los proverbios: su capacidad de dirigirse a la vista al mismo tiempo que al oído, de modo que actúan a la vez sobre los sentidos y sobre el espíritu (Quitard, J.M., 1860: 124).

Desde el punto de vista del contenido, Pierre-Marie Quitard (1860: 54) distingue entre proverbios generales y proverbios particulares. Los primeros expresan una verdad moral o una verdad de experiencia admitida por el sentido común de todos los pueblos - lo que se ha llamado “la sabiduría de las naciones”-, son verdades de todos los tiempos y de todos los lugares y que subsisten a pesar de los cambios; resumen de modo universal el espíritu de la humanidad entera: ideas y sentimientos generalmente admitidos, tradiciones reconocidas y aceptadas que acercan a los hombres. Los proverbios particulares se basan en una verdad de experiencia pero una verdad local propia de un pueblo concreto, vinculados también a un periodo concreto: cada época tiene sus opiniones dominantes, que se traducen en fórmulas populares; los proverbios de un siglo explican los gustos o las costumbres de este. Si cambian de cualidades o de vicios, la sociedad cambia de proverbios y esto nos permite comprender por qué a veces los proverbios dicen el pro y el contra. En *La Descriptions des relegions* predominan las que consideramos verdades generales, presentes en los versos 12, 24, 36, 60, 108, 120, 156, 180, 192, 204, 216 y 228; verdades particulares o propias de un pueblo y/o época encontramos en los versos 48, 72, 94-96, 132, 144, 167-168.

Para el conocimiento exacto del significado de un proverbio, especialmente si se trata de una “verdad particular” es necesario contextualizar, se trata de descubrir el proceso de contextualización-adequación de la expresión lingüística a la situación de vida, necesitamos por tanto el auxilio de disciplinas como la historia, la etnografía, la literatura y la sociolingüística para su correcto análisis.

Otro de los rasgos que lo caracterizan es su tono sentencioso- Dragonetti (1960: 45) habla de “un modo de dicción sentencioso”. El proverbio es utilizado por el autor

---

son avantage qui la fait à son détriment” y encuentra un sentido análogo en el español: “Pense me santiguar y quebre me el ojo”.

<sup>17</sup> “Pues quien es de buena raza huele bien”: Le Roux, II, 388; Prov.rur. et vulg., n°51: Qui de boens est souef flaire; Langlois, n°611: Qui de bons est souef flaire; Morawski, n°1886; Chrétien de Troyes, Erec et Enide, v. 6620: Qui de buens ist, soez iaut; Adam de le Hale, chanson VIII, v.16.

<sup>18</sup> “No está tan caliente quien no se refresca.”

para hacer valer su lección moral, siendo considerado como una de las formas más notables de la integración de una *auctoritas* en el texto (Zumthor, P., 1972: 35, 78)<sup>19</sup>. La poesía, en el lenguaje medieval, es siempre, de algún modo, enseñanza, lo que ella dice es “ejemplo”. En el caso de los proverbios, se trata de una enseñanza explícita y didáctica, proponiendo una máxima de carácter sentencioso. El autor se atribuye a veces incluso un papel de moralista: aconseja a su público (como en los versos 107-108, 167-168 y 204, ya mencionados), se lamenta sobre la decadencia de las costumbres o censura, como podemos ver en la mayor parte de los proverbios que presentamos: vv. 12, 24, 59-60, 72, 132, 144, 156 y 228.

Si analizamos la composición de los proverbios, observamos que su fuerza resulta del efecto de sentido producido por una contracción particular de la forma sintáctica y léxica, contracción que tiende a fijar un contenido y del que podemos hacer un inventario de los procedimientos utilizados: así, la brevedad de la frase propia de un estilo lapidario (se trata de versos octosílabos y de dísticos del mismo número de sílabas -estrofas V, VII, VIII, IX y XIV), la combinación frecuente de las categorías de lo indeterminado (pronombres indefinidos, relativos, adverbios interrogativos, sustantivos que manifiestan la generalidad, sustantivos abstractos,...):

Teus se quide chaufèr qui s'art. (v.24)  
 Envis laist on çou c'on aprent. (v.36)<sup>20</sup>  
 Car qui de bons est souef flaire. (v.48)  
 Mais li hom norrist tel chael  
 Qui puis menjue sa courroie. (v.59-60)  
 Bien set li chas quel barbe il leche. (v.72)  
La ou chat n'a, souris revele. (v.120)  
 Car qui lui pert d'autrui ne got. (v.132)  
Ou prestres muert, lieus i a euvre. (v.144)  
Qui ne donne ce qu'il a chier  
 Ne prent mie çou qu'il desire. (v.167-168)<sup>21</sup>  
Plentés n'i a point de saveur. (v.192)

<sup>19</sup> Los poetas de lengua latina utilizaron la técnica llamada *versus cum auctoritate*: cada estrofa comienza o termina con un verso tomado de un clásico. La lengua vulgar conoce un uso comparable aunque menos sistematizado: la introducción de dichos o de expresiones proverbiales en el texto.

<sup>20</sup> “Difícilmente se deja aquello a lo que se está habituado”: Prov.rur. et vulg., n° 146; Morawski, n° 707. Para Langfors- Langfors, A. (1925): p. XIV- puede tratarse de la modificación del proverbio: A envis meurt qui ne l'a apris (Le Roux, II, 298; Langlois, n° 259; Morawski, n° 709).

<sup>21</sup> “Quien no se desprende de lo que ama no obtiene lo que desea”: Tobler, n°124; Langlois, n° 164: Qui ne donne que aime ne prend que desire; Morawski, n° 2023.

Hemos de destacar también el uso del presente en todos ellos, expresando su valor atemporal, de verdad universal; del paralelismo (como podemos observar en los versos 167 y 168); de la aliteración que acentúa el significado de los proverbios<sup>22</sup>:

- Aliteración en “R”: Li hom norrist tel chael  
Qui puis menjue sa courroie (v.59-60)
- Aliteración en “L”: Bien set li chas quel barbe il leche. (v.72)
- Aliteración en “A”: Ains c'on m'apiaut Frere à l'asnon  
Ara mont pleü et venté (v.83-84)<sup>23</sup>

El uso de la rima y otros juegos fónicos (como por ejemplo en los versos 94-95 y 228) tienden a condensar el ritmo del enunciado, así como la repetición de una cierta estructura en los proverbios encabezados por la conjunción *car* que utiliza el autor para hacer valer, como hemos dicho anteriormente, su lección moral, sirviendo como una especie de conclusión en cada estrofa y adoptando ese tono sentencioso al que ya aludimos (estrofas IV, XI, XIII, XV, XVIII y XIX):

- Car qui de bons est souef flaire. (v.48)
- Car qui lui pert d'autrui ne got. (v.132)
- Car n'est mie tout or qui luist. (v.156)
- Car besoing fait vielle troter. (v.180)
- Car plus viennent jor que sauchiches. (v.216)
- Car n'est si chaut qui ne refroit. (v.228)

Es característico también el uso de un léxico sencillo y llano propio del lenguaje popular, pero fuertemente expresivo. El estudio de los recursos retóricos que en ellos aparecen y especialmente las “metáforas” puede ofrecer datos interesantes acerca de las imágenes que se encontraban más cerca de la gente en las diferentes épocas históricas en que los proverbios son utilizados y que se encaminaban tanto al conocimiento psicológico del individuo como a prescripciones de vida para prevenir y solucionar problemas interpersonales (Pelechano Barbera, V., 1980: 37-49).

Todos estos procedimientos participan en la universalización de la afirmación, en la promoción de esta a nivel metafórico, de modo que constituye el equivalente de un

---

<sup>22</sup> La R recuerda el gruñido del perro, de hecho era llamada "letra canina" por los gramáticos latinos, como ya sabemos. La L el lamido del gato; la A el sonido que emite el asno.

<sup>23</sup> “Antes de que se me apellide “el Hermano del burrito” el mundo habrá gozado y disfrutado”.

número en principio ilimitado de situaciones porque se trata de verdades generales, de constataciones consideradas universalmente como verdaderas.

Podemos hablar por ello del valor alusivo, más que descriptivo, de los proverbios: actúan como un referente enviando, fuera de las fronteras del texto, a una tradición virtualmente presente en este por medio de ellos. Podríamos hablar de un significado polisémico y abstracto que los hace atemporales, adaptándose a un contexto o una situación concretos y por ello, junto con su esencia popular, se han seguido transmitiendo a través de los siglos. Su función en el discurso es de carácter léxico, no sintáctico, ya que se trata de expresiones fijadas, no se pueden variar. Es un todo autónomo que refuerza el contenido del texto en el que se halla.

Finalmente, el lenguaje proverbial parece decir lo que todo el mundo ha sentido y pensado, no hay nada de pretencioso o de magistral en los proverbios; suscitan confianza en lugar de prevención y la lección que ofrecen, indirecta y general, tomada en lugar de recibida por aquellos a quienes conviene, penetra por propia voluntad en su entendimiento (Pelechano Barbera, V., 1980: 44). Mientras que las frases de cualquier discurso se borran fácilmente de la memoria, las fórmulas proverbiales, originalmente concisas, se quedan grabadas y perduran.

## Referencias Bibliográficas:

- DOURDON (1993): *Le dictionnaire des proverbes et des dictons de France*. Paris, Hachette.
- DRAGONETTI, Roger (1960): *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*. Brugge (België), Edit. de Tempel.
- JAUSS, Hans Robert (1970): "Une approche médiévale: les petits genres de l'exemplaire comme système lit. de communication" en *Littérature médiévale et théorie des genres en Poétique I*. Paris, Seuil.
- IRIBARREN, José M<sup>a</sup> (1996): *El porqué de los dichos*. Pamplona, Gobierno de Navarra.
- LANGFORS, Arthur. (1925), *Huon Le Roi de Cambrai. Œuvres I. ABC- AVE MARIA-LA DESCRPTIONS DES RELEGIONS*. Paris, Les Classiques français du Moyen Âge. Éd.Champion.
- LANGLOIS, Ernest (1899): *Anciens proverbes français*. Paris, Biblioteca de l'École des Chartes : vol. LX, pp.569-601.
- LE ROUX DE LINCY, Antoine-Jean-Victor (1859): *Le livre des proverbes français*. Paris, Adolphe Delahays.
- MALOUX, Maurice (1990): *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*. Paris, Larousse.
- MONTREYNAUD, Florence y VVAA. (1989): *Dictionnaire de proverbes et dictons*. Paris, Le Robert.
- MORAWSKI, Joseph (1925): *Proverbes français antérieurs au XV<sup>e</sup> siècle*. Paris, Classiques français du Moyen Âge, n° 47, Éd. Champion.
- PELECHANO BARBERA, Vicente (1980): "La psicología de los refranes: un recurso soslayado por la evolución psicológica" in *Rev. Papeles del psicólogo*, n° 46/47: pp.37-49.
- QUITARD, Pierre-Marie (1860): *Études historiques, littéraires et morales sur les proverbes français et le langage proverbial*. Techener, Libraire.
- TOBLER, Adolf (1895): *Proverbes au vilain*. Leipzig, Hirzel.
- ULRICH, Jean (1902a), "Die altfranzösische Sprichwörtersammlung." En *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*. Stuttgart, Steiner, XXIV, 1-35.
- ULRICH, Jean (1902b), "Die Sprichwörtersammlung Jehan Mielot's" en *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*. Stuttgart, Steiner, XXIV, 191-199.
- ZUMTHOR, Paul (1954): *Histoire littéraire de la France médiévale. VI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*. Paris, P.U.F.

# La cultura del vino en la Edad Media. Presencia y función del vino en la narrativa caballeresca

M<sup>a</sup> Jesús SALINERO CASCANTE  
Universidad de La Rioja

*“Plus a paroles an plain pot / De vin qu’an un mui de cervoise;” (Yvain: 591-3)*

## Introducción

Este estudio tiene como tema “La cultura del vino en la Edad Media” y se centra, en esta ocasión<sup>1</sup>, en la novela de caballería de los siglos XII y XIII. Esta narrativa es eminentemente épica: los caballeros, sean o no artúricos, se afanan en acciones guerreras y muchas de ellas se orientan hacia la búsqueda (quête) de un objetivo, ya sea éste terrenal (la gloria o/y el amor) o espiritual (la perfección, la búsqueda del Grial). Sean unas u otras las metas que les guían, lo cierto es que los caballeros suelen cumplir el juramento de la orden de caballería que les exige guiarse por los más altos ideales de la *transcendencia*. El heroísmo, la virtud, el sacrificio, la generosidad, etc., son sus referentes vitales y, al mismo tiempo, sus metas.

Por lo tanto, las situaciones hedonistas, propicias para la exaltación de los sentidos, aparecen en periodos cortos, transitorios estados de reposo en los que se dedican a otras actividades más placenteras como el amor, los juegos, la danza, las fiestas... Estos momentos de relajo y goce corporal son, como decimos, escasos de manera que los autores prefieren hablar del amor y del galanteo antes que de los placeres de la mesa. Es decir, en este género vertebrado por la ascética caballeresca no encontraremos una “exaltación del vino y del beber” como ocurre en otros géneros medievales y, sobre todo, en el Renacimiento (recordemos a Rabelais). A pesar de ello, el vino está presente en determinados contextos narrativos con un valor concreto, ya sea funcional, social o simbólico.

Dicho esto, nuestro estudio examinará la presencia textual del vino y del beber a través de sus diversas ocurrencias (vino, viña, viñedos, beber, embriaguez, brebaje, vino herbado...),

---

<sup>1</sup> El presente estudio forma parte de un proyecto más amplio de investigación: *El vino en la Cultura y en la Literatura*. Proyecto inscrito en la Universidad de La Rioja, en el que colaboran profesores de dicha Universidad y de la Universidad de Zaragoza.

y analizará su valor dentro del campo épico, místico y espiritual. Para ello, y guiados siempre por los textos, hemos establecido para el análisis distintos apartados. Empezaremos por una introducción al “vino” para continuar con otros apartados de índole temático o narratológico, que por su interés o por su funcionalidad son merecedores de un estudio puntual.

### **El vino**

La novela caballeresca de estos siglos es, salvo excepciones, parca en descripciones costumbristas y cotidianas, de manera que los escritores no suelen dedicar mucho espacio al arte de la restauración. Un claro ejemplo nos lo proporciona el narrador de *Erec* que no quiere retrasar su relato detallando lo que hay de comer y de beber en la mesa “Ici ne vuel feire demore, / se trover puis voie plus droite” (*Erec*: 5534-5)<sup>2</sup>. Sin embargo, el vino está presente aquí y allá, a veces con un mero valor ornamental, otras, en cambio, se habla del vino de varias clases (“et vin de diverse maniere” *Erec*: 5539), o se indica que el vino es de buena cepa como el que le sirve Lunete a Yvain (“et vin qui fu de boene grape, / plain pot” Yvain: 1049). El vino es la bebida más apreciada por los señores y por los caballeros que lo beben claro (clairet), como el clarete con el que el Rey Pescador agasaja a su huésped Perceval (*Le Graal*: 3270-1). Sin embargo, al acabar la cena y antes de irse a acostar, el anfitrión le ofrece otro tipo de vino: “vin au piment où il n’y avait ni miel ni poivre, et bon vin de mûre et clair sirop” (*Le Graal*: 3325-33). Es decir, lo que consideraban en la época vinos digestivos y dulces con los que se cerraba el servicio de mesa. Servicio que estaba a cargo de los criados que ejercían su oficio como el de botellero que aparece en *Le Bel Inconnu* (Botilliers, 940).

Una variante de vino que encontramos en los textos medievales con relativa frecuencia es “le vin herbé”. Este vino es el resultado de una mezcla de ingredientes caros en la época y difíciles de encontrar, como las especias que llegan del lejano Oriente. La Historia de la Medicina<sup>3</sup> nos indica la composición de este vino: vino, miel y especias. Distintas recetas<sup>4</sup> indican que las especias deben ser primero reducidas a polvo (también pueden ser utilizadas como hierbas). Se mezclan con el vino y con miel y se deja esta infusión reposar durante toda una noche. Finalmente se filtra el brebaje para depurarlo. El resultado es un vino muy claro, aromático y con un toque dulce por la miel. Este tipo de vino claro es también llamado “claré”

---

<sup>2</sup> Las referencias a las novelas de Chrétien de Troyes (*Erec et Enide*, *Cligès*, *Yvain*, *La Charrette*, *Le Graal*) remiten todas a las ediciones de Honoré Champion, col. “C.F.M.A.”.

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, la de MM. Bariety et Coury (1963).

<sup>4</sup> Paul Meyer publica una receta latina del siglo XIV en *Romania*, XXXVII, 1908: 523. La propia monja benedictina, la abadesa Hildegarde, escribe dos recetas para elaborar un “claré”. Según Faith Lyons (1970: 692), la presencia en las recetas de plantas exóticas provenientes de las zonas asiáticas más alejadas, se debería a la influencia que sobre ella habría ejercido un médico de Salerno, Constantino el Africano.



o “claret”<sup>5</sup>, porque su color se asemeja al del clarete. De hecho toma su nombre. Esta característica del color claro del “vin herbé” aparece reflejada en el *Tristan Folie de Berne* cuando el poeta dice: “Mout par fu clers, n’i parut sope” (Bédier, 1907: 437). En *Cligès*, Chrétien explica el proceso de preparación del brebaje de Thessala para engañar a Alis en la noche de bodas (*Cligès*: 3209-3216). Las especias primero se batien bien (posiblemente para reducir las a polvo), se maceran (“destranper”) con el vino, y finalmente se cuele (“et cole”) todo:

Bien les fet batre et destranper,  
Et cole tant que toz est clers  
Ne rien n’i est aigres n’amers. (*Cligès*: vv. 3212-4)

El resultado es un vino claro:

Car li boivres est clers, et sains,  
Et de boenes especes plains. (*Cligès*: vv. 3263-4)

Es precisamente esta claridad lo que le confiere su valor de brebaje “sano”, ya que los vinos especiados o “clarés” eran considerados en la Edad Media bebidas beneficiosas para la salud, ya sea como digestivos, o como reconstituyentes. De ahí, pues, que el emperador Alis no recele nada cuando su sobrino Cligès le vierte el vino en la copa. Sin embargo, en *Tristan* y en *Cligès*, esta función saludable y natural del vino especiado se desvirtúa para integrarse en el lado más oscuro de la manipulación herbolaria, el de la magia. Iseo madre y Thessala, ambas “sorcières” incorporan a la poción un componente mágico que lo convierte en un “filtro amoroso”, un *lovendrin*.

También nos hemos encontrado con proverbios o dichos referentes al tema del vino como “traer vino en abundancia” (“porter vin a respandant”, *Le Bel Inconnu*, 1983: 2734-2739), o como dice Keu cuando cuestiona el valor de Yvain<sup>6</sup>: “Plus a paroles an plain pot / De vin qu’an un mui de cervoise;” (*Yvain*: 591-3). Este dicho muestra la creencia de que la fuerza alcohólica del vino, muy superior a la de la cerveza, desata la lengua. En *Le Bel Inconnu*: “Dice el villano: Por San Martín quien cultiva la viña, no recoge la uva” (Li vilains dist: “Par Saint Martin / Tels fait vienge, n’i cuit roissin”, 915-6).

Por lo general, es a partir del siglo XIII, y coincidiendo con la ascensión de la burguesía urbana, cuando corre el dinero y se mejoran considerablemente las condiciones de vida. Se

---

<sup>5</sup> Los términos “claré” o “claret” provienen del lat. claratum” y su significado, tal y como se recoge en *Le Dictionnaire de l’ancien français* (Greimas, 1968), es el siguiente: “Vin mélangé de miel et d’épices aromatiques”.

<sup>6</sup> Esta intervención de Keu se completa con la que tiene lugar en la propia fuente (v. 2185).

disfruta de una buena comida y se valora “una mesa bien servida” enumerando las viandas. La dieta de los nobles es fundamentalmente cárnica: caza, aves de corral, carne de la matanza (cerdo) y también algún pescado fresco si es de agua dulce (salmón, anguila, lucio...) y en salazón si es de mar.

Pero, mientras se enumeran los distintos manjares de la mesa incluyendo a veces el modo de elaboración, la descripción de la bebida es mucho más parca. De hecho, y por lo general, no es frecuente entrar en el detalle del tipo de vino (aunque a veces se dice si es blanco, clarete, etc. o si es un vino cosechero –cru- o viejo) y mucho menos se menciona la tierra o comarca de la que procede; tampoco encontramos alusiones a los distintos aromas o sabores del vino porque todavía estamos muy lejos de lo que hoy se llama “la cultura del vino” en la que intervienen una multiplicidad de criterios para su valoración.

A pesar de esta limitada información en torno al vino sabemos, sin embargo, que éste constituye la bebida esencial del Occidente medieval, y desde luego, la más refinada. La cerveza, en cambio, es la bebida popular por excelencia (también reservada a las mujeres), es la bebida de las fiestas locales. La sidra es propia de los campesinos y el aguamiel tiene sus degustadores. La sidra es una bebida de tradición campesina y el aguamiel se toma al final de las comidas solo o acompañado con jugo de fruta, o como condimento de las comidas. Pero insistimos en que el vino es la bebida por excelencia en la Edad Media.

Mais la boisson par excellence, celle que l'on boit en toutes occasions à toutes heures du jour, c'est le vin. Il passe pour une source de santé, un bienfait de l'existence, un don de la nature qui mérite un respect quasi religieux. Aussi la vigne est-elle cultivée partout [...] le long des cours d'eau, dans la banlieue des villes, autour des monastères et des châteaux. (Pastoureau, 1976: 81)

### **Presencia vs carencia de vino**

Se ha podido observar en el corpus analizado cómo el vino es un *signum* social, es decir, en una *marca* de riqueza y abundancia si lo hay, o de precariedad y pobreza si falta en la casa o en la mesa. Dicho de otro modo, es signo de poder y de opulencia, ya sea aristocrático o burgués.

#### ***1.Presencia:***

##### **1. 1. *Signum* de abundancia y riqueza**

Cuando los escritores quieren dejar constancia de la importancia de los dominios de un señor feudal, no se limitan a describir su hermoso e inexpugnable castillo, también mencionan la riqueza de la comarca en la que éste se asienta. Junto a bosques para la caza aparecen prados, campos cultivados y, sobre todo, viñedos con los que se asegura la provisión de vino

en la casa<sup>7</sup>. Son muchos los ejemplos, baste con citar dos. En *Erec et Enide*, se describe el castillo de Brandigan del rey Evrain del siguiente modo:

L'isle ou li chastiax est assis;  
Car tot croist dedans le porpris  
[...] et fruiz et blez et vins i vient,  
ne bois ne riviere n'i faut; (5349-53)

El segundo ejemplo es de *Le Bel Inconnu*. El castillo de Galigan, propiedad del poderoso Lampar, está situado en una comarca de gran riqueza:

Molt estoit bieles la contree  
De vingnes, de bos et de plains,  
Et si ot molt rices vilains,  
De tos biens estoit raenplie; (2502-05)

El vino nunca falta en las cortes señoriales y, a partir del siglo XIII, en las casas de los burgueses adinerados. La calidad de los vinos, como de los platos o manjares que se sirven, varía según la región y, sobre todo, según la categoría del anfitrión. Como bien afirma Buschinger (1984:384), “la nourriture largement distribuée est symbole du rang social, du statut social”, generalmente ligado a un buen *status* económico. El *topos* en el que el vino tiene su mayor presencia es la *fiesta*, ya sea ésta oficial o particular. Las fiestas de la Corte Artúrica son célebres y numerosas. Estas grandes celebraciones son la ocasión para reunir a la elite de la corte, lucir los trajes, seguir la etiqueta, etc. y todo ello contribuye a dar fama y esplendor a la corte. Además, las fiestas permiten a la casa real agasajar a sus invitados con un gran festín con el que el rey muestra su riqueza y generosidad.

Las bodas son otra ocasión propicia para celebrar los esponsales a lo grande y el vino nunca falta, incluso vinos distintos. Recordemos la boda de Yvain con Laudine, o la de Erec con Enide que se celebra en la propia corte artúrica. En esta ocasión, el rey Arthur, como buen anfitrión, está pendiente del convite y para que nada falte ordena:

(bien comanda) as penetiers  
et as queuz et aus botelliers  
qu'il livrassent a grant planté,  
chascun selonc sa volante,  
et pain, et vin et veneison; (*Erec*: 2007-11)

**1.2.** Como marca o signo de hospitalidad el vino siempre está presente formando parte de las “*manières de table*”, incluso si el anfitrión no es un señor, se desvive igualmente por agasajar a su invitado. Este es el caso del barquero que invita a su casa a Gauvain

---

<sup>7</sup> Notemos que nos hallamos en unas épocas en la que predomina la autarquía, es decir, una economía basada en el auto abastecimiento.

ofreciéndole una espléndida cena con vinos blanco fuerte y tinto, jóvenes y viejos: “et li vin furent fort et cler, / blanc et vermoil, novel et viez” (*Le Graal*: 7234-5).

**1.3.** Otro buen momento para beber es cuando los compañeros (de aventura) se reúnen. En *La mort du roi Arthur*, la víspera de un torneo, Gauvain, Gohor, el rey de Norgales, Lancelot y otros compañeros se reúnen al anochecer en una tienda para entretenerse. Allí se sirve vino: “L’écuyer faisait le service du vin” (*La mort du roi Arthur*, 2005: 68).

**1.4.** Las largas andaduras de los caballeros artúricos en sus viajes o en sus búsquedas de aventura se jalonan en etapas con sus correspondientes descansos para reponer fuerzas. Es el mejor momento para probar bocado<sup>8</sup>. Es el caso de Erec y Enide que agotados por su último mal encuentro (los cinco caballeros ladrones) y por haber pasado la noche en el bosque, se encuentran a la mañana siguiente, hacia el mediodía, con un escudero acompañado por dos criados que llevan pan, “buen vino” y cinco quesos cremosos. El escudero adivinando su necesidad les ofrece su comida:

“Sire, je crois (escudero) et pans  
que enuit avez molt traveillié,  
et cele dame molt veillié,  
et geü an ceste forest.  
De cest blanc gastel vos revest,  
s’ il vos plest un po a mangier.  
[...] li gastiax est de boen formant,  
boen vin ai et fromage gras,  
blanche toaille et biax henas;  
s’ il vos plest a desgeüner ...” (3136-3147)

Versos después se dice:

le gastel et le vin lor baille,  
un fromage lor pere et taille;  
cil mangierent qui fain avoient,  
et del vin volantiers bevoien; (3167-3170)

**1.5.** *El vino en la curación.* Hemos notado cómo el vino aparece con cierta frecuencia en este contexto para restaurar las fuerzas de los caballeros enfermos o heridos en el combate. En estos casos, el vino se rebaja con agua para que no tenga tanta fuerza y no haga daño al enfermo. Guivret le ofrece un vaso de este vino mezclado a Erec que yace malherido de su

---

<sup>8</sup> Muchas veces el momento de la restauración llega tras el combate. Después de vencer a unos terribles gigantes, Le Bel Inconnu encuentra en su guarida abundancia de alimentos que han acumulado de sus rapiñas por la comarca. El narrador describe el banquete que el caballero y sus hambrientos acompañantes se dan. Tienen incluso mantel blanco, lo que da un toque civilizado:

...trente pains  
[...] Janbes salees, oissialz ras,  
Tos rotis et tos atornés;  
De bon vin ont trové asés. (*Le Bel inconnu*: 901-06)

último combate. Esta es la explicación que el propio Guivret le da al enfermo:

Vin a eve meslé bevroiz;  
J'en ai de boen set barrilz plains,  
Mes li purs ne vos est pas sanins,  
Car bleciez estes et plaiez.  
[...] li purs li estoit trop rades.  
[...] Erec manja come malades  
et but petit, que il n'osa; (*Erec*: 5108-1127)

## **2.Ausencia**

**2.1. *Signum social de pobreza o carencia.*** En general, la falta de vino suele ir asociada al tema de la pobreza o de la precariedad por un motivo u otro. Del mismo modo que la referencia explícita al vino simbolizaba un estado social alto o adinerado, su ausencia significa por el contrario “decadencia”, pues como bien señala Jacques Le Goff (1982: 328), el lujo alimentario es “el primero de los lujos” y, quizás, el más significativo después de las épocas de hambre que se han vivido en etapas anteriores y que todavía obsesionan a muchos. En *Le Conte du Graal* se menciona una situación de precariedad total, la causa un prolongado asedio. Efectivamente, en el castillo de Beaurepaire de la bella Blanchefleur no hay nada para comer ni para beber, ni siquiera las populares cerveza o sidra: el sitio que Clamadeu des Îles mantiene a su castillo, ha transformado su otrora abundancia en un “chastel gaste”, tan pobre que no hay como explica el narrador “ ne pain ne paste, / ne vin ne sidre ne cervoise” (*Le Graal*: 1769-71).

**2.2.** Por encontrarse en *un medio natural no civilizado* (ej. el bosque) o *viajando* por los caminos. Entonces se pasa de la abundancia a la carencia e, incluso, el ayuno. El bosque, antítesis del universo civilizado en el Occidente medieval, es el medio natural por excelencia. Allí sólo se puede beber agua de las fuentes y comer frutos o verduras silvestres, y, los más avezados, caza. Todos recordamos la locura de Yvain en el bosque de Broceliande y su regresión al estado salvaje como consecuencia de su locura. Entonces su alimentación es tan precaria y asilvestrada que sólo como carne cruda y sólo bebe agua<sup>9</sup>. Más adelante, durante su proceso de reintegración en el mundo social, Yvain, acompañado por el león, come un cabritillo asado que ha cazado la fiera pero se dice que carece de pan, vino y sal (alimentos y condimentos culturales básicos), así como de mantel y cuchillo (sin refinamiento), lo que evidencia todavía la rusticidad del momento (*Yvain*, vv. 3462-4). El vino, aunque proviene de la madre Naturaleza, es decir, de la vid, es el resultado de un proceso de elaboración en el que

---

<sup>9</sup> Posteriormente, como sabemos la influencia del ermitaño será crucial para el restablecimiento de Yvain y para su inserción social. El ermitaño, intermediario entre el mundo natural (bosque) y el civilizado (ciudad o corte) será el adecuado para modificar su alimentación (de crudo a cocido), como un proceso previo para el cambio del caballero: asez de la venison cuire; / et li peins, et l'ave, et la buire” (*Yvain*: 2871-2).

interviene la tradición cultural, por lo tanto, es lógico que no se encuentre en este habitat.

**2.3. Renuncia espiritual.** Por último, no podemos olvidarnos de la pobreza que se abraza voluntariamente por motivos espirituales. Nos referimos a los numerosos ermitaños que pueblan los bosques en las novelas medievales y que basan su alimentación en hierbas, frutos o raíces que recogen del bosque y su bebida es el agua. Se trata del ayuno para alcanzar, a través del *sacrificio*, la perfección espiritual. Este ayuno penitencial se extiende a los caballeros que deben purgar sus pecados para *renovarse* espiritualmente. En estos casos, el rito lustral puede ser voluntario o involuntario. En *Le Conte du Graal* vemos a Perceval llorar sus pecados y hacer penitencia en el bosque junto al ermitaño, su tío materno (vv. 6009 y ss.). En cambio, el caso de Lancelot es diferente porque su catarsis tiene lugar de manera involuntaria durante su encierro en la torre por Méléagant. Como mostramos en nuestro estudio sobre esta obra (Salinero, 1991), el agua turbia que le dan a beber y el pan duro de centeno (v. 6617) es un caso extremo de proceso lustral que obedece únicamente a la voluntad de Chrétien que no puede consentir que Lancelot se reintegre en la corte artúrica contaminado por sus graves pecados de adulterio y de intento de suicidio.

### **El vino y su función narrativa**

Suele ser frecuente que la novela bretona presente en su comienzo, en lo que Bezzola (1968) llama *le premerains vers*, una *situación de conflicto* que se resolverá a través de la aventura de un caballero concreto (“l’élú”: Kölher, 1974) o de una aventura colectiva cuando el conflicto-carencia afecta a la corte entera. También son numerosas las novelas en las que el conflicto adquiere la forma narrativa de un “ultraje”, o “fechoría” como prefieren llamarla los semiólogos. Desde esta perspectiva funcional, el vino asociado al ultraje puede a) formar parte del núcleo de un episodio, b) puede ser el desencadenante de la acción de un episodio, o c) puede ser el punto de partida para toda una aventura. Tomaremos como ejemplo dos novelas: *Le Conte du Graal* y El primer libro del *Lancelot*, novela en prosa del s. XIII. En *Le Conte du Graal*, Chrétien de Troyes une la iniciación caballeresca de Perceval con la afrenta que el “Caballero Bermejo” infringe a la reina, al arrebatarse al rey su copa y derramar sobre ella el vino. La reina indignada y ultrajada se encierra en su habitación:

mes devant moi ma cope prist  
et si folemant l’an leva  
que sor la reïne versa  
tot le vin dont ele estoit plainne.  
Ci ot honte laide et vilainne,  
que la reïne an est antree,  
de grant duel et d’ire anflamee,

an sa chanbre ou ele s'ocit... (*Le Graal*: 956-63)

Chrétien asocia a menudo la copa de vino y la mujer y, desde luego, la copa, la mujer y el ultraje. De hecho, en la misma novela, versos antes, Perceval ha tenido una actitud muy similar a la del Caballero Bermejo, con la doncella de la tienda que encuentra en el bosque. Los modales rústicos del muchacho distan del trato deferente que debe darse a una dama y más si ésta se encuentra sola. El ultraje es múltiple, pues le quita a la fuerza el anillo que su amigo le ha regalado y también a la fuerza la besa. Por último, un Perceval hambriento y sin modales come y bebe vino a grandes tragos: “del vin, qui n'estoit pas troblez, / s'an boit sovant et a granz trez...” (736-48). Como sabemos, este episodio queda, por así decirlo, narrativamente abierto para cerrarse mucho más tarde, cuando un Perceval más maduro es capaz de comprender su error, de lavar la deshonra de la doncella y de castigar la crueldad de su amigo.

En la novela del *Lancelot en Prosa* encontramos una variante del tema: El rey Claudas ordena a Lionel que beba, para ello le acerca una “hermosa y rica” copa, pero Lionel y su hermano Boores no perdonan a Claudas que haya matado a su padre y apoderado de su reino. Este odio unido a la influencia “mágica” de las hierbas de la corona y del collar que les ha regalado el hada del Lago ejercen su efecto, de manera que

Lionel a pris la coupe et [...] la lève à deux mains, de telle manière qu'une partie du vin tombe sur sa robe, et en frappe le roi Claudas au visage de toute sa force. Ce qui reste du vin inonde le roi, pénètre dans ses yeux, son nez, sa bouche, et il manque d'être étouffé (*Lancelot du Lac*, I, 1991: 207)

Este incidente que se inicia con el derramamiento del vino sobre la persona y culmina con la agresión de la copa supone un acto de rechazo a la hospitalidad ofrecida por el traidor. Efectivamente, ofrecer una copa de vino es signo de hospitalidad o agasajo hacia el huésped; sin embargo, los dos muchachos no son sus huéspedes sino sus prisioneros, de ahí su actitud honesta y coherente y su negativa a claudicar en sus principios. En este caso, la rebelión de los hermanos sirve para que ambos pasen a vivir bajo la tutela de la Dama de Lago, junto a su primo Lancelot.

El tema del vino y la traición se unen muchas veces en la narrativa heroica. En el *Cligès* de Chrétien, el vino o brebaje, que prepara Thessala para simular la “falsa muerte” de Fénice y “engañar” así a Alis, es juzgado de traición al emperador y marido: “Por mialz feire la traïson...” (5658). En la época medieval, la traición es considerada tan felona y oscura como el propio Satán que la simboliza, por lo que no resulta extraño que la poción sea asociada con la muerte oscura, el veneno: “Qui la poison destranpre et brace, / Destrempre l'a et batue;”

(5700-01). La utilización de los verbos “destranpre” (‘macerar’), “brace” (‘agitar’), “batue” (‘batir’), que implican una serie de pasos en la preparación de la poción, son los mismos que aparecen en la confección del “vin herbé” ofrecido al marido para engañarlo en la noche de bodas. Hay, por lo tanto, una aproximación semántica y simbólica entre los dos bebedizos.

### **El vino en el amor y la seducción. El *lovendrin*.**

El escenario místico del amor es recreado en la novela medieval bretona como un espacio íntimo donde los enamorados-amantes gozan de su amor, reponiendo sus fuerzas con los manjares y el vino que los criados les sirven. Erec et Enide, por ejemplo, vivirán en este deleite durante mucho tiempo. Por el contrario, la insatisfacción amorosa, el mal de amor suele acompañarse de una negativa a comer y a beber. Efectivamente, *la maladie d’amour* de la que de manera tan pormenorizada nos habla André Le Chapelain (1974) tiene entre sus síntomas el rechazo a probar bocado, incluyendo esto la bebida. Numerosos son los ejemplos que hay en esta literatura que une aventura y amor, y hace, a veces, de la conquista del amor una aventura. Citemos algunos. En *La mort du roi Arthur*, Lancelot que ama profundamente a la reina no puede comer ni beber y Galehot se da cuenta; “Quand Galehaut se rendit compte que l’amour que Lancelot portait à la reine croissait de jour en jour, à tel point qu’il en perdait le boire et le manger, il le pressa si bien qu’il lui avoua qu’il aimait Guenièvre et qu’il se mourrait de langueur” (*La mort du roi Arthur*, 2005: 82-3). Reacción similar tiene en la misma obra la “demoiselle d’Escalot” que se enamora locamente de Lancelot sin ser correspondida por éste: “-Seigneur, dès que je vous ai vu, je vous ai aimé plus qu’aucun cœur de femme ne peut aimer un homme, puisque jamais depuis ce jour je n’ai pu boire ni manger, ni dormir ni prendre du repos...” (*La mort du roi Arthur*, 2005: 87). En *Cligès* el ejemplo es más interesante: Fénice no quiere “comer ni beber otro brebaje (liqueur)”, sólo le alimenta el recuerdo de las palabras de Cligès en su despedida “il était tout à elle” (*Cligès*: 4338-41).

En *Le chevalier de la Charrette*, en el episodio de “la doncella seductora”, el vino forma parte de la estrategia general ideada por la doncella para seducir a Lancelot. Así por ejemplo, prepara su albergue para el disfrute de los sentidos y del amor creando un espacio íntimo, confortable (vestimenta cómoda, derroche de luz, agua caliente para lavarse... vv. 1014-18), y una mesa apetitosa con manjares exquisitos y con vino de dos clases: “et dui pot, l’uns plains de moré, / et li autres de fort vin blanc.” (*Charrette*: 990-1), es decir, vino dulce de moras para los postres o quizá para la doncella, y fuerte vino blanco (‘seco’) para la comida. Al final del banquete, ella misma se ofrece al caballero como el último y muy especial deleite de todos cuantos el hospedaje ofrece (*Charrette*, 1021 y ss.).



Veamos por último, el *lovendrin* que beben Tristan e Iseut. Este “vino herbado” es un bebedizo amoroso de naturaleza mágica que hace nacer en ellos una pasión que los domina en cuerpo y alma. El *lovendrin* desata *l’ivresse*, metáfora de su locura amorosa, de su sed por apurar hasta la última gota esta experiencia mística y sensual, que nunca es suficiente, que no sacia su sed:

Tan con durerent li troi an,  
Out li vins si soupris Tristan  
Et la roine ensemble o lui,  
Que chascun disoit: “Las n’en sui.” (Bérout, 2143-6)

Como bien ha señalado Roberto Ruiz Capellán (1985: 27), Iseut es para Tristan el *vino* con el que apaga su sed-deseo y, del mismo modo, lo es Tristan para Iseut. El “vin herbé” simboliza, pues, *l’ivresse* de los amantes que subyuga sus sentidos al placer, a la pasión, y, por contra, aniquila o, mejor aún, anestesia –como la embriaguez etílica (Ruiz Capellán, 1985: 35)- toda sensación de dolor, de penuria, de pudor... convirtiéndolos en uno solo. De este modo, este vino de hierbas los *une* con una pasión incontenible, pero al mismo tiempo los *separa* de lo social, los excluye del mundo civilizado convirtiéndolos en marginados.

### **Conclusión**

Nuestro estudio ha mostrado cómo el vino se halla presente en la Cultura Medieval en distintos contextos narrativos y en determinadas situaciones sociales con funciones concretas. Grosso modo, el vino está presente en momentos de celebración, de reunión y de hospitalidad. En estos casos, el vino contribuye a la alegría general y se convierte en *signum* de abundancia y riqueza. El vino, además, tiene un marcado carácter social, de hecho, no hemos encontrado un solo caso en el que el vino sea bebido en soledad. Hemos observado que se valora un buen vino, que se distingue entre los vinos jóvenes y los viejos, que consideran el vino blanco como un vino fuerte apropiado para el hombre, mientras que para la mujer un vino claro o uno dulce, como el de moras, son los más adecuados por su sabor y por su menor graduación; así mismo notamos que consideran el vino beneficioso para la salud por sus cualidades digestivas y reconfortantes, llegando incluso a manipularlo y mezclarlo (miel, especias, etc.) o a rebajarlo con agua para lograr resultados específicos. En el campo épico, el vino ayuda eficazmente a restaurar las fuerzas de los caballeros agotados por la aventura o heridos en el combate, pero también contribuye a quebrar voluntades y a la traición. Del mismo modo, en el campo de la mística amorosa, el vino está presente contribuyendo al placer amoroso, siendo auxiliar precioso en la seducción, o subyugando la razón social, la voluntad y la moral

(lovendrin). Por último, hemos mostrado cómo el vino es un elemento funcional, que sostiene un episodio (la afrenta a la reina en *Le Graal*), o condiciona al desarrollo general de los acontecimientos (el filtro en *Tristan*).

## Referencias bibliográficas

- BARIÉTY, M et COURY (1963), *Histoire de la Médecine*. Paris: Fayard.
- BÉROUL (1979), *Le roman de Tristan*. Ed. de Ernest Muret. Paris: Honoré Champion, col. "C.F.M.A."
- BEZZOLA, R. (1968), *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*. Paris: Champion.
- BUSCHINGER, D. (1984), "La nourriture dans les romans arthuriens allemands entre 1170 et 1210" in *Manger et Boire au Moyen Âge*. T. I. Ed. D. Menjot. Nice: Les Belles Lettres.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1978), *Erec et Enide*. Ed. de M. Roques. Paris: Honoré Champion, col. "C.F.M.A."
- CHRÉTIEN DE TROYES (1975), *Cligès*. Ed. de A. Micha. Paris: Honoré Champion, col. "C.F.M.A."
- CHRÉTIEN DE TROYES (1982), *Le chevaleir au Lion (Yvain)*. Ed. de M. Roques. Paris: Honoré Champion, col. "C.F.M.A."
- CHRÉTIEN DE TROYES (1975), *Le chevalier de la charrette (Lancelot)*. Ed. de M. Roques. Paris: Honoré Champion, col. "C.F.M.A."
- CHRÉTIEN DE TROYES (1979, 1984), *Le conte du Graal (Perceval)*. 2 T. Ed. de F. Lecoy. Paris: Honoré Champion, col. "C.F.M.A."
- GREIMAS, A.J. (1968), *Dictionnaire de l'ancien français* Paris: Larousse.
- KÖHLER, E. (1974), *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*. Paris: Gallimard.
- La mort du roi Arthur* (2005). Ed. y trad. de M. Santucci. Paris: Honoré Champion.
- LANCELOT DU LAC I*, (1991), Ed. F. Mosès, prólogo de M. Zink. Paris: Librairie Générale Française, col. "Lettres Gothiques"
- LE CHAPELAIN, A. (1974), *Traité de l'amour courtois* (Introd. trad. y notas de Claude Buridant). Paris: Klincksieck.
- LES DEUX POÈMES DE *LA FOLIE TRISTAN* (1907). Ed. de J. Bédier. Paris: Firmin-Didot, coll. "Société des Anciens Textes Français"
- LE GOFF, J. (1982), *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris: Champs-Flammarions, 1964.
- LE GOFF, J. ( )
- LYONS, F. (1970), "'Vin herbé' et 'Gingembras'" in *Mélanges de langue et littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier par ses collègues, ses élèves et ses amis*. Genève: Droz.
- PASTOUREAU, M. (1976), *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevalier de la Table Ronde*. Paris: Hachette.
- RENAUT DE BEAUJEU (1983), *Le Bel Inconnu*. Ed. de G. Perrie Williams. Paris: Honoré Champion, col. "C.F.M.A."
- RUIZ CAPELLÁN, R. (1985), *Tristán e Iseo (ed. y trad.)*. Madrid: Cátedra, col. "Letras Universales"

SALINERO CASCANTE, M. J. (1995), *Para una Antropológicas de lo Imaginario en 'Le Chevalier de la Charrette' de Chrétien de Troyes*. Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja.

## La escala en los dominios de sire Gaster: ¿testimonio del momento histórico o colofón de las fobias de Rabelais?

Beatriz COCA MÉNDEZ  
Universidad de Valladolid

Encallando el periplo de la Talamega en una sola escala, la selección de los capítulos LVII-LXII del *Quart Livre*<sup>1</sup> parece aventurada a la hora de establecer relaciones entre texto y sociedad, por cuanto la lectura selectiva ensombrece el propósito de esta odisea marítima y arrecia la amenaza de endosar al autor intenciones extemporáneas. Esta selección tampoco obedece al arbitrio ni a las facilidades de una ficción insular, sino a la impronta que Gaster imprime a la ética y estética de este episodio, y a la obra en general.

Los nubarrones que se ciernen sobre la autoría del *Cinquiesme livre* hacen del *Quart livre* la obra testamentaria de Rabelais. Y como se desprende de la carta al cardenal Odet de Coligny, el propósito de dar continuación a la “mythologies Pantagrueliques”, objeto de censuras y privilegios reales, corrobora la querencia del autor por la ficción y, subrepticamente, por la prosa abigarrada. Aunque en la boga de los relatos de viaje, la idea de una odisea no es nueva como ilustran los capítulos XXIII y XXXVIII de *Pantagruel*<sup>2</sup>, porque Rabelais vuelve a servirse de una toponimia utópica; ahora desaconsejando la lectura topográfica, la cronológica es pareja, ya que por la mudanza de los vientos el periplo de la Talamega es absorbido por la ucronía. La indefinición espacio-temporal poco facilita tender puentes convergentes entre lo conocido y lo ignoto, dado que el arranque de este periplo acontecer en un puerto tan indefinido como Thalasse y la primera escala acaece en un *no-lugar* llamado Medamothi; además el espacio septentrional, emplazamiento de maravillas y poblado de seres extraños, apenas guarda semejanzas con el mundo conocido.

Lo insólito de esta circunnavegación es fruto de la imaginación de un escribano, alimentada en la lectura de libros de *haulte fustaye*, cuyas alusiones que emergen en la prosa para dar autoridad a lo testificado y sumergen al lector en un piélago de

---

<sup>1</sup> La edición empleada es *Rabelais, Oeuvres Complètes*, Édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, “La Pléiade”, 1994.

<sup>2</sup> “Comment il passa les mons Caspies, comment il naviga par la mer Athlantique et deffit les Caniballes. Et conquista les isles de Perlas [...], et comment il visita les regions de la lune”.

anécdotas, ejemplos y divagaciones. La verosimilitud de esta odisea atiende a su especificidad –unas *fabuleuses narrations*– y, por lo tanto, a la inefable tarea de dar forma a “especes et formes invisibles”. La anomalía y la extranjería cumplen con la expectación del propio relato, los procedimientos narrativos y los artificios estilísticos hacen que las acciones y los personajes sean creíbles; la ficción, en consecuencia, ha de ser admisible, aunque en el talante del autor no esté dotarla de autenticidad histórica. Ahora bien, eclipsado el sueño del humanismo, los nubarrones que ensombrecen el declinante siglo XVI alientan dar consistencia a una odisea del error en la que se filtra la realidad contemporánea: “en parfait représentant de l’art sténographique, Rabelais [...] a transposé dans son Quart Livre de 1552, dans les régions septentrionales toutes bruissantes de diables, la Rome papale et tous les débats contemporains”<sup>3</sup>.

El eco de la historia –la crisis galicana y el concilio de Trento– parece determinante en la reescritura del *Quart livre*, cuya versión de 1552 sería la crónica de este tiempo, escrita al dictado de los acontecimientos<sup>4</sup>; asimismo, el apoyo de Rabelais a la política real y su carácter de testigo ocular de las intrigas diplomáticas ha inspirado la calificación de novela militante por la virulenta sátira papal, catalizadora del compromiso de Rabelais. Ahora bien, la pluralidad de sentidos que emana de una *fiction en archipel* acorde con una narración fragmentada y una ficción que no atraca en puerto alguno otorgan el salvoconducto de franquear la dimensión de odisea religiosa<sup>5</sup>; ensanchando horizontes, la topografía satírica reviste una dimensión didáctica y moral, por cuando repara en las demasías del individuo y la sociedad. En este sentido, el dispositivo insular vuelve a dar apariencia a la debilidad y a los desvíos del hombre, así como a los causantes del desorden que los generan, tal como figuró en el último capítulo de *Pantagruel*: “telles sectes de gens, qui se sont desguisez comme masques pour tromper le monde”. Se trata, pues, de dar una nueva corporeidad a la “Face non humaine” de los excluidos de Thélème, lo que implica alterar el principio de exclusión por el de inclusión. El espacio cerrado –*refuge et bastille*– es suplantado por la inmensidad oceana, albergue de micro-espacios o *islas mentales*: “qui sont chaque fois le lieu d’une manie, le refuge de personnages rendus ridicules par une idée qui détermine les traits de leurs corps, de leur costume, de leurs discours”<sup>6</sup>.

Cortadas las amarras con la realidad conocida, ésta es el referente que sustenta la

---

<sup>3</sup> (Huchon, 1994:1465)

<sup>4</sup> DEFAUX, G. (1994), “Introduction”, in *Le Quart Livre*, Librairie Générale Française, pp.47-52.

<sup>5</sup> MÉNAGER, D. (1989), *Rabelais en toutes lettres*, Bordas, Paris, p.98.

<sup>6</sup> GLAUSER, A. (1964), *Rabelais créateur*, Nizet, Paris, p.239.

observación, la discusión y el juicio de los visitantes, de manera que la anomalía más que divergente es convergente, porque representa las aberraciones y desviaciones de un espacio conocido. El móvil que empujó a hacerse a alta mar –“une et seule cause les avoits en mer mis, sçavoir est studieux desir de veoir, apprendre, congnoistre”– explica la disposición de los pantagruelistas ante el *crescendo* de la anomalía en usos y costumbres a lo largo de las 14 escalas. Ahora bien, la afrenta del monstruo –Physetere– da un nuevo rumbo a esta odisea del error, de manera que la patulea de usos anómalos de las primeras escalas se corresponde con la omnipresencia de la monstruosidad en las 12 siguientes. A partir de la visita de la isla de Farouche la monstruosidad se hace más impositiva e invade el relato, destacando especialmente el aspecto físico, es decir, la estética grotesca, la teratología y el juego formal, cuyo epítome es Quaresmeprenant. Aunque aberración de la naturaleza, la anatomía deformada es un reflejo de la deformación del alma y de las abominaciones que ahora albergan las islas: asiento de la monomanía. El principio del confinamiento atiende a la propia insularidad, es decir, a la autosuficiencia y a la falta de comunicación, alimentando, más si cabe, los monstruos de la razón y la sinrazón de los actos. La monstruosidad física ha de eclipsarse para que emerja la monstruosidad de la *idea*, agente de la alienación y auténtico atentado a la dignidad del hombre. La representación de la idea descubre un mundo que, hijo de *Antiphysis*, está sujeto a la obsesión, cuyas creaciones más peligrosas son las que engendra la razón y la cultura:

Ainsi [...] tiroit tous les folz et insensez en sa sentence et estoit en admiration à toutes gens écervelez et desguarniz de bon jugement et sens commun. Depuys elle engendra les Matagotz, Cagotz et Papelars, les Maniacles Pistoletz, les Démoniacles Calvins, imposteurs de Geneve, les enraigez Putherbes, Briffaulx, Caphars, Chattemites, Canibales et aultres monstres difformes et contrefaits en despit de Nature<sup>7</sup>.

La idolatría, la sumisión y la postración son las auténticas aberraciones de la naturaleza, con la particularidad de que éstas obedecen al esquema dominador/dominados. En este sentido, la figura ambivalente de Gaster ejemplifica las manifestaciones que acontecen en el *locus* de la obsesión. La omnipresencia del gobernante es tal que su onomástica no sólo priva de un topónimo a la isla, sino que monopoliza el espacio del texto eclipsando el carácter utópico del lugar<sup>8</sup>: “le vray Jardin

<sup>7</sup> *Quart livre*, XXXII, p. 615.

<sup>8</sup> CAVE, T. (1988) “Transformation d’un topos utopique: Gaster et le Rocher de Vertu”, in *Études Rabelaisiennes*, T. XXI, pp.319-325.

et paradis terrestre [...] le manoir de Areté”. La descripción del personaje atiende a la verosimilitud de sus actos, al tronío de la panza y a la propia disposición de los capítulos:

Il est impérieux, rigoureux, rond, dur, difficile, inflectible. À luy on ne peult rien faire croyre, rien remonstrer, rien persuader. Il ne oyt point. [...] Gaster sans aureilles feust créé [...]. Il ne parle que par signes. Mais à ses signes tout le monde obeist plus soubdain que aux edictz des Praeteurs et mandemens des Roys. En ses sommations, delay aulcun et demeure aulcune il ne admeect. Vous dictez que au rugissement du Lyon toutes bestes loing à l’entour fremissent, tant (sçavoir est) que estre peult sa voix ouye. Il est escript. Il est vray. Je l’ay veu. Je vous certifie que au mandement de messere Gaster tout le ciel tremble, tout la Terre bransle. Son mandement est nommé faire le fault, sans delay, ou mourir<sup>9</sup>.

La relación dominador/dominados da sentido a la onomástica del regente y al título honorífico *premier maestre es ars*, de manera que la jaculatoria *Et tout pour la trippe!* parece la reescritura del mito fundacional de la casa de Utopía. Sin embargo, la exaltación de la abundancia, antaño genitora del sueño del humanismo, es ahora el pretexto para dar una nueva lectura al motor del progreso: el hambre; la alteración del mito fundacional se debe a la intencionalidad satírica de Rabelais y a la manera de servirse de la herencia clásica y que Erasmo también recoge en sus adagios<sup>10</sup>. A pesar del escaso protagonismo de “la bonne dame Penie”, el *sufrimiento* es la otra cara de la panza, es decir, el temor a la carencia, al hambre y a las hambrunas, como quedará patente en el capítulo LXI. Esta particularidad da lógica a la impetuosidad de Gaster, movida por el instinto de supervivencia y alentada por el viejo aforismo “a panza vacía, oreja sorda”; desde esta perspectiva, el encomio de la panza es indicio del germen civilizador: Gaster inventa o mueve a inventar.

Ahora bien, esta fuerza motriz puede teñirse de rasgos negativos hasta el punto de que este *chevaleureux Roy* parece un tirano. La ruptura que se produce entre el capítulo LVII y los LXI-LXII es el pretexto para ilustrar el carácter ambivalente de este personaje que, aunque genitor del exceso, no empuja a la glotonería. La aparición de los cortesanos es significativa, ya que augura la constitución antitética de Gaster que, paradójicamente, no es un megalómano que se creyera dios, sino que son sus cortesanos los que lo elevan a tal dignidad. En este sentido, el título del capítulo LVIII –*Comment en la court du maestre ingenieux Pantagrue les Engastrimythes et les Gastrolatres*– augura el tono, la composición dual y el tronío de la idea perturbada; la

---

<sup>9</sup> *Quart livre*, LVII, p. 672.

<sup>10</sup> SCREECH, M. (1992), *Rabelais*, Gallimard, Paris, pp. 558-569.



onomástica de estos servidores atiende a su naturaleza: los Engastrimythes “c’ estoient divinateurs, enchanteurs, et abuseurs du simple peuple”, los Gastrolatres, deudores de la sátira antimonástica<sup>11</sup>, deben cargar con el sambenito de ser ociosos –“poys et charge inutile de la Terre”– y como corresponde a la inveterada glotonería “craignans le Ventre offenser”.

Ilz tous tenoient Gaster pour leur grand Dieu: le adoroient comme Dieu: luy sacrifioient comme à leur Dieu omnipotens: ne reconnoissoient aultre Dieu que luy: le servoient, aymoient sus toutes choses, honoroient comme leur Dieu<sup>12</sup>

La omnipresencia de la panza ahora sede de la “voix de l’esprit immonde” – engañosa y falaz–, así como la repetición sistemática del término *Dieu*, al amparo de la *auctoritas* y de las sentencias bíblicas, culmina con la deificación: “mon Ventre, le plus grand de tous les Dieux”; y, en consecuencia, el imperio de la idea única, cuyo triunfo se debe a la alteración como recordara Pantagruel: “les abus d’un tas de papelars et faulx prophetes, qui ont par constitutions humaines et inventions depravées envenimé tout le monde”<sup>13</sup>. Ahora bien, la idolatría tiene sus dioses de barro y, por ello, será necesario bajarlo del pedestal; y para llevarlo a cabo Rabelais moviliza los recursos de su *verve*: el sustento de la autoridad clásica y bíblica, el estilo de la carnavalización y el rebajamiento. Siendo los Gastrolatres agentes del desorden, es necesario que el isomorfismo Vientre-Gaster sea absoluto, según corresponde a este Dios *Ventripotent*; a partir de esta creación rabelaisiana, el rebajamiento del sacrificio y del rito es parejo. Por otra parte, estos adoradores, como corresponde en la imaginería rabelaisiana, son personajes enmascarados –“masquez, desguisez et vestuz tant estrangement”–, lo cual augura un espectáculo. El sacrificio, evidentemente, debe dar paso a un espectáculo, a toda una fantasía culinaria que, por mor de la polisemia del término, deviene una farsa.

La imponencia de las ofrendas y la infinitud del menú, las largas listas de platos que son servidos a lo largo de páginas, traducen el exceso y el carácter patológico que tiene en alimento en este episodio y en el *Quart livre* en general. La sustitución de unos platos por otros, según sean los días de ayuno, redundando en la abundancia, pero una abundancia que estraga y una variedad omnímoda, que por el isomorfismo vientrevoluntad se torna “la tentation de la totalité, la menace du totalitarisme”<sup>14</sup>; esta

---

<sup>11</sup> Gargantua, XXXX.

<sup>12</sup> *Quart livre*, LVIII, p. 675.

<sup>13</sup> *Pantagruel*, XXIX, p.318.

<sup>14</sup> JEANNERET, M., “Et tout pour la tripe! ”, in *Magazine littéraire*, n° 319, p. 38

sentencia, aunque en otro orden, se aviene a la disposición observadora de Pantagruel, cuya irritación va en aumento por la entronización del Ídolo. Si la teatralidad del exceso es una forma de reprobalo, la presencia de términos degradantes que abundan en el preludio se deben a la verosimilitud de tan singular sacrificio: “le minoys et les gestes de ces poiltrons magnigoules Gastrolatres”, “chantans ne sçay quelz Dithyrambes, Craepalocomes, Epaenons”<sup>15</sup>, “ceste villenaille de sacrificateurs”. Igualmente resulta significativo el hiperbólico sonido de una campanilla, acto de movilización y signo del servilismo, que se prolonga con la descripción grotesca del ídolo:

C'estoit une effigie monstrueuse, ridicule, hydeuse, et terrible aux petitz enfans: ayant les oeilz plus grands que le ventre, et la teste plus grosse que tout le reste du corps, avecques amples, larges, et horrificques maschoueres bien endentelées tant au dessus comme au dessous<sup>16</sup>

Ahora bien, el desenlace de esta farsa pasa por el rebajamiento grotesco del ídolo; la todopoderosa panza se alza como un personaje de carnaval, y como corresponde a este tiempo la plétora de víveres es consustancial, de ahí el celo de los sacrificadores en la abundancia y variedad alimenticia. Atendiendo al enredo y aire jocosos de la pieza, la sorpresa está asegurada: la imagen todopoderosa de Gaster no sólo reviste otra apariencia sino que es él mismo quien se baja de la peana: “Gaster confessoit estre, non Dieu, mais paouvre, vile, chetifve creature”. El rebajamiento, no obstante, debe atrapar por igual a todos los actores para que este *maestre es ars* recupere su papel primigenio: “ainsi Gaster renvoyoit ces Matagotz à sa scelle persée veoir, considerer, philosopher, et contempler quelle divinité ilz trouveroient en sa matiere fécale”<sup>17</sup>. Los capítulos finales – LXI-LXII– recuperan el papel civilizador de Gaster, y la lección moral de esta fábula, de indudable aire religioso: “Dieu ne doibt estre adoré en façon vulgaire, mais en façon esleue et religieuse”.

La estructura antitética de este episodio también da cabida a una lectura inspirada en el humanismo civil. Las vicisitudes que ha de afrontar el *homo faber* hacen de la apología del esfuerzo una virtud, es decir, las potencias del hombre para edificar y organizar su entorno; en suma, las esperanzas depositadas en el esfuerzo personal. Ahora bien, la oscilación entre la carencia, la moderación y el exceso augura una senda mirífica o nefanda, doble apariencia que cumple con la descripción antitética del *manoir* de Areté, y que determina el desarrollo de los capítulos: lo negativo puede conducir a lo

---

<sup>15</sup> “Chansons de yvroignes, en l’honneur de Bachus”, *Briefve declaration d’aulcunes dictions*, p. 711.

<sup>16</sup> *Quart livre*, LIX, p. 676.

<sup>17</sup> *Quart livre*, LX, p. 682.

positivo, y viceversa. Sin embargo, la coronación del materialismo, antaño principio dinámico del mito fundador, disimula la involución que conlleva la satisfacción de los instintos más primarios; el exceso tanto como el defecto, por la estricta observancia del ayuno, atentan contra las leyes naturales de la fisiología, es decir, al privar al cuerpo de nutrientes también se le priva al espíritu, de ahí que se nuble el entendimiento.

El encomio de la moderación y de la biología que inspiran el *Quart livre* constituyen en sí un argumento reprobatorio al materialismo. Parece, no obstante, necesario recordar que la evolución de Pantagruel y la filosofía que engendra influyen en la intencionalidad de la prosa, no en vano estas mitologías están escritas bajo los auspicios de la salud y la jovialidad. En este sentido, la reprobación del materialismo deriva de la tipología de este banquete, privado del intercambio y la sociabilidad, y de la propia naturaleza de los participantes –“misanthropes et agelastes–. El exceso ha eclipsado la exhortación jovial del pantagruelismo “vivre en paix, joie, santé”; el paso del tiempo ha dado paso a un “état d’esprit” o una filosofía de la constancia para hacer frente a aquellos “émancipez de Dieu et de Raison pour suyvre leurs affections perverses”. Uno de los puntos de mira de Rabelais será esta caterva de *filautas*, censores y promotores de una obra testamentaria, de ahí la insistencia en el aire festivo de esta prosa y en los procedimientos narrativos y estilísticos, alterativos del horizonte de expectativas del lector:

Folastries joyeuses hors l’offence de Dieu, et du Roy [...] d’heresies point: sinon perversement et contre tout usage de raison et de langage commun, interpretans ce que à poine de mille fois mourir, si autant possible estoit, ne vouldrois<sup>18</sup> avoir pensé: comme qui pain, interpretoit pierre: poisson, serpent: œuf, scorpion.

---

<sup>18</sup> *Quart Livre*, À mon seigneur Odet, cardinal de Chastillon, p. 520.

# Les marqueurs médiatifs aux XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles dans l'introduction proverbiale

Sonia GOMEZ-JORDANA FERAY  
Universidad Complutense de Madrid

## 1. Introduction

Notre objectif ici est d'étudier les marqueurs médiatifs introduisant un proverbe. Nous aurons l'occasion d'observer des occurrences chez des auteurs du XVI et du XVII tels que Rabelais, Molière ou Madame de Sévigné, chez qui les proverbes sont fort courants.

Mais qu'est exactement un marqueur médiatif ?

Guéntcheva aborde la présence des marqueurs médiatifs, qui indiquent que le locuteur ne prend pas la responsabilité de son message étant donné que ce qu'il transmet ne provient pas d'une expérience personnelle. Authier-Revuz aborde un sujet similaire lorsqu'elle parle de modalisation en discours second. Il s'agit de cas comme :

Jean a, selon Marie, fait une longue promenade.

Il s'agira donc ici d'analyser des locutions telles que : *on dit bien vrai, le proverbe dit que, selon le proverbe...* qui peuvent être qualifiées de marqueurs médiatifs.

Le but de ma communication est d'analyser l'évolution de l'énonciation proverbiale en observant plutôt le dire que le dit. Nous comprendrons ainsi à qui est attribuée la responsabilité du contenu d'une formule dont le locuteur se sert souvent pour appuyer son énoncé personnel. En outre, l'intérêt de décrire les introducteurs proverbiaux aux XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> est de pouvoir comparer la situation avec l'ancien français, grâce à l'article de Rodríguez Somolinos (2007), et avec le français contemporain grâce aux travaux de J.C. Anscombe et à l'étude réalisée pour notre thèse de doctorat.

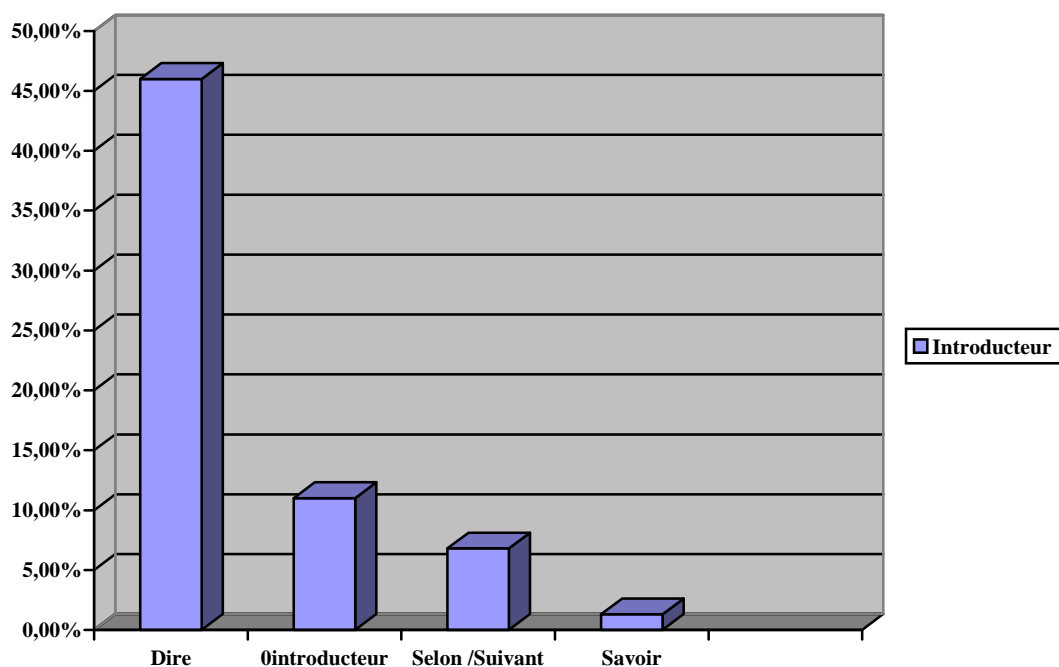
Nous partirons ici d'un corpus de 300 occurrences proverbiales comprises entre le XVI<sup>ème</sup> et le XVII<sup>ème</sup> siècles.

## 2. Distribution

Un des traits les plus surprenants dans l'énonciation proverbiale en français

préclassique et classique est l'introduction d'une formule par un marqueur présentant le mot *proverbe*. En effet, en français contemporain sur un corpus d'un peu plus de 400 occurrences, 11% d'entre elles spécifient le terme *proverbe*. À l'intérieur de ce 11%, presque un tiers des cas signalent alors qu'il s'agit d'un proverbe d'un pays, par exemple *comme dit le proverbe cubain...* En revanche, aux XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles 79% des occurrences de notre corpus indiquent que ce qui est énoncé est un proverbe, par le biais de marqueurs tels que *comme dit le proverbe commun, le proverbe dit vrai...*

Je vous présente un graphique très schématique des principaux marqueurs en français préclassique et classique où l'on voit déjà la quasi omniprésence du verbe *dire*.



### 2.2.1. Le verbe Dire

Le verbe *dire* est le plus grand introducteur proverbial, aussi bien en ancien français qu'en français préclassique et classique. Cependant, il se présente sous des structures très variées : *comme dit le proverbe commun ; on dit que ; comme on dit ; le proverbe dit vrai...* Nous pouvons regrouper ces structures en deux groupes : les cas où le sujet du verbe *dire* est le substantif *proverbe* et les cas où le sujet correspond au pronom *on*. Ces deux sujets font référence de façon différente à l'origine du discours proverbial. Ils attribuent la responsabilité de l'information dans un cas à la communauté linguistique (ON) dans un autre cas directement au proverbe, ce n'est pas moi locuteur qui *dit* mais *le proverbe*.

Voici un extrait de la pièce *Les femmes savantes* de Molière<sup>1</sup> qui commence par l'intervention de la servante Martine. Elle se lamente car elle vient d'être renvoyée sans aucun motif :

MARTINE

Me voilà bien chanceuse ! **Hélas ! l'an dit bien vrai** : Qui veut noyer son chien l'accuse de la rage, Et service d'autrui n'est pas un héritage.

CHRYSALE

Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous, Martine ?

MARTINE

Ce que j'ai ?

CHRYSALE

Oui.

MARTINE

J'ai que l'an me donne aujourd'hui mon congé, Monsieur.»

Molière (1673: 90), *Les femmes savantes*, Acte II, Scène V, Paris, Magnard.

Martine a été renvoyée à cause de son langage peu châtié. La maîtresse ne supporte pas les incorrections lexicales commises par sa servante raison pour laquelle elle la renvoie.

Martine se plaint parce que la vérité générique dénotée par le proverbe se vérifie dans son cas particulier. De la même façon que celui qui veut en finir avec quelqu'un, l'accuse d'un mal de façon injustifiée, Madame Philaminte veut se débarrasser de Martine et l'accuse de mal parler comme une raison suffisante pour la renvoyer. Après l'adverbe "hélas", nous trouvons "l'on dit bien vrai". La servante se plaint de ce que *ce qu'on dit est vrai*, c'est-à-dire que la phrase générique que sa communauté linguistique énonce est vraie ou en d'autres mots se vérifie dans sa situation particulière.

Dans de nombreuses occurrences le sujet du verbe *dire* correspond au mot *proverbe* lui-même. Dans ces cas, la responsabilité du principe attaché au proverbe renvoie également à la communauté linguistique mais d'une façon différente, en personnifiant en quelque sorte le terme «proverbe»:

Les peines et les plaisirs se suivent nécessairement dans la vie : mais les peines sont bien plus fréquentes, **comme dit le proverbe** : pour un plaisir, mille douleurs.  
BUSSY-RABUTIN Roger de /Les Lettres de messire Roger de Rabutin, comte de Bussy : t. 4 : 1673-1686/1686. Pages 361-362 / 1677 (Frantext)

### 2.2.2. Absence de marqueur médiatif

Nous passons de 46% des occurrences introduites par le verbe *dire* à 11% où nous

---

<sup>1</sup> Nous avons analysé cet extrait dans un colloque de parémiologie – *Congreso Internacional de Paremiología y Fraseología* – tenu à l'Université de Santiago de Compostela en septembre 2006. L'article paraîtra dans les Actes de ce colloque.

ne trouvons aucun marqueur. Le proverbe est alors introduit – en ordre décroissant – par aucun connecteur, par *mais*, par *car*, par *comme* et finalement par *de sorte que*. En revanche, en français contemporain nombreuses sont les occurrences proverbiales qui ne présentent aucun marqueur.

Voici une occurrence où le proverbe est introduit dans le discours sans marqueur ni connecteur :

Il me dict tousjours que j'y pense et repense, mais il est besoin qu'il y pense et repense luy mesme et face en sorte qu'il n'ait à s'en repentir. **En forgeant on devient febvre** – Dieu soit loué qu'il n'a affaire à un homme tel que Séverin ! Mais, à propos de luy, Urbain doit estre encores après son Ruffin (...)  
Larivey Pierre de (1579), *Les Esprits*. (Frantext)

Le connecteur *mais* est le plus fréquent dans l'introduction proverbiale aussi bien en français pré-classique et classique qu'en français contemporain :

- Nous, dist Picrochole, n'aurons que trop mangeailles. Sommes nous icy pour manger ou pour batailler ?  
- Pour batailler, vrayement, dist Toucquedillon ; **mais** de la pance vient la dance, et où faim regne, force exule.  
- Tant jazer ! dist Picrochole. Saisissez ce qu'ilz ont amené. »  
RABELAIS François / *Gargantua* / 1542 page 290 / CHAPITRE XXXII, Comment Grandgousier, pour achapter paix,, feist rendre les fouaces. (Frantext)

*Car* apparaît comme le deuxième connecteur le plus courant.

GOURMANDISE, femme  
Et moy le gras beuf et le ris,  
Chapons et poulletz bien nourris,  
**Car** de la pance vient la dance.  
FRIANDISE, femme  
Bon fait, attendant le disner,  
D'ung petit pasté desjuner,  
Pourveu qu'il soit chault et friant.  
LA CHESNAYE Nicolas de / *La Condamnation de Banquet* / 1508. (Frantext)

Nous trouvons ensuite un autre connecteur de cause, *comme* :

Les Fontaines sous-terraines et Eaux cachées : la manière de les mettre en évidence, leur conduite par tuiaux couverts. Cherchent. Mais peu de gens le rencontrent. Pour à laquelle incertitude remédier, l'invention du général fouiller est treuvée, par où l'on ne peut estre déceü. **Et comme** à quelque chose malheur est bon, de l'ignorance de la pluspart de ceux qui se meslent de ces choses, est procédée la vraie science de mettre les sources en évidence (...)  
SERRES Olivier de / *Le Théâtre d'agriculture et mesnage des champs* : t. 2/1603. Pages 263-264 / SEPTIESME LIEU DU THÉÂTRE D'AGRICULTURE ET MESNAGE DES CHAMPS, DE L'EAU ET DU BOIS, CHAPITRE III. (Frantext)

Puis un connecteur consécutif, *de sorte que* avec le même proverbe :

Cependant je me suis trouvé dieu mercy fort bien remis à ce bon air natal, où j' ay recouvré plus de vigueur que n' en avois eu de longtemps, et y ay réparé grandement les foiblesses et aultres incommoditez d' une espece d' oppression de poitrine et d' un grand desgoust qui me travailloient depuis quelque temps, **de sorte qu'** à quelque chose malheur a esté bon, car sans cette occasion je ne serois pas icy, ou du moins je n' y aurois pas peu faire tant de sesjour. Le principal est que j' y ay recouvré l' appetit, qui me donne plus de moyen de me fortifier en peu de jours, que je ne ferois dans un long espace de temps sans cela.

PEIRESC Nicolas de /Lettres : t. 2 : Lettres aux frères Dupuy : 1629-1631/1631. Pages 185-186. (Frantext)

### 2.2.3. Selon / suivant le proverbe

*Selon* est l'un des marqueurs qu'Authier-Revuz (1992) signale comme reflétant une modalisation du discours en discours second. Dans notre cas, la préposition est combinée au terme *proverbe* – *selon le proverbe*. *Selon* marque explicitement à qui est attribuée la responsabilité de l'énoncé qui suit. Nous avons trouvé également des cas de *suivant le proverbe*.

Doncques n'estant en cest endroit propre un maistre de l'humeur du disciple, le conducteur des jeunes mulets en biaisant addoucira l'aigreur de leur farouche naturel, selon le proverbe, qu'engin vaut mieux que force. En quoi cest avis servira, que ne pouvant chevir de ce bestail par caresses, faudra recourir à la famine ; moyennant laquelle, et l'usage modéré et opportun de la verge, dompterés et apprivoiserés cest animal quelque rebours qu'il soit.

SERRES Olivier de /*Le Théâtre d'agriculture et mesnage des champs* : t. 1/1603. Pages 342-343. (Frantext)

Après leur souper, ceux qui auront charge des bestes, s'en iront les panser, et souventes-fois le père-de-famille en se promenant, descendra aux estables, pour s'en prendre garde : tenant l'oeil que le bestail soit traicté ainsi qu'il appartient, tous-jours d'un ordinaire ; pour le profit qui en revient, **suivant le proverbe** : que l'oeil du maistre engraisse le cheval.

SERRES Olivier de / *Le Théâtre d'agriculture et mesnage des champs* : t. 1 / 1603 page 48. (Frantext)

Le locuteur assume l'énonciation de *p*, du proverbe, mais il présente un énonciateur – sa communauté linguistique – comme responsable du principe véhiculé par *p*, et auquel il donne son approbation.

Nous ne trouvons dans Frantext au XX<sup>ème</sup> siècle que deux occurrences de *selon le proverbe* où, en plus, le proverbe est accompagné d'un adjectif signalant l'origine d'un pays ou culture : *selon le proverbe mahoméтан* / *selon le proverbe franc*. Ceci a attiré mon attention car aux XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles les parémies introduites de la sorte sont



assez nombreuses. Quant à *suivant le proverbe*, il est inexistant dans le corpus du XX<sup>ème</sup>.

#### 2.2.4. Le verbe *Savoir*

Le verbe *savoir* est après *dire* le plus courant dans l'énonciation proverbiale du français préclassique et classique mais aussi du français contemporain. Il apparaît toujours conjugué à la deuxième personne du pluriel : *vous savez que + proverbe*. Le locuteur enferme son allocataire dans une sorte de piège car il le présente, explicitement, comme connaissant et acceptant la formule. L'occurrence suivante provient de Mme de Sévigné. L'exemple est fort intéressant car elle fait allusion à un proverbe sans le citer :

Je me porte toujours très parfaitement ; je me ménage, je me gouverne ; je ne suis plus comme j'étais. C'est un peu tard que je suis sage, **mais vous savez le proverbe**. Parlez-moi beaucoup de vous, ma chère enfant ; c'est la vraie marque d'amitié.  
Sévigné, Mme de ; *Correspondance* : t. 3 (1689), pp.765-766. (Frantext)

Ici, Mme de Sévigné fait allusion à un proverbe qui peut être, entre autres, *Vieillesse est mère de sagesse*. Le segment *vous savez le proverbe* à la suite du connecteur argumentatif *mais* vient à l'appui d'un énoncé implicite tel que *on devient sage avec l'âge*. Le locuteur en faisant allusion au proverbe par le biais du verbe *savoir* conjugué à la deuxième personne du pluriel présente l'allocataire comme connaissant le principe proverbial et comme acceptant son côté de ON-Vérité.

#### 2.2.5. Adjectifs qualifiant le substantif *proverbe*

Commun est l'adjectif le plus courant accompagnant le terme proverbe. Il apparaît sous différentes structures, telles que dit le proverbe commun ; on dit un commun proverbe ; dire en commun proverbe... Rappelons que l'un des recueils les plus importants de proverbes du XVI<sup>ème</sup> siècle est appelé Les proverbes communs. Furetière (1690) dans son dictionnaire signale l'existence de la locution commun proverbe : "(...) selon que parle le peuple, une façon commune et ordinaire de parler". Observons quelques occurrences :

Adont François, nonobstant leur menace,  
Si vaillamment firent à leur approche  
Que impossibl'est leur en donner reproche.  
Mais comme dit le proverbe commun,

En toutes oeuvres dix ouvriers font plus qu'ung.  
Vingt cinq mille estoient de Genevoys  
Contre troys femmes et dixhuit François,  
Parquoy apres plusieurs assaulx donnez,  
Tous ces villains, ainsi que forcenez,  
Rompent les murs tant qu'en la place entrerent,  
Mettant à mort tous ceulx qu'ilz qu'il y trouverent,  
Non seulement les hommes, mais les femmes,  
Dont à jamais sont reputez infames (...)  
R671/ MAROT Jean /Le Voyage de Gênes/1507  
Pages 94-95 (Frantext)

Ce dernier est bien le pire et le plus dangereux, au pris de chanter et de baller, et peult estre que le poëte taisiblement a voulu soudre la question que demandent les philosophes, quelle difference il y a entre avoir beu et estre yvre car de l'un on est plus guay que de coustume et, de l'autre, on parle trop ; d'où vient que l'on dit en commun proverbe : ce qui est en la pensée du sobre est en la bouche de l'yvre.  
AMYOT Jacques /Du Trop parler [trad.]/1593, Pages 183-184. (Frantext)

Par le biais du syntagme *commun proverbe* le locuteur rappelle que ce n'est pas lui qui prend en charge le principe proverbial mais bien sa communauté linguistique, les voix qui ont prononcé la formule avant lui.

Les adjectifs *ancien*, *vieil* / *vieux* apparaissent dans de nombreuses occurrences également du français préclassique et classique. En revanche, au XXème siècle nous ne trouvons que 15 occurrences de *vieux proverbe* dont 8 signalent qu'il s'agit d'un proverbe d'un pays particulier, comme par exemple:

« Personne n'est plus catholique que le Diable », a dit, quelque part, Baudelaire... Mais vous préférez peut-être **un vieux proverbe polonais** : « Là où le Diable ne peut plus rien faire, il envoie une femme... » Il met rapidement l'index de sa main droite sur ses lèvres :  
- Une femme, ou plutôt l'escroquerie quotidienne personnifiée... Chut !  
SOLLERS Philippe / *Le Secret* / 1993. page 180. (Frantext)

De là advient que quelquefois l' on s' estonne si fort de voir des bergers chers et aymez, que l' on juge toutesfois si desagreaibles. Et de là, ce crois-je, **a pris naissance ce vieil proverbe** : nulles amours laides.  
URFÉ Honoré d' /*L'Astrée* : t. 2 : 2ème partie/1610  
Page 337 / LIVRE 8. (Frantext)

LETTRE XV

À Monsieur de Basmaison 1556

Vray qu'en la comparaison de nous deux, je trouve vostre condition meilleure que la mienne, d'autant que du premier coup avez mieux aimé estre le coq en vostre país que par une longue traicte de temps mettre en ceste ville de Paris tous vos pensemens sur une table d'attente, de laquelle neantmoins je charme mes plus grands ennuis. Me consolant tousjours **de cest ancien proverbe** que petit à petit on exploite grand chemin. Au demeurant, quant à ce que me mandez avoir rendu l'amour esclave, comment ? se pourroit-il bien faire ?

PASQUIER Estienne /Lettres familières/1613/ Pages 16-17 / Livre I. (Frantext)

Qualifiant la formule de vieux ou ancien proverbe, le locuteur ne fait que signaler que la formule ne lui appartient pas. Au contraire, il s'agit d'une formule qui a été énoncée à de nombreuses reprises dans les temps passés.

L'aspect de ON-Vérité est parfois souligné par l'adjectif *vrai* qui montre que le locuteur adhère au principe générique dénoté par la formule :

Cruelle fortune, traîtresse et déceptive ! jouyra donc de ma tendre jeunesse celluy vilain mary, et ne me sera loisible de jamais tenir celluy qui est le fil de ma vie, et mon bien souverain ? Jà par tous mes Dieux ainsi n'advindra ! Bien sçauray je ailleurs avoir recours en mes plaisirs ! **Rien n'est si vray, que le proverbe** : l'une chose pense le compaignon, et l'autre le tavernier. Je souffriray quelque temps, mais ung jour viendra que je le payeray de ses merites.

FLORE Jeanne /*Contes amoureux/1537/* Pages 210-211 / (Frantext)

La beauté de vos lettres excuse assez l'importunité avec laquelle je les demande. Cette dernière, entre toutes les autres, est admirable, j'avouë que je vous en dois de reste : **c' est bien en vous que le proverbe est vray**, que qui respond paye, et je m'estonne seulement qu'une personne en qui il paroist tant de richesse, et qui se peut acquitter si aisément, ait tant de peine à s'y resoudre.

VOITURE Vincent /*Lettres/1648 /* Page 547 / LETTRE 187 A MGR D'AVAUZ. (Frantext)

### 3. Conclusion

Pour conclure, je dirai que par rapport à l'ancien français, la façon dont est annoncé le proverbe a évolué. Certains syntagmes de l'ancien français ont complètement disparu, comme par exemple *le vilain dit*, *la letre dit* ou *j'ai oï dire*. D'autres disparaissent petit à petit comme *le sage dit* que nous trouvons principalement au XVI<sup>ème</sup> siècle chez Jean-Antoine de Baïf. En revanche d'autres locutions se maintiennent. Ainsi la présence de l'adjectif *vrai* demeure en français pré-classique et classique. De même l'ancien français pouvait, comme le dit Rodríguez Somolinos (2007), faire allusion à l'ancienneté du proverbe par le biais de marqueurs tels que *pieç'a c'ont dist que*. Le français du XVI<sup>ème</sup> et du XVII<sup>ème</sup> se sert des adjectifs *vieux* ou *ancien* pour faire référence à cela.

Il y a également une forte évolution entre le français préclassique et classique et le français contemporain. En effet, un adjectif comme *commun* très courant aux XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles est inexistant de nos jours. De même, le marqueur *suivant le proverbe* a complètement disparu et il en est pratiquement de même pour *selon le proverbe*. L'emploi des connecteurs introduisant un proverbe a également changé. Si *mais* est

toujours le connecteur le plus courant aujourd'hui, *car* a cédé sa place en français contemporain à d'autres connecteurs causaux comme *puisque* ou *comme*.

Au XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, le locuteur a tendance à annoncer que ce qu'il va dire est un proverbe. Il se produit alors une rupture énonciative entre le discours, disons personnel du locuteur, et la formule collective qui fait prendre conscience du côté parémique de l'énoncé. La responsabilité du contenu de la formule est explicitement attribuée à la communauté linguistique du locuteur – par le biais de *comme dit le proverbe; dit le vieux proverbe; on dit bien vrai*. Grâce au marqueur, le locuteur non seulement attribue l'origine de la formule à un ON-Locuteur, mais il rappelle en outre le trait ON-Vrai de la formule – *le proverbe est vrai* – et le trait "répété" du proverbe – *le proverbe commun; cet ancien proverbe*. En français contemporain, ces traits qui sont intrinsèques au proverbe – ON-Locuteur, ON-Vrai – ne s'explicitent plus autant. On perd peut-être la rupture énonciative entre le discours provenant du locuteur et celui du ON-Locuteur, l'ensemble étant plus homogène qu'auparavant. De même, le côté répété ou ancien du proverbe n'est pas rappelé de nos jours, alors qu'au XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> il est très présent par le biais d'adjectifs tels que *commun* ou *vieux*.

## Bibliographie

- ANSCOMBRE J.C., (2000), *La parole proverbiale*, n°139 de *Langages*.
- ANSCOMBRE J.C., (2005), "Le ON-locuteur : une entité aux multiples visages", in J. Bres, P.P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke et L. Rosier (eds), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, pp.75-94.
- AUTHIER-REVUZ J., (1992), "Repères dans le champ du discours rapporté", *L'information grammaticale* 55, pp.38-42.
- AUTHIER-REVUZ J., (1993), "Repères dans le champ du discours rapporté (suite)", *L'information grammaticale* 56, pp.10-15.
- BERRENDONER A., (1981), *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Les éditions de Minuit.
- BORILLO, A. (2004?), "Les adverbes d'opinion forte" *selon moi, à mes yeux, à mon avis, ...*: point de vue subjectif et effet d'atténuation, *Langue française* 142, pp.31-40
- CHAROLLES M., (1987b), "Spécificité et portée des prises en charge en « selon A »", *Revue européenne des sciences sociales*, tome XXV, n°77, pp.243-269.
- DENDALE, P. et Coltier, D. (2004), "La modalisation du discours de soi: éléments de description sémantique des expressions *pour moi, selon moi et à mon avis*", *Langue française* 142, pp.41-57
- DENDALE, P. Et Tasmowski (éds), (1994), *Les sources du savoir et leurs marques linguistiques*, *Langue française* 102.
- GUENTCHEVA Z., (1996), *L'énonciation médiatisée*, Louvain, Paris, Peeters.
- KLEIBER G., (1994), "Sur la définition du proverbe", in *Nominales*, pp.207-224.
- NAVARRO Domínguez F., (2000), *Analyse du discours et des proverbes chez Balzac*, Paris, L'Harmattan.
- RODRIGUEZ SOMOLINOS A. (2007), "«Voirement dist voir ki le dist: L'introduction des proverbes en ancien français", *Revue romane* (à paraître).

## Bibliographie de dictionnaires de langue et de dictionnaires de proverbes

- Dictionnaire de l'Académie française* (1762), 2 vols., Paris, B. Brunet.
- Dictionnaires des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* (1998), Paris, Champion électronique. Contient Robert Estienne (1549), *Dictionnaire françois-latin*, Jean Nicot (1606), *Thrésor de la langue françoise tant ancienne que moderne*, Gilles Ménage (1650), *Les origines de la langue françoise*, Randle Cotgrave (1673), *A Dictionary of the french and english tongues*, Pierre Richelet (1681), *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise*, Antoine Furetière, (1687), *Essais d'un dictionnaire universel*, Antoine Furetière, (1690), *Dictionnaire Universel*, Gilles Ménage (1694), *Dictionnaire étymologique ou origines de la langue françoise*, *Le Dictionnaire de l'Académie françoise* (1694), Thomas Corneille (1695), *Le Dictionnaire des Arts et des sciences*.

- Dictionnaire historique de la langue française* (1995), Dict. Le Robert, 2 vols., dir. par A. Rey.
- FURETIERE A., (1690), *Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes...* La Haye et Rotterdam, Chez A. et R. Leers.
- L'Atelier historique de la langue française. L'histoire des mots du haut Moyen âge au XIX<sup>e</sup> siècle* (1999), Marsane, éd. Redon. Contient Oudin, A. (1640), *Curiositez Françaises pour supplément aux dictionnaires ou recueil de plusieurs belles proprietz, avec une inifinité de proverbes et quolibets, pour l'explication de toutes sortes de Livres* ; Furetière, A. (1690), *Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes* ; *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) ; Voltaire (1765), *Dictionnaire philosophique et compléments* ; Guizot, F. (1822), *Dictionnaire universel des synonymes de la langue française* ; Littré, E. (1872), *Dictionnaire de la langue française* ; La Curne de Sainte-Palaye, J.B. (1876), *Dictionnaire historique de l'ancien langage François*.
- Les proverbes communs* de D. Mellier (XVI<sup>e</sup> siècle), (Biblioteca del Vaticano, signatura Reg. Lat. 1389).
- MORAWSKI J., (1925), *Proverbes français antérieurs au XV<sup>e</sup>me siècle*, Paris, Champion.
- OUDIN C., (1605 = 1659), *Refranes o proverbios castellanos, traduzidos en lengua francesa. Proverbes espagnols traduits en françois*, Paris, N. et J. de la Coste.
- OUDIN A., (1640 = 1971), *Curiositez Françaises pour supplément aux dictionnaires ou recueil de plusieurs belles proprietz, avec une inifinité de proverbes et quolibets, pour l'explication de toutes sortes de Livres*, réed. Genève, Slatkine.
- Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi = Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters* (1996-2006). Begründet von Samuel Singer; herausgegeben vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Berlin, New York, Walter de Gruyter. (14 tomes).

## Site web

- [www.frantext.fr](http://www.frantext.fr), développé par le CNRS-ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française) et l'Université de Nancy2.
- La base du Moyen Français* : <http://zeus.atilf.fr/dmf.htm>
- La base du Français médiéval* : <http://zeus.atilf.fr/bfm.htm>

## Vers une typologie des «beaux monstres» féminins sur la scène classique: entre théâtre et société

Ana Clara SANTOS  
Université d'Algarve

*Le but principal de toute représentation scénique est d'émouvoir l'âme du spectateur par la force et l'évidence avec laquelle les diverses passions sont exprimées sur le théâtre, et de la purger par ce moyen des mauvaises habitudes qui la pourraient faire tomber dans les mêmes inconvénients que ces passions firent après soi.*

J. Chapelain, *Opuscules critiques*.

La famille au XVII<sup>e</sup> siècle se trouve prise dans un système de mutations constantes véhiculées par les successives répercussions des grandes crises politiques et sociales. Celle-ci devient un cercle de plus en plus étroit et étouffant faisant place à un scénario des conflits les plus tragiques dans lequel les êtres peuvent se déchirer mutuellement. Au niveau littéraire et théâtral, non seulement le thème ne prête à aucune sanction d'ordre morale ou esthétique, mais en outre beaucoup d'auteurs y reconnaîtront la situation idéale se prêtant admirablement à la définition même de la tragédie qui privilégie, depuis l'antiquité, les conflits entre les êtres rapprochés par les liens du sang. Instaurant une typologie des "beaux monstres" féminins dignes d'accéder à l'existence dramatique, Racine et Corneille édifient un système tragique où aucune conciliation ne peut être envisagée, où les issues sont murées et où le drame doit se dérouler jusqu'à la catastrophe dans ce huis clos avant la lettre prescrit par l'univers familial. Le personnage féminin apparaît sur le théâtre cornélien et sur le théâtre racinien investi d'un Pouvoir suprême au sein de la création dramatique. Il devient la représentation poétique d'une nouvelle éthique sociale et politique capable de soulever une question aussi ancienne que la Nuit des Temps telle que le fondement même de la Nature Humaine, inscrite dans les préoccupations humanistes, héritage du siècle précédent.

Depuis Aristote, l'autorité de l'homme était légitimée par le principe d'inégalité 'naturelle' qui existait entre les êtres humains : "la Nature a créé les individus propres à commander et des individus propres à obéir".<sup>1</sup> Ce concept de *nature* est un facteur déterminant dans la mise en place des fonctions et des rôles sociaux et politiques attribués aux membres des deux sexes. Tout ce qui est, est dans la nature. La force et la raison caractérisent l'homme par nature, tandis que la nature féminine apparaît essentiellement dotée de faiblesse et passion :

Au physique, la femme est de par sa physiologie plus faible que l'homme, les émissions périodiques de sang qui affaiblissent les femmes et les maladies qui naissent de leur suppression, les temps de la grossesse, la nécessité d'allaiter les enfants et de veiller assidûment sur eux, la délicatesse de leurs membres les rendent peu propres à tous les travaux, à tous les métiers qui exigent de la force et de l'endurance<sup>2</sup>.

On le voit, cette nature singulière qu'on lui attribue ne fait que renforcer les devoirs tenus pour naturels de la femme au sein de la société classique: obéissance envers son mari et soin de ses enfants. De ce fait, la femme ne peut prétendre accéder à une place dans cette société, que si elle respecte les deux fonctions exclusives qui lui a conféré la nature, celle d'épouse et celle de mère de famille. Le personnage maternel, qu'il ait une existence sociale ou artistique, n'échappe pas non plus à cette réalité familiale. Dans ces rapports de force qui s'instaurent entre les êtres unis par les liens du sang, illustrés par la domination des uns et la dépendance des autres, la mère y joue un rôle prépondérant car elle est la source d'où partent les principaux conflits au sein de la cellule familiale : l'inceste et le parricide. Ces deux crimes contre nature, malgré leur violence, sont parfaitement acceptés dans la société de l'Ancien Régime et sur la scène classique.

Au niveau social, le second était beaucoup plus courant sans soulever aucune sorte de condamnation morale. L'infanticide surtout était, pour ainsi dire, tenu pour "normal". Le manque de connaissances et de moyens au niveau de la médecine de l'époque ne facilitait pas les choses. La mort des nouveau-nés et des enfants en bas âge ne choquait plus le Grand Siècle. L'enfant n'avait aucun statut social et d'un bout à l'autre du siècle on constate la même indifférence à son égard. Boileau aussi, partagé

---

<sup>1</sup> Aristote (1971), *La politique*, 1.2., trad. M. Prélot, Paris, Gauthier-Denoël.

<sup>2</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article "Femmes".



entre cette aspiration au Grand et la reconnaissance de la Faiblesse de la Nature, incarne cette dialectique vécue par l'âge classique. Pour lui, les auteurs doivent diversifier leurs personnages car "la nature est en nous plus diverse et plus sage"<sup>3</sup>.

Malgré la position effacée qu'elle occupe dans la société classique véhiculée par le respect d'une tradition qui date de l'Antiquité<sup>4</sup>, elle suscite un intérêt sûr et certain au niveau dramaturgique qui privilégie avant tout les conflits qui peuvent advenir au sein de n'importe quelle famille. L'actualité de sa présence sur scène se doit particulièrement à son encadrement dans une époque qui s'interroge tout particulièrement sur la famille dont la structure était alors en pleine modification et à la valorisation de l'institution du mariage qui entraîne d'emblée la reconnaissance de sa dignité. Mais cette nouvelle dignité ainsi acquise lui est accordée à la seule condition de se conformer au modèle de la femme épouse et mère, qui garantit la stabilité de la cellule familiale, nécessaire à quelque chose de plus important pour le XVII<sup>e</sup> siècle, la stabilité de l'Etat.

Comme tous les autres héros de Corneille, la plupart des mères cornéliennes possèdent une âme forte qui les rend inséparables des valeurs héroïques des Femmes Fortes de l'époque, proclamées surtout par le Père Le Moyne et Madeleine de Scudéry. Dans une multitude de portraits féminins, les deux auteurs s'efforcent de démontrer par leurs exemples, "que les Femmes sont capables des plus fortes et des plus hautes actions; qu'elles sont encore capables du transport héroïque et de cet enthousiasme, sans lequel on ne franchit point les bornes que la Morale a marqués aux valeurs communes"<sup>5</sup>. En dédiant son ouvrage à la Régente, Père Le Moyne ne cesse de répéter que les femmes "sont capables de gouverner [car] la Prudence et la Magnanimité, qui sont les deux principaux instruments de la Politique, sont de l'un et de l'autre sexe"<sup>6</sup>. La tragédie classique va pourtant plus loin dans le traitement de cette thématique. Le personnage maternel devient alors dans la tragédie classique la représentation d'une nouvelle morale située au delà du Bien et du Mal. Les actions accomplies par la figure maternelle avant le début de la tragédie, lui confèrent un statut de Pouvoir Absolu qui

---

<sup>3</sup> Boileau, *Art Poétique*, III, v. 131.

<sup>4</sup> Dans la famille et dans la société, on ne lui accorde qu'une place secondaire. Bien que la famille, soit devenue la base des Etats, c'est-à-dire le fondement du pouvoir monarchique, la femme, dans son rôle d'épouse et de mère, ne joue pas un rôle actif à l'intérieur de la cellule familiale. Depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, la mère assiste à une forte dégradation progressive de sa situation au sein de son ménage. Elle devient une incapable et une mineure dans le patriarcat traditionnel instauré par le droit romain en vigueur qui renforce les pouvoirs du mari et du père. Celui-ci finit par exercer une sorte de monarchie domestique tout au long de l'existence de la cellule familiale de l'Ancien Régime.

<sup>5</sup> Père Le Moyne (1647), *Galerie des femmes fortes*, Paris, A. de Sommerville.

<sup>6</sup> Idem.

égale non seulement celui des Déesses-Mères de l'Antiquité mais qui lui permettent d'agir désormais sous la Loi de leur Prénom. Le Faire et l'auto-référence se rejoignent dans une nouvelle forme de tragique qui se complaît dans la menace d'un accouchement du passé dans le présent. Puisque leur gloire repose sur le crime, ou plus exactement sur un certain degré d'horreur atteint dans le crime, la simple auto-référence de la part du personnage maternel monstrueux suffit à accentuer le *pathos* à la façon de la tragédie antique. L'étalage fait par la mère de son identité<sup>7</sup> ne se justifie que par son but de se montrer telle qu'elle est à l'image de ce qu'elle a toujours été. Cet acte de langage auto-référentiel est d'abord un acte de maîtrise et de domination sur autrui, associé à la revendication d'une identité héroïque qui ne cesse de proclamer le pouvoir d'une "âme forte" sur elle-même, dans une attitude étrangère aux changements du temps. Le personnage monstrueux cornélien s'affirme donc comme un sujet absolu, transcendantal, toujours pareil à lui-même. Par son désir de nuire à tous ceux qui se mettent en travers de son chemin, Cléopâtre à l'image de toutes les autres mères monstrueuses, arrive à trouver son affirmation unique et exclusivement dans l'exercice du crime. Comme jadis, il n'y a aucun crime qui lui fasse horreur pourvu que la couronne en soit le prix. Voilà pourquoi Cléopâtre, au nom du passé, peut devenir une mère parricide.

C'est justement sur ce point qu'on est autorisés à trouver des significations différentes au rôle de la mère monstrueuse racinienne par rapport à celle de son prédécesseur. Contrairement à Corneille, Racine fait de son héroïne maternelle monstrueuse un personnage "ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant" à la bonne manière des préceptes aristotéliens. Placée entre la condition de coupable et celle de victime, elle n'égale les héroïnes cornéliennes que par ses actes passés. En effet, seul le passé la condamne. Rien ne semble faire reculer Agrippine et Athalie dans leur ascension irréprouvable vers le pouvoir. Incestes, intrigues, corruption, meurtres, infanticides se succèdent<sup>8</sup> respectivement chez la première et la dernière *mère monstrueuse* racinienne. Mais si les faits accomplis par le passé rapprochent l'héroïne racinienne de l'héroïne cornélienne, l'immobilité dans laquelle Racine plonge son

---

<sup>7</sup> On se réfère ici surtout aux deux couples les plus marquants chez Corneille et Racine, c'est-à-dire Médée et Marcelle, Agrippine et Athalie.

<sup>8</sup> Se reporter au récit d'Agrippine ainsi qu'à celui d'Athalie de leur ascension au pouvoir, à la scène 2 de l'acte IV et à la scène 7 de l'acte II respectivement. La première y fait étalage, devant son fils, non seulement du parcours qui de nièce de Claude l'a faite impératrice de Rome, mais aussi de la combinaison de son rôle de mère et de marâtre qui vise l'éloignement de Britannicus. L'héritier légitime, a fait de Domitius Néron empereur. La deuxième, comme les héroïnes cornéliennes, légitime son action au nom de sa vengeance maternelle qui lui a fait rendre "meurtre pour meurtre, outrage pour outrage" (v. 720).

héroïne pendant le temps de la tragédie n'est que le chant déclamatoire de la déchéance du personnage maternel:

Ah! Que de la patrie il soit , s'il le veut, le père;  
Mais qu'il songe un peu plus qu'Agrippine est sa mère.  
(...) Et moi Qui sur le trône ai suivi mes ancêtres,  
Moi, fille, femme, soeur et mère de vos maîtres! (v. 47-48 ; 155-6)

Bien que les deux auteurs s'éloignent dans leur façon de faire, ils s'acheminent néanmoins vers un même point lorsqu'ils mettent en scène le personnage maternel : l'avertissement des dangers de la Maternité. L'exemple de la figure maternelle qui sacrifie la Loi de la Nature à sa passion de l'Etat en acceptant tous les compromis de l'ambition, jusqu'au plus monstrueux, le parricide, constitue un véritable fléau mais lorsqu'elle fait de sa condition monstrueuse une ligne de conduite à suivre, elle matérialise en elle tous les dangers. Source de vie, elle devient source de mort et le principal agent dans l'édification d'un nouveau règne marqué par le Désordre d'un monde contre-nature. Cléopâtre fait de la vengeance d'une mère qui a été meurtrie par la trahison de son mari, un devoir familial auquel doivent répondre les deux princes. L'amour filial serait susceptible de les arracher à leur vertu et serait suffisant aux yeux de cette mère pour les faire plonger sous l'étiquette de la conduite criminelle. Elle trouve dans l'amour maternel la manière de légitimer sa conduite de jadis aux yeux de ses fils. C'est Cléopâtre<sup>9</sup> et ce sera plus tard Agrippine, qui revendique son action dans le passé au nom de l'"amour" envers son fils :

Je n'ai qu'un fils. O ciel, qui m'entends aujourd'hui,  
T'ai-je fait quelques voeux qui ne fussent pour lui?  
J'ai fait ce que j'ai pu : vous régnez, c'est assez. (v.1267-68 ; 1272)

Dans un monde dominé par l'absence de légitimité pris dans le sillage de l'Identité, la monstruosité maternelle se répand dans un univers où la raison ne peut plus distinguer le bien du mal. Le personnage maternel monstrueux cornélien semble correspondre à une réflexion sur les relations du pouvoir et de la nature ainsi qu'à une mise en garde envers un problème qui a toujours hanté le grand Corneille, la légitimité de l'Etat. La manipulation de la Nature par un personnage aussi déterminant que la Mère constitue au sein de la dramaturgie cornélienne l'un des pires fléaux pour l'univers

---

<sup>9</sup> Mais soit crime ou justice, il est certain, mes fils,  
Que mon amour pour vous fit tout ce que je fis (II, 3, 561-562).

héroïque et généreux. De *Rodogune* à *D. Sanche*, en passant par *Héraclius*, la confusion de l'ordre dynastique est à son comble. Antiochus, Séleucus, Carlos et Héraclius, objets d'une "naissance obscure", incarnent l'image du Fils en quête de son identité :

Je ne sais qui je suis et crains de la savoir,  
Je veux ce que je dois et cherche mon devoir...  
Je crains tout, je fuis tout, et dans cette aventure,  
Des deux côtés en vain j'écoute la nature. (v.1581-82 ; 1591-92)

Corneille situe ainsi l'essence de la tragédie dans le désordre de la Nature. L'effet de cette domination féminine sur les hommes est de telle envergure que nombreux sont ceux à y déceler un complexe d'infériorité et d'impuissance ajouté à celui de castration précisé par Freud. L. P. Honoré va même jusqu'à dire que nous sommes en face d'une dramaturgie "qui nous dévoile comment la mère dominante peut châtrer ses fils"<sup>10</sup>:

Ils se laissent faire et manipuler par les femmes. Peut-être Corneille voulait-il inspirer la crainte par la férocité des femmes qui se dressent contre la nature au lieu de la dominer pour des fins nobles, et par là faire surgir la pitié pour les hommes qui renoncent à leur position de chef dans l'ordre social, et qui s'abaissent d'une manière craintive devant la femme (...) tous ces hommes qui se laissent tyranniser par la femme et se voient incapables de prendre une décision en faveur de leur honneur et leur gloire<sup>11</sup>.

Ils semblent converger tous vers ce cri d'alarme sur les dangers véhiculés par le personnage maternel à l'image de la première femme, dominée par le péché, conduisant ainsi la présence tragique de la mère vers une mise en garde envers les mères très puissantes et donc redoutables :

Les femmes sont plus capables de finesse que de prudence, et de cruauté que de force... Quand elles sont admises ou appelées (à la souveraineté), leur conduite est ambitieuse et cruelle, et tenant quelque chose de ce serpent qui séduit leur première mère, elles sont fatales à leur Empire et funeste à leurs sujets<sup>12</sup>.

La mère en position de pouvoir ne peut être que l'oeuvre du mal. Médée, Marcelle, Cléopâtre, Arsinoé, Agrippine, Athalie sont des mères puissantes et autoritaires; or, cette puissance leur est advenue par le mal, fruit du déclenchement d'une ambition effrénée qui a débouchée sur une vague interminable de crimes et de cruautés. Comme Médée la puissance maternelle est mythique, théâtrale. Elle tue sans

---

<sup>10</sup> L.P. Honoré, "Quelques idées de Corneille sur la femme : la déchéance du généreux dans le théâtre cornélien", *Nottingham French Studies*, 1977, XVI, 2, p. 5.

<sup>11</sup> Idem pp. 5-6.

<sup>12</sup> J. F. Senault (1661), *Le monarque ou les devoirs du souverain*, Paris, p.14.

retenue, elle détruit l'Etat. Mais contrairement à la première héroïne cornélienne, les autres figures maternelles ne triomphent pas, elles n'entraînent pas dans leur perte le reste du monde<sup>13</sup>. Or il est évident que les deux auteurs qui travaillent avant tout pour le public, proposent des lectures différentes sur l'usage moral d'un phénomène aussi ambigu que la maternité à l'âge classique. Tandis que Corneille le fait par la peinture de causes extérieures, comme par exemple la justice du ciel, Racine intériorise cette même action. Chez Corneille, c'est la force d'âme qui importe. La cause compte plus à ses yeux que les effets. De ce fait, on doit juger la figure maternelle monstrueuse d'abord sur ses intentions. C'est sa passion forcenée du pouvoir qui la place hors norme par rapport aux modèles prescrits par la Morale ordinaire et surtout avec les préceptes de la Nature qui la conduisent vers cette grandeur d'âme capable de provoquer la catastrophe dans ce bel effort d'aller jusqu'au bout d'elle-même, soulignée par la suprématie de l'homme et de sa liberté vis-à-vis du monde et du destin. Insérée dans ce cadre tragique elle marque son analogie avec le cadre social et philosophique de l'époque car on voit apparaître à l'époque une certaine morale de l'estime de soi et de l'usage du libre-arbitre:

Je ne remarque en nous qu'une seule chose qui nous puisse donner juste raison de nous estimer, à savoir l'usage de notre libre-arbitre, et l'empire que nous avons sur nos volontés... et il nous rend en quelque façon semblables à Dieu en nous faisant maîtres de nous-mêmes, pourvu que nous ne perdions point par lâcheté les droits qu'il nous donne<sup>14</sup>.

La figure maternelle est en définitive la figure à travers laquelle il s'efforce de rapprocher sa tragédie du tragique antique par sa force de *l'Exemplum*, et de la tragédie de tous les temps par sa leçon morale. Leçon morale non seulement dirigée contre ceux qui détiennent le pouvoir politique de l'époque — et l'on sait que le siècle classique a connu des exemples flagrants du problème de la Régence — mais aussi vers toute la société du XVII<sup>e</sup> siècle en général. La punition de la terrible infanticide avec Cléopâtre, châtiée de sa propre main, est un cri d'alerte envers le danger que représente la passion immodérée du Pouvoir :

Il est facile de déduire "à fortiori" de l'exemple de Cléopâtre une leçon pour les princes chrétiens, qui s'abandonneraient à la même démesure sans avoir, comme cette reine hellénistique, l'excuse d'ignorer les lumières de la révélation. Leçon de

---

<sup>13</sup> Voir à ce propos notre étude intitulée "La mère dans sa condition de souveraine: de la Régence à la tragédie cornélienne et racinienne". In Pierre CIVIL, Danielle BOILLET (dir.) (2005), *L'actualité et sa mise en écriture aux XVe-XVIe et XVIIe siècles, Espagne, Italie, France et Portugal XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 27-40.

<sup>14</sup> R. Descartes (1990), *Les passions de l'âme*, Paris, Le Livre de Poche. p. 141.

défiance envers la faiblesse et l'orgueil des hommes, à qui le pouvoir politique donne les moyens de reconstituer, à l'intérieur même du monde chrétien, les conditions morales et spirituelles du tragique païen<sup>15</sup>.

Seule une figure comme la figure maternelle monstrueuse peut lui permettre “la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes”<sup>16</sup>, en appelant à la modération à travers le célèbre principe d'Aristote sur la purgation des passions :

Il est peu de mères qui voulussent assassiner ou même empoisonner leurs enfants de peur de leur rendre leur bien, comme Cléopâtre dans *Rodogune*, mais il en est assez qui prennent goût à jouir, et ne s'en dessaisissent qu'à regret et le plus tard qu'il leur est possible. Bien qu'elles ne soient pas capables d'une action si noire et si dénaturée que celle de cette reine de Syrie, elles ont en elles quelque teinture du principe qui l'y porta et la vue de la juste punition qu'elle en reçoit leur peut faire craindre non pas un pareil malheur, mais une infortune proportionnées à ce qu'elles sont capables de commettre”<sup>17</sup>.

Voilà la manière cornélienne de réhabiliter un fait par sa négation. C'est en montrant l'Extraordinaire et l'Invraisemblable que le poète incite au rétablissement du Vrai, du Nécessaire et du Naturel. Le théâtre n'est-il pas, en fin de comptes, le meilleur moyen de prévenir l'Absurde et de dévoiler les dangers qui reflétait une société sans ce qu'il y a de plus naturel en elle, c'est-à-dire l'Amour Maternel ?

Racine, au contraire, crée avec le personnage maternel un climat d'accablement bien différent de ce climat héroïque cornélien à la démesure grandiose et exemplaire. En effet, élevé à Port-Royal, il a pu retenir avec Pascal que “la grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable. Un arbre ne se connaît misérable. C'est donc être misérable que de se connaître misérable; mais c'est d'être grand que de connaître qu'on est misérable”. Cette idée de l'homme grand parce qu'il se connaît misérable incite le poète à insérer dans sa tragédie caractérisée par la simplicité d'action où tout est prévu dès le début, des personnages maternels réduits à l'inaction, écrasés inéluctablement et fatalement en tant que victimes et entièrement dépourvus d'héroïsme. Le personnage maternel laisse donc au spectateur l'impression d'un être poursuivi par le remords et écrasé par le sentiment de son échec. Rien d'étonnant alors qu'il fasse de Jocaste, la première mère racinienne, une ébauche de la complexité du caractère de la dernière figure maternelle sur son théâtre profane, Phèdre. Aussi bien la première que la dernière semblent dénoncer sur le théâtre une vision janséniste liée à la misère de l'homme sur la

---

<sup>15</sup> M. Fumaroli, *Tragique païen et tragique chrétien dans Rodogune*, p. 631.

<sup>16</sup> Corneille, *Discours du poème dramatique*.

<sup>17</sup> Corneille, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire*.

terre car, pour elles, les vérités les plus profondes sur la vie sont les plus écrasantes et les plus pénibles à accepter. Voilà pourquoi E. Henein affirme que “Racine a multiplié sur son théâtre les figures de mères toutes hantées par le conflit de Jocaste : le drame de la mère coupable parce qu'elle est mère et qui ne réussit ni à sauver son enfant ni à en être aimée”<sup>18</sup>. La figure maternelle racinienne s'humanise jusque dans ce qu'elle a de monstrueux par sa clairvoyance du regard intérieur. Racine rapproche donc son personnage de l'humanité plus ordinaire par la présence d'une sorte de faille dans la grandeur. Le signe de la nature est la faiblesse. Lié à Port-Royal, rien d'étonnant que Racine janséniste ait réfléchi et insisté autant sur la nature maternelle pour illustrer, à son tour, cette question. Rien d'étonnant non plus qu'il ait choisi pour élever son théâtre et le principe tragique sur la purgation des passions, la peinture du sentiment le plus commun parmi les créatures féminines, celui de l'amour maternel, inscrit dans la Loi de la Nature.

Mais la poète, lié aussi à l'Imitation des Anciens, trouve la vraie raison d'être de la tragédie, qui est de ne rien inventer et de tout concentrer en une "action simple", dans le questionnement même sur la nature humaine : l'homme est-il porté vers le Bien ou le Mal? Opposant un personnage maternel conforme aux préceptes aristotéliques à son adversaire qui avait mis sur la scène classique, grâce à l'absence de tout contrôle historique, le personnage maternel le plus dénaturé du théâtre français caractérisé par une ambition d'homme, une puissance de dissimulation et une aptitude à jouer la comédie jamais égalées, Racine place le tragique non plus sur la maîtrise d'une monstruosité qui se donne à voir, mais sur une monstruosité qui a honte d'elle-même et qui ne cherche qu'à se cacher. Cette sorte de monstruosité qui se laisse deviner plutôt qu'elle ne se montre, parce qu'elle devient beaucoup plus redoutable, impressionne davantage et atteint, de la sorte, toute sa Grandeur. Par l'étalage de son malheur et de sa Faute et, non plus de sa volonté héroïque, la figure maternelle monstrueuse invente une Morale, une Liberté qui n'est plus unique et exclusivement la sienne, mais celle du Grand Siècle. Elle ose clamer sur la scène ce que l'homme classique n'ose pas admettre, ce qu'il est convenu de cacher à lui-même. Dès que la monstruosité maternelle est explicitée et reconnue comme telle, arrachée à ces profondeurs naturelles obscures, à son incongruité recouverte par un silence imposé, elle n'est plus soutenable ni pour le spectateur ni pour les autres personnages de papier, obligés de se voiler la face :

---

<sup>18</sup> E. Henein (1984), “De Jocaste à Jézabel: la politique maternelle du compromis chez Racine”, *Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature du XVIIe siècle*, Paris, J-M. Place.

... qu'en un profond oubli  
Cet horrible secret demeure enseveli<sup>19</sup>.

La figure maternelle monstrueuse par sa difformité frappe le regard et fait peur, déployant par là un langage propre à la scène :

Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles (...) Revenir à l'insoutenable.

Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique (...) Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne<sup>20</sup>.

Mais le monstre maternel racinien faisant son apparition au travers d'un théâtre qui voulait autre chose que des monstres sur scène, appartient à une tradition innovatrice sur la scène classique qui se proposait, en rejoignant la conception de l'homme dans la plupart des traités de morale de l'époque, de purger la terre de ceux qui la souillent. Le monstre maternel racinien, "héros en mal"<sup>21</sup>, était d'une certaine façon racheté par Racine, sauvé par son absolue pureté au niveau artistique. Formes artistiques, compensatoires de la réalité, ces héroïnes raciniennes permettaient de répondre aux aspirations concrètes et imaginaires de cette fin de siècle :

La génération classique a perdu beaucoup d'illusions sur la grandeur de l'homme, et si elle reste sensible au prestige du héros, elle n'hésite à reconnaître la nature dans la grandeur héroïque, qui fait moins partie du possible que des songes de l'homme<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Racine, *Phèdre*, v. 719-720.

<sup>20</sup> E. Ionesco (1966), *Notes et Contres-notes*, Paris, Gallimard, pp. 59-60.

<sup>21</sup> Au sens où déjà La Rochefoucauld le définissait à l'époque classique.

<sup>22</sup> B. Tocanne (1978), *L'idée de Nature en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, p. 313.



## Sodoma en Versailles.

### La homosexualidad en la corte de Luis XIV a través de las cartas de la Princesa Palatina.

Javier BENITO DE LA FUENTE  
Universidad de Valladolid

Elisabeth Charlotte, *Liselotte*... sin duda la hija del Elector del Palatinado pertenece a una familia de princesas que destacan por su iniciativa y empuje, tanto en política como en cultura, y que forman parte de esa galería de mujeres del XVII que se mueven entre la *préciosité* tan fronteriza con la rebelión, “j’ai regretté toute ma vie d’être femme, et, à dire vrai, cela m’eût convenu davantage d’être electeur plutôt que Madame”(Princesse Palatine, p.298), y el afán por comprender mejor el mundo en el que viven y en el que siguen estando marginadas. Su abuela, Isabel Estuardo, hija del rey Jacobo I de Inglaterra y hermana de Carlos I, tuvo mucho que ver con el estallido de la guerra de los 30 años por sus afanes políticos y de amor propio (el intentar a toda costa ceñir una corona (la de Bohemia), y religiosos (favorecer a la vez la expansión del protestantismo en Europa); entre sus tías, las hijas de esta reina, nos encontramos con toda la diversidad propia de la época: Isabel, la mayor, nacida en 1618, corresponsal y alumna de Descartes, es una princesa filósofa, para quien solo el aprendizaje y la reflexión son importantes<sup>1</sup>; Luisa Holandina, la segunda, nacida en 1622, pintora de talento en los tiempos de su juventud aventurera y novelesca, convertida después al catolicismo y conocida como “Madame de Maubuisson” al ser nombrada abadesa de uno de los más importantes conventos de Francia, será una de las monjas reformistas de más peso en la Francia de la recatolización; por su parte, Sofía, la menor de las hermanas, nacida en 1630 y esposa del príncipe elector de Hannover, se convierte por el Acta de Sucesión de 1701, a sus 71 años, en la heredera del Reino Unido: de gran

---

<sup>1</sup> En la dedicatoria que Descartes sitúa como introducción a sus *Principes de la philosophie*, el pensador manifiesta con respecto a esta princesa “je n’ai jamais rencontré personne qui ait si généralement et si bien entendu tout ce qui est contenu dans mes écrits” algo que le sorprende en una “princesse encore jeune et dont le visage représente mieux celui que les poètes attribuent aux Grâces que celui qu’ils attribuent aux Muses ou à la savante Minerve” (Descartes, p.417)

energía y cultura, amiga y corresponsal de Leibniz,<sup>2</sup> a esa edad avanzada y hasta su muerte estuvo dispuesta a asumir esa corona<sup>3</sup>, como buena sucesora del espíritu ambicioso de su madre, y provocando con esa actitud una admiración entremezclada de cierta envidia y temor de su sobrina “ni l’humeur des Anglais ni leur Parlement ne me conviennent. Je n’envie pas cette sucesión à ma tante, mais elle saura mieux les prendre que moi...” (ibid. p.298)<sup>4</sup>

Elisabeth Charlotte, por su parte, es la que entre toda su familia y según los criterios de su tiempo, consiguió hacer el mejor matrimonio, teniendo en cuenta los avatares y la decadencia de dicha familia, y pudo convertirse nada menos que en *Fille de France* gracias a los afanes de casamentera de la viuda de su tío Eduardo, Ana de Gonzaga, la intrigante y *frondeuse* princesa que la precedió en esa denominación de *Palatine* en la corte francesa, corte de la que era una de las principales y más llamativas figuras. La religión era un obstáculo, pero la familia palatina no era nada fanática en su protestantismo, el propio Eduardo y Luisa Holandina se habían convertido ya al catolicismo (y por cierto, habían mejorado así su estatus económico y social) y Sofía, a pesar de haber llevado el título de *evesquine* como esposa de un príncipe que también era obispo luterano de Osnabrück, opinaba que la religión “fait plus de mal que de bien dans le monde” y que “les nations les plus stupides y adhèrent le plus” (Van der Cruysse, p.125). La propia princesa Ana, conocida en la corte francesa por sus opiniones y costumbres libertinas<sup>5</sup>, en la correspondencia sobre la boda con su cuñado

---

<sup>2</sup> Correspondencia en la que la sucedió su sobrina, que, como escribe al filósofo en septiembre de 1715, se siente en ciertos aspectos la heredera intelectual de Sofía: “pour toutes les personnes que feu Sa Dilection a aimées et estimées, moi aussi je ressens de la vénération” (Princesse Palatine, p.647)

<sup>3</sup> Lo que no consiguió por menos de 2 meses: Sofía falleció el 8 de junio de 1714, a los casi 84 años, y la reina Ana Estuardo el 1 de agosto del mismo año. Por eso la sucesión recayó en Jorge de Hannover, Jorge I, en quien su madre de estar viva seguramente no hubiera abdicado a pesar de su avanzada edad, disfrutando del poder ella misma aunque fuera por poco tiempo.

<sup>4</sup> La princesa palatina recuerda en varias ocasiones que de no haberse convertido al catolicismo e integrado en la casa real francesa, hubiera debido ser ella la heredera del trono angloescocés. Las manifestaciones de antipatía hacia el pueblo inglés (siente “une vive repulsion pour cette nation”, como le comenta a Leibniz en noviembre de 1715) no dejan de evocar la actitud de la zorra de La Fontaine ante las uvas.

<sup>5</sup> Es muy famosa la anécdota según la cual esta Princesa Palatina habría intentado quemar con otros amigos libertinos, entre ellos el Principe de Condé, un supuesto fragmento de la Veracruz, que no ardió, lo que provocó su tardía “conversión”, muy al gusto de la época, y glosada por Bossuet en su oración fúnebre, en 1684. Sobre la anécdota de su tía Ana, Elisabeth-Charlotte, espíritu racionalista, cuenta en carta de abril de 1709 a su tía Sofía una disputa que tuvo con su propio confesor, el jesuita padre Linières “le confesseur que j’ai maintenant est raisonnable en tout, excepté en fait de religion, où il est par trop simple”, al que le dijo “ce n’était pas un miracle attendu qu’il y a en Mésopotamie un bois qui ne brûle pas”, haciéndole la demostración, puesto que disponía de este tipo de madera, a continuación. “Qui fut penaud et confus? Ce fut mon bon confesseur, car je ne pus pas m’empêcher de rire” (Princesse Palatine,

el Elector habla de las diferencias de religión como “une chose indifférente”, que sería una desgracia pudiera estropear un tan buen acuerdo. Además de esos variados ejemplos de sus tíos, que la irán infiltrando de tolerancia e incluso indiferencia religiosa, Madame recordará siempre la opinión de su padre “Sa Grâce feu l’Electeur avait coutume de dire: le monde n’ira jamais bien tant qu’on ne l’aura pas purgé de trois vermines, la prêtraille, les médecins et les avocats.”<sup>6</sup> (ibid.p.98), haciendo suyo el lema del duque-obispo Christian von Braunschweig, un lema muy relacionado con muchas de las ideas humanistas que van a desembocar en el libertinaje del XVII: *Gottes Freund, der Pfaffen Feind*, amigo de Dios, enemigo de los sacerdotes.

Convertida al catolicismo, una vez que sus interesados padre y tías pudieron aplacar sus juveniles escrúpulos de conciencia, *Liselotte* podrá por fin pasar a formar parte de esa “maison de France, la plus grande, sans comparaison, de tout l’univers”, como afirmaba Bossuet en la oración fúnebre de su predecesora, la difunta Enriqueta Ana de Inglaterra, (oración pronunciada en Saint-Denis el 21 de agosto de 1670), esa casa a la que las otras dinastías, “les plus puissantes maisons, peuvent bien céder sans envie, puisqu’elles tâchent de tirer leur gloire de cette source” (Bossuet, p.70), y en la que un segundo lugar, el que iba a ocupar la joven palatina, se supone que equivale al de reina en otras cortes: “la seconde place de France, que la dignité d’un si grand royaume peut mettre en comparaison avec les premières du reste du monde”(ibid). Claro que ese lugar se debía a su matrimonio con el extravagante hermano de Luís XIV, Felipe de Orleáns, al que vio por primera vez el 20 de noviembre de 1671. Conocemos la famosa descripción de Monsieur hecha por el duque de Saint-Simon : “c’était un petit homme ventru monté sur des échasses tant ses souliers étaient hauts, toujours paré comme une femme, plein de bagues, de bracelets, de pierreries partout...des rubans partout où il en pouvait mettre” (Saint-Simon, pp.348-349), pero la propia Madame, mucho después, en 1716, y en carta a Carolina de Gales, le describirá muy acertadamente de esta forma: “Monsieur n’avait pas l’air ignoble, mais il était très petit avec des cheveux, sourcils et cils très noirs, des grands yeux bruns, un visage assez long et plutôt mince, un grand nez, une bouche trop petite garnie de vilaines dents. Ses façons étaient plus féminines que masculines, il n’aimait ni les chevaux ni la chasse...*je ne crois pas que mon seigneur ait été amoureux de sa vie*” (Van der Cruysse, pp.135-136). Para Madame de

---

pp.402-403) Desde luego la segunda Palatina no estaba para nada dispuesta a esas conversiones de las que alardeaba la Iglesia.

<sup>6</sup> Con estas antipatías, que provienen de su padre pero que ella asume, Madame coincide plenamente con las opiniones que Molière había plasmado en sus obras.

La Fayette, Monsieur “beau, bien fait, mais d’une beauté et d’une taille plus convenable à une princesse qu’à un prince” también está incapacitado para el amor “son amour propre semblait ne le rendre capable que d’attachement pour lui-même” (La Fayette, p.29). En todo caso, la nueva Madame, muy consciente siempre de su físico poco agraciado, asumió rápidamente que no iba a ser ella la que provocara ese estado amoroso, como contará en 1719 a la misma princesa de Gales “je voyais bien que je ne plaisais pas du tout à mon seigneur, ce qui n’était pas un tour de force, *laide comme je suis*. Mais je pris la résolution de vivre si bien avec Sa Dilection, qu’elle s’habituerait à ma laideur et qu’elle me supporterait, ce qui est arrivé à la fin.” (ibid. pp.139-140).

Por supuesto que aún con más atractivo físico, el duque de Orléans se hubiera fijado muy poco en ella, ya que este príncipe había decidido y conseguido vivir una vida notoriamente homosexual, aprovechándose para ello de la relativa tolerancia de la que, aún en temas escabrosos para la mentalidad del momento, han gozado siempre las clases privilegiadas. Como dice John Boswell, “il n’y a pas des preuves que le désir homosexuel varie en fonction de la classe sociale; il y a seulement des données suggérant que les gais qui appartiennent aux classes supérieures sont mieux à même de résister aux sanctions sociales frappant le comportement auquel ils tendent, voire de les ignorer.” (Boswell, p.87), por eso mismo Monsieur formaba parte de todo ese movimiento de nobles que, como dice Lever “jouaient avec le feu, mais en sachant bien qu’ils ne risquaient pas de s’y brûler” (Lever, p.142), y que seguramente opinaban que era incluso algo propio de gentilhombres el venerar el miembro viril, como ya contaba Cyrano que ocurría en los estados e imperios de la Luna<sup>7</sup>, y como la propia Madame parece indicar que ocurre en esa *petite Sodome* que es la corte “ils le considèrent comme un simple divertissement. Ils s’en cachent tant qu’ils peuvent pour ne pas scandaliser le vulgaire, *mais ils en parlent ouvertement entre gens de qualité (unter leütte von qualitet)*” (Van der Cruysse, p.171). De ahí que en Francia se comentara acerca de Sodoma “en Espagne les moines, *en France les grands*, en Italie tout le monde”

Lo cierto es que también Madame se acostumbró a la forma de ser, los gustos, e incluso y aunque le considerara un Lucifer ladrón de todo aquello que correspondía a

---

<sup>7</sup> “Sachez donc que l’écharpe dont cet homme est honoré, où pend pour médaille la figure d’un membre viril, est le *symbole du gentilhomme*, et la *marque qui distingue le noble d’avec le roturier*” (Cyrano, p.108). En la Francia de 1680 parece ser que se fundó una cofradía de nobles homosexuales que tenían como símbolo “une croix où il y aurait en bosse un homme qui foulerait une femme aux pieds, à l’exemple de la croix de Saint-Michel, où l’on voit que ce saint foule aux pieds le démon” (Van der Cruysse, p.176)

ella y a sus hijos, al caballero de Lorena, la otra pareja de Monsieur<sup>8</sup>, mucho mejor que su predecesora<sup>9</sup>; de tal forma que iba a convertirse en una experta en todo lo relacionado con “la secte”, como ella decía, y una buena cronista acerca de la homosexualidad en la corte. Bien es verdad que su curiosidad natural hace de ella un espíritu afanoso por conocer y describir lo que es la realidad del mundo, dejando aparte las máscaras y adornos propios de la época, un espíritu moralista pues, en la mejor acepción del término, capaz de describirse a sí misma, como hemos visto, con la misma falta de ilusiones que aplica a los demás<sup>10</sup>; esa curiosidad también se manifiesta en lo científico: como dice Van der Cruysse “la présence dans son cabinet de grands classiques de l’histoire naturelle et de la médecine, et même d’ouvrages mathématiques, trahit une curiosité scientifique incontestable”, que se manifiesta con una frase muy precursora del espíritu de las Luces “il me semble qu’on n’observe pas assez”<sup>11</sup>.

Este espíritu amigo de la ciencia y su indiferencia hacia muchas cosas consideradas sagradas<sup>12</sup> hacen de esta princesa, admiradora de Molière<sup>13</sup>, una mente muy relacionada con las corrientes libertinas del momento, posiblemente hasta un punto

---

<sup>8</sup> Philippe de Lorraine-Armagnac, caballero de la orden de Malta, intrigante y ambicioso como buen miembro de la casa de Lorena, era tres años menor que Monsieur, y de gran atractivo, “fait comme on peint les anges” (según el Abbé de Choisy), un atractivo que hizo plasmar muy apropiadamente en un cuadro dónde aparecía representado como Ganímedes. Desde finales de los 50 y hasta la muerte de ambos (1701 y 1702) hizo y deshizo en la casa de este príncipe. Según Saint-Simon “mena Monsieur le bâton haut toute sa vie, fut comblé d’argent et de bénéfices, fit pour sa maison ce qu’il voulut, demeura toujours publiquement le maître chez Monsieur” (Saint-Simon, VIII, pp.342-344)

<sup>9</sup> Madame siempre estuvo convencida de que Enriqueta Ana Estuardo había sido envenenada, seguramente por el caballero de Lorena; al comentar en marzo de 1689 a su tía Sofía la muerte repentina de su hijastra la reina de España María Luisa, dice “vous avez bien raison de dire que la bonne reine est maintenant plus heureuse que nous, et si *quelqu’un* voulait me rendre comme à elle et à sa mère le service de m’envoyer en vingt-quatre heures de ce monde dans l’autre, je ne lui en saurait certes pas mauvais gré...” (Princesse Palatine, p.121). En carta de 1682 a su tía Sofía, Madame dice que el caballero y el otro gran favorito de Monsieur, el marqués de Effiat, son “démons maudits”, llenos de “machinations diaboliques” y “mauvais attentats” (Van der Cruysse, pp.179-180)

<sup>10</sup> Incluyendo a su propia hija; el amor de madre no la impide reconocer que Mademoiselle, la futura duquesa de Lorena “a presque la même tournure que feu la bonne reine d’Espagne...seulement elle ne lui ressemble pas du tout de visage. Elle a une jolie peau *mais tous ses traits sont laids*: un vilain nez, une grande bouche, les yeux tirés, et une figure plate...” (Princesa Palatina, pp.143-144)

<sup>11</sup> Sus lecturas también aparecen como propias de ese momento pre-ilustrado, como dice Van der Cruysse comentando la riqueza y variedad de su biblioteca “Fort sensible à l’actualité philosophique et scientifique, Madame ouvre le havre de sa bibliothèque à des auteurs un peu suspects comme Saint-Evremond (..) Pierre Bayle (dont elle lit le *Dictionnaire historique et critique* qu’elle mentionne plusieurs fois, et les *Pensées sur la comète*), Richard Simon (la très contestée et courageuse *Histoire critique du Vieux Testament* est sur une de ses factures)... (p.487)

<sup>12</sup> Siempre que no fuera algo relacionado con la pureza del linaje, como demuestra su obsesión en contra de los bastardos legitimados de Luis XIV, una de los cuales, Mlle de Blois, iba a convertirse en su odiada nuera. El propio Luis XIV decía siempre “Madame ne peut souffrir les mésalliances”.

<sup>13</sup> En carta del 5 de noviembre de 1705 a su tía Sofía “Molière a fait des jolies comédies, mais je crois, comme vous, que le *Tartuffe* est la meilleure.” (Princesse Palatine, p.363). Muy lógica esa preferencia de dos damas tan *libertinas* por la comedia que, junto con el *Dom Juan*, más crítica es con las ingerencias de la religiosidad en la vida cotidiana.

desconocido para ella misma, y por lo tanto, predispuesta a la tolerancia.

Por lo que se refiere a la religión, ya hemos visto que la indiferencia y el anticlericalismo eran rasgos familiares, que en ella se manifiestan continuamente y con muy buen sentido<sup>14</sup>, haciendola aborrecer la hipocresía propia de la corte “la cour devient maintenant si ennuyeuse avec ces *continuelles hypocrisies*, qu’on n’y peut presque plus tenir, et tandis qu’on enerve les gens et qu’on les epuise *pour les porter (comme ils disent) à la vertu et à la crainte de Dieu*, les roi choisit les êtres les plus vicieux du monde...pour en faire sa compagnie ordinaire<sup>15</sup>”(Princesse Palatine, p.115), hipocresia que para ella personifica Madame de Maintenon, la *pantocrate* que ha conseguido apoderarse del espíritu del rey “de cette façon, et comme le bon roi n’était pas très savant, la vieille femme, et le confesseur pour le spirituel, et les ministres pour le temporel, lui on fait accroire tout ce qu’ils ont voulu”(ibid, p.518). Frente a eso, Madame reivindica “un petit religion apart moi” (ibid, p.141), la religiosidad reflexiva, íntima y personal, desprovista de lazos con el poder<sup>16</sup> y con Roma<sup>17</sup>, y que solo conoce como dogmas los evangélicos, que son los naturalmente virtuosos<sup>18</sup>, “il n’y a qu’une bonne et vraie religion au monde, elle peut se rencontrer dans toutes sortes de cultes et de langues, c’est la religion des honnêtes gens” (ibid, p.207); todo lo cual en efecto puede ser considerado signo de pensamiento libertino, algo propio de una dama que escandalizaba a su cuñado Luis XIV, sobre todo a partir de su transformación en devoto,

---

<sup>14</sup> Por ejemplo, en todo lo relacionado con su primo el rey destronado Jacobo II de Inglaterra, a quien la propaganda político-religiosa presentaba como un mártir de la fe, y de quien ella opina que “la piété ne le rend pas fou comme Saint Paul, mais elle l’abêtit terriblement”; sobre él y su beata esposa, que en su exilio francés se negaban “à voir des comédies et entendre de la musique” piensa que más les hubiera valido si “ils avaient laissé au bon Dieu le soin de s’occuper lui-même de sa gloire... et écoutant au reste plutôt la comédie que les discours et les disputes des prêtres, ils seraient à présent paisiblement dans leur royaume” (Van der Cruyse, p.326)

<sup>15</sup> El país ha perdido la religión, pero en la corte esto se disimula, según cuenta a su tía en 1699 “la foi est éteinte en ce pays, au point qu’on ne trouve plus un seul jeune homme qui ne veuille être athée; mais ce qu’il ya de plus drôle, c’est que le même homme qui à Paris fait l’athée joue le dévot à la cour” (Princesse Palatine, p.258). Es exactamente la situación descrita 30 años antes por Molière en su *Dom Juan*.

<sup>16</sup> Lazos forzosamente perjudiciales, como vuelve a demostrar lo ocurrido al rey Jacobo II “et le bon roi Jacques également aurait mieux fait d’agir de la sorte *plutôt que de perdre trois royaumes par bigoterie*.”(Princesse Palatine, p.141)

<sup>17</sup> Como escribe en 1700 a su hermanastra Amélie-Elisabeth “qu’on aille à Rome pour voir des antiquités...je le comprends, mais non qu’on y aille pour voir les momeries des prêtres. Rien n’est plus ennuyeux... *En France on ne se soucie guère ni de Rome ni du pape: on est persuadé qu’on peut faire son salut sans lui*” (ibid. P.270)

<sup>18</sup> Y en donde los preceptos de la Iglesia no significan nada. En carta a su hermanastra Amélie-Elisabeth del 25 abril de 1705 “Je n’ai pas fait maigre pendant le carême, je ne le supporte pas...” (ibid. P.356). En sus cartas habla también de que más vale hacer hospitalarias que coleccionar reliquias.

por su forma de hablar y pensar.<sup>19</sup>

Por lo que se refiere al comportamiento sexual y a la homosexualidad, Madame demuestra la misma independencia de criterio, curiosidad científica y apertura de mente, tal vez relacionada con que, como dice Van der Cruysse, “plutôt indifférente en matière de sexualité, elle ne se plaignait pas d’être négligée par Monsieur. Très versée dans l’art de meubler son existence, on la devine presque soulagée de savoir son mari ailleurs” (p.179). De ahí que, por lo menos en lo que se refiere a los hombres, *Liselotte* piense que al fin y al cabo, la homosexualidad es algo muy difundido y que ha existido siempre “ce qu’on dit du roi Guillaume<sup>20</sup> n’est que trop vrai; *mais tous les héros étaient ainsi*: Hercule, Thésée, Alexandre, César, tous étaient ainsi et avaient leurs favoris” (Princesse Palatine, pp.311-312). Esto se lo escribe en diciembre de 1701 a su hermanastra Amélie-Elisabeth, y es curioso ver como a lo largo de su correspondencia, con una actitud muy pedagógica, Madame intenta “iluminar” las mentes estrechas de sus dos hermanas solteras, las *raugraves* Amélie-Elisabeth, *Amélise*, y Louise, que son el último lazo que la unirá, de forma epistolar, a su querida familia natal, pero que no dejan de sorprenderla por su ignorancia y sus prejuicios<sup>21</sup>. Por eso en 1705 dice a Amélie “où avez-vous êtes fourrée, vous et Louise, pour connaître si peu le monde?” (Van der Cruysse, p.181) y por eso, ella que, “sur ce chapitre”, se ha vuelto “tellement savante ici en France, que je pourrais écrire des livres la-dessus” (ibid, p.178), indica a sus hermanas que la homosexualidad existe desde siempre “depuis Adam: les gens préfèrent les mets défendus aux mets permis”, y en todas partes “croyez-moi, on trouve ces bougres (*solche benjametter*) dans tous les pays”, por

---

<sup>19</sup> El 11 de mayo de 1685, el Padre La Chaise transmite a la princesa el disgusto del rey por varios asuntos “Premièrement, *que j’étais trop libre en paroles...*”, y después, el ser tolerante con el espíritu galante de sus damas, de su hijastra la reina de España, etc (Van der Cruysse, p.287). Por cierto, que también sobre el Padre La Chaise corrían rumores que hacían de él el “trop bon patron” de los jóvenes de la corte que se entregan a los “plaisirs d’Italie”, rumores que confirma Madame en carta a su tía, refiriéndose a la visita a Paris de uno de los hijos de Sofía, de cuya sexualidad se dudaba “tant qu’il fait semblant de haïr les femmes et d’aimer les garçons, on lui permettra de faire ce qu’il veut, et *il sera le meilleur ami du confesseur du Roi, s’il le souhaite*”(ibid, pp.174-175)

<sup>20</sup> Uno de los primos de Madame, el rey de Inglaterra Guillermo III de Orange, colocado en el trono por la Revolución Gloriosa de 1688, que había destronado a su suegro Jacobo II, y uno de los homosexuales notorios de la época.

<sup>21</sup> Forma de ser de la que Madame se lamentará en carta de febrero de 1706 a su tía Sofía “ Comme je le vois par les lettres de Louise et d’Amélie, nous avons, elles et moi, des opinions très différentes...mais comment les raugraves peuvent-elles étre si partiales? Car feu notre père, le prince électeur, a fait mettre dans toutes les instructions des gouvernantes de ses enfants d’empêcher la partialité...il me semble plutôt fâcheux qu’on ne trouve pas des manières plus aimables d’inculquer la vertu que par des moyens aussi déplaisants et aussi ennuyeux que le sont les dévotions dans toutes les religions.” (ibid, p.365)

mucho que se lea la Biblia<sup>22</sup> “Lire la Bible n’y fait rien. Ruvigny, qui était l’un des anciens du temple de Charenton, est des pires de la clique. Lui et son frère La Caillemotte étaient réformés et lisaient toujours la Bible, mais faisaient pis que n’importe qui de ceux qui sont ici”. La solución que da Madame es alejarse del mundo si estas costumbres no se aceptan “si vous ne voulez avoir les gens en horreur, chère Amélie, entourez vous de peu de monde”, porque la “secte”, “la clique”, “la debauche”, lo invaden todo, “tout ce qu’on lit dans la Bible sur la façon dont se passaient les choses avant le Déluge et à Sodome et Gomorrhe n’est rien à côté de la vie qu’on mène à Paris” (ibid. pp 181-182), “celui qui voudrait détester tous ceux qui aiment les garçons ne pourrait pas aimer ici(...)six personnes”; y ni siquiera es seguro que todo esto sea un pecado, ya hemos visto que las opiniones religiosas de Madame no son nada convencionales, y este punto lo confirma: tal vez antes lo fuera, cuando había que poblar el mundo “ceux qui ont ce goût-là et qui croient à la Sainte Écriture, s’imaginent que ce n’était qu’un péché que tant qu’il n’y avait que peu d’hommes de par le monde et que ce qu’ils pratiquaient pouvait nuire au genre humain en empêchant la naissance d’un nombre plus grand d’hommes”(ibid.p.180), pero ahora es una tendencia, una diversión que no hace daño a nadie “à présent que la terre est entièrement peuplée, ils le considèrent comme *un simple divertissement*”, “une *gentillesse*” que, como hemos mencionado, es incluso apropiada para “les gens de qualité”, los cuales reivindican la inocencia de sus prácticas “(ils) ne se font pas faute de dire que, *depuis Sodome et Gomorrhe, Dieu notre Seigneur n’a plus puni personne pour ce motif*”.

Tan “savante en cette matière” se considera Madame que incluso es capaz de establecer una tipología de prácticas sexuales, vistas con la distancia propia de alguien que se considera de naturaleza fría, y que por eso mismo intriga en el ambiente de la corte; como le contará en 1717 a la princesa de Gales, la princesa de Mónaco “disait souvent qu’elle ne comprenait pas ma nature, puisque je ne m’intéressais ni aux femmes ni aux hommes” lo cual tal vez se explica por su origen<sup>23</sup> “la nation allemande est apparemment plus froide que les autres”. Con esa poca práctica sexual, que la hace pensar en 1696 si acaso habrá recuperado su virginidad, después de 19 años de

---

<sup>22</sup> Posiblemente Amélie le hubiera expresado su idea de que era un vicio católico, la costumbre italiana, como se podía denominar, inexistente en países de lectores de la Biblia

<sup>23</sup> La teoría de los climas, que iba a ser importante en el XVIII, en los tratados políticos de Montesquieu, por ejemplo.



abstinencia<sup>24</sup>, y su espíritu observador, Madame puede clasificar en 1705, para enseñanza de su hermana Amélie, todo aquello que está relacionado con el amor entre hombres:

Il y a en a de tous les genres: il y en a qui haïssent les femmes comme la mort et ne peuvent aimer que les hommes. D'autres aiment les hommes et les femmes. D'autres aiment seulement des enfants de dix ou onze ans, d'autres des jeunes gens de dix-sept à vingt-cinq ans et ce sont les plus nombreux. Il y a d'autres débauchés qui n'aiment ni les hommes ni les femmes et qui se divertissent tout seuls<sup>25</sup>, mais ils sont moins nombreux que les autres. Il y en a aussi qui pratiquent la débauche avec tout ce qui leur tombe sous la main, animaux et hommes... (Van der Cruysse, p.181)

La conclusión después de esta interesante clasificación es “vous voyez ainsi, chère Amélie, que le monde est pire encore que vous ne l'imaginiez”. Lamentos de ocasión que no son para nada convincentes, Madame no es alguien que se asuste fácilmente, y Francia y su corte le han enseñado mucho, y le han hecho reflexionar de manera abierta e inteligente: en lugar de caer en el riesgo principal que acechaba a las damas del entorno del rey, y convertirse en alguien superficial y atento solamente a la apariencia ante los demás, a su manera, y heredera como hemos visto de interesantes mujeres del XVII, se vuelve una princesa filósofa muy en la línea del nuevo siglo XVIII, colecciona libros, microscopios, grabados, medallas, colecciona también correspondencias que le permiten una ilusión de libertad, y a los que invade con su incesante flujo de cartas; y de la misma manera puede coleccionar toda una serie de observaciones sobre aspectos constantes de la naturaleza y la sexualidad humanas, observaciones que aún hoy en día muchos deberían leer y meditar.

---

<sup>24</sup> Carta de 1696 a su tía Sofía “si l'on peut redevenir vierge après n'avoir pas pendant dix-neuf ans couché avec son mari, pour sûr que je le suis redevenue..”(Van der Cruysse, p.184)

<sup>25</sup> Por cierto que por otra precisión de sus cartas, a esta categoría menos numerosa podría pertenecer ella misma, a pesar de esa fría naturaleza alemana “je fais de mon mieux comme *quelqu'un qui joue seul du violon. L'homme n'est ni un ange ni un chêne*”. (Van der Cruysse, p.184)

## **Bibliografía**

- BEAUSSANT, P. (2000), *Le Roi-Soleil se lève aussi*, éditions Gallimard, Paris.
- BERTIÈRE, S. (1998), *Les femmes du Roi-Soleil*, éditions de Fallois, Paris
- BOSSUET, J. (1942), *Oraisons funèbres et sermons I*, éditions Larousse, Paris.
- BOSWELL, J. (1985), *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité*, éditions Gallimard, Paris.
- BURKE, P. (1995), *La fabricación de Luis XIV*, editorial Nerea, San Sebastián.
- CHOISY, Abbé de (1966), *Mémoires*, éditions Mercure de France, Paris.
- COSANDEY, F. y DESCIMON, R. (2002), *L'absolutisme en France*, éditions Du Seuil, Paris.
- CYRANO DE BERGERAC (1970), *Voyage dans la lune*, éditions Garnier-Flammarion, Paris.
- DESCARTES, R. (1941), *Œuvres et lettres*, éditions N.R.F., Paris.
- LA FAYETTE, Mme de (1988), *Histoire de Madame, Henriette d'Angleterre*, éditions Mercure de France, Paris.
- LEVER, M. (1985), *Les bûchers de Sodome. Histoire des « infâmes »*, éditions Fayard, Paris.
- PRINCESSE PALATINE, (1981-1985), *Lettres*, éditions Mercure de France, Paris.
- SAINT-SIMON (1930), *Mémoires*, éditions Hachette, Paris.
- VAN DER CRUYSSSE, D. (1988), *Madame Palatine, princesse européenne, avec un choix des lettres de la Princesse*, éditions Fayard, Paris

## La moda de los seres elementales en la sociedad francesa de los siglos XVII y XVIII

Teresa BAQUEDANO  
Universidad de Zaragoza

A finales del siglo XVII Francia se despertaba con una obra que desataría pasiones a su favor y en su contra: un cierto conde de Gabalis decía ser el autor de unas enseñanzas dialogadas en las que declaraba abiertamente la existencia y su contacto con unos seres espirituales muy superiores cualitativamente al género humano.

Estos seres, los llamados genios o espíritus *élémentaires*, o mejor dicho, *élémentals*, se podían encontrar en una variedad sin número en la naturaleza pero mediante una clasificación *grosso modo* se escogió a cuatro razas como representantes de los respectivos cuatro elementos, de ahí su denominación: la tierra fue simbolizada por los *gnomes*, el agua por los *ondins*, los jefes de filas del aire fueron los *sylphes*, y finalmente el fuego encontró su mejor aliado en las *salamandres*. En todos los seres existían ambos géneros, aun cuando por su denominación terminológica se creyera que sólo se trataba de uno, como parecía ser el caso de la salamandra, a la que tradicionalmente desde la Edad Media se la creía asexuada.

Las pasiones desatadas se producen entonces como respuesta a unos aires de cambio de corte racionalista que pretenden arrojar luz y claridad en los paradigmas sociales de pensamiento, pero pasiones también porque los *élémentals* irrumpen con fuerza en esta sociedad empañando esa misma luz con una temática nada novedosa por otra parte, sino que surgen de la estela dejada por la antigua herencia de la Cábala medieval, la menos prestigiosa de las versiones conocidas.

Pero ¿cómo encajar esta temática?, ¿cuál es el papel de estos seres en la sociedad del XVII y especialmente del XVIII? Con sólo un vistazo, sin embargo, a los acontecimientos de la época se demuestra la posibilidad de arraigo de casi cualquier doctrina hermética o esotérica: un final de siglo XVII marcado por las discusiones y luchas de carácter religioso, cuyo origen se remonta por otra parte al siglo anterior, conlleva la entrada en un XVIII con un comienzo tan crudo como su final, ya sea por

cuestiones políticas o religiosas, en el que tan sólo se destacan los esfuerzos filosóficos de la razón, la ciencia y el bien de la humanidad.

En los años que abarcan esa era, la literatura asistió a un verdadero apogeo de los temas mitológicos en el teatro y ballet especialmente<sup>1</sup>, abriendo una puerta por donde pudieron colarse los seres elementales e igualmente la sociedad asistió a curaciones milagrosas, a escenas de magia y hechicería, exorcismos, y se desarrolló entre vampiros, espiritistas, alquimistas y masones. Con ese panorama los silfos entraban en escena como unos verdaderos seres angelicales...

Así es como conoce el éxito *Le comte de Gabalis* o *Entretiens sur les sciences secrètes*, del abbé Montfaucon de Villars, no sólo con su primera publicación en 1670, sino incluso en sus reimpresiones posteriores, en el que se fija la máxima para convertirse en adepto de lo maravilloso elemental y la recompensa final: la iluminación para los mortales, la inmortalidad para los iluminados. Sin embargo, esta obra básica no lo es sólo por servir de fuente a toda una temática literaria posterior, sino también por los objetivos que desde el punto de vista de la crítica pretendía conseguir Villars y que serán similares a las ideas que de esas obras se desprendían.

En ellas, las características básicas de los personajes y sus relaciones se acogen a lo expuesto como fundamental en los *Entretiens*; para aquél que entra en contacto con estas criaturas la relación se enmarca dentro de la tipología de una iniciación mística en las maravillas ocultas de la naturaleza y en una renuncia con un amplio componente de orden sexual. La razón no es otra que la vasta pureza de estos seres quienes, según explica Gabalis, no conocen la desdicha del pecado de Adán y los cuatro elementos dan testimonio de esto, pues no han sido creados para contener sólo “vulgares” aves, delfines, topos o llamas vacías, sino para hacer de intermediarios en la distancia que separa al hombre de las cosas celestes.

Por otra parte, los que buscan manifestarse ante el género humano, lo hacen generalmente con un propósito: el de la inmortalidad que ganan con su unión mediante un *quid pro quo* que se convierte a veces en un catálogo de virtudes y cualidades al mejor postor, aunque para salvar las apariencias los hombres queden siempre como los elegidos iniciados y los elementales como los seres superiores que se dignan visitar a los humanos en sus misterios transcendentales. Por qué estos seres necesitan acercarse a los humanos se explica dentro de la misma obra: “Ils vous diront qu’étant composés des

---

<sup>1</sup> ALBOUY, Pierre (1969), *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, p. 45.

plus pures parties de l'élément qu'ils habitent, et n'ayant point en eux de qualités contraires, puisqu'ils ne sont faits que d'un élément : ils ne meurent qu'après plusieurs siècles."<sup>2</sup>

Los silfos tienen apariencia humana, amantes de la sabiduría y la ciencia aunque las sílfides, dado este aspecto posean un físico de tipo apolíneo, varonil, como las Amazonas<sup>3</sup>. En cuanto a los seres acuáticos, éstos están peor repartidos genéricamente y abunda más la especie femenina, que es de una belleza incomparable frente a la de cualquier mujer humana. Los pequeños gnomos guardianes de los tesoros de la tierra, ingeniosos y amigos del hombre hasta el punto de compartir sus riquezas, se presentan acompañados de las correspondientes *gnomides*, de pequeño tamaño aunque agradables y de curiosa vestimenta<sup>4</sup>. Por último, las salamandras, los más bellos y bellas de todos los cuatro seres porque pertenecen al elemento más puro, sirvientes de los filósofos, pero las menos deseosas de su compañía, se dejan ver raramente por los humanos.<sup>5</sup>

Las bases literarias quedarán asentadas con mejor o menor fortuna en cuanto a la apariencia y cualidades de esos seres y una tradición filosófica alejada aparentemente de las corrientes herméticas y más cercana a la teosofía abre las vías para admitir la existencia de estas criaturas ajenas a los ojos de aquéllos que no quieren ver, valga como ejemplo los comentarios del marqués d'Argens: "Quoi qu'il soit certain, que l'existence des gnomes, des silphes, des salamandres, et des ondins, ne soit pas véritable, elle n'a cependant rien de contraire aux lois ordinaires de la nature."<sup>6</sup>

Uno de los textos principales que continúa la tradición de los *Entretiens* y despunta como modelo para las obras posteriores que tratan sobre los elementales, es *Le sylphe* de Crébillon hijo. Como cuento libertino inspiraría toda una literatura en la que los valores de la moralidad reflejados especialmente en las lecturas femeninas del momento, se codean con estos textos donde un elemento perturbador acaba oponiendo su antagonismo a una virtud más bien fingida.

Y es en este juego de una moralidad que mira de soslayo una nota de transgresión, de una visión un tanto ácida del mundo de lo científico recientemente estrenado como tal, de la picaresca entre la realidad sensible e invisible, donde se insertan la mayor parte de historias que presentamos en este estudio, paralelas a esa otra tradición filosófica que

---

<sup>2</sup> Villars de Montfaucon, *ibid.* p. 21.

<sup>3</sup> Villars de Montfaucon, *ibid.* p. 19.

<sup>4</sup> Villars de Montfaucon, *ibid.* p. 20.

<sup>5</sup> Villars de Montfaucon, *ibid.* p. 21.

<sup>6</sup> Lettre 121. BOYER, J.-B. de, (marquis d'Argens), *Lettres juives ou Correspondance philosophique*, pp. 1-2.

defiende a ultranza la existencia de estos seres, de donde parten como fuente pero para imponer su propia visión del asunto. Nuestro objeto de estudio, por tanto, no está dedicado a observar las características de estas criaturas en sus mundos invisibles, ni los tratados que pudieran probar o no su existencia, sino comprobar de qué manera estos autores los incluyen en sus obras y cómo es la relación entre elementales y humanos.

En este sentido, vemos que los textos estudiados presentan una serie de rasgos comunes, de entre los cuales destacan dos por su importancia. En ellos el ser elemental aparece como un factor maravilloso dentro de la obra, pero a la vez deseado y esperado, y en segundo lugar, en la mayoría de ellas el papel principal por parte de los protagonistas humanos lo ostenta una mujer, a la que se intenta seducir, aunque no siempre con la excusa de la inmortalidad. El caso más flagrante es el del silfo de Crébillon para quien la relación con las mujeres se basa en sus cualidades de satisfacer todos los deseos femeninos.

La presencia del elemental no deja de ser intrusista en la realidad humana por más que muchas veces el humano desee su contacto; por esta razón la aparición de los genios se inserta con un halo de misterio. En la novela un modo oportuno de justificar una de estas presencias es la fase del sueño durante la noche o, mejor aún, de la vigilia nocturna, cuando las cosas parecen surgidas de una ilusión muy real. El motivo de la ensoñación ofrece argumentos al pensamiento más racionalista sobre la realidad de los hechos quedándole siempre al receptor la opción de la alucinación, pero esta estratagema de los autores no hace sino reiterar hábilmente las posibilidades de que sean reales, puesto que la duda ofrece una alternativa tan real como la propia negación de los hechos. La condesa protagonista de la obra de Crébillon argumenta así ante su amiga:

C'est un songe, je ne vous donnerai mon aventure que sur ce pied-là, il faut ménager votre incrédulité. Cependant, si c'étoit un songe, je me souviendrais de m'être endormie avant que de l'avoir commencé, j'aurois senti mon reveil.<sup>7</sup>

La astucia de la protagonista con el motivo de la ensoñación le sirve no sólo para esquivar la duda sobre lo relatado en caso de connivencia con su interlocutora, sino también para excusar desde este punto de vista la recepción de unos hechos alejados del decoro exigido a su persona. En otros casos el ser elemental irrumpe con su presencia en la vida del humano de una manera adecuada a su prestigio: la salamandra de *L'Amant salamandre* aparece una noche flotando en un globo llameante tras unos fuegos

---

<sup>7</sup> CRÉBILLON fils, *Le sylphe*, p. 11.

artificiales, un príncipe ondino se yergue sobre las aguas de una célebre fuente protegida por Palas ante la futura heredera del reino de las Amazonas, estatuas de increíble belleza que desencadenan al instante graves complejos de Pigmalión, palacios invisibles que aparecen de repente ante la vista de amantes desesperados,...

En las obras teatrales la cosa es diferente, sin duda por tratarse principalmente de géneros cómicos. En esos casos la irrupción será más acusada por el espectador desde el punto de vista de la escenografía que de la trama, de ahí que el procedimiento no necesite de elementos impactantes sino que todo esté focalizado en el personaje del elemental cuya sola presencia provoca ya asombro y carga la escena de tintes maravillosos. Uranie, una de las protagonistas de *Le sylphe supposé* recibe con alegría la noticia de la llegada de la sílfide, que se inserta en la escena como uno más de los personajes sin rodearse de artificios, al igual que la apasionada marquesa de *Le mari sylphe* esperando a su amante silfo en un rincón apartado de su jardín, quien llega como cualquier pretendiente oculto.

De una u otra manera los elementales aprovechan los estados de soledad de los protagonistas humanos para mostrar unas veces sus voces, otras su presencia completa, pero, por supuesto, no a todos por igual. ¿Quiénes son los afortunados que cuentan con su aprobación? En ese otro lado del espejo es donde se sitúan especialmente los personajes femeninos, las grandes seducidas del panorama literario de los elementales.

Sin embargo, tampoco todas las mujeres obtienen el visto bueno de estos seres aparentemente superiores y una clara versión se impone en los personajes, sea del género que sean, esto es, la tendencia quijotesca de los mismos. Quijotesca porque en su mayoría tienen el cerebro embebido de doctrinas cabalísticas, herméticas, o simplemente novelescas, creen en la magia y los seres elementales como una religión *ad hoc* que profesan con fervor esperando su redención eterna. La razón de la indiferencia de la joven marquesa se encuentra en esas lecturas:

Elle lit, avec avidité,  
Des contes, des romans les séduisants mensonges,  
Rêve aux esprits, se peint leur volupté,  
Et préfère à la vérité  
Le charme aimable de ses songes.<sup>8</sup>

La culta Uranie con su afición por el “saber” es la causa de la insatisfacción de Cléante, que no cree que haya remedio para ella:

---

<sup>8</sup> NEUFCHÂTEAU, F. de, *Le mari sylphe*, p. 197.

Tantôt elle prend un livre, tantôt elle prend l'autre, qui tous ne parlent que de magie. Elle n'a de correspondance qu'avec les habitans de l'air ; elle ne contemple que les planettes, et elle cherchoit tout-à-l'heure les moyens de se transporter dans une isle volante qu'elle prétend avoir découverte.<sup>9</sup>

De la característica quijotesca se derivan casos menos exagerados y cómicos pero igual de perdidos, en los que la sabiduría y la personalidad femeninas despuntan por encima de las formas, tan estrechas y rígidas como la misma pasión que las diferencia. La princesa Tramarine, hija ya de una mujer excepcional, no puede por menos que luchar interiormente contra las duras estructuras de Castora, reino de las Amazonas, del que tarde o temprano debería convertirse en monarca:

Tramarine avoit à peine atteint sa douzième année, qu'elle parut un prodige de beauté et d'esprit ; [...] mais son esprit et ses lumières ne servirent qu'à lui faire connoître qu'elle n'étoit pas faite pour passer sa vie avec tout ce qui l'entourait.<sup>10</sup>

El pensamiento que rodea esta actitud femenina de cambio y de situarse en un nivel de autonomía similar al masculino, se traduce en un sentimiento negativo por parte del resto de personajes, quedando enfrentados los dos géneros en algunas ocasiones. Otras veces, la protagonista es una acérrima incrédula de todo lo que rodea este mundo de ideas herméticas y se sorprende entonces de descubrir a estos seres como verdaderos, creándose un efecto contrario de verosimilitud, como el testimonio personal de una conversión. La condesa de Crébillon contribuye con su sorpresa y su escepticismo anterior a crear una atmósfera de veracidad en su conversación con el silfo.

Así pues, el resultado de esta ingesta de documentos, de la avidez de conocimiento, y sobre todo, de autoconocimiento, desemboca en un motivo recurrente a lo largo de toda la literatura sobre elementales y es el odio hacia el otro sexo. Domina especialmente ese sentimiento de aborrecimiento hacia todo lo que haga referencia a la posibilidad de mantener una relación con seres humanos sin aspiraciones trascendentes, en suma todo lo que esté compuesto de tosca materia y no sea invisible, alejan a estas mujeres cuyos votos sagrados no les permiten contaminarse con lo terrenal. Pero este sentimiento invade a cualquiera que esté poseído por el espíritu de los elementales, ni siquiera el género masculino se libra del escrúpulo como ocurre con Osmandyas: “J'y contractai vers l'époque de mon adolescence, une antipathie singulière

---

<sup>9</sup> FAGAN, B.-C., *Le sylphe supposé*, p. 7.

<sup>10</sup> ROBERT, M.-A., *Les ondins, conte moral*, p. 172.



contre les femmes et les les jeunes filles que j'avais occasion de voir [...]”<sup>11</sup>.

Sin embargo, ese rechazo frontal en algunas ocasiones no ha sido el resultado de esas lecturas, sino la causa de un elemento exógeno que ha actuado en la infancia produciendo un efecto Pigmalión. Uno de los casos más terribles es el de la nodriza que imbuye ideas proféticas sobre la suerte especial de su protegida, nacida para un destino superior al del común de los mortales. Así, Julie está segura de encontrar un día a su enamorado salamandra por unas palabras visionarias de su institutriz:

Elle ne cessoit de donner des louanges à ma beauté ; et voyant que j'étois bien persuadée de ce que je valois, elle m'applaudissoit, et me faisoit entendre qu'il n'y avoit rien dans le monde qui fût digne de moi. [...] Ne vous affligez pas encore, continua ma gouvernante ; contentez-vous de savoir pour le présent que c'est un esprit tout de flamme, autrement dit un Salamandre.<sup>12</sup>

Ante esta perspectiva de cerebros congestionados por las más peregrinas ideas sobre los elementales, de rechazo y escrúpulo de la realidad mundana y de las relaciones entre géneros, los genios se deslizan en estas obras como factores de intrusismo en una realidad ya organizada que no les pertenece y que arrebatan con vistas a un futuro o a un presente lleno de grandes esperanzas, pompa y boato pero, en la mayoría de los casos escaso o ningún convencimiento. Y es que el fin de todos estos textos es, sin duda, moral; en ellos transluce un apólogo tan invisible como los propios silfos, pero tan contundente como sus promesas de inmortalidad.

Ésta era ni más ni menos la finalidad perseguida por el propio Montfaucon de Villars, como explica en los *Entretiens*, que si contribuye con su obra al florecimiento del motivo de los seres elementales en la literatura posterior, no es menos su contribución moral. Cada una de las obras propuestas tiene su moraleja final, alguna la lleva insertada incluso en el título y habrá que esperar al siglo XIX para ver actuar libremente a estos seres sin que los persiga un apólogo encubierto.

Pero ¿qué tipo de apólogo?, ¿contra qué o quién? En primer lugar, sin duda, contra las propias teorías ocultistas que empañaban el recién estrenado panorama de las “Luces”. En última instancia y relacionado con esta idea, contra esa falsa sabiduría que hace perder la cabeza y desvía de los verdaderos propósitos o del sitio que cada cual debe ocupar, y esto leído especialmente en clave femenina. La razón principal es que una idea equivocada, un traspíe sobre la propia identidad lleva a estas mujeres a buscar más allá de los límites de lo razonable lo que nunca encontrarán dejando pasar las

---

<sup>11</sup> WIELAND, C. M., *La salamandre et la statue*, p. 219.

<sup>12</sup> *L'Amant salamandre*, p. 334.

verdaderas oportunidades. Porque todos los personajes están medidos conforme a la virtud y a lograr un matrimonio ventajoso y para conseguirlo a veces hay que utilizar hasta el engaño.

Ésta es la verdad oculta tras los silfos, las ondinas y las salamandras: que la piel con que se visten para presentarse ante los humanos no es más que la presencia prestada de otro personaje o un mero disfraz adecuadamente confeccionado para la ocasión. La mejor manera de destruir la idea de los elementales es apropiarse de su imagen para, mediante un mecanismo de la ilusión, mostrar el engaño que se ha perpetuado a lo largo del texto. De esta manera el amante salamandra de Julie no es más que el hijo ilegítimo de su institutriz quien para encontrar una vida más ventajosa se rodea de llamas de pasión, pero tan mortal y humano como ella. La encendida salamandra de Clodion y la evanescente estatua de Osmandyas no son más que los respectivos hermanos de cada uno en un virtuoso intento de unir las dos familias y acabar con esas ideas herméticas, finalmente las obras teatrales son aún más claras y ese mecanismo de ilusión propicia la temática del doble para ironizar sobre estos seres, donde amantes y maridos se transforman y desdoblan en las figuras deseadas por sus compañeras.

Pocos personajes se salvan de no ser más que un triste trasunto humano de estos genios maravillosos y aún así la lección moral continúa: la profecía cumplida en Tramarine de quien no supo buscar la verdad razonable y última de las cosas, y el desvanecimiento de los encorsetados paradigmas del pueblo de Amazonas quienes deben reconocer que hombres y mujeres necesitan ocupar sus lugares en una sociedad común, o las discusiones sobre la virtud femenina entre la condesa y su silfo en la obra de Crébillon, donde los presupuestos del cuento libertino no dejan de ser morales, aunque se trate de una apología de otra clase de moralidad, por todos lados, por tanto, rezuman las mismas enseñanzas ideológicas que planteaba Villars en sus *Entretiens*.

En efecto, a modo de conclusión, la moda de los seres elementales en la sociedad francesa de los siglos XVII y XVIII, es el resultado que toma como pretexto las corrientes herméticas que tradicionalmente comienzan a tener peso social a fines de la Edad Media y que siguen vinculadas de forma paralela durante este siglo, para tratar una temática que producía mayor preocupación. Si una de las diversiones de la alta sociedad consistía en ocuparse de estos fenómenos extraños de los que habían oído hablar, el éxito estaba asegurado si un segundo nivel de lectura aparecía detrás. De este modo, bajo la falsa apariencia del hermetismo más absoluto y de las experiencias vividas al respecto, el protagonismo de la razón desterrando a lo oculto se deja patente

en estas obras y el primer nivel de lectura queda así subordinado a la verdadera interpretación, que no es sino la demistificación de todo atisbo maravilloso paralelo al conocimiento y la ilustración, a lo que hay de moral en ellos, sin encorsetamientos pero con lucidez.

## Gerona, Lérida y Tarragona según los viajeros franceses del siglo

### XVIII

Irene AGUILÀ SOLANA  
Universidad de Zaragoza

Cuando los viajeros franceses del siglo XVIII describen Cataluña, distinguen entre Barcelona, en tanto que capital de la región, y Gerona, Lérida y Tarragona<sup>1</sup>. El presente análisis se centra en estas tres provincias y recoge las cuestiones que suscitan interés en dichos visitantes. Por ende, los ámbitos político, económico y cultural reclaman la atención de Aubry de la Motraye, Coste d'Arnobat, Casanova, Silhouette, Delaporte, Peyron, Bourgoing así como de un viajero anónimo. Cabe señalar que los relatos que forman el *corpus* de este estudio también incluyen numerosas referencias relativas al paisaje o a la infraestructura de la ruta.

Dentro del capítulo político, los viajeros reflexionan principalmente sobre las frecuentes batallas acaecidas en estas provincias, el temperamento beligerante de sus habitantes y el estado de las tropas. Coste d'Arnobat rememora el sangriento episodio vivido en Lérida con ocasión de los enfrentamientos entre los partidarios de Felipe V y la Casa de Austria<sup>2</sup>. Este viajero, cuyo testimonio recogen historiadores de los siglos siguientes<sup>3</sup>, describe detalladamente la actitud brutal y arrogante de los leridanos. En contrapartida, matiza y justifica la respuesta despiadada del militar francés que lideraba el bando contrario.

Fue mucho más horroroso en Lérida. Durante esas mismas guerras, los habitantes de esa ciudad se apoderaban de todos los franceses y los clavaban vivos en los

---

<sup>1</sup> “La Capitale est Barcelonne. (...) Lerida, Tortose, Terragone, Palamos, Ampurias, Rose et Urgel sont de grandes villes, fortes et peuplées.” (1765: 390); “Ses principales villes sont : *Barcelone*, qui en est la capitale, *Tarragone*, *Girone*, *Urgel*, *Vic*, *Lerida*, *Tortose*, *Roses*, *Solsonne*, *Cervera*, *Cardone*, *Palamos*, *Ampurias*, et *Puicerda*.” (Peyron, 1783: I, 31).

<sup>2</sup> Las crónicas históricas subrayan la gran dureza del sitio de 1707: “L’ofensiva contra Lleida s’inicià el 31 d’agost [...] La repressió que hi hagué a Lleida fou terrible i la ciutat restà en mans del mariscal Jean Chrétien de Landas, comte de Louvigni”. (Lladonosa, 1980: 251). Paradójicamente, pocos años antes, Lérida había acogido calurosamente a Felipe V. “Si Felip V fou assumit pels lleidatans com a sobirà el 1701 amb la solemnitat d’un jurament mutu, ara era un monarca que s’imposava per la força de les armes.” (Lladonosa, 1974, vol. II: 586 y R. Fernández, 2003: 60)

<sup>3</sup> Cf. Lladonosa, 1974: vol. II, 586 y R. Fernández, 2003: 59.

árboles, por la parte más sensible del cuerpo. Pronto las tropas de Luis XIV se apoderaron de la plaza, y la sangre de mis compatriotas fue bien vengada. El teniente general<sup>4</sup> que mandaba la guarnición francesa, al ver las crueldades que los españoles habían hecho, preguntó al entrar en la ciudad a un oficial del país cómo se decía colgar en castellano. La palabra es *ahorcar*, respondió el militar; está bien, replicó el señor De..., esto es todo lo que quería saber de vuestra lengua, y os doy mi palabra de que la oiréis a menudo.

Sin embargo, la presencia de ese oficial no bastó para detener la espada de los asesinos. Los particulares se encargaron de los asesinatos que los verdugos ya no se atrevían a hacer públicamente, y siempre algún desgraciado francés era víctima secreta inmolada al furor de esos bárbaros. El señor D... vio entonces que una severidad inflexible era lo único que podía pacificar las cosas. Las patrullas recibieron orden de registrar a todo el mundo y de detener a los que llevasen armas. Algunos canallas fueron cogidos y llevados ante el señor D..., quien, por toda respuesta, decía: “Aforcar”, corrompiendo la palabra ahorcar, que no recordaba bien. Las ejecuciones, aunque frecuentes, no hicieron sino animar a los españoles; fue preciso quitar en absoluto la causa para impedir los efectos. El señor D... hizo publicar, a son de trompeta, que cada uno habría de dejar en medio de la plaza sus armas de fuego y de las otras. El orgullo de la nobleza se sublevó contra esa disposición: varios jóvenes nobles alardearon el salir armados de pies a cabeza. No respetaron su rango; los soldados los desarmaron y los condujeron ante su general, quien siguió no diciendo sino “aforcar”. Esos ilustres culpables quedaron muy sorprendidos al no obtener una gracia que pretendían no se les podía negar. Toda la ciudad quedó alarmada de su condena. (...) el orden fue enteramente restablecido, y los españoles tuvieron tanto miedo que aún se acuerdan del terrible “aforcar”; así es como llaman hoy en Lérida al señor D..., que se ha inmortalizado en los fastos de esa ciudad. (Coste d’Arnobat, 1756: 503-504).

El autor anónimo también subraya el talante belicoso de los ilerdenses.

Les Evenements de cette Province prêtent à ce genre d’écrire, parce que la fureur de partis, la Rebellion, les idées Républiquaines fournissent des Harangues, échauffent l’imagination, et portent à des actions enthousiastiques et extraordinaires. (1765 : 491)

Esta ciudad aparece vinculada a la lucha desde la antigüedad. Bourgoing alude a la obra de Guischart<sup>5</sup> mientras visita los alrededores de Lérida y las márgenes del Segre, por ser estos parajes el escenario de uno de los más heroicos episodios en tiempos de Julio César. El viajero se refiere a la campaña que enfrentó al general romano contra los lugartenientes de Pompeyo<sup>6</sup>.

Con su libro en la mano es como hay que recorrer las orillas del Segre, desde

---

<sup>4</sup> Lladonosa, 1974: vol. II, 586 n.90: “Es deu referir al tinent de Rei, més que al propi Corregidor”.

<sup>5</sup> Se trata de Charles Guischart, también llamado Quintus Icilius. En *Mémoires critiques et historiques sur plusieurs points d’antiquités militaires*, Paris, P.E.G. Durand neveu, 1774, 4 vol., Guischart recrea la campaña de Julio César.

<sup>6</sup> Julio César en *La guerra civil* (pasajes XXXVIII a LV y LIX a LXXXVI) evoca los enfrentamientos con Pompeyo en tierras leridanas, en el 49 a.C., que le concedieron el dominio sobre la Hispania citerior.

Balaguer hasta Mequinenza, para encontrar unido en una memoria táctica todo lo que la Historia puede tener de instructivo, y lo que una novela puede tener de interesante. (Bourgoing, 1792: 1066)

Por su parte, Silhouette trae a la memoria los hechos ocurridos en Gerona, en 1711, cuando el mariscal de Noailles la toma en nombre de Felipe V.

Le Duc de Noailles, commandant les Troupes Françaises, la prit pour le Roi Philippe V, le 23 Janvier 1711, sur les Rebelles d'Espagne. (Silhouette, 1770: 12-13)

Si, a los ojos de los franceses, el carácter de los catalanes está forjado en el coraje y la rebeldía, no es extraño que las mujeres tortosinas, en la Edad Media, hicieran gala de su bravura ante un asalto moro. Peyron rinde homenaje, con tono reiterativo y un tanto confuso, a las féminas que recibieron la Orden del Hacha<sup>7</sup> a mediados del siglo XII.

Dans les longs et petits combats entre les Espagnols et les Maures, on en trouve un où se signalèrent les femmes de Tortose. Elles s'exposèrent avec courage sur les remparts de leur ville, et firent de tels prodiges de valeur, que Raimond Berenger, dernier comte de Barcelone, institua pour elles, en 1170, l'ordre militaire de la *Hacha*, ou du Flambeau. Elles méritèrent et obtinrent, le même jour, plusieurs privileges honorables qui n'existent plus ; mais le droit d'avoir le pas sur les hommes, de quelque rang qu'ils soient, dans les cérémonies de mariage, leur a été conservé. (Peyron : I, 51)

Mais l'ordre du Flambeau est digne d'être cité : ce fut Ramon Berenger, dernier comte de Barcelone, qui l'institua en 1150, en faveur des femmes de Tortose, pour les récompenser de la valeur qu'elles avoient montrée en 1149, lorsque les Maures attaquèrent cette ville. Cet ordre n'existe plus ; mais les femmes de Tortose conservent encore plusieurs privileges qui leur furent accordés à la même époque. (Peyron: II, 286)

Según algunos viajeros, la situación ha cambiado puesto que murallas y fortificaciones evidencian dejadez respecto a su pasado glorioso.

La Ville [Tortosa] est très-bien fortifiée, mais les fortifications ne sont pas bien entretenues, et ont le même défaut que j'ai déjà remarqué au sujet de plusieurs autres, c'est qu'il faut un grand nombre de Soldats pour les défendre. (Silhouette :

---

<sup>7</sup> “El volumen facticio GM/144 de la Biblioteca del Patriarca en Valencia, recolección miscelánea de manuscritos y opúsculos tortosinos, contiene, con el nº 19, una breve historia, redactada por el notario Joseph Torner, del episodio inmediatamente posterior a la conquista de la ciudad por Ramon Berenguer IV, en 1148. Según reza la historia, las matronas tortosinas, viendo el apretado estado de la ciudad ante el sitio que le habían puesto los árabes, salieron a defender la muralla. A su vuelta de Lérida, Ramon Berenguer las recompensó instituyendo la honorífica orden del Hacha, y dándoles el hábito llamado *passatemps*, sobre el cual las mujeres exhibían la insignia del hacha carmesí.” (Querol, 2004: 333)

20-21)

(...) les côteaux voisins [de Figueras] sont couverts de fortifications, qui paroissent inutiles et abandonnées. (...) Les fortifications [de Gerona] m'ont paru être en mauvais état et je n'ai pas vu un soldat aux portes de la ville. (Peyron, 1783 : I, 28)

Por eso, aunque es cierto que estas provincias catalanas eran indispensables a la hora de considerar el contingente del país, hay opiniones un tanto divergentes entre los visitantes franceses respecto a la efectividad de los cuerpos armados.

La Jonquiere est le premier Village de la Catalogne, à trois quarts de lieue de la Forteresse de Bellegarde : il y avoit un détachement de Grenadiers du Régiment de Sagunte, Dragons, et un lieutenant. (...) Il y avoit à Figuiers quatre Compagnies de Dragons (...) La Ville est fortifiée, mais elle est commandée de toutes parts, et sur ces hauteurs on a construit cinq ou six fortins, en sorte que soit pour défendre la Ville, soit pour défendre les forts, il faut quatre ou cinq mille hommes. Ces forts rendent la Place d'une attaque fort difficile. (Silhouette, 1770 : 8, 10, 12-13)

Lerida, Tortose, Terragone, Palamos, Ampurias, Rose et Urgel sont de grandes villes riches, fortes et peuplées. La frontière de France surtout est hérissée de places, et ce sont les seules qu'on entretienne bien : entr'autres le château de Figueres, quand il sera achevé, sera une des meilleures places de l'Europe : on y travaille avec le même acharnement que si les François menaçoient d'une rupture prochaine. (1765: 390-391)

Les autres places fortes de la Catalogne sont Figueres, Puicerda, Roses, Palamos, Girone, Tortose, Flix, Urgel, Lérida, qui, toutes ensemble, font de cette principauté le gouvernement le plus militaire de l'Espagne. Celui qui la commande est ordinairement un homme de guerre, distingué dans les armées, et cette province renferme seule presque autant de troupes, que le reste du royaume. (Delaporte, 1772 : 391)

Al hablar de las cuestiones económicas relacionadas a estas provincias, se percibe que guardan mucha relación con el capítulo político. La de mayor preponderancia reside en el aprovechamiento del Ebro. El proyecto para hacer navegable dicho río hallará amplio eco entre los viajeros. Silhouette describe pormenorizadamente el estado de los puertos de Tarragona y Tortosa y lamenta, como en otras ocasiones, la desidia española. Peyron también considera que Tarragona tiene “un port dangereux et mal fréquenté” (Peyron, 1783 : I, 47).

La Ville [Tarragona] est peu éloignée de la Mer : il n'y a point de Port<sup>8</sup>, c'est une Plage où il y a quelques pauvres maisons et quelques bateaux de Pêcheurs<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Durante los siglos XVI y XVII, la costa tarraconense conoció una profunda decadencia debido a que los piratas berberiscos dificultaban el comercio. Hasta 1789 no se autorizó la construcción de un nuevo puerto.

<sup>9</sup> En el siglo XVIII, la costa española estaba dividida en tres departamentos (Cádiz, El Ferrol y Cartagena). Los pueblos costeros de Tarragona y Barcelona se incluyeron dentro del departamento de

Tortose est située sur l'Ebre, et il y remonte quelque petites Barques de la Mer. (...) On sort de la Ville par un grand Pont de bateaux, dont la tête est défendue de deux demi bastions, et de quelques autres ouvrages. (...) L'Ebre est navigable depuis Tortose jusqu'à la Mer, et forme à son embouchure un Port très-sûr et très-vaste. Cet endroit s'appelle les Alfagis. (...) Une autre Nation que l'Espagnol, perfectionneroit un aussi beau Port formé par la Nature, d'autant plus que les Espagnols n'ont pas un seul bon Port sur la Méditerranée : sa situation à l'embouchure de l'Ebre, entre la Catalogne et le Royaume de Valence, le rend très-propre pour le commerce. Il seroit très-aisé de rendre l'Ebre navigable, et par-là de lui ouvrir un passage de communication avec l'Arragon, et même la Navarre. Les Espagnols l'ont déjà tenté. On voit des digues qui ont été faites : les Escluses manquent. L'entreprise n'a pas été conduite à sa perfection par la connivence des Entrepreneurs avec ceux qui les employoient. Il y a cependant quelques petits bateaux qui descendent l'Ebre ; (...) J'ai vu à Tortose des bois propres pour la construction des bateaux<sup>10</sup>, qui étoient venus par l'Ebre et l'Arragon de la Navarre. Il y a des Ateliers dressés où des Charpentiers travaillent à leur donner une premiere forme : j'ai même remarqué que les haches dont ils se servent, sont beaucoup plus fortes que les haches ordinaires, et sont d'une trempe excellente. Ces bois sont ensuite transportés à Cadix pour servir à la construction des Vaisseaux du Roi. Une Ville construit dans les Alfagis seroit propre pour y établir un commerce florissant, et une puissante Marine (...). (Silhouette: 21, 22-24)

La navegación del Ebro es también tema recurrente en Delaporte (1772: 171-2). Bourgoing hace del gobierno español de 1785 la pieza clave para impulsar un proyecto de envergadura que concerniera la vía fluvial : “Il appartenoit au Ministere actuel de réaliser un projet, dont l'exécution doit vivifier la Navarre, l'Arragon et la Catalogne.” (Bourgoing, 1788: I, 19). Considera indispensable la culminación de tal obra de ingeniería sobre todo después de que, el 12 de octubre de 1778, Carlos III promulgara un decreto poniendo fin al monopolio del comercio de España con las colonias de América. Los puertos catalanes se abrieron prontamente al tráfico con dichos territorios. Entre los puertos españoles con permiso para comerciar, se hallaba el de Tortosa.

Ce dernier décret [de 16 de octubre de 1778]<sup>11</sup> régloit la nouvelle forme que devoit avoir ce commerce libre ; il y admettoit en Europe les ports de Séville, de Cadix, de Malaga, d'Almeria, de Carthagene, d'Alicante, de Tortose, de Barcelone, de Saint-Ander, de Gijon, de la Corogne, de Palma dans l'isle de Mayorque, et de Sainte-Croix de Ténériffe, dans les isles Canaries. (Bourgoing, 1788: II, 182-183)

---

Cartagena. El número de marineros y pescadores registrados en la provincia de Tarragona es claramente ascendente a lo largo de la centuria. Así, en 1737, constan 1173 mientras que, en 1765, la cifra es de 2.131. (Cf. Rovira, 1992: 21)

<sup>10</sup> “Respecte de Tortosa, i a causa de la importancia que els seus boscos tenien per a l'armada, es constituí, inicialment, en subdelegació, però amb el pas del temps acabà esdevenint la cinquena provincia marítima de Catalunya.” (Rovira, 1992:18)

<sup>11</sup> Bourgoing mezcla datos ya que el 16 de octubre de 1765 Carlos III concede el comercio libre, y el 12 de octubre de 1778, se amplía dicha concesión y se publica el *Reglamento y aranceles reales para el comercio libre de España y las Indias de 12 de octubre de 1778* (Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1778, AGN, bandos, vol. X, exp. 61, f. 414-555) así como la *Pragmática de libre comercio*.



Las labores agrícolas constituyen otra fuente de riqueza para la economía de la zona.

Le chemin devient plus commode en quittant la Jonquiere ; mais on n'a d'autre perspective que des campagnes incultes et peu propres à cesser de l'être. (...) [Figueras] petite ville dont les environs sont assez bien cultivés (...). Plus on avance dans la Catalogne, plus la campagne devient riante et fertile (...) les belles plaines de Tarragone, de Cerdagne, de Vic et d'Urgel, cultivées avec beaucoup de soin, sont d'un rapport considérable. Elles abondent en bled, en vin et en légumes de toute espece. (Peyron, 1783 : I, 28-32)

Bourgoing ensalza la riqueza agrícola de Lérida a través del poeta Claudio Claudiano<sup>12</sup>. La abundancia de cultivos de la planicie ilerdense se debe, en gran parte, a la buena disposición al trabajo y al carácter práctico de sus pobladores.

Lérida está situada en la extremidad occidental de Cataluña. En la llanura que la rodea abundan los cereales, el cáñamo, los olivos, las viñas, las frutas y legumbres de todas clases. Algunos canales de riego, que demuestran la actividad industriosa de sus habitantes, aumentan la fertilidad de la llanura, ensalzada en otro tiempo por el poeta latino Claudiano. (Bourgoing, 1792: 1066)

Tarragona cuenta con prósperas tierras de cultivo y algunos de sus pueblos explotan los comercios textil y vitícola. Tortosa posee numerosos recursos económicos tanto agrícolas, como mineros y pesqueros.

Les eaux de Francoli (...) sont fameuses par le beau lustre qu'elles donnent au lin qu'on y lave<sup>13</sup>. (...) les terres bien cultivées, la campagne est peuplée de hameaux et de villages ; les principaux sont *Villaseca* et *Cambrilis*<sup>14</sup>, où il se fait un grand commerce des vins du pays et des eaux-de-vie. Les Anglois et les Hollandois viennent eux-mêmes s'en pourvoir sur cette rade, nommée le port de *Salò* (...). A deux lieues de ce village [Perelló] l'on retrouve enfin des routes plus belles, une campagne plus fertile, et bientôt la vallée riante et ombragée de *Tortose*. (...) le cours de l'Ebre, répandant les fleurs et la fertilité dans les campagnes, et le paysage le plus animé ; (...) sa campagne est fertile en grains et en fruits; on y trouve de superbes carrieres de marbre, de jaspe et d'albâtre. L'Ebre y est abondant en poisson, et couvert d'une foule de petits bâtiments, qui donnent à la ville un air de

---

<sup>12</sup> En el *Corpus Christianorum (Cetedoc Library of Christian Latin Texts (CLCLT-2)*, Turnhout, Brepols, 1994, CD-ROM) y la *Bibliotheca Teubneriana Latina (BTL-1. Wissenschaftliche Leitung: Paul Tombeur. Stuttgart, Leipzig: Teubner - Turnhout: Brepols 1999)*, no figura la supuesta referencia que Claudiano hace de Lérida, según Bourgoing. Dado que dichas compilaciones contienen las obras latinas en su integridad, es probable que el viajero no fuese demasiado exacto en su cita.

<sup>13</sup> El río Francolí, antiguo Tulcis, tenía fama de blanquear el lino de los tarraconenses. Cf. [[www.bibliodt.org/bdt/l1ibres/l1ibres/tarraco/capitulos/romana.html](http://www.bibliodt.org/bdt/l1ibres/l1ibres/tarraco/capitulos/romana.html)]

<sup>14</sup> Peyron se refiere a Vilaseca, Cambriels y Salou. Sobre la problemática de los errores de traducción en el relato de viajes de Peyron, puede consultarse mi estudio "Nouveau voyage en Espagne de Peyron y su traducción al español: análisis comparativo", *Literatura de viajes y traducción*, Editorial Comares, Granada (en prensa).

commerce et de population qui sert à l'embellir. (Peyron, 1783 : I, 47, 48, 53 y 54)

Respecto al capítulo cultural, los visitantes franceses realizan comentarios sobre arte y literatura. Al esbozar el panorama intelectual de la Cataluña dieciochesca, Aubry de la Motraye sitúa la Universidad de Tarragona<sup>15</sup> y sus colegios. En opinión del viajero, ésta dispone de un número mediocre de estudiantes: “Elle a une Université peu fréquentée, et dont les Colleges sont mal bâtis et négligez” (1727: 443). Un periplo tan extenso como el de este viajero, que abarcó varios continentes en veintiséis años, conlleva que muchas de sus percepciones sean confusas, incompletas o erróneas. En este caso, Aubry de la Motraye sólo estuvo dos días en Tarragona, tiempo insuficiente para recabar información exhaustiva.

Peyron, Casanova y Bourgoing reconocen el esplendor de la imperial Tarraco. El nombre de Tarragona está ligado al reparto del territorio español durante la época romana y evoca la que fuera mayor provincia de Hispania.

Sous les Romains l'Espagne fut divisée en *Bétique*, *Lusitanie* et *Tarraconnoise*. (...) la *Tarraconnoise*, seule aussi grande que les deux autres divisions, comprenoit tout le reste de l'Espagne. (...) Cette ville est une des plus anciennes de l'Espagne ; elle fut, dit-on, bâtie par les Phéniciens, qui lui donnerent le nom de *Tarcon*, dont les Latins firent *Tarraco*. Elle donna son nom à cette partie de l'Espagne, qui en étoit la plus considérable, et que les Romains appellerent *Tarraconoise*. (Peyron, 1783 : I, 20 y 46-47)

Casanova disfruta contemplando sus vestigios históricos: “je passai dans cette ville, pleine de monuments antiques, une journée des plus agréables” (1880 : 527). Sin embargo, la magnificencia de antaño contrasta con la decrepitud del momento.

Il n'y a rien de singulier à Tarragone. Cette Ville, comme une infinité d'autres, étoit autrefois beaucoup plus considérable qu'elle ne l'est aujourd'hui. (...) Les fortifications sont entièrement négligées, et ne méritent pas qu'on les entretienne. (Silhouette, 1770: 21)

Tarragone se ressent bien peu de son ancienne grandeur ; des inscriptions morcelées par le temps, des médailles, et quelques ruines attestent à peine ce qu'elle a été. (...) Cette ville, peu importante aujourd'hui, et dépeuplée (Peyron, 1783 : I, 47)

---

<sup>15</sup> El paso por España de Aubry de la Motraye se produjo en 1710. La Universidad de Tarragona fue creada en el siglo XVI, pero, como el resto de universidades catalanas, fue suprimida en 1717, al ser creada la universidad de Cervera como reconocimiento a la filiación borbónica de esa ciudad en la Guerra de Sucesión a la Corona de España.

Su patrimonio arquitectónico es digno de mención. Las antigüedades romanas tarraconenses igualan en importancia a las de Mérida, así como a la herencia morisca granadina.

En curiosités, sur-tout, j'aurois eu à voir et à décrire les antiquités moresques dont Grenade est presque le seul dépôt en Europe, les antiquités romaines de Tarragone, d'Alcantara, de Merida, et. (Bourgoing, 1788 : III, 324, nota 1)

Peyron alaba el mérito de la catedral de Tarragona.

La cathédrale est digne de curiosité par sa grandeur, l'élégance gothique de son architecture, et une magnifique chapelle, construite en jaspes et en marbres superbes, à l'honneur de sainte Thecle, patronne de cette église. (Peyron, 1783 : I, 47-48)

Dentro de este apartado, también aparecen dos construcciones religiosas gerundenses: la iglesia de San Narciso y la Catedral.

Saint Narcisse est le patron de la Ville<sup>16</sup>, on y conserve ses Reliques dans une Eglise qui porte le nom de ce Saint<sup>17</sup>. On ne doit pas négliger de voir la Cathédrale dédiée à la sainte Vierge ; on y monte par un grand escalier<sup>18</sup>. Le Maître-Autel est un des plus riches qu'il y ait dans la Chrétienté, soit pour l'argent, soit pour les pierreries dont il est orné<sup>19</sup>. (Silhouette, 1770 : 13)

(...) son église cathédrale, dédiée à la Vierge, est très-riche ; on y voit une superbe statue de cette patronne en argent massif. (Peyron, 1783 : I, 28)

Al describir la catedral de Gerona, Silhouette recurre a las palabras de un historiador<sup>20</sup> y subraya la tendencia a la exageración de los españoles.

Un Historiographe Royal a dit dans l'Histoire qu'il a faite de Gironne, "que

<sup>16</sup> Así era en el siglo XVIII si bien, anteriormente, lo había sido San Felipe.

<sup>17</sup> Silhouette está algo confundido. Los restos de San Narciso estaban ubicados, en aquel tiempo, en un sepulcro de alabastro del siglo XIV en el interior de la iglesia de San Félix. No es hasta el 14 de abril de 1782 cuando se pone la primera piedra de la capilla que le será dedicada, aunque siempre dentro de esa misma iglesia. A finales de septiembre de 1790, finalizan las obras y el 2 de septiembre de 1792 las reliquias del santo son trasladadas a la nueva capilla dentro de la urna de plata que todavía se conserva. Por consiguiente, Silhouette no pudo contemplar esta construcción, ya que su viaje data de 1730, ni saber de ella antes de publicar sus memorias en 1770.

Cf.[[www.Pedresdegirona.com/separata\\_sant\\_narcís\\_1.htm](http://www.Pedresdegirona.com/separata_sant_narcís_1.htm)]

[www.terra.es/personal/santnarcis/narciso1.htm](http://www.terra.es/personal/santnarcis/narciso1.htm)]

<sup>18</sup> Dicha escalinata era de reciente construcción; fue propuesta en 1690 por el obispo Miquel Pontic.

<sup>19</sup> El retablo mayor de plata dorada y esmaltes se considera una obra maestra de la orfebrería gótica realizado por Bartomeu entre 1320 y 1357.

<sup>20</sup> Puede tratarse de Fray Juan Gaspar Roig y Jalpí, de la Orden de los Mínimos, cronista que escribió *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Gerona* hacia 1678 y murió en 1683.

l'Autel est si riche et si précieux, que celui qui ne l'aura point vu, quelque'idée qu'il s'en fasse, avouera en le voyant, que l'idée qu'il s'en étoit formée est beaucoup inférieure à la réalité. C'est le défaut des Espagnols de rendre les belles choses incroyables en les exagérant." (Silhouette, 1770 : 13-14)

En lo que concierne a Tortosa, los monumentos más representativos son la catedral y el castillo, aunque se conservan en condiciones muy distintas.

On voit à la Cathédrale<sup>21</sup> une très-riche et une très-belle Chapelle revêtue de marbre, et ornée de peintures, le tout d'un très-bon goût. Il y a dans la Sacristie un trésor remarquable par les Reliques et les Vases d'or et d'argent qu'il renferme. On ne voit guères en Catalogne que des Eglises d'un goût gothique<sup>22</sup>. (Silhouette, 1770 : 22)

Les monuments de cette ville les plus dignes d'être vus, sont la cathédrale et le château : celle-ci est vaste, bâtie dans de belles proportions ; la façade est d'ordre Corinthien, et d'un genre aussi noble que magnifique ; il n'y a que le premier corps d'achevé ; on y bâtit maintenant une sacristie, qu'on orne des plus beaux jaspes du pays ; mais dont l'architecture lourde ne répond point à la grande dépense qu'on y fait.

Les hommes pieux et les connoisseurs admirent, dans l'ancienne sacristie, plusieurs morceaux intéressants ; les premiers y réverent un ruban ou tresse de fil, dont la Vierge fit un jour présent de ses propres mains, à cette cathédrale. (...) les connoisseurs voient avec plaisir un arc-de-triomphe en argent (...) ; un beau calice d'or, garni en émail, qui a appartenu à Pierre de Lune (...) ; la patene ainsi que le calice, qui est fort pesant, sont ornés de jolies miniatures. Il faut voir aussi les fonts baptismaux ; ils sont de porphyre, et travaillés dans le bon genre de l'antique (...) <sup>23</sup>. Le château a plus d'un mille en carré, et il est aussi délabré que vaste<sup>24</sup> (Peyron, 1783 : I, 51-52)

Dentro del ámbito literario, tanto el autor anónimo como Peyron aluden a una obra que narra la historia de Cataluña escrita por un obispo leridano<sup>25</sup>. Ambos emplean

---

<sup>21</sup> La construcción de la catedral de Tortosa finalizó en 1759. Teniendo en cuenta que Silhouette viajó a Cataluña en 1730, las obras estaban a punto de concluir.

<sup>22</sup> Es lo que sucede en la catedral de Gerona, construida entre los siglos XII y XVIII, donde, a pesar de acabar la nave en pleno barroco, se mantuvo el estilo gótico inicial. La fachada de estilo barroco se acabó en 1733.

<sup>23</sup> Existe, efectivamente, en el interior de la catedral de Tortosa, la capilla de la Cinta y la pila bautismal que había pertenecido al Papa Luna. Respecto al milagro de la Cinta, según refiere el canónigo D. Ramón O'Callaghan en sus *Anales de Tortosa e Historia de la Santa Cinta* (1886-1888), la noche del 24 al 25 de marzo de 1178, la Virgen entregó a un virtuoso sacerdote la cinta con la que iba ceñida y que ella misma había tejido con sus manos.

<sup>24</sup> La construcción del castillo de la Zuda se remonta al siglo X.

<sup>25</sup> Tras consultar los Archivos Diocesano y Capitular de Lérida, no he localizado ninguna historia de Cataluña que fuera escrita por un obispo leridano. Agradezco también la ayuda brindada por el profesor Flocel Sabaté, catedrático de Historia Medieval en la Universidad de Lleida. Finalmente, el Sr. Jaume Riera, secretario del Archivo de la Corona de Aragón (ACA), en Barcelona, dando muestra de su erudición sobre el tema, me propuso una solución plausible para esta incógnita. En 1688, se publicó en París la obra de Pèire de Marca titulada *Marca Hispanica sive Limes Hispanicus*, escrita durante sus últimos años como Visitador General del gobierno francés en Barcelona. Este eclesiástico poseía un buen

idénticas palabras para referirse a este texto, lo que muestra como, con frecuencia, los viajeros se inspiran en relatos anteriores de otros viajeros: “On a des histories particulieres bien écrites et interessantes, entre autres celles (*sic*) de la Province de Catalogne faite par un Eveque de Lerida, écrite dans le goût de Tite-Live” (1765: 491). Peyron califica de sencillo y bastante exacto el estilo de los autores de obras históricas españolas. Al igual que Silhouette, cree que su único defecto consiste en la parcialidad y en el exceso de vanidad nacional. No obstante, a la hora de hablar del texto del eclesiástico de Lérida, Peyron es sumamente parco: “L’histoire de la Catalogne, par un évêque de Lerida, est écrite dans le style de Tite-Live” (1783: II, 222).

Por último, cabe citar las referencias al paisaje y a la infraestructura, conceptos que suelen estar interrelacionados. En lo concerniente al camino, se abunda en el parecer generalizado entre los viajeros sobre la incomodidad de las posadas. Por eso, los altos que realizan son escasos y poco confortables.

Nous nous mimes le 24 en chemin pour Tarragone. Nous voyageames nuit et jour, ou peu s’en falloit, parce que les logements qui sont par toute la route sont mauvais, aussi bien que les lits qu’on peut appeller de vrais magasins de puces, et de bêtes encore plus vilaines, ne nous invitoient pas à en faire usage. Nous y arrivames le 26. (Aubry de la Motraye, 1727: 443)

Au bout de cette route [a Gerona], on ne trouve pour se délasser, qu’une auberge isolée, qu’on nomme la *Grenota*<sup>26</sup> (...) les habitations deviennent toujours plus

---

conocimiento de Cataluña. Por eso, quizás, el viajero anónimo de 1765 y, posteriormente, Peyron, creyeron que Peire de Marca había sido obispo de esta provincia antes de serlo de París. “El plan de Pèire de Marca también experimentó variaciones en función de los acontecimientos políticos. Según nos cuenta Baluze [su secretario], inicialmente se trataba de escribir una historia de Cataluña para dar muestras del amor que Marca, como francés, profesaba a Cataluña y, en cierto modo, para corresponder a la decisión de los catalanes de someterse a la fe y obediencia de Luis XIII (...). En consecuencia, el título inicialmente concebido por MARCA para su obra era el de «Catalonia Illustrata» (...). Sin embargo, la historia de Cataluña que Marca proyectaba no era neutra sino que perseguía una intención muy clara: Marca trataba de explicar con ella los justos títulos de monarcas franceses y de su régimen político sobre Cataluña (...). Ya no se trata de redactar una historia de Cataluña que demuestre sus vínculos y afinidades históricas con Francia, sino que se trata de legitimar la mutilación de Cataluña defendiendo la incorporación del Rosellón a Francia a partir de criterios y argumentos geográficos e históricos que justifiquen la línea fronteriza trazada a partir del Tratado de los Pirineos y como resultado de unas conversaciones y discusiones en las que Pèire de Marca participó como activo protagonista. (...) En efecto, Cataluña se incorporará a la monarquía francesa pero con tal respeto a su constitución política y de acuerdo con lo establecido entre el monarca francés y la Diputación del General. El 28 de enero de 1644 Luis XIV nombra a Pierre de Marca visitador general en el principado de Cataluña y en los condados de Rosellón y de Cerdeña. (...) Con este nombramiento Pèire de Marca se convirtió en la primera autoridad civil y eclesiástica de Cataluña durante los siete años de su estancia en el principado (1644-1651).” Tomás de Montagut, *Anuario de Historia del Derecho Español*, pp. 626-630 del n. LXX (2000), Editorial BASE [<http://www.editorialbase.com/imatges/premsa/marcal.jpg>].

<sup>26</sup> En la actualidad, el Hostal La Granota, en la población gerundense de Sils (Ctra. Nacional II, Km. 695), sigue ofreciendo sus servicios. Siete generaciones han ido transmitiéndose el relevo desde que, en el siglo XVII, esta masía se convirtiera en cambio de postas y posada.

fréquentes à mesure que l'on avance dans le pays. (...) En quittant *Cambrilis*, la scene change ; on n'a plus sous les yeux qu'une vaste solitude, hérissée de buissons, et terminée par la mer ; on rencontre un vieux reste de fortifications, appelé l'*Hospitalet*. La partie la mieux conservée sert d'auberge aujourd'hui (...) Ces dunes agrestes [entre Coll de Balaguer y Perelló] sont inhabitées, on n'y rencontre que quelques misérables gîtes, où l'on est forcé de prendre ses repas. Plus on avance, plus le pays devient affreux ; les montagnes semblent se reproduire d'elles-mêmes, elles sont cependant couvertes de plantes, d'arbustes et de verdure, ce qui dédommage un peu le voyageur altéré et fatigué ; l'eau est fort rare dans tout ce canton. (...) [saliendo de Tortosa] on arrive bientôt à *la Venta de los Fraines*<sup>27</sup>, riche domaine qui appartient à des Peres de la Merci, et où le voyageur trouve, à peu de frais, un assez bon gîte. (Peyron, 1783 : I, 29, 48, 50 y 55)

Peyron se queja de la impracticabilidad de los caminos y Bourgoing insiste en la carencia de buenas comunicaciones en Lérida y en las deficiencias de sus rutas (1792: 1066).

A quelques lieues de *Girone*, le chemin traverse le bois de Tiona<sup>28</sup>, que l'on suit pendant l'espace de deux heures, et qui offre à l'œil les sites les plus agréables ; mais ce chemin est affreux, sur-tout lorsqu'il a plu, parce que la terre est couverte d'une glaise extrêmement fine et tenace, qui empâte les roues des voitures, les pieds des mulets, et rend leur marche aussi lente que difficile. (...) On traverse ensuite les villages de Torra d'Embarra, de Alta-Fouilla<sup>29</sup>, et bientôt on n'a d'autre chemin que celui qu'on veut se tracer sur le sable de la mer. Ses vagues viennent se briser contre les pieds des chevaux, et inondent souvent le voyageur (Peyron, 1783 : I, 29 y 46)

Las particularidades topográficas y orográficas son recogidas por los viajeros, ya para señalar la dificultad que suponen para el avance, ya para ofrecer al lector una mayor información acerca del terreno recorrido.

Dans la première journée que l'on fait en sortant de Barcelone, on passe et on repasse une vingtaine de fois l'Obregat à gué, et pour peu qu'il ait plu, cette Riviere grossit, et n'est plus guéable. Le deuxieme jour j'arrivai à Tarragone : le Pays que l'on traverse est fort mêlé : il est beau au sortir de Barcelone, vilain le long de l'Obregat, médiocre et mauvais le long de la Mer, fort beau du côté de Tarragone. Quatre lieues au-delà de cette Ville, on traverse en allant à Tortose une espece de grand Desert : le passage en est dangereux à cause des voleurs, et l'on doubla l'escorte qui m'accompagnoit d'ordinaire. Aux environs de Tortose, le long de l'Elbre, le Pays est très-riche et très fertile. Cette Ville est la dernière de la Catalogne du côté du Royaume de Valence. (Silhouette, 1770: 19-20)

Parmi les rivieres dont elle [Cataluña] est arrosée, la plus considérable, qui est l'*Ebre*, n'en parcourt qu'une très-petite partie, puisqu'elle se jette dans la mer à six lieues de Tortose. Les autres sont le *Francoli*, qui va se perdre dans la mer au

---

<sup>27</sup> Peyron quiso decir la Venta de los Frailes.

<sup>28</sup> Puede ser que el autor se refiera a Tiana.

<sup>29</sup> Léase Torredembarra y Altafulla.

dessous de Tarragone ; le *Lobregat*, qui prend sa source dans le Mont-Pendis, se rend à la mer, ainsi que le *Besos* auprès de Barcelone ; le *Ter*, qui naît entre le Mont-Canigo et le Col de Nuria, et qui après avoir coulé du nord-est au sud-ouest, se tourne vers le levant et se décharge dans la mer, à quelques lieues de Gironne auprès de *Toroella* ; et le *Fluvia*, dont l'embouchure est au-dessous d'Ampurias. (Peyron, 1783 : I, 31-32)

Gerona es uno de los lugares de entrada más frecuentes para los franceses por ser provincia limítrofe con su país de origen. Al hilo de sus desplazamientos, los viajeros introducen brevemente algún dato histórico, urbanístico, etc. relativo a las poblaciones que hallan a su paso. Las descripciones paisajísticas son prolijas.

A Quelques lieues de Perpignan se terminent les belles routes de la France (...) au bout de quelque cent pas faits encore sur un beau chemin, l'on se trouve dans un sentier plein de cailloux et fatigant, qui conduit jusqu'à la *Jonquiere*, petit village qui n'a qu'une rue assez mal bâtie. (...) on ne rencontre sur la route que quelques vieilles granges et de misérables villages, si l'on excepte *Sarria* qui n'est pas bien considérable, jusqu'à *Gironne*, ville assez grande, bâtie au confluent de l'*Onhar* et *Duter*<sup>30</sup>, qui mêlant leurs eaux, lui forment un superbe et large fossé. (...) La grande rue qui la traverse dans toute sa longueur, est remplie de boutiques et d'ouvriers dans tous les genres ; cette ville se nommoit anciennement *Gerunda* ; (...) Gironne est le chef-lieu d'une juridiction assez considérable, dans laquelle sont comprises les villes d'Ampurias et de Roses. (...) on traverse ensuite des marais et quelques torrents; mais une route champêtre, ornée çà et là de plusieurs touffes de peupliers, et des campagnes cultivées avec soin, dédommagent le voyageur des fatigues de la veille, l'on arrive à *Malgrat*, village assez grand, et dans une heure à *Acaleilla* (...). On rencontre *Tampoul*, *Canet*, et *Haram*<sup>31</sup>; tous ces villages sont à quelque cent pas de la mer, entourés d'arbres et de jardins ; on y voit sur le chantier plusieurs barques de pêcheurs, et même des tartanes assez considérables. (...) J'ai peu vu de sites plus riants que ceux que présente toute cette plage. De *Canet* à *Mataro*, elle est bordée de petits côteaux qu'il faut sans cesse monter et descendre, de sorte que la route devient fatigante ; mais la vue continuelle de la mer et des campagnes égaie et distrait le voyageur. (Peyron, 1783 : I, 27-29)

J'entrai en Espagne le 31 Août 1729 : je passai par Girone (...). La *Jonquiere* est le premier Village de la Catalogne (...) De la *Jonquiere* on va à *Figuere*, petite Ville, autrefois considérable du tems des Comtes de Barcelone. Avant que d'arriver à *Figuere*, et entre *Figuere* et *Girone* on traverse un Pays très-fertile et très-bien cultivé, les hayes qui bordent les chemins sont communément de Grenadiers, et les passans en cueillent les fruits. On passe, non des rivières, mais les lits de plusieurs torrens, qui dans le tems des grandes pluies, ou de la fonte des neiges, arrêtent les Voyageurs. (...) Gironne est une Ville médiocrement grande : elle est partagée en deux par une petite rivière nommée *Ouhar*<sup>32</sup>. (Silhouette, 1770 : 2, 8-10, 12)

Las referencias antropológicas son raras. Tan sólo Peyron esboza un retrato de los

---

<sup>30</sup> Léase Oñar y Ter.

<sup>31</sup> El viajero se refiere a las localidades de Calella, Sant Pol, Canet y Arenys de Mar.

<sup>32</sup> Silhouette quiso decir Oñar.

habitantes de algunos pueblos de Tarragona y lo hace de manera contradictoria.

Les femmes, dans tous ces villages, ont le teint frais et sont en général très-jolies, presque toutes occupées à faire des dentelles et de la blonde ; par ce travail doux et tranquille, leur beauté se conserve et se perpétue ; les hommes sont adonnés à la pêche (...). J'ai gémi plus d'une fois de voir dans ces cantons les femmes occupées du labourage ; leurs mains ne sont pas faites pour la bêche et le hoyau ; la nature leur a ménagé au logis des occupations plus douces : aussi ne retrouve-t-on point dans cette partie, les couleurs fraîches et la beauté de ces femmes qui tressent la blonde et la dentelle dans le nord de la Catalogne. (Peyron, 1783 : I, 29 y 48).

En conclusión, el interés que Gerona, Lérida y Tarragona despiertan en estos autores franceses del siglo XVIII aglutinan cuestiones políticas, económicas, culturales, así como algunos apuntes inherentes al desarrollo del viaje. El *corpus* comprende textos de personajes de distinta proyección siendo, la mayoría de ellos, diplomáticos, otros cargos políticos u hombres próximos a la corte. A pesar de presentar juicios y datos de variada índole, en la mayoría de los casos son acercamientos puntuales que no suponen una visión de conjunto o demasiado superficiales para transmitir una opinión válida. Por la vinculación al mundo político, los asuntos de este cariz acaparan más atención que el resto. Cuando los viajeros se remontan al pasado histórico de las zonas recorridas suele ser para ensalzarlo y poner en evidencia tanto la degeneración sufrida por el paso del tiempo como la dejadez de los habitantes. Asimismo, las alusiones a temas contemporáneos, sea cual fuere el ámbito, ponen de relieve su voluntad crítica y cierto sentimiento de superioridad respecto al pueblo español. Esta actitud es patente, sobre todo, en Silhouette y Peyron, más severos en sus juicios que otros visitantes franceses debido, también, a que su análisis es más profundo, completo y riguroso.



## Bibliografía

### Corpus

- État politique, historique et moral du royaume d'Espagne (1765), *Revue Hispanique* (1914, n° 78, pp. 376-514)
- COSTE D'ARNOBAT (1756), *Cartas sobre el viaje de España* [*Lettres sur le voyage d'Espagne*, par M\*\*\*], en J. García Mercadal, *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, Madrid: Aguilar, 1962, t. III, pp. 479-512.
- AUBRY DE LA MOTRAYE (1727): *Voyages du Sieur Aubry de la Motraye, en Europe, Asie et Afrique*, La Haye: T. Johnson et J. van Ouren, 2 vol., t. I.
- BOURGOING, J.-Fr. (1788) : *Nouveau Voyage en Espagne, ou Tableau de l'état actuel de cette Monarchie*, Paris, Regnault, 3 vol., t. III.
- BOURGOING, J.-Fr. (1792) : “Un paseo por España durante la revolución francesa”, en J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid: Aguilar, 1962, t. III, p. 934-1075.
- CASANOVA, G. (1880): *Mémoires de J. Casanova de Seingalt écrits par lui-même*, Paris, Garnier frères, 8 vol., [vol. 7]
- DELAPORTE, (1772) : *Le Voyageur François, ou la connoissance de l'ancien et du nouveau monde*, Paris, L. Cellot, t. XVI.
- PEYRON, J.-Fr. (1783) : *Essais sur l'Espagne. Nouveau Voyage en Espagne fait en 1777 et en 1778*, Londres : P. Elmsly – Liège : Société Typographique, 2 vol.
- SILHOUETTE, É. de (M. S\*\*\*) (1770): *Voyages de France, d'Espagne, de Portugal et d'Italie* (t. IV), Paris, Merlin.

### Obras de apoyo

- FERNÁNDEZ, R. (2003): “El segle XVIII” en AA.VV., *Història de Lleida*, Lleida. Pagès editors, 2003, 9 vol. [vol. 6]
- LLADONOSA, J.(1980) : *Història de la ciutat de Lleida*. Barcelona, Curial.
- LLADONOSA, J.(1974): *Història de Lleida*, Tàrraga: F. Camps Calmet, 2 vol. [vol. 2]
- QUEROL, E. (2004): *Cultura literaria en Tortosa (ss. XVI y XVII)*, Univ. Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Espanyola
- ROVIRA I GÓMEZ, Salvador J. (1992): *La gent de mar de Cambrils (segle XVIII)*, Exc. Diputació de Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV (pub. N° 19)

## **Les quinze signes du jugement dernier:** **Littérature et eschatologie dans la société française du XIII<sup>ème</sup> siècle**

Salvador RUBIO REAL  
Universidad de Huelva

### **1.- La littérature apocalyptique et les quinze signes**

La fin du monde provoque, chez les chrétiens, autant d'expectation que de crainte. La deuxième venue du Christ, la Parousie, est, du moins pour l'Église catholique, un dogme de foi et un espoir qui a alimenté et fortifié l'église primitive face aux exactions juives et romaines. En passant du statut de secte apocalyptique juive à celui de religion prédominante dans le monde occidental pendant plusieurs siècles, le christianisme a beau avoir parcouru un long chemin, il n'a pas pour autant oublié ses origines. Les croyances apocalyptiques et messianiques qu'attisaient certaines factions du judaïsme, comme les esséniens, ont eu un excellent continuateur dans les chrétiens : des quelques sectes millénaristes qui croyaient à la lettre les paroles de l'Apocalypse –le montanisme ou le marcionisme, pour ne citer que deux exemples-, aux mouvements du même ordre surgis au Moyen Âge –fraticelli ou flagellanti-, l'histoire du christianisme est parsemée de nouvelles expressions de l'eschatologie et de la fin du monde et de l'espoir plus ou moins féroce de cette venue du Christ tant attendue.

Bien entendu, l'eschatologie et la fin du monde ne sont pas l'apanage exclusif du judaïsme et du christianisme. D'autres religions et d'autres cultures ont connu des destructions et des recréations postérieures du monde. Il faut un certain degré de complexité sociale et religieuse pour avoir des théories eschatologiques aussi élaborées. Les peuples dits primitifs croient dans les destructions passées du monde, mais ne prévoient pas de destruction future<sup>1</sup>.

#### **1.1. - Les apocalypses chrétiennes**

La grande différence entre la conception de la fin du monde judéo-chrétienne et les autres réside dans la nature du temps mis en jeu. Pour les juifs et les chrétiens, au contraire des autres religions, le temps est considéré comme cyclique mais limité, c'est-

---

<sup>1</sup> Cf. M. Eliade (1988), *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard.

à-dire que le temps aura une fin unique, tout comme le fut son origine. La création du monde est, en effet, un acte singulier procédant de la volonté divine et, comme les mythes cosmogoniques et les mythes de la fin du monde sont intimement liés, celle-ci dépendra aussi de la volonté inscrutable de Dieu.

C'est dans ce sens-là que vont les apocalypses juives et chrétiennes. Tandis que la littérature prophétique juive, compilée dans les livres prophétiques vétérotestamentaires, prêche la repentance et la crainte de Dieu pour un peuple qui s'est égaré du droit chemin de la foi, la littérature apocalyptique décrit, en un langage sophistiqué et plein d'images et de symboles, ce qui arrivera dans les derniers jours du monde, en accord avec un plan primordial conçu par Dieu. Même si les visionnaires qui ont eu ces révélations étaient des élus, seul Dieu connaît la date précise à laquelle la catastrophe surviendra. C'est un fait inéluctable et, malgré les efforts des exégètes et des visionnaires postérieurs pour préciser la date, les calculs et les prévisions se sont avérés erronés et la fin du monde n'a pas eu lieu.

L'apocalypse comme genre littéraire, une nouveauté dans l'histoire des religions, est née en Palestine, dans cette longue période qui va du II<sup>ème</sup> siècle A. E. C. au II<sup>ème</sup> siècle E. C.<sup>2</sup> Quatre siècles qui ont vu la transformation d'une religion, le judaïsme, et l'apparition et le développement d'une autre, le christianisme, quatre siècles qui ont connu l'influence hellénique sur le judaïsme et sa révolte face à cette influence. Cette révolte contre la modernité que suppose le monde grec et le besoin de retourner à la tradition fera naître l'apocalyptique juive, conservée pour l'essentiel par les cercles chrétiens postérieurs, car le monde a tant dégénéré que la fin ne peut être que certaine et imminente et ce sera la destruction des gentils et la salvation du peuple d'Israël.

À toute cette création juive il faudra encore ajouter la littérature apocalyptique proprement chrétienne<sup>3</sup>, encore que la ligne qui sépare judaïsme et christianisme dans les premiers siècles de l'ère commune est floue et parfois inexistante ; à savoir, l'apocalypse de Jean, la seule de son genre à faire partie des livres canoniques de la bible chrétienne, l'apocalypse de Paul, l'apocalypse de Pierre, parmi d'autres créations plus tardives.

## **1.2. - La littérature apocalyptique au moyen âge**

---

<sup>2</sup> Nous utilisons la terminologie anglo-saxonne du type A. E. C. (Avant l'Ere Commune) pour les dates avant le Christ et E. C. (Ere Commune) pour les dates après le Christ.

<sup>3</sup> Cf. M. R. James (1924), *The apocriphal New Testament*, Oxford: Clarendon Press, et R. H. Charles (1913), *The apocrypha and pseudo-epigrapha in the Old Testament*, Oxford: Clarendon Press.

Les premiers siècles de l'église chrétienne ont vu une création littéraire débridée, mais aussi une production exégétique digne d'être considérée, surtout en ce qui touche directement les idées apocalyptiques. A côté des défenseurs de la venue imminente du Christ, on trouve le rationalisme augustinien, qui refuse d'accepter la fin du monde dans l'interprétation simpliste et crue de certains passages des évangiles ou des apocalypses : Augustin affirmait que le triomphe de la cité divine n'aura pas lieu dans le temps historique, malgré les paroles du Christ –"Et on proclamera cet évangile du Règne dans le monde entier, en témoigne pour toutes les nations ; et alors ce sera la fin"<sup>4</sup> - que certains courants du christianisme prenaient au pied de la lettre.

Dans l'antiquité tardive, en effet, les opinions à ce propos répondent à tous les goûts<sup>5</sup>. Du *Traité sur le Christ et l'Antéchrist* (ca. 200) d'Hippolyte de Rome, qui est le sommaire le plus complet des traditions sur l'Antéchrist de cette période aux livres d'Eusèbe de Césarée, qui n'avait pas de grandes sympathies pour les interprétations des apocalypses qui circulaient dans certains milieux chrétiens, l'église et les fidèles se partageaient entre espoir eschatologique et pragmatisme.

En aucune façon cette littérature ne s'arrête avec le triomphe du christianisme ou la chute de l'Empire Romain d'Occident. La tradition instaurée dans l'Antiquité perdurera tout au long du Moyen Âge et, parfois, au-delà de la chute de l'Empire byzantin, les deux grands événements majeurs qui marquent, pour l'historiographie contemporaine, le début et la fin du Moyen Âge et, pour quelques contemporains des événements, la confirmation de l'imminence de la fin. L'apocalyptique médiévale va de la recréation des oracles sibyllins, commencés vers 380 E. C., d'après Alexander<sup>6</sup>, puis réécrits et traduits en langue vernaculaire au Moyen Âge, à la création de nouvelles apocalypses, comme celles de l'*Assomption de la Vierge* ou les *Sept visions de Daniel*, qui représentent et reformulent l'ancienne tradition judéo-chrétienne de l'apocalypse<sup>7</sup>. Cependant, la légende de l'Antéchrist a été l'un des thèmes les plus populaires dans la création apocalyptique médiévale. L'Antéchrist est un personnage qui apparaît peu dans le Nouveau Testament. Néanmoins, il devient un sujet capital de la littérature eschatologique chrétienne à partir des textes d'Hippolyte et des quelques références chez Lactance ou Sulpice Sévère : au Moyen Âge, ce sera *De ortu et tempore*

---

<sup>4</sup> Cf. Mt. 24, 14

<sup>5</sup> Cf. B. McGinn (1979), *Visions of the end*, New York Crossroads.

<sup>6</sup> Cf. P. J. Alexander (1967), *The oracle of Baalbeck. The Tiburtine Sibyl in Greek dress*, Washington D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies.

<sup>7</sup> Cf. I. Gruenwald (1980), *Apocalyptic and Merkavah mysticism*, Leiden : Brill.

*Antichristi*, d'Adson de Montier-en-Der ou les *Révélations* du Pseudo-Méthode qui continueront cette tendance<sup>8</sup>. Sa légende a vite été confrontée et mêlée à d'autres légendes anciennes ou médiévales : la légende d'Alexandre du Pseudo-Callisthène, où il est question de la fin du monde, prenant comme source quelques versets du livre d'Ézéchiel, ou la légende du Dernier Empereur, dont la première référence se trouve dans les *Révélations* du Pseudo-Méthode, empereur qui sera l'ennemi de l'Antéchrist<sup>9</sup>, défait avant la restauration de l'Empire Romain<sup>10</sup>.

Le poème des *quinze signes du Jugement Dernier*, a certes une relation avec ces légendes et certains passages de l'Apocalypse de Jean. Le succès de ce thème est prouvé par le nombre de manuscrits que l'on trouve : pour la seule langue française, on a recensé 25 manuscrits, dont nous ferons le point dans les prochains paragraphes. Néanmoins, le français n'est pas la seule langue dans laquelle le poème a été consigné : des versions existent en castillan, dont le poème intitulé *De los signos que apareçeran ante del juicio* de Gonzalo de Berceo, clerc castillan du XIII<sup>ème</sup> siècle, ou en italien, *Il cantare del giudizio* de Brancaleone di Faenza, même en provençal nous trouvons des versions de ce poème<sup>11</sup>. Ces dernières versions n'ont pas eu cependant la diffusion considérable des textes français. Le poème des *quinze signes du Jugement Dernier* a probablement eu une version latine qui l'a précédé : des poèmes et textes latins sont susceptibles d'être à l'origine de la version en langue vernaculaire. Nous allons tâcher de trouver celui qui a eu une plus ample diffusion pour trouver lequel est vraiment la source du poème français.

### 1.3.- Les sources du thème des quinze signes

L'idée que des signes célestes précéderont la fin du monde ou la fin d'un monde, est aussi vieille que le monde lui-même. Presque toutes les religions qui ont développé un sens eschatologique insistent sur le fait que le mal ou la fin n'arrivera pas sans prévenir, mais que certains signes donneront aux justes le temps de se préparer à

---

<sup>8</sup> cf. E. Sackur (1963), *Sibyllinische texte und forschungen*, Torino: Botega d'Erasmus.

<sup>9</sup> Cf. L. J. Lietaert Peerbolte (1996), *The antecedents of Antichrist*, Leiden : Brill.

<sup>10</sup> Cf. B. McGinn (1979), *visions...*, pour l'apocalyptique patristique

<sup>11</sup> Voir R. Mantou (1966), *Les quinze signes du Jugement Dernier; Poème du XIIe siècle*, in *Mémoires et publications de la Société des sciences des arts et des lettres du Hainaut*. 80e vol., n° 2, et Kraemer, E. von (1966): *Les Quinze signes du Jugement Dernier, poème anonyme de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle publié d'après tous les manuscrits connus avec introduction, notes et glossaires*, Helsinki: Societas scientiarum Fennica. Commentationes humanarum litterarum. 38.2.

l'inévitable : la fin du monde et le Jugement Dernier<sup>12</sup>. Mais ce n'est pas seulement le cas de la fin du monde qui sera précédée des signes. C'est également le cas de l'arrivée du Messie dont la venue, d'après le traité du Sanhédrin, dans le Talmud de Babylone, sera aussi précédée de signes<sup>13</sup>.

Ces signes ne sont pas cependant l'apanage exclusif du monde judéo-chrétien : dans le *ragna rok* ou *ragna rokkr*<sup>14</sup>, une fois les grands dieux morts, les étoiles se détacheront du ciel, la terre changera de forme et elle-même et la race humaine périront par le feu et par l'eau. Mais le monde renaît de ses cendres et les dieux et les hommes repeupleront à nouveau la terre et les cieux<sup>15</sup>. Nous avons cité quelques-unes de ces variantes sur la fin du monde dans l'introduction et nous ne nous attarderons pas sur d'autres visions que celle du judéo-christianisme.

Ces signes précurseurs de catastrophes pour les chrétiens ou la fin de l'attente et l'arrivée du Messie pour les juifs sont éparpillés çà et là dans l'Ancien et le Nouveau Testament et n'ont été compilés que très tardivement, si l'on compare à l'écriture des textes apocalyptiques judéo-chrétiens : le traité du Sanhédrin du Talmud de Babylone et quelques exégèses latines postérieures sont les premiers à faire état d'une série de signes précurseurs d'un événement cosmologique et eschatologique majeur.

#### **1.4.- Les sources latines des quinze signes**

Les références de la Bible à des catastrophes naturelles qui seront le prélude de la Parousie du Christ et du Jugement Dernier sont, nous venons de le voir, plutôt limitées. Et celles du Talmud pour la venue du *fils de David*, n'ont rien à voir avec le sujet qui nous occupe.

Par contre, la littérature latine postérieure déborde d'exemples sur le Jugement Dernier. Les auteurs chrétiens, peut-être hantés par la deuxième venue du Christ, que lui-même annonça, n'ont cessé de s'interroger sur ce moment clé de l'eschatologie et de la religion chrétiennes.

Il serait presque impossible de trouver l'auteur qui a succombé à la tentation d'ajouter à ces trois ou quatre signes que les évangiles et l'apocalypse signalaient

---

<sup>12</sup> Le cas le plus évident on le trouve dans Ap. 6, au moment de l'ouverture des sceaux qui précéderont le jugement de Dieu.

<sup>13</sup> Cf. *Talmud de Babylone, traité du Sanhédrin*, p. 485-ss

<sup>14</sup> Ce sont les noms donnés à l'apocalypse et la fin des temps dans les mythologies germaniques, le premier signifiant *la fin des dieux*, le deuxième, *le crépuscule des dieux*, cf. F. Guirand, et J. Schmidt (1996), *Mythes et mythologies*, Paris : Larousse, p. 325-ss

<sup>15</sup> Idem

comme précédant la venue du Christ, la pléiade de signes que nous avons entre les mains. La tradition médiévale veut que Jérôme soit le premier à faire une liste des signes. D'après ces mêmes sources médiévales, Jérôme s'était inspiré des *Annalibus Hebraeorum* pour l'écrire, mais ni le texte de Jérôme faisant allusion aux signes de la fin du monde ni ces "Annales des Hébreux" dont il est question n'ont été retrouvés<sup>16</sup>.

Nous inclinons à penser que ce n'est là qu'un argumentum ad auctoritatem de la part des auteurs chrétiens médiévaux faisant appel à la sagesse du père de l'Eglise. Cependant, nous ne pouvons pas nier catégoriquement la possibilité que ces textes aient bel et bien existé mais que les avatars du temps et de l'espace les aient fait disparaître, cachant à nos yeux les textes qui sont la pierre angulaire de tout un système de croyances ultérieures.

Telle est la tendance que le haut Moyen Âge a connue en ce qui concerne les signes du Jugement Dernier : Grégoire I, sous l'emprise du zèle missionnaire et de la foi apocalyptique qui lui sont propres, écrit des homélies sur le sujet : "extremi iudicii signa previa"<sup>17</sup> ou "de tribulatione magna quae praecedit iudicium"<sup>18</sup>. Il commente, tout comme Jérôme ou Augustin, ces fameux versets des évangiles que nous avons mentionnés à plusieurs reprises<sup>19</sup>. De cette façon, la tradition exégétique et homéletique perdue dans le haut Moyen Âge, tout comme une certaine littérature apocalyptique<sup>20</sup>, qui transmet sans le développer le thème des signes précurseurs de la fin du monde.

C'est dans le tournant du X<sup>ème</sup> siècle que la question évolue. D'après Reine Mantou<sup>21</sup>, c'est Bède le Vénérable qui a eu l'idée de traiter les quinze signes en quinze jours. À cette même époque, un poème sur les "signa iudicii" est attribué à Paulus Diaconus<sup>22</sup>, poème qui, en réalité, est le fameux acrostiche de la Sibylle qu'Augustin<sup>23</sup> introduit dans sa "Cité de Dieu", poème qui a, apparemment, aussi été copié par Eusèbe de Césarée.

C'est dans la version "De quindecim signis ante iudicium" attribué à tort à Bède le

---

<sup>16</sup> cf. B. Lambert (1969), *Bibliotheca hieronimiana manuscripta*, Steenbrugis : Abatia S. Petri.

<sup>17</sup> Cf. P. L. LXXVI, 210 et 1078

<sup>18</sup> idem, 1195

<sup>19</sup> *Cum coeperit impleri quod dicitur est : sol obscurantur, et luna non dabit lumen suum, et stellae cadent de coelo et virtutes caelorum commovebuntur*, in P. L. LXXVI, 802

<sup>20</sup> Cf. P. L. CCXX, *series indicum decima quarta* pour voir toute la production patristique latine sur la fin du monde et le Jugement Dernier.

<sup>21</sup> Cf. R. Mantou, 1967, p. 828

<sup>22</sup> cf. P. L. XCV, 1474

<sup>23</sup> cf. *La cité de Dieu*, 18, 23

Vénérable et connu aujourd'hui comme faisant partie des "Collectanea Pseudo Bedae"<sup>24</sup> que, pour la première fois, le poème des quinze signes est attribué à Jérôme. D'après les éditeurs, aucun manuscrit antérieur au XII<sup>ème</sup> siècle n'a survécu et ils signalent que "the latin text as preserved here in the Collectanea has affinities with various Irish texts including the *Tenga Bithuna* and *Saltair na Rann*. There is nothing to preclude an Irish origin (or indeed an eight-century date), but nothing as yet to confirm it"<sup>25</sup>.

Après ce texte du pseudo-Bède, nous trouvons parmi les plus significatifs, les textes de Petrus Damianus "Signa praecedentia iudicii diem ex Hierosolymis sententia"<sup>26</sup>, celui de Petrus Lombardus "De signa praecedentibus iudicium"<sup>27</sup> et les textes de Petrus Comestor "signa adventus Christi iudicii"<sup>28</sup> et "De sigis quindecim dierum ante iudicium"<sup>29</sup>, tous rédigés entre le XI<sup>ème</sup> et le XII<sup>ème</sup> siècles. Si l'on tient compte des manuscrits conservés, il est très plausible que le poème du pseudo-Bède soit le premier à parler des quinze signes.

Mais cela ne s'arrête pas là. Le XIII<sup>ème</sup> siècle connaît l'apparition du poème des quinze signes, qui dans quelques versions fait allusion à la paternité de Jérôme et son *annalibus Hebraeorum*. Au XIV<sup>ème</sup> siècle, à part les nouvelles copies du poème et des versions de Comestor, Damien ou Pseudo-Bède, le sujet n'a pas perdu son élan et continue à faire partie des sermons et des homélies : nous utiliserons ici comme exemple le sermo I de Ruggero da Piazza<sup>30</sup>, qui reprend le thème dans son intégralité et affirme que "hieronimus, in annalibus Hebraeorum, dicit se reperisse signa XV dierum ante iudicium"<sup>31</sup>. Tous ces renvois à l'oeuvre de Jérôme sont consignés dans la "Bibliotheca Hieronymiana Manuscripta"<sup>32</sup> en cinq volumes, publiée après tous les articles que nous avons mentionné auparavant, bibliothèque où se trouvent consignés tous les manuscrits attribués à Jérôme<sup>33</sup>.

L'article de von Kraemer explique chaque signe en profondeur et ajoute les sources possibles<sup>34</sup>. Il nous semble superflu de répéter ses analyses.

---

<sup>24</sup> Cf. M. Bayless, et M. Lapidge (1998), *Collectanea Pseudo-Bedae*, Dublin : School of Celtic Studies, §§ 356-371

<sup>25</sup> Idem, p. 9

<sup>26</sup> cf. P. L. CXLV, 841

<sup>27</sup> Idem, CXCI, 314

<sup>28</sup> id. CXCVIII, 1680

<sup>29</sup> idem, 1611

<sup>30</sup> cf. C. Roccaro, *I "signa iudicii" nel sermo I de Ruggero da Piazza*, p. 45-47

<sup>31</sup> cf. op. cit. p. 47

<sup>32</sup> cf. B. Lambert, éd. 1969, Steenbrugis: in abbatia S. Petri,

<sup>33</sup> cf. op. cit. tome III. B, spuria, §§ 652-655

<sup>34</sup> cf. E. von Kraemer, op. cit. p. 15-34



#### 4.- Fortune et derision des quinze signes

L'attention que nous portons à cette littérature est littéraire et historique en même temps qu'anthropologique. Littéraire d'abord pour la question des nombreuses copies et variantes recensées, dont nous avons donné un aperçu plus haut: pas moins d'une quarantaine en langue française, plusieurs versions latines susceptibles d'avoir influencé directement les auteurs du poème des quinze signes, le nombre de textes latins portant sur ce sujet dépassant les limites de cet article. Les versions dans d'autres langues romanes occupent une place mineure due à leur diffusion, moindre qu'en France et au nombre des versions recensées.

Du point de vue historique, le poème des *quinze signes du Jugement Dernier* affiche les peurs millénaristes de l'Europe du XIII<sup>ème</sup> siècle: les troupes des envahisseurs barbares venues de l'est sont assimilées aux armées de l'Antéchrist, la diffusion des prophéties joachimites sur la fin du monde, la naissance vraisemblable du "fils de perdition" dans le Proche Orient... autant de situations qui ont fait que les peurs, d'abord une affaire de lettrés et de ceux qui parlaient ou comprenaient le latin<sup>35</sup>, se cristallisent en langue vernaculaire et sont transmises au "petit peuple", ces gens qui essayaient de vivre au jour le jour, et qui partageront les peurs et les craintes qui circulaient déjà dans les milieux lettrés de l'époque.

Le point de vue anthropologique sera analysé sous ce même angle. Pourquoi les gens du XIII<sup>ème</sup> siècle, les cultivés et les ignorants, craignaient autant la fin du monde? Pourquoi le millénarisme et l'apocalypticisme se sont-ils autant développés dans cette période? Le XIII<sup>ème</sup> et le XIV<sup>ème</sup> siècles peuvent être considérés comme une époque charnière entre deux renaissances, celle du XII<sup>ème</sup> siècle, renaissance qui vit le développement de la vie urbaine, de la bourgeoisie et des langues vernaculaires, et l'apparition des embryons des universités ultérieures, et celle qui débuta au XV<sup>ème</sup> siècle, celle que tout le monde connaît sous le nom de "renaissance", tout simplement. À notre avis, le concours de circonstances historiques et sociales que nous avons citées, ajouté aux propensions millénaristes et apocalyptiques inhérentes au christianisme, ont donné des ailes à cette hystérie collective analysée tout au long de ce travail.

La légende des quinze singes du Jugement Dernier, regroupée dans ces quelques manuscrits contenant une version du motif que nous avons trouvé tout au long du bas

---

<sup>35</sup> cf. Damien-Grint, P. (2000): *Apocalyptic prophecy in Old French : an overview*, in *Reading Medieval Studies*, XXVI

Moyen Âge, vient directement des versions latines issues de la tradition apocalyptique du Pseudo-Bède, continuée dans les textes d'Alain de Lille, Petrus Comestor ou Jacques de Voragine qui ont donné le ton et la structure des textes postérieurs. Une tradition inscrite au plus profond du Moyen Âge et qui, d'une certaine façon, a perduré jusqu'à nos jours.

## Bibliographie choisie

- ALEXANDER, P. J. (1967): *The oracle of Baalbeck. The Tiburtine Sibyl in Greek dress*, Washington D. C.: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies.
- BAYLESS, M. et Lapidge, M. (1998): *Collectanea Pseudo-Bedae*, Dublin: School of Celtic Studies.
- CHARLES, R. H. (1913): *The apocrypha and pseudo-epigrapha in the Old Testament*, Oxford: Clarendon Press.
- DAMIEN-Grint, P. (2000): *Apocalyptic prophecy in Old French: an overview*, in *Reading Medieval Studies*, XXVI.
- ELIADE, M. (1998): *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard.
- GRUENWALD, I. (1980): *Apocalyptic and Merkavah mysticism*, Leiden : Brill.
- KRAEMER, E. von (1966): *Les Quinze signes du Jugement Dernier, poème anonyme de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle publié d'après tous les manuscrits connus avec introduction, notes et glossaires*, Helsinki: Societas scientiarum Fennica. Commentationes humanarum litterarum. 38.2.
- LAMBERT, B. (1969): *Bibliotheca hieronimiana manuscripta*, Steenbrugis : Abatia S. Petri.
- LIETAERT Peerbolte, L. J. (1996): *The antecedents of Antichrist*, Leiden : Brill.
- JAMES, M. R. (1924): *The apocriphal New Testament*, Oxford: Clarendon Press.
- MANTOU, R. (1966): *Les quinze signes du Jugement Dernier; Poème du XIIe siècle*, in *Mémoires et publications de la Société des sciences des arts et des lettres du Hainaut*. 80e vol., n° 2.
- MANTOU, R. (1967): *Le thème des "quinze signes du Jugement Dernier" dans la tradition française*, in *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, XLIV, 3.
- MCGINN, B. (1979): *Visions of the end*, New York Crossroads.
- Migne, J. P. (1844-1864): *Patrologiae cursus completus series latina*, 221 volumes, Turnholt: Brepols.
- ROCCARO, C. (1995) *I "signa iudicii" nel sermo I de Ruggero da Piazza*, in *Schede Medievale*, 28-29.
- SACKUR, E. (1963): *Sibyllinische texte und forschungen*, Torino: Botega d'Erasmus.

## L'importance de l'argent dans *La Mère confidente* de Marivaux

Antonia FERRERAS RAMIRO  
Universidad de Valladolid

Une veuve décide d'établir sa fille, et lui choisit son futur mari : voilà le sujet de *La Mère confidente* de Marivaux (1735). Rien de plus usuel, et dans la littérature et dans la réalité de l'Ancien Régime. Le mariage était une affaire qui n'avait rien à voir avec les sentiments ; il était arrangé par le détenteur de l'autorité parentale sans tenir compte le plus souvent des inclinations des personnes ainsi engagées<sup>1</sup>. Dans la pièce qui nous occupe, c'est la mère qui représente cette autorité. Madame Argante cherche à établir sa fille en concordance avec sa condition ; c'est là son devoir. Elle a fait son choix, et c'est Ergaste qu'elle va présenter à Angélique en qualité de promis. Or elle découvre que sa fille est tombée amoureuse d'un jeune homme dont la condition lui convient également. Que fera-t-elle : imposer le prétendant qu'elle a choisi, ou changer d'avis et marier sa fille à son goût ?

La situation dans laquelle Madame Argante se trouve dans la pièce de Marivaux rappelle celle de Madame de Volanges dans *les Liaisons dangereuses*. Elle qui a rempli son devoir de mère en choisissant le futur époux pour Cécile, découvre les amours de celle-ci et Dancény, y met d'abord obstacle mais souffre de voir sa fille malheureuse. Que doit-elle faire, se demande-t-elle : "ferai-je le malheur de ma fille [...] en disposant d'elle au mépris d'un penchant que je n'ai pas su empêcher de naître ?" (Lettre XCVIII) Car quel est le premier devoir d'une mère : vouloir le bonheur de ses enfants, ou vouloir les établir avantageusement ? C'est cette question qui préside la démarche de Madame Argante dans *La Mère confidente*.

Comme dans le cas de M.de Gercourt et de Dancény, dans la pièce de Marivaux le promis, Ergaste, est un parti meilleur ; l'amoureux, Dorante, est d'une aussi bonne naissance que lui, étant son neveu ; il a sur Ergaste l'avantage d'aimer et d'être aimé. La naissance mise à part, Dorante vaut-il Ergaste ? Certes non, il est sans fortune. Est-ce l'obstacle à l'union des jeunes amants? Tout pousserait à le croire.

Cette absence de biens –qui au début n'est perçue par Dorante que comme une

---

<sup>1</sup> "Le mariage est un acte social, étranger aux questions de sentiments. On établit ses enfants, sans guère les consulter, c'est une affaire." Philippe Ariès (1971), *Histoire des populations françaises*, Seuil, p.331.

"difficulté" et par Angélique que comme un "malheur" ou une "bagatelle"— est vue par Lisette comme un obstacle infranchissable, et c'est cette opinion qui va irradier sur tous les personnages, y compris Ergaste. Chacun, à un moment donné, va présenter la différence de fortune comme une entrave insurmontable à l'union des jeunes amoureux, et la première à le faire est Lisette, suivante d'Angélique qui joue l'entremetteuse.

En effet, le rôle de Lisette dans les rapports des amoureux est essentiel; c'est elle qui a mené le jeu depuis le début. C'est elle qui a favorisé que les jeunes personnes engagent la conversation en faisant tomber fort à propos un livre. C'est encore elle qui va préparer toutes les rencontres des jeunes amoureux —qu'Angélique ne croyait que fruit du hasard— à l'insu de la mère de la jeune fille. Mais c'est surtout et en premier lieu pour elle que l'absence de biens de Dorante est un obstacle insurmontable. Car en persuadant les jeunes gens que jamais Madame Argante ne consentirait à ce que sa fille se marie désavantageusement, elle les pousse à trouver une solution en dehors des convenances<sup>2</sup>. Au lieu de conseiller Angélique de s'ouvrir à sa mère, au lieu de conseiller Dorante de faire les démarches nécessaires auprès de Madame Argante pour essayer d'obtenir la main de son aimée, Lisette conseille les routes détournées. C'est donc Lisette qui sera à l'origine de l'initiative de Dorante d'enlever Angélique pour forcer la situation, et qui soutiendra cette solution malgré les terribles conséquences qu'elle impliquerait pour la réputation de sa jeune maîtresse. Elle agit de la sorte par appât du gain, puisque si c'est à elle que les amoureux devront leur union, elle en serait richement récompensée.

Ce n'est donc pas Madame Argante, comme il serait logique de supposer, qui présente en premier lieu l'absence de biens comme facteur critique pour l'union des jeunes amoureux. En effet, Madame Argante, pour qui cette inégalité des fortunes devrait être le principal obstacle, n'est mise au fait qu'assez tard de cette circonstance. Ce n'est donc pas le manque de biens de Dorante qui l'indispose à son égard, mais tout ce qu'elle a appris de lui à travers les confidences de sa fille et les informations de Lubin, le neveu de son fermier, chargé par Lisette de les prévenir de l'arrivée de quelque importun. C'est par Lubin que Madame Argante découvre que sa fille a un galant, que le jeune amoureux n'a pas de fortune, et qu'il fait la cour à Angélique avec

---

<sup>2</sup> "Lisette. - Puisque nous voici seuls un moment, parlons encore de votre amour, Monsieur. Vous m'avez fait de grandes promesses en cas que les choses réussissent; mais comment réussiront-elles? Angélique est une héritière, et je sais les intentions de la mère, quelque tendresse qu'elle ait pour sa fille, qui vous aime, ce ne sera pas à vous à qui elle la donnera, c'est de quoi vous devez être bien convaincu; or, cela supposé, que vous passe-t-il dans l'esprit là-dessus?" (I, 5) Marivaux (1996), *Théâtre Complet*, La Pochothèque, Classiques Garnier, Paris.

la connivence de Lisette. Lubin insiste sur le rôle fondamental de la suivante, qui est ainsi chargée dans la pièce du rôle négatif, pour mieux blanchir Dorante aux yeux des spectateurs, qui connaissent déjà que ce n'est pas la fortune d'Angélique qu'il recherche, puisque il renonce à un mariage d'intérêt à cause de son amour pour la jeune fille :

Ce n'est pas le bien d'Angélique qui me fait envie: si je ne l'avais pas rencontrée ici, j'allais, à mon retour à Paris, épouser une veuve très riche et peut-être plus riche qu'elle, tout le monde le sait, mais il n'y a plus moyen: j'aime Angélique [...]. (I, 1)

Cela, les spectateurs le savent, mais quelle est l'idée que Madame Argante peut se forger d'un jeune inconnu qui se voit avec Angélique à l'insu de sa mère ? Car telle est la première information qui lui est transmise sur les actes de Dorante. Ce qu'elle découvre de lui ne peut que la porter à penser qu'il s'agit d'un galant qui cherche à séduire sa fille ou pour sa fortune, ou dans le seul but de s'en vanter ensuite en société; opinion négative qui se verra ratifiée lorsqu'elle prendra connaissance de la proposition d'enlèvement qu'il a osé faire. Tout ce qu'elle apprend du jeune homme, aussi bien à travers Lubin qu'Angélique, ne peut que lui confirmer qu'il s'agit d'un suborneur qui, grâce aux manigances de Lisette, va déshonorer sa fille : Dorante chercherait à compromettre Angélique en la forçant à un mariage qui ne serait avantageux que pour lui.

Madame Argante, vu les circonstances et les évidences, aurait pu tout bonnement imposer sa volonté à sa fille ; cette attitude aurait été légitime et parfaitement admise, attendue même par les spectateurs de l'époque. Tout d'abord, éviter toute communication entre le galant malhonnête et Angélique, bien évidemment ; et ensuite, imposer à sa fille la solution la plus avantageuse pour elle : dans le cas présent, le mariage arrêté avec Ergaste. Elle était dans son droit, et c'était même son devoir de mère d'agir de la sorte afin de protéger Angélique et de préserver l'honneur de la famille.

Cependant, elle va agir tout à fait contrairement à la conduite attendue. Malgré toutes les évidences contre Dorante, elle choisit de guider sa fille sans s'imposer. C'est bien l'amour maternel, et non pas l'autorité, qui inspire sa démarche, et elle agit avec prudence et sagacité. Tout premièrement, elle informe sa fille qu'elle lui a déjà choisi un époux, mais qu'elle ne l'impose pas, Angélique étant libre de l'accepter ou non. Et encore, elle va établir avec sa fille un pacte de franchise et de confiance en devenant sa

confidente, ce qui en fait revient à abdiquer de son autorité pour garder seulement l'affection qui unit mère et fille<sup>3</sup> :

Madame Argante. - te voici dans un âge raisonnable, mais où tu auras besoin de mes conseils et de mon expérience; te rappelles-tu l'entretien que nous eûmes l'autre jour; et cette douceur que nous nous figurions toutes deux à vivre ensemble dans la plus intime confiance, sans avoir de secrets l'une pour l'autre; t'en souviens-tu? Nous fûmes interrompues, mais cette idée-là te réjouit beaucoup, exécutons-la, parle-moi à coeur ouvert; fais-moi ta confidente.

Angélique. - Vous, la confidente de votre fille?

Madame Argante. - Oh! votre fille; et qui te parle d'elle? Ce n'est point ta mère qui veut être ta confidente, c'est ton amie, encore une fois.

Angélique, riant. - D'accord, mais mon amie redira tout à ma mère, l'un est inséparable de l'autre.

Madame Argante. - Eh bien! je les sépare, moi, je t'en fais serment; oui, mets-toi dans l'esprit que ce que tu me confieras sur ce pied-là, c'est comme si ta mère ne l'entendait pas [...]. (I, 8)

Elle va sonder Angélique pour découvrir l'intensité de ses sentiments, et pouvoir donc agir en conséquence : elle va ainsi soumettre à épreuve l'amour que sa fille ressent pour Dorante en lui révélant les conséquences que leurs rendez-vous secrets entraînent sur sa réputation. Horrifiée par le danger auquel Dorante l'expose, Angélique décide de rompre avec lui, mais malgré cette première réaction contre son penchant pour Dorante, son amour pour lui est le plus fort. Et c'est lors de leur nouvel entretien que Dorante ose lui proposer de s'enfuir pour forcer leur mariage, projet infamant qu'Angélique repousse et communique à sa mère confidente, tout en assurant à celle-ci que le bonheur de sa vie dépend de son amour.

Madame Argante, certaine maintenant des sentiments de sa fille, cherche alors à sonder ceux de Dorante, et le soumet à l'épreuve également ; elle utilisera pour cela une méthode chère à Marivaux pour découvrir la vraie nature de l'autre : le déguisement. C'est en se faisant passer pour la tante d'Angélique –en abdiquant donc à nouveau de son autorité de mère– que Madame Argante va montrer au jeune homme les conséquences fatales qu'entraînerait l'enlèvement de la jeune fille. Dorante se rend compte avec effroi de la gravité de son initiative, et renonce immédiatement à son projet de fuite avec Angélique malgré son amour. Madame Argante vérifie de la sorte sa sincérité, son honnêteté et son amour ; elle découvre que Dorante, tout comme elle, ne désire que le bien de l'objet aimé, et que pour cela il est prêt au sacrifice d'y renoncer.

---

<sup>3</sup> Pour certains critiques, ce mélange de fonctions de mère et de confidente est suspect, et ils voient en Madame Argante une manipulatrice subtile. Han Verhoeff (1992), "Manipulation ou thérapie : les aléas de la confiance", *Revue Marivaux* n° 3, Société Marivaux.

Dorante a pu manquer de sagesse, mais non pas de vertu.

Les qualités personnelles dont Dorante a fait preuve déterminent la décision de Madame Argante, qui autorise l'amour du jeune couple. Elle doit donc retirer la parole qu'elle avait donné à Ergaste :

Madame Argante. - Mon parti est pris, Monsieur, j'accorde ma fille à Dorante que vous voyez. Il n'est pas riche, mais il vient de me montrer un caractère qui me charme, et qui fera le bonheur d'Angélique; Dorante, je ne veux que le temps de savoir qui vous êtes. (III, 12)

Ergaste, qui renonce généreusement à ses droits sur Angélique, la sachant amoureuse, apprend à Madame Argante que Dorante est son neveu, et qu'il va lui assurer tout son bien. Les spectateurs peuvent donc être tranquilles : Madame Argante ne va pas marier sa fille désavantageusement. Mais c'est bien le mérite personnel de Dorante qui est primordial pour elle, et non sa fortune, arrivée sur le tard. Le seul obstacle qui pouvait empêcher l'union d'Angélique avec Dorante était le manque supposé de mérite de celui-ci, et une fois cet obstacle écarté, rien n'empêchait l'heureux dénouement.

La pièce de Marivaux est taillée à partir des données typiques des comédies traditionnelles : deux amoureux à fortune inégale et un mariage déjà arrêté par celle qui détient l'autorité familiale. Or ces obstacles que l'auteur a fait miroiter, et contre lesquels luttent naïvement Dorante et Angélique sous l'influence intéressée de la déloyale Lisette ne sont qu'apparents : l'amour que Madame Argante porte à sa fille fait qu'elle ne désire que le bien et le bonheur pour Angélique, et non point une obéissance aveugle de la part de sa fille. Elle qui avait choisi raisonnablement Ergaste pour gendre, peut très bien accepter à sa place un homme choisi par sa fille, prétendant sans fortune mais de grandes qualités d'âme, qu'elle sait mettre à jour avec prudence et perspicacité.

Cette comédie qui apparemment ne tournait qu'autour d'une disconvenance de fortune, se révèle ainsi être une leçon qui met surtout en valeur la morale sociale. Les jeunes amants, aveuglés par leur amour, avaient oublié le milieu social auquel ils appartiennent. C'est Madame Argante qui avec sagesse et prudence leur ouvre les yeux et montre l'importance de respecter les bienséances pour conserver l'estime de l'autre et, par conséquent, son amour. C'est elle qui rétablit l'équilibre entre le social et l'individuel. Madame Argante partage bien la façon de voir de Cléanthis dans *L'Île des Esclaves* :



Il faut avoir le cœur bon, de la vertu et de la raison ; voilà ce qu'il faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre. (I, 10)

## Le mariage dans *L'Épreuve* de Marivaux: une gageure sociale

María Teresa RAMOS GÓMEZ

Universidad de Valladolid

Dans la société d'Ancien Régime, le mariage se concevait comme une affaire devant assurer les intérêts du groupe – la condition, la fortune et l'honneur– et rapprocher les intérêts de deux familles, fondant une lignée pour garantir au mieux la transmission des biens. Le sentiment y semblait secondaire. Le mariage d'amour était d'ailleurs considéré dangereux parce que déraisonnable, comme l'indique le *Dictionnaire universel* (1690) d'Antoine Furetière<sup>1</sup>: "Il s'est marié par *amour*, c'est à dire, désavantageusement, et par l'emportement d'une aveugle passion". Mais les individus expriment une aspiration très forte à vivre leurs amours. La littérature est très souvent le témoin de cette contradiction entre l'individu et la société; par exemple, le grand thème du théâtre de Molière est la relation difficile entre les parents et les enfants, qui veulent avoir le droit de se marier librement.

Marivaux, qui dans son théâtre montre des individus désireux de voir clair dans leur propre cœur et de trouver le chemin de leur bonheur personnel, ne pouvait que revendiquer la liberté d'épouser selon l'inclination, et non les intérêts familiaux. Ses héroïnes, telle la Silvia du *Jeu de l'amour et du hasard* (1730), protestent contre les mariages de convenance qui méprisent les sentiments, et celle de *L'Épreuve* n'est pas une exception.

Rappelons la fable de *L'Épreuve* (1740): Lucidor, jeune et riche bourgeois parisien, s'est épris d'Angélique, la fille de la concierge du château de campagne qu'il a récemment acquis. Il se sait aimé d'elle, bien que le mot d'amour n'ait pas été prononcé entre eux. Étant indépendant, il pourrait l'épouser: la situation sur laquelle la pièce s'ouvre semblerait ne pas trouver de difficulté pour aboutir au mariage désiré par les deux amoureux. Or les écueils vont se multiplier, car Lucidor, voulant être sûr d'être aimé pour lui-même –et non pas pour ses richesses–, fait tant et tant qu'Angélique sera absolument persuadée qu'il ne l'a jamais aimée, et dira le haïr. Voilà donc une comédie où la fortune de l'amant, au lieu de venir au bout des difficultés, crée l'obstacle qui se dresse entre les amoureux, obstacle qui se multiplie en ricochets, comme se multiplient les candidats à la main d'Angélique.

---

<sup>1</sup> Entrée "Amour". Déjà Montaigne avait écrit qu' "un bon mariage, s'il en est, refuse la compagnie et les conditions de l'amour" (*Essais*, Livre III, chap.V).

Les six personnages de la pièce appartiennent à la roture: l'ordre est bien le même, mais non pas les conditions. Comme Marivaux l'a si souvent montré dans son théâtre et ses romans, les préjugés sociaux dressent des murailles à l'intérieur du Tiers État: souvenons-nous par exemple de l'aînée des demoiselles Habert dénonçant au juge le projet de mariage entre sa sœur et Jacob leur valet<sup>2</sup>, ou des bourgeois quittant brusquement la table du repas de noces en apprenant que le fiancé avait servi. Les conditions, dans *L'Épreuve*, jouent un rôle essentiel dans cette histoire où les sentiments ne sont valorisés que par les deux personnages protagonistes.

L'action se déroule dans le château de Lucidor, lors de son premier séjour dans le domaine qu'il a acheté récemment; il y est tombé gravement malade, et les deux mois passés de ce fait au château lui ont donné l'occasion de connaître Angélique, et de s'éprendre d'elle. Il s'agit de la fille de la concierge du château, Mme Argante, bourgeoise qui est à son aise<sup>3</sup>: elle compte pourvoir Angélique d'une dot de cinq mille livres, et a même une suivante, Lisette. Celle-ci est une fille du village, qui a auparavant servi chez une bourgeoise du pays à Paris. Les trois personnages féminins –la mère, la fille et la domestique– sont donc placés dans une échelle hiérarchique qui marque nettement les différences, et qui oblige Angélique et Lisette à l'obéissance par rapport à Mme Argante.

Pour ce qui est des personnages masculins, les écarts sont beaucoup plus grands: Lucidor est un riche bourgeois avec cent mille livres de rente, Frontin est valet de celui-ci, et Blaise un fermier assez bien nanti. Aux différences de fortune s'ajoutent les différences de rang: maître de Frontin, Lucidor représente également l'autorité pour Blaise, car il a acheté le domaine auquel appartiennent village et terres, et en est donc le seigneur. Son autorité s'exerce de ce fait sur la totalité des personnages, tant féminins que masculins.

Or les trois hommes vont prétendre épouser Angélique. Lucidor, qui veut s'assurer du cœur de la jeune fille, n'ose pas l'avouer, et fait venir Frontin de Paris, le présentant comme un riche parti pour Angélique; et Blaise, épris de celle-ci lui aussi, demande l'appui de son seigneur pour faire sa démarche: conscient de la différence de condition entre une fille de la bourgeoisie et lui, il espère que la bienveillance de Lucidor persuadera Mme Argante. Il y aura donc trois prétendants pour Angélique: un qui se cache, un qui feint, et un qui pourrait être sincère, mais qui ne le sera pas, car Lucidor offre une somme de douze mille livres à

---

<sup>2</sup> "T'épouser, toi? reprit le président. Es-tu fait pour être son mari? Oublies-tu que tu n'es que son domestique?" Marivaux (1735), *Le Paysan parvenu*, 3<sup>e</sup> partie, éd. F. Deloffre, Garnier 1959, p.126.

<sup>3</sup> Lucidor dit croire qu'elle "a peu de bien" (sc.2); sans doute cela est-il vrai pour lui, mais non pas pour le reste des personnages.

Blaise s'il se marie avec une autre qu'Angélique, en mettant pour condition que Blaise demande la main de celle-ci et soit refusé, et le priant de jeter ses vues sur Lisette. Blaise, bien plus ému par cette somme mirobolante que par son amour pour Angélique, ne perd pas son temps: il fait sa demande à celle-ci (scènes 5 et 18), tout en faisant sa cour à Lisette, qui ne comprend rien à un soupirant qui dit vouloir se marier à l'une mais lui conte fleurette à elle. D'ailleurs, elle sait très bien qu'elle ne peut pas aspirer à un riche paysan: "je sais bien que vous êtes un fermier à votre aise, et que je ne suis pas pour vous" (sc.4).

Comme Lisette, tous les personnages de la pièce se situent nettement les uns par rapport aux autres, et c'est leur condition qui détermine leur façon d'agir. Blaise désire que son seigneur engage Mme Argante à lui donner sa fille (sc.2), car il sait bien que sans l'appui du maître Mme Argante ne voudra pas de lui comme gendre: pour une bourgeoise, ce mariage serait une mésalliance<sup>4</sup>. Blaise est donc trop haut pour Lisette, et trop bas pour Angélique; il ne convient ni à l'une ni à l'autre.

Les domestiques ne peuvent pas songer à se marier, manquant de biens; Lisette a beau n'être pas "de moindre condition que les autres filles du village" (sc.2), elle doit servir, et sans dot personne ne viendra la chercher. Entre serviteurs, le plus souvent c'est par un "mariage sans cérémonies" que les couples se forment, si les maîtres ne songent pas à les établir. Compter avec la protection d'un mari est pour elle un rêve impossible; tout au contraire, Frontin prend peur lorsque Lucidor lui fait savoir qu'il désire le "proposer pour époux à une très aimable fille" (sc.1): il craint d'être renvoyé, puisque dans certaines maisons le domestique ne pouvait pas se marier.

Mme Argante, qui est sans doute veuve, a la responsabilité d'établir sa fille –et pour cela elle lui assure une dot, que tout le village connaît–, mais elle doit le faire sans déchoir de son rang. Bourgeoise de campagne, elle tire ses revenus de sa fonction de concierge; c'est elle qui veille au travail des domestiques et à l'administration du domaine en absence du maître, et elle est parfaitement consciente d'occuper une certaine position vis-à-vis des villageois; son état est sans doute médiocre, mais supérieur au leur.

Dans ce microcosme si bien défini sociologiquement, composé du seigneur, de la concierge et sa fille, du fermier et des deux serviteurs, l'amour que Lucidor ressent pour Angélique sera l'élément perturbateur. Il est disposé à se marier désavantageusement, même si son rang et sa fortune lui permettraient de se marier dans son milieu social ou même de

---

<sup>4</sup> Lisette ne se trompe pas en le lui signalant: "je crains que Mme Argante ne vous trouve pas assez de bien pour sa fille" (sc.3), et Angélique pense de même: "quand il me demanderait à ma mère, il n'en sera pas plus avancé" (sc.6).

s'allier à une famille de la noblesse. Mais il veut auparavant être sûr que ce n'est pas sa fortune qu'Angélique désirerait épouser. Pour dissiper ses craintes, il décide de soumettre Angélique à la tentation des richesses, en lui proposant d'épouser l'un de ses amis, à savoir son valet Frontin habillé en maître. Lorsque la pièce commence, celui-ci apprend le stratagème, et expose à Lucidor le peu de sens commun de son choix, lui conseillant de se marier convenablement, sans renoncer pour cela à la jeune fille en question, dont il pourrait faire sa maîtresse:

Vous êtes le fils d'un riche négociant qui vous a laissé plus de cent mille livres de rente, et vous pouvez prétendre aux plus grands partis; le minois dont vous parlez est-il fait pour vous appartenir en légitime mariage? Riche comme vous êtes, on peut se tirer de là à meilleur marché, ce me semble. (sc.1)

Si Lucidor invente de la sorte un faux prétendant, un vrai se présente à lui, le fermier Blaise, qui dit aimer Angélique à en perdre la raison<sup>5</sup>. Lucidor soumet l'amour du fermier à la même épreuve qu'il a combinée pour Angélique, et lui offre un autre parti avec plus du double des cinq mille livres de la dot de celle-ci: "je vous en donne douze pour en épouser une autre, et pour vous dédommager du chagrin que je vous fais." Il justifie le surprenant de son offre par sa volonté de récompenser "les soins que Mme Argante et toute sa maison ont eu de [lui] pendant toute [sa] maladie" en mariant Angélique "à quelqu'un de fort riche, qui va se présenter" (sc.2), tout en laissant à la jeune fille la liberté de décider de son sort, pour ne pas la priver de l'homme qu'elle aimerait.

*Lucidor*– [...] je prétends, vous dis-je, que vous vous proposiez pour Angélique, indépendamment du mari que je lui offrirai; si elle vous accepte, comme alors je n'aurai fait aucun tort à votre amour, je ne vous donnerai rien; si elle vous refuse, les douze mille francs sont à vous.

*maître Blaise*– Alle me refusera, Monsieur, alle me refusera; le ciel m'en fera la grâce à cause de vous, qui le désirez.

L'amour de Blaise fond comme neige au soleil de l'argent, ce qui sans doute prouve aux yeux de Lucidor le bien fondé de soumettre Angélique à la même épreuve. Le mariage est pour le fermier une affaire sérieuse et raisonnable, et les partis possibles se mesurent à l'aune de la dot; l'inclination vient en second lieu. Si les deux vont ensemble, tant mieux, mais le choix est clair: Blaise agit selon le sens commun. Chemin faisant, Lisette préférera elle aussi

---

<sup>5</sup> "Ah ! Cette petite créature-là m'affole j'en perds si peu d'esprit que j'ai; quand il fait jour, je pense à elle; quand il fait nuit, j'en rêve [...]". (scène 2)

la fortune à l'inclination: lors de son séjour à Paris, elle avait connu Frontin<sup>6</sup>, dont elle garde au cœur le souvenir –"je voudrais de tout mon cœur que ce fût lui; je crois qu'il m'aimait, et je le regrette [...], je me réjouissais de l'avoir retrouvé" (sc.12), dit-elle croyant le reconnaître dans celui qui dit être l'ami de Lucidor–, et pourtant c'est à Blaise qu'elle se fiancera, ou plus exactement, à Blaise et les douze mille livres promises. Elle saisit sa chance; le mariage est pour elle le moyen de sortir de son état, de faire fortune, et de ce fait elle s'accorde parfaitement avec Blaise, tous deux trouvant bon tout ce qui est à prendre.

Mme Argante n'envisage pas le mariage de sa fille de façon différente. Lorsque Lucidor propose un parti inespéré pour Angélique –"un homme riche" (sc.1), "un homme du monde" (sc.3)–, elle est ravie par la grande affaire que signifie ce mariage<sup>7</sup>. Elle ne connaît point son futur gendre, mais son devoir de mère est d'obliger Angélique à un mariage avantageux. Et encore, ce parti très au-dessus de sa condition a été choisi par son seigneur; c'est un magnifique bienfait qu'il lui offre pour la récompenser de ses soins. Or, Angélique, contrainte à parler, refuse son prétendant : " Monsieur, je ne vous connais point." (sc.15). Que sa fille, bravant mère et seigneur, n'accepte pas ce mari, est un grave affront qui laisse Mme Argante en situation délicate envers Lucidor. Elle n'aurait d'autre issue que de renier sa fille: "qu'elle l'accepte, ou je la renonce" (sc.15). Et ses opinions sont partagées par tous : Angélique ne trouve pas d'excuse à leurs yeux.

L'épreuve que Lucidor inflige à Angélique ne porte donc pas seulement sur l'ambition, mais aussi sur la capacité de résistance de la jeune fille à l'autorité familiale et sociale, à la pression de son entourage, à l'opinion générale. C'est tout le poids du social qui retombe sur Angélique pour la faire plier à ce mariage arrangé à son insu. Et qui plus est, c'est blessée au plus profond de son âme qu'elle s'y opposera: Lucidor lui a ravi tout espoir, elle qui se croyait aimée de lui, elle qui caressait les rêves les plus fous. Ne lui a-t-il pas parlé tendrement, il y a à peine un moment, de façon à lui faire croire qu'il désirait l'épouser? Ne lui a-t-il pas donné des bijoux pour présent de noce? Or il cherche à la marier à un autre, et lui parle d'une "jolie personne qu'on veut [lui] faire épouser à Paris" (sc.11). Le coup est brutal, elle a la mort dans l'âme. C'est donc totalement désemparée qu'elle doit affronter mère, seigneur, entourage et prétendant. Et c'est de sa vérité la plus profonde qu'elle tirera la force pour dire non, telle une

---

<sup>6</sup> Frontin se souvient aussi de Lisette: « Je n'ai vu cette Lisette-là que deux ou trois fois; mais comme elle était jolie, je lui en ai conté tout autant de fois que je l'ai vue, et cela vous grave dans l'esprit d'une fille.» (scène 1) Le ton détaché qu'il emploie cache mal qu'il a, lui aussi, « l'esprit gravé ».

<sup>7</sup> "Approchez, Mademoiselle, approchez, n'êtes-vous pas bien sensible à l'honneur que vous fait Monsieur, de venir vous épouser, malgré votre peu de fortune et la médiocrité de votre état? [...] Depuis que Monsieur Lucidor est ici, son séjour n'a été marqué pour nous que par des bienfaits. Pour comble de bonheur, il procure à ma fille un mari tel qu'elle ne pouvait pas l'espérer, ni pour le bien, ni pour le rang, ni pour le mérite." (sc.15)

petite Antigone de village.

Elle refuse le riche prétendant parce qu'elle ne le connaît point, dit-elle. Ce qui ne semble qu'une impertinence à Mme Argante, et une boutade à Frontin -"la connaissance est si tôt faite en mariage", lui répond-il-, résume pour Angélique son idée du mariage. L'aspiration au bonheur passe d'abord par la découverte de l'autre: les affinités sont électives, et elle a déjà choisi. Angélique aime, même si c'est d'un amour profondément malheureux maintenant ; elle a l'expérience de l'empathie, de la tendresse partagée : on ne peut pas lui donner le change désormais. Elle congédie Frontin (sc.16) et s'oppose vivement au projet d'établissement avantageux que Lucidor continue à lui offrir:

il ne faut pas croire, à cause de vos rares bontés, qu'on soit obligé vite et vite de se donner au premier venu que vous attirerez de je ne sais où, et qui arrivera tout botté pour m'épouser sur votre parole; il ne faut pas croire cela, je suis fort reconnaissante, mais je ne suis pas idiote. (sc.17)

Elle veut choisir et être choisie pour elle-même, et s'oppose de ce fait à un mariage arrangé –quand bien même il ferait sa fortune, peu importe: "naturellement je n'aime pas l'argent; j'aimerais mieux de donner que d'en prendre" (sc.16). Non seulement elle le dit mais elle en a déjà donné des preuves, ayant rendu à Lucidor –lorsqu'il lui présente Frontin en tant que prétendant– les bijoux qu'il lui avait offerts.

L'épreuve devrait aboutir pour Angélique, qui a bien montré n'être ni ambitieuse ni cupide, mais Lucidor veut encore la pousser à bout pour la contraindre à l'aveu: si elle s'oppose à l'idée qu'il la marie, il doit bien y avoir quelque amour secret. Exaspérée par cette situation insupportable, blessée par les assurances d'amitié de Lucidor, piquée au vif par les impertinences de Lisette ("Ah ! j'en sais bien la cause, moi, si je voulais parler"), Angélique trouve une échappatoire: effectivement, elle aime "un homme d'ici". Et à ce moment survient Blaise, qui renouvelle sa demande en mariage, et étant à nouveau repoussé –cette fois-ci devant Lucidor, qui peut vérifier que le fermier accomplit les conventions du pacte–, réjouit, il en ajoute une dernière<sup>8</sup>:

Au demeurant, ça ne me surprend point; Mademoiselle Angélique en refuse deux, elle en refusera trois, elle en refuserait un boissiau; il n'y en a qu'un qu'elle envie, tout le reste est du fretin pour elle, hors Monsieur Lucidor, que j'ons deviné drès le commencement. (sc.18)

Le cercle se resserre donc autour d'Angélique: Lisette dit s'être elle aussi aperçue de ses

---

<sup>8</sup> À la scène 2, Blaise avait déjà dit à Lucidor qu'Angélique aimait celui-ci. "Si elle ne veut pas de vous, souvenez-vous de lui faire ce petit reproche-là", lui avait indiqué Lucidor.

sentiments, et Lucidor ridiculise son rêve d'amour en traitant ces idées de folie. Mortifiée, blessée dans ses sentiments et dans son amour-propre, elle s'emporte contre tous, et cherche une issue: elle déclare sa haine à Lucidor et son amour pour Blaise. Au moins celui-là l'aime, croit-elle.

Lucidor joue ses cartes pour empêcher cette solution indésirable en renouvelant l'épreuve: il offre vingt mille francs en faveur de ce mariage, et –sous le prétexte d'aller en parler à Mme Argante– quitte Blaise charmé, Lisette déconfite et Angélique doublement humiliée. Les explications qui s'ensuivent entre Blaise et Lisette font comprendre à une Angélique languissante qu'elle n'est pas aimée: elle refuse donc d'accepter le fermier s'il prend l'argent de Lucidor. Si elle se défait ainsi de Blaise qui quitte la scène en se fiançant à Lisette, Lucidor qui y est revenu n'en est pas plus avancé pour autant: "je ne veux plus de qui que ce soit au monde", lance-t-elle en s'en allant à son tour. C'est à lui de la retenir, de sécher ses pleurs, et finalement de lui faire l'aveu d'amour qu'il avait voulu obtenir d'elle. Il craint d'avoir tout perdu: "Hélas ! Angélique, sans la haine que vous m'avez déclarée, et qui m'a paru si vraie, si naturelle, j'allais me proposer moi-même" (sc.21). L'épreuve s'est retournée contre lui: cherchant une assurance complète de l'amour d'Angélique, par sa stratégie maladroite, il a désespéré celle qu'il aime, et croit en être haï. Et c'est en cette position de faiblesse qu'il va enfin lui déclarer son amour: la peur de perdre Angélique est plus forte enfin que ses craintes d'homme riche. Lui qui croyait trop donner, il est finalement acculé à demander.

Après tant d'épreuves le microcosme social se trouve donc bien modifié: c'est l'argent de Lucidor ce qui permet à Lisette de se marier au-dessus de sa condition, et c'est l'amour qui unit la fille de la concierge et le seigneur du domaine. Les partenaires, malgré la disconvenance sociale, sont parfaitement assortis: les uns épousent la fortune, et les autres épousent l'être aimé parce que c'est lui. Le destin marivaudien a relevé la gageure du mariage socialement inconcevable.

On a souvent accusé Lucidor d'être cruel<sup>9</sup>, mais s'il est indéniable qu'il fait souffrir Angélique –"Comme on me persécute. [...] Je crois que cet homme-là me fera mourir de chagrin", se plaint-elle (sc.18)–, ce n'est par cruauté, mais par irrésolution qu'il cherche à élucider et les sentiments de la jeune fille, et ses propres sentiments. Son projet de mésalliance lui fait peur, et il n'arrive pas facilement à se déterminer à un mariage

---

<sup>9</sup> Michel Deguy parle même de sa "perquisition sadique" (*La machine matrimoniale ou Marivaux*, Gallimard 1981, p.94) ; L.Desvignes de «l'étrange cruauté» avec laquelle Lucidor "s'acharne" à "tourmenter" Angélique ("Marivaux et l'adolescence", *Revue Marivaux* n° 3, 1992, p.34), etc.



désavantageux.

Il est vrai qu'Angélique n'est qu'une simple bourgeoise de campagne; mais originairement elle me vaut bien, et je n'ai pas l'entêtement des grandes alliances; elle est d'ailleurs si aimable, et je démêle à travers son innocence tant d'honneur et tant de vertu en elle; elle a naturellement un caractère si distingué, que si elle m'aime comme je le crois, je ne serai jamais qu'à elle. (sc.1)

Quoi qu'il en dise, il hésite et doit se persuader du bien fondé de son choix, trouver l'énergie nécessaire pour prendre une résolution –contraire au sens commun– qui engagera sa vie entière. S'il fait subir une épreuve à Angélique, l'amour les éprouve tous deux, et triomphe de l'indécision de Lucidor. Angélique n'a pas plié sous le poids du social; contre lui Lucidor se dressera à son tour. Il n'est donc pas excessif de dire que le sujet de *L'Épreuve* est celui de la liberté conquise sur les conventions.

La condition énoncée dans la dernière citation porte sur le point crucial. Faut-il interpréter qu'il croit tout simplement qu'elle l'aime, ou qu'il pense qu'elle l'aime d'une façon particulière, qui correspondrait à la manière dont il désire être aimé? La ponctuation originale, conservée dans l'édition d'Henri Coulet du *Théâtre complet* de la Bibliothèque de la Pléiade, penche vers cette dernière possibilité, alors que Frédéric Deloffre choisit la première, ponctuant dans son édition chez Garnier “ si elle m'aime, comme je le crois, je ne serai jamais qu'à elle.” Or il ne s'agit pas d'une simple virgule, mais bien de la façon d'envisager Lucidor et son attitude envers Angélique qui pourrait –comme le Jacob du *Paysan parvenu* à l'égard de Mme de Ferval<sup>10</sup>–, n'aimer que son rang. En fait, Lucidor se trouve dans un dilemme semblable à celui du Dorante du *Jeu de l'amour et du hasard*, amoureux de celle qu'il croit une domestique, troublé par l'idée de s'unir à elle. Dorante lui donne son cœur à l'acte II, pour ne lui donner sa main qu'à la fin du troisième acte, la délicatesse de sentiments dont Silvia fait preuve achevant de vaincre ses scrupules. Or au XVIII<sup>e</sup> siècle tout l'acte III a été jugé inutile, comme si la pièce aurait dû finir sur la révélation de l'identité de Dorante, à en juger par le compte rendu du *Mercur de France* d'avril 1730:

On aurait voulu que le second acte eût été le troisième, et l'on croit que cela n'aurait pas été difficile; la raison qui empêche Silvia de se découvrir après avoir appris que Bourguignon est Dorante, n'étant qu'une petite vanité, ne saurait excuser son silence [...].

---

<sup>10</sup> "Ce que je sentais pour elle ne pouvait guère s'appeler de l'amour, car je n'aurais pas pris garde à elle, si elle n'avait pas pris garde à moi; et de ses attentions même, je ne m'en serais point soucié si elle n'avait pas été une personne de distinction. Ce n'était donc point elle que j'aimais, c'était son rang, qui était très grand par rapport à moi." 3<sup>e</sup> Partie. Éd. cit. p. 140.

Pour Marivaux au contraire, le dernier acte du *Jeu* est capital –montrant l’irrésolution d’un maître amoureux d’une personne de condition inférieure, ses doutes, les difficultés à vaincre–, au point de composer dix ans plus tard avec *l’Épreuve* une pièce entière sur ces mêmes données. “La différence des conditions n’est qu’une épreuve que les dieux font sur nous”<sup>11</sup>, mais lorsque l’amour s’en mêle, cette épreuve devient l’essence de la comédie.

---

<sup>11</sup> Marivaux (1725), *L’Ile des esclaves*, scène XI.

## Distribución y decoración del espacio amoroso en *Le Sopha de crébillon fils*

M<sup>a</sup> Ángeles LENCE GUILABERT  
Universidad Politécnica de Valencia

### **Introducción. Lujo, refinamiento, comodidad y seducción del espacio**

En el transcurso del siglo XVIII la distribución y decoración del espacio doméstico en Francia se combinan para hacer la vida de sus ocupantes más cómoda. Según Starobinski, el fenómeno se debe a la existencia hedonista de una sociedad privilegiada deseosa de rodearse de objetos bellos<sup>1</sup>.

Así lo confirma Pardailhé-Galabrun en su inventario del siglo XVIII, con la progresiva multiplicación de objetos de todo tipo, ya sea para cubrir necesidades domésticas como para satisfacer una preocupación artística o intelectual<sup>2</sup>.

La pesada y ostentosa decoración del siglo anterior desaparece, todo se aligera, se afina. En continua lucha contra la simetría, el rococó busca la gracia y el movimiento, envolviéndolo todo, en un mundo escéptico que sólo cree en el momento, en el placer, de modo que puede considerarse como el gusto de una época en que la gracia da lugar a formas libertinas<sup>3</sup>.

Esta nueva sociedad ama la riqueza, el lujo, pero también la comodidad, la pereza, el juego erótico, por lo que inventa una increíble variedad de tipos de muebles que también pretenden ser confortables.

En los muebles de asiento se inventan infinidad de tipos adaptados a la más mínima necesidad. Se extienden los modelos de canapés o sofás. El *canapé* es un mueble de asiento mullido para dos o más personas, dotado de brazos y respaldo; se diferencia del sofá (palabra derivada del término árabe *suffa*) en que no está totalmente tapizado y tiene algunas partes de madera descubierta, generalmente los brazos; en el caso del sofá, en cambio, la tapicería recubre por completo la estructura, dándole un aspecto más voluminoso y confortable.

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski (1987), *L'invention de la liberté: 1700-1789*, Ginebra, Skira, p. 15.

<sup>2</sup> Annik Pardailhé-Galabrun (1988), *La naissance de l'intime. 3000 foyers Parisiens. XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, París, PUF, p. 253.

<sup>3</sup> André Chastel (1994), *L'art français. Ancien Régime, 1620-1775*, París, Flammarion, vol. III, p. 248.

Como recreación, el espacio interior constituye el marco principal para el desarrollo de la seducción en la narrativa libertina. El adjetivo «interior» nos hace pensar inmediatamente en una habitación, ya que en ella se suele consumir el acto amoroso, ayudado por la intimidad, la penumbra, el mobiliario, los objetos. Algunos lechos, por su forma –cubiertos por un dosel o por un baldaquín–, encierran el cuerpo deseado o le obligan a recostarse –*lit de repos*, sofá–, siendo los cojines un complemento a la comodidad de estos muebles.

Pareja a la comodidad del espacio, discurre la del vestido. La ropa cómoda –el *deshabillé*, la bata– proporciona un clima de relajación que favorece la sensualidad, el erotismo en la narrativa libertina. Perrot habla de las posturas *sans gêne*, y efectivamente, se trata de ropa ligera que deja el cuerpo libre de movimientos para adoptar posturas más o menos insinuantes, dejando entrever partes del cuerpo que reposa sobre esos variados tipos de asientos o camas<sup>4</sup>.

Como señala Lafon, existe una fragmentación del espacio cuya función es la de facilitar la intimidad, el secreto. Los grandes espacios que antaño marcaban la opulencia se ven así sustituidos por la ocupación de lugares pequeños. La *petite maison*, por su pequeñez y su carácter furtivo se opone al gran *appartement* oficial, incluso cuando, hacia 1760, se convierte en un espacio lujoso, atalaya del arte, «qui n'est pas tourné vers un public, à éblouir par l'«éclat», mais vers le plaisir d'un petit groupe humain, réduit souvent à l'intimité du couple<sup>5</sup>».

En *Le Sopha* veremos cómo la decoración interior de las viviendas se convierte en indicador de la fortuna y condición de las personas que las ocupan. En su frecuentemente escueta descripción, el narrador se limita a utilizar adjetivos –*propre*, *médiocre*, *magnifique*, *simple*– que pueden ser igualmente válidos para cualquier tipo de residencia, situada en París o en cualquier otra parte. Sin embargo, tal como afirma Lafon, son adjetivos que establecen una norma, una especie de homogeneidad social de los medios en que transcurren estos episodios, entre la magnificencia y la pobreza<sup>6</sup>.

Siguiendo el discurso de Lafon, hay *décors incitatifs* en las obras libertinas, objetos que influyen en los personajes, especialmente los que constituyen la decoración del placer, la más sujeta a la manipulación literaria. La belleza de la decoración se define por sus efectos, por la emoción que provoca, según una estética funcional basada

---

<sup>4</sup> Philippe Perrot (1995), *Le luxe. Une richesse entre faste et confort. XVIII<sup>e</sup>- XIX<sup>e</sup> siècle*, París, Éditions du Seuil, pp. 74-75.

<sup>5</sup> Henri Lafon, *op. cit.*, p. 201.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

en la concurrencia de todos los sentidos, la vista, el oído, el gusto, el tacto –comodidad de los muebles–, el olfato, de modo que las descripciones estarán organizadas como un «traité des sensations», por el que el personaje se verá envuelto en una atmósfera donde todo respire amor, invite al placer y disponga a la voluptuosidad<sup>7</sup>.

En el próximo epígrafe indicaremos entre corchetes la página de referencia en la edición de *Le Sopha* consultada para este trabajo, la de 1995 de GF- Flammarion.

### **Distribución y decoración del espacio amoroso en *Le Sopha***

En la línea del cuento oriental se clasifica *Le Sopha* (1742) de Crébillon fils, que utiliza la estructura de *Las mil y una noches*, tan de moda desde principios del siglo XVIII gracias a la traducción del árabe al francés de Antoine Galland, para contar sus historias en boca de Amanzéi, que anteriormente había sido sofá. El procedimiento de la metempsicosis<sup>8</sup>, por el que un alma se encarna en sofá, del que podrá librarse bajo condiciones muy particulares, es el medio de sustituir al narrador habitual por una figura más ambigua y eróticamente más completa, sin que la estructura narrativa se vea esencialmente modificada<sup>9</sup>.

En *Le Sopha* la realidad contemporánea es trasladada a un Oriente fantástico que refleja, sin embargo, el espacio aristocrático Parísino<sup>10</sup>. Tal como afirma Cusset, las obras de Crébillon fils describen una sociedad aristocrática en la que reinan las costumbres, el buen tono y la conversación<sup>11</sup>. En efecto, en *Le Sopha* esta sociedad se muestra así, pero habría que añadir un elemento fundamental característico de la corte: el aburrimiento. ¿No nos recuerda Schah-Baham al rey de Francia y a sus mujeres intentando distraerlo? Luis XV podría ser muy bien el emperador de Agra, situada en Oriente, sin más precisión. Schah-Baham se aburre, intenta distraerse en los aposentos de sus mujeres, viéndolas bordar y recortar figuras. [pp. 31-32] Pero como no saben de qué hablar, hay que fantasear, contar historias divertidas. La confesión de Amanzéi provoca la hilaridad del emperador –«étiez-vous brodé?»– que le da pie a describir cómo era cuando su alma entró en el primer sofá: rosa y bordado en plata. [pp. 39-40]

Amanzéi, a pesar de haber sufrido esta prisión, reconoce algunas ventajas en el

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 199-200.

<sup>8</sup> Jean Sgard (1984), «Préface» en Crébillon fils, *Le Sopha. Conte moral*, París, Desjonquères, coll. «XVIII<sup>e</sup> siècle», pp. 17-18.

<sup>9</sup> Jean M. Goulemot (1996), «Du lit et de la fable dans le roman érotique», en «Faire catleya au XVIII<sup>e</sup> siècle. Lieux et objets du roman libertin», *Etudes Françaises*, n° 32-2, Les Presses de l'Université de Montréal, Automne, p. 15.

<sup>10</sup> Péter Nagy (1975), *Libertinage et révolution*, París, Gallimard, Coll. Idées, p. 60.

<sup>11</sup> Catherine Cusset (1998), *Les romanciers du plaisir*, París, Honoré Champion, p. 46.

hecho de haber podido desplazarse con libertad de un lugar a otro, de sofá en sofá, llevando una vida menos aburrida e incluso placentera, ya que podía entrar en los lugares más secretos, siendo testigo de situaciones cuyos protagonistas pensaban estar viviendo a escondidas. [pp. 41-42]

Este poder «tránsfuga» del sofá nos conduce a decorados distintos, «voluptuosos», someramente caracterizados<sup>12</sup> que nos presentan personajes de diversa índole, siendo las mujeres las verdaderas protagonistas de cada lugar recreado.

Nuestro sofá busca siempre el lugar más atractivo para instalarse, no ya por la decoración de la estancia, que puede ser más o menos rica, sino por la situación privilegiada para activar su «voyeurismo». ¿Y qué lugar será el preferido del sofá? El que, según Delon, está destinado a la intimidad: el *cabinet*. Este *cabinet*, algo escondido en la casa –le *cabinet reculé*– funciona como un *boudoir*, construido y decorado para sugerir el deseo con muebles que incitan al *tête-à-tête*, cuadros que relatan historias licenciosas, y la penumbra y los espejos envolviendo todo<sup>13</sup>.

Así vemos cómo se instala por primera vez el sofá en un *cabinet* separado del resto del palacio de Fatmé. Esta mujer simulaba pasar allí sus momentos de reflexión y oración, algo que ni la decoración poco austera de la estancia ni la comodidad de sus muebles reflejaba. Al probar el sofá, lo hace con tal cuidado que deja adivinar el uso que va a hacer de él y que, desde luego, no va a ser el de simple mueble decorativo. El sofá la descubre en la lectura de libros licenciosos que oculta en su biblioteca. [pp. 43-44]

Según Michel Delon, la doble biblioteca de Fatmé representa los dos modelos del espacio aristocrático, el público y el privado, el espacio mundano y el espacio de la seducción. Una está compuesta por libros sobre moral, es visible, oficial, mientras que la otra está escondida en un lugar secreto. La una sirve de tapadera a la otra para mantener así el ritual de los deberes mundanos y de la «decencia» que impide seducciones y relaciones íntimas, de modo que «la retraite change alors de sens, elle n'est plus dépassement des illusions du siècle mais abandon aux plaisirs des sens et de la vanité<sup>14</sup>».

Efectivamente, Fatmé se entrega al vicio en este espacio íntimo. Descubierta por

---

<sup>12</sup> Henri Lafon, *op. cit.*, p. 100.

<sup>13</sup> Michel Delon (1997), «L'espace de la séduction dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle», en *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édités par Roger Marchal et François Moureau, avec la collaboration de Michèle Crogniez, París, Klincksieck, p. 377.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 378.

su marido, la muerte de Fatmé cierra esta historia y el sofá se traslada a un palacio sin fasto pero noble. El sofá se aburre al no asistir a ninguna escena picante, al no ser utilizado, al comprobar que existen mujeres virtuosas. [p. 56]

Aburrido, el sofá no quiso instalarse en otro palacio, prefiriendo variar su alojamiento aunque ello significase bajar de categoría. Por eso fue a parar a una casa pobretona, oscura, pequeña, en la que se instaló en una habitación triste, mal amueblada, pero donde había un sofá desvencijado que delataba que había sido a sus expensas como se había comprado el resto del mobiliario. [p. 57]

Un nuevo personaje representa a la mujer pobre que sobrevive ejerciendo la prostitución con los cortesanos, recibéndolos en su casa con la esperanza de que alguno la retire de esa vida miserable. Amine forma parte de esas jóvenes bailarinas que entretenían al emperador y que, por fortuna, a veces llamaban la atención de algún señor que las protegía a cambio de sexo. [p. 58]

Así ocurre con la historia del orgulloso Abdalathif y de su protegida Amine. La vivienda de la joven bailarina no está «a la altura de él» y podría acarrearle burlas innecesarias. Tras disponer el cambio de alojamiento, «dispone» libremente de Amine sobre el sofá. [p. 59]

La decoración, caracterizada en esta obra de forma muy somera, permite oponer la “chambre triste meublée au-dessous du médiocre” de la joven bailarina Amine, a “la jolie maison toute meublée” que se convierte en su casa cuando Abdalathif la eleva a la categoría de “maîtresse entretenue”<sup>15</sup>. Con la «rehabilitación» de Amine, el sofá también se rehabilita, convirtiéndose en un magnífico mueble, instalándose en un gabinete profusamente decorado. Amine apenas da crédito a todo lo que ve, está maravillada por el lujo de su tocador, por todos los jarrones preciosos que contiene, así como por un joyero repleto de diamantes; la riqueza tenía que dejarse ver también en su ropa, así que Amine se pone un magnífico *deshabillé* que había sido confeccionado para una princesa de Agra. [p. 61]

Abdalathif sigue disponiendo de la nueva vida de Amine, anunciándole cenas libertinas. Las consignas siempre vienen seguidas de la práctica sexual: el protector se lleva a la protegida al pequeño gabinete donde se encuentra el sofá. [p. 63] Pero la joven, incapaz de estar sólo con el hombre que la protege, le engaña con otros. Cuando el protector lo descubre, la echa. Vuelve a su casa oscura, pero al poco Amine conoce a

---

<sup>15</sup> Henri Lafon, *op. cit.*, p. 39.

un señor persa que se encapricha de ella. El sofá que la sigue en su «destitución», vuelve a cambiar a un lugar mejor, un magnífico palacio «donde brillaba todo el fasto de las Indias». [p. 75]

Pero el sofá deja esta casa en busca de nuevos placeres, vagando durante mucho tiempo porque no encuentra un lugar placentero donde acomodarse. Por fin encuentra en un arrabal donde abundan las casas muy decoradas –*petites maisons*–, una perteneciente a un joven señor que de vez en cuando acude allí de incógnito. En este episodio asistimos a la visita de Zéphís, mujer virtuosa, y de Zulica, la coqueta. Mazulhim, el dueño de la casa, es el seductor. En el primer caso, tiene que librar la batalla contra la virtud. Contaba con el consentimiento de Zéphís, –había acudido libremente a su *petite maison*– pero ella se le resiste, a pesar de que le ama, tiene miedo a caer y necesita tomar aire fresco, salir del gabinete, ese espacio peligroso al que vuelven después de un paseo por el jardín; ella, con aire indolente, se sienta en el sofá y él se pone a sus pies, sentado sobre cojines. [p. 123]

La vanidad de Mazulhim se resiente al no lograr seducir a Zéphís, así que la engaña constantemente y finalmente la deja. Al cabo de unos días, aparece en escena Zulica que entra en el *cabinet*, por el que enseguida siente admiración. [pp. 128-129]

La decoración del *cabinet* sirve de pretexto para la adulación entre ambos, para demostrarse su buen gusto, para tener un tema de conversación, para distraer la mirada. Cuando Mazulhim le pregunta qué le parece el techo del *cabinet* y ella contesta que, a pesar de estar muy recargado de dorado, lo encuentra muy bello, en realidad ambos están buscando la ocasión del acercamiento de los cuerpos. Ella se sienta en sus rodillas, pero él, enseguida quiere aprovechar la iniciativa de Zulica y la sienta sobre el sofá. Zulica, mujer con experiencia, quiere sin embargo estar segura del amor del joven, mostrándose contrariada con las prisas de Mazulhim. Zulica se marcha y el sofá la sigue para instalarse en su palacio. [pp. 136-149]

Tras un intento de reconciliación, la pareja acaba por separarse para no verse nunca más. El sofá asiste a más de una aventura en casa de Mazulhim, pero convencido de que no es allí donde va a encontrar su liberación, decide marcharse y buscar una casa en la que pueda ser más feliz que en ninguna otra. Entra en un vasto palacio perteneciente a uno de los grandes señores de Agra. Durante un tiempo, estuvo vagando por él hasta que fijó su morada en un gabinete decorado con muy buen gusto y magnificencia. En este gabinete, «todo respiraba voluptuosidad»: adornos, muebles, el perfume que exhalaba; y debía de ofrecer mucha comodidad porque parecía el «templo



de la molicie», el «verdadero lugar del placer». [p. 222]

Una vez más comprobamos que el decorado bello y sensual corresponde a una mujer bella. Al verla, el sofá experimentó «mil sensaciones deliciosas». En la variedad de situaciones del «ver sin ser visto», ésta corresponde a la del personaje escondido que contempla el objeto de su deseo, la «bella durmiente<sup>16</sup>». La joven Zéinis corre las cortinas para dejar la habitación en esa media penumbra que favorece el clima erótico. [pp. 222-223]

El único objeto-obstáculo que hay entre la bella y el sofá es la túnica de gasa, que cubre y al mismo tiempo insinúa, incitando a ver más. El calor deja a Zéinis medio desnuda, y el sofá puede contemplarla, dormida, a su antojo, gozar de cada movimiento de su cuerpo. Pero al mirón ya no le basta el gozo visual, por eso avanza un paso más en la satisfacción de su deseo, deslizándose hasta su boca. [pp. 224-227]

El sofá se ha enamorado de la hermosa y pura Zéinis. Cuando llaman a la puerta y ella se sobresalta y recompone su ropa, Zéinis hace pasar al gabinete a un joven indio, Phéléas, y el sofá sabe entonces que es éste su rival. Sin duda se aman los dos, pero la joven tiene miedo del galán, del amor, y reiteradamente le pide salir del gabinete, consciente del peligro que entraña quedarse a solas en este espacio. Phéléas cierra la puerta y, aunque ella intenta impedirselo, la sienta a su lado en el sofá. [pp. 228-229]

Con la consumación del amor por primera vez de esta pareja verdaderamente enamorada sobre el sofá, llega la redención de Amanzéi y el final de los cuentos que han conseguido distraer al sultán.

### **Conclusiones**

Aunque no es la primera vez que se recurre a un mueble para estructurar unos relatos, podemos imaginar que el término, muy de moda en la época, evocaría sueños de confort y de placer. El sofá, una variante de la multiplicidad de asientos individuales o compartidos del momento, es sobre todo un mueble que puede sustituir al lecho en una de sus funciones: la amorosa. Máxime cuando la salvación del sofá y su reconversión a humano depende de que dos jóvenes vírgenes consumen el acto sobre su asiento.

El poder tráfuga del sofá ofrece variedad de decorados. Los mejores son voluptuosos, sin más caracterización. El preferido por el sofá, como preferido debe de ser para su ocupante, es el *cabinet reculé* que funciona como un *boudoir* y que los arquitectos disponían en el lugar más recóndito de la casa, como espacio de la intimidad

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 80.

por excelencia. Le Camus de Mézières, en *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780) teoriza abiertamente sobre el *boudoir* que define como “le séjour de la volupté” y es así como se representa en estas obras, con todo el lujo y la comodidad que debe caracterizar este espacio galante.

En *Le Sopha* hay también una lectura sobre el carácter de la vivienda como reflejo de su habitante, sea en belleza, gracia, tristeza o cualquier otro rasgo. Idea que se corresponde no sólo con el concepto de gradación de Blondel (*Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des Bâtiments*, 1771), compartida por otros arquitectos como Peyre (*Oeuvres d'Architecture*, 1765), según el cual el espacio se gradúa en relación a la función que deba cumplir y al rango de su ocupante, sino también con el concepto de carácter de Le Camus de Mézières, para quien la distribución y decoración de la vivienda debe tener un carácter capaz de suscitar sensaciones.

En un vasto palacio, el sofá elige un *cabinet* decorado con gran gusto y magnificencia, que ofrece comodidad y huele bien, todo lo cual lo convierte en un lugar voluptuoso, el verdadero espacio del placer. Definición de *boudoir* en la que se ha añadido un nuevo elemento, el que proporciona placer al olfato, el perfume. La vista y el olfato son pues los sentidos que consiguen un ambiente hedonista. Tan bello lugar sólo podía estar habitado por una mujer bella y sensual –Zéïnis-, en medio de un ambiente que invita al sueño y al placer, motivo pictórico representado con frecuencia en el siglo XVIII: la ninfa dormida que inocentemente deja ver sus bellos atributos.

En Crébillon coexiste el sensualismo mecanicista con la alta concepción de la vida afectiva. De ahí la redención por amor con la que termina la novela. En las obras de Crébillon, el naturalismo libertino de sus personajes contrasta con la búsqueda del amor sincero, aspiración que se expresa a través de una ironía teñida de nostalgia<sup>17</sup>.

Sgard en *Le Roman français à l'âge classique, 1600-1800*, de 2000, destaca la obra de Crébillon por el gran impulso que dio a la novela llamada «libertina», aunque «il serait plus juste de parler de romans du libertinage, car il s'agit moins d'un genre littéraire que d'une thématique<sup>18</sup>».

---

<sup>17</sup> René Pomeau, Jean Ehrard (1989), *Littérature française: de Fénelon à Voltaire 1680-1750*, París, Arthaud, p. 211.

<sup>18</sup> Jean Sgard (2000), *Le roman français à l'âge classique, 1600-1800*, París, Librairie Générale Française, p. 120.

## Referencias bibliográficas

- CHASTEL, A. (1994), *L'art français. Ancien Régime, 1620-1775*, Paris, Flammarion, vol. III.
- CREBILLON fils (1742) *Le Sopha*, Paris, GF- Flammarion, 1995.
- CUSSET, C. (1998), *Les romanciers du plaisir*, Paris, Honoré Champion.
- DELON, M. (1997), «L'espace de la séduction dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle», en *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édités par Roger Marchal et François Moureau, avec la collaboration de Michèle Crogniez, Paris, Klincksieck.
- GOULEMOT, J.-M. (1996), «Du lit et de la fable dans le roman érotique», en «Faire catleya au XVIII<sup>e</sup> siècle. Lieux et objets du roman libertin», *Etudes Françaises*, n° 32-2, Les Presses de l'Université de Montréal, Automne 1996.
- LAFON, H. (1992), *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire foundation.
- NAGY, P. (1975), *Libertinage et révolution*, Paris, Gallimard, Coll. Idées.
- PARDAILHE-GALABRUN, A. (1988), *La naissance de l'intime. 3000 foyers Parisiens. XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF.
- PERROT, P. (1995), *Le luxe. Une richesse entre faste et confort. XVIII<sup>e</sup>- XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil.
- POMEAU, R. (1989), Ehrard. J., *Littérature française: de Fénelon à Voltaire 1680-1750*, Paris, Arthaud.
- SGARD, J. (1984), «Préface» en Crébillon fils, *Le Sopha. Conte moral*, Paris, Desjonquères, coll. «XVIII<sup>e</sup> siècle».
- SGARD, J. (2000), *Le roman français à l'âge classique, 1600-1800*, Paris, Librairie Générale Française.
- STAROBINSKI, J. (1987), *L'invention de la liberté: 1700-1789*, Ginebra, Skira.

## Les utopies dans *Candide* de Voltaire

José Manuel LOSADA  
Universidad Complutense

### Résumé

Utopies chez Voltaire se décline toujours au pluriel : malgré les repères géographiques, tous d'ailleurs assez flous, dans *Memnon* comme dans *Zadig* ou dans *Formosante* le lecteur est emmené dans des lieux où seule la leçon anthropologique importe. Dans un conte comme *Candide*, où le protagoniste survole plutôt qu'il n'habite les endroits vaguement décrits, il est possible de rencontrer plusieurs utopies : Thunder-ten-tronckh, le royaume des Oreillons, l'Eldorado sont des modes différents d'organisation de la société.

Malgré l'abondante littérature sur l'utopie, la critique n'a pas réussi à en définir un concept ; tout paraît tenir dans un réel fouillis : non-lieu où règne un idéal social, politique ou religieux, prophétie de politique-fiction, phalanstère rural, socialisme communautaire ou même établissement nuisible et contraignant. Il n'en reste pas moins que toutes les utopies contiennent une constante structurelle : il s'agit d'habitude d'une organisation institutionnelle à valeur exemplaire en tant que modèle au sens positif (utopies à imiter) ou négatif (dystopies à éviter), constante qui concrétise des désirs et des peurs dont l'écrivain est hanté : désir de paix, de perfection, peur du vide, de la mort ; on entre dans le mythe, somme toute. On comprend de la sorte que les utopies depuis Platon proposent une cité rêvée (parfois une bergerie) qui reproduit, dans son agencement matériel (accès, topographie, urbanisme, costumes), les aspirations et les anxiétés de l'imaginaire (*vid.* Servier, 1993 : 3-16 et Tanteri, 1999 : 513-515).

Quoique peu nombreuses, les utopies rêvées par Voltaire sont fort riches de contenu. On a souvent parlé d'Eldorado ; ici nous voudrions montrer comment ce lieu idyllique rend plus intelligibles d'autres utopies du récit et devient lui-même, de la sorte, plus transparent pour la compréhension globale du conte.

Admettons-le : le château du baron du Thunder-ten-Tronckh est une petite utopie. La jeunesse, la douceur et la droiture de Candide évoluent dans le « meilleur des

mondes possibles » où tout se tient : la société rurale est au service du seigneur respecté, l'instruction et l'aumônerie sont convenablement accomplies, les besoins matériels et les loisirs nobles sont savamment pourvus ; à voir la manière dont Pangloss pratique ses théories de métaphysique, on dirait même que les exigences démographiques sont aussi assurées. Mais voici que l'Ève et l'Adam de ce paradis terrestre se trouvent derrière un paravent (lisons : sous un arbre) et croquent dans le fruit défendu par le baron, dieu qui « à grands coups de pied dans le derrière » chasse Candide du « plus beau » et du « plus agréable des châteaux possibles » (chap. I ; éd. 1983 : 22).

L'histoire littéraire a cherché dans la biographie de Voltaire des événements dont cet épisode puisse être l'écho. En février 1755, après les angoisses qui s'exprimèrent dans la crise de *Scarmantado*, le philosophe se dispose enfin à chanter la joie d'avoir retrouvé la paix de l'âme : installé dans sa propriété des Délices, à Genève, il vit en compagnie de sa nièce Mme Denis et apprend que la comtesse Charlotte-Sophie de Bentinck songe à se fixer dans les parages ; après l'humiliation de ses récents voyages, cette retraite semble symboliser une sorte de victoire sur les grands de ce monde. La réalité se révélera pourtant bien plus modeste : l'amitié avec Mme Denis est restreinte, la vie commune avec la comtesse est hors de question, la liberté d'expression est précaire et la tranquillité de cet abri implique une démission intellectuelle dont se ressentent le *Dialogue entre un brachmane et un jésuite* et les *Dialogues entre Lucrèce et Posidonius*. Certes, l'établissement aux « prétendues » Délices (le mot est d'août 1755) offre à Voltaire une solidité sur le plan de la subsistance, une assurance comparable à celle d'un havre dans la tempête, mais il devient aussi une sorte de prison désespérante qui le sépare du monde. Si l'on transpose cette condition d'insularité à celle de Candide dans son château, on y retrouve le reflet des trois idéaux (les amours exaltantes, les grandeurs terrestres et les certitudes intellectuelles), tous trois perdus suite à l'exil hors du supposé paradis : « le jardin [...] des Délices, avec ses avantages et ses limites, et la situation de disponibilité qu'il implique, se trouve, sans aucun doute possible, à l'origine même du roman » (Van den Heuvel, 1967 : 239-240).

La biographie de l'auteur semble le confirmer : fin 1755, dans son refuge d'hiver, il apprend la nouvelle du tremblement de terre de Lisbonne, source du célèbre *Poème* ; suivent les années du marasme (les horreurs de la guerre d'Allemagne), la publication de plusieurs écrits et la composition de *Candide* tout au long de 1758 : en hiver, à Monriond, au milieu d'une terre couverte de neige, en été, aux Délices, pendant la « léthargie de l'ennui », et en automne, lors de l'achat de Ferney, alors que l'auteur se

réconcilie avec la terre (*ibid.* 242-249). Ainsi conçu, l'épisode du château peut être interprété comme une utopie paradoxale : la cité rêvée devenue décevante dont il faut sortir.

Cependant un élément divergent doit être mis en valeur : alors que Voltaire quitte volontiers les Délices, Candide est jeté hors du château ; cette différence pourrait s'avérer, au fil du conte, beaucoup plus importante qu'il n'y paraît. En effet, convaincu de son innocence, le jeune homme ne parvient pas à comprendre comment un fruit volé à un arbre a pu l'exiler sans possibilité de retour. On l'a rendu responsable d'une faute dont il ne connaissait pas le mal, on l'a contraint à partir d'un endroit où il serait volontiers resté. Le développement de son exil n'est que le prolongement de cette chute dans le noir : privé de liberté, poussé malgré lui dans une guerre de boucherie, puis dans la mendicité, enfin soigné par l'anabaptiste. Mais son nouveau maître est à son tour « obligé d'aller à Lisbonne pour les affaires de son commerce » et Candide se trouve, après le naufrage et le tremblement de terre, dans une sorte de dystopie : les sages du pays ont institué, au moyen d'un autodafé la crémation de quelques personnes « pour empêcher la terre de trembler ». Le récit de Cunégonde (elle garde vif le souvenir du baiser derrière le paravent), confirme que l'imposition du pouvoir inquisitorial dans une ville peut être considérée comme une utopie à éviter, car l'administration est à la merci de deux lois iniques mais complémentaires : l'ancienne (celle du Juif don Isaacar) et la nouvelle (celle de Monseigneur). À la suite de l'homicide des deux tenants des pouvoirs économique et religieux, Candide est à nouveau obligé de quitter ce lieu d'utopie pour des fautes qui — pense-t-il — ne sauraient lui être imputées.

Après avoir fui Buenos Aires, Candide tombe dans une réduction des jésuites du Paraguay. Ce pays est insolite ; coincé au cœur du continent, pauvre et délaissé, il a subi maintes expérimentations au long des siècles. Dès 1515, il reçoit la prédication chrétienne : les missionnaires ont le don de conjuguer le fonds mythique indien avec leurs prophéties bibliques. C'est au début du XVII<sup>e</sup> siècle que le père Antonio Ruiz de Montoya met en chantier un essai, la république Guaranie, qui durera cent cinquante ans : pour Montesquieu et pour Voltaire (comme plus tard pour Michelet et pour Quinet), ces réductions sont des « utopies » car elles manipulent les hommes de manière désinvolte et bâtissent des villes susceptibles d'évoquer, sauf dans les motifs chrétiens, celle d'Hippodamos, le premier utopien urbain : une église monumentale pour pouvoir contenir toute la cité, une place carrée plantée d'arbres, des fontaines et des statues de saints, de larges avenues et de petites rues isolant des blocs de maisons toutes

uniformément augmentées d'une véranda... (Lapouge, 1978 : 180). Le lieu décrit par Cacambo n'est pas sans garder quelques ressemblances avec les villages alors interdits aux colons :

j'ai été cuistre dans le collège de l'Assomption, et je connais le gouvernement de Los Padres comme je connais les rues de Cadix. C'est une chose admirable que ce gouvernement. Le royaume a déjà plus de trois cents lieues de diamètre ; il est divisé en trente provinces. Los Padres y ont tout, et les peuples rien. C'est le chef-d'œuvre de la raison et de la justice. (XIV : 56-57)

Bien sûr, cette description sommaire laisse le lecteur sur sa soif de renseignements ; d'autres lui sont fournis lorsque Candide est amené en présence du révérend père commandant

dans un cabinet de verdure orné d'une très jolie colonnade de marbre vert et or, et de treillages qui renfermaient des perroquets, des colibris, des oiseaux-mouches, des pintades, et tous les oiseaux les plus rares. Un excellent déjeuner était préparé dans des vases d'or ; et tandis que les Paraguains mangèrent du maïs dans des écuelles de bois, en plein champ, à l'ardeur du soleil... (58)

À présent toutes les données sont là : l'ironie sur l'organisation sociale dans ce pays de cocagne, renforcée par l'ingénu espoir de bonheur promis par Cacambo, laisse augurer une nouvelle déception. Après le récit des aventures, lorsque le commandant-frère de Cunégonde confie au nouveau venu son plan d'attaquer Buenos Aires, la dissension au sujet de la demoiselle éclate et Candide tue le jésuite baron afin d'avoir la vie sauve ; nouvelle fuite incontrôlée vers le noir pour une faute dont il n'est pas responsable.

La contrée des Oreillons (sans organisation urbaine, sociale ni politique exemplaire) est loin de ressembler aux rêves d'utopie, et sa présence dans le conte, y compris les outrances de la bestialité féminine et de l'anthropophagie religieuse, n'a d'autre explication que le but de tourner en ridicule le mythe du bon sauvage. Mais l'épisode a valeur de preuve pour notre sujet, puisque c'est la première fois que Candide ne quitte pas contraint et forcé un pays : symptôme d'une inflexion lourde de contenu. On en est presque à la moitié du récit.

L'Eldorado est une authentique utopie : les accès à dessein brouillés, la topographie exceptionnellement accidentée, l'urbanisme et les moyens de déplacement merveilleux transportent les deux pèlerins dans un « autre monde » (c'est le mot utilisé par le narrateur pour signaler celui d'où vient Candide). Les conversations avec le vieillard, l'officier et le roi, renseignent Candide sur les mœurs, la religion et

l'administration d'un pays qu'il ne manque pas de comparer au sien : après un mois de séjour, il est confirmé dans sa première impression que l'Eldorado est « un pays qui vaut mieux que la Westphalie ». Mais le souvenir cuisant de sa bien-aimée et ses rêves de distinction et d'indépendance le conduisent à demander son congé à Sa Majesté. Il n'est peut-être pas inutile de reprendre le raisonnement qu'il fait à Cacambo :

Il est vrai, mon ami, encore une fois, que le château où je suis né ne vaut pas le pays où nous sommes ; mais enfin Mlle Cunégonde n'y est pas, et vous avez sans doute quelque maîtresse en Europe. Si nous restons ici, nous n'y serons que comme les autres ; au lieu que si nous retournons dans notre monde seulement avec douze moutons chargés de cailloux d'Eldorado, nous serons plus riches que tous les rois ensemble, nous n'aurons plus d'inquisiteurs à craindre, et nous pourrions aisément reprendre Mlle Cunégonde. (XVIII : 74)

Les mobiles ne sont pas indifférents : ils correspondent à ceux qui avaient poussé Voltaire à déménager aux Délices ; on y découvre le sourire narquois de l'auteur revenu de ses rêves d'antan.

En plus des causes du départ, il faut souligner un autre point important : c'est la première fois que Candide se pose une question sur son futur : jusqu'ici il avait toujours été à la traîne, sans possibilité de réaction ; c'est dans l'Eldorado, alors que tous les besoins sont satisfaits, qu'il a devant soi la possibilité de choisir. Pas plus qu'à Thunder-ten-Tronckh, il n'en avait joui ni à Lisbonne, ni à Buenos Aires ni au Paraguay ; pour ce qui est de la contrée des Oreillons, on a vu que ce n'était ni une utopie ni une dystopie. On pourrait en déduire que c'est ici que commence la dimension proprement éthique du conte : la volonté étant désormais active, le héros peut choisir, parmi les voies qui s'offrent à lui, celle qui lui semble la meilleure ; la faculté de se déterminer fait de Candide un homme libre : la marionnette westphalienne prend chair non seulement grâce à l'initiation intellectuelle entamée depuis son exil du paradis terrestre mais aussi et surtout grâce au libre arbitre dont il peut user à partir de ce moment ; il lui reste encore beaucoup à apprendre, mais il n'est plus un pantin.

Malgré la distance temporelle et idéologique qui sépare ce récit du *Conte du Graal*, peut-être peut-on les comparer brièvement à ce propos. Au fond de son bois, Perceval vit son utopie de l'ignorance : tout est bien au milieu d'un monde aux limites vagues et à l'organisation simple. Soudain la vue des chevaliers captive cet idiot qui projette déjà des ambitions de gloire au point de ne pas secourir sa mère qui s'effondre sur le pont au moment du départ. Armé chevalier, il visite le château du Roi pêcheur, mais il échoue lors du test : le péché commis contre Dieu et contre sa mère — lui



révélera plus tard son oncle l'ermite — l'empêche de poser la question tant attendue. Le matin venu, il sera jeté hors du château par une force merveilleuse et passera le reste de ses jours, le cœur gros, à chercher le Graal disparu. Pour ce qui est de Candide, lui aussi vit son utopie de l'ignorance dans le meilleur des châteaux possibles lorsque survient l'éjection forcée. Comme Perceval, il n'est pas conscient de sa faute, mais à la différence du chevalier, le moment venu il fera le bon choix : dans l'alternative il penche pour l'amour et contre la mollesse. On pourra trouver à redire qu'il y a toujours la question du péché, que l'ignorance de Candide ne l'exemptait pas de son forfait, puisque la société et la religion (le château et son dieu le baron) l'en accusaient ; c'est précisément là que l'histoire littéraire peut confirmer l'hypothèse contraire, celle de la déculpabilisation de Candide : autant un baiser volé à Cunégonde n'était pas un péché pour Candide, autant les raisons de s'installer aux Délices n'en étaient pas un pour Voltaire, qui cherchait encore en 1758 des explications à ses malheurs imprévisibles dès 1755: en dernier ressort, tous les deux, auteur et héros, ont des raisons suffisantes pour écarter les rêves de fausse tranquillité et pour retourner dans le monde.

C'est donc bien ici que l'aventure de Candide s'infléchit dans tous les sens : « Sa fuite éperdue, son errance forcée et sa passivité se transforment à partir de l'expérience décisive de la terre d'utopie. Il ne fuit plus, il poursuit, il agit, il est libre » (Leguen, 273) ; sa progression emprunte une nouvelle direction géographique, puisque l'axe vertical est remplacé par l'axe horizontal, celui du nord vers le sud par celui de l'ouest vers l'est (*vid.* Van den Heuvel, 245). Le temps passé à l'Eldorado et l'exubérance de biens dont Candide a été comblé sont pour quelque chose dans sa décision de retourner dans l'autre monde : si le propre de l'utopie est d'estomper momentanément la vérité, son excès exacerbe le regret de celle-ci ; si la chimère tue la vie (*vid.* Lukács, 48), le propre de la vie est de reprendre ses droits et de tuer la chimère à son tour. Ainsi, d'un revers de main, Candide refuse l'utopie et s'apprête aux inconvénients d'un long voyage tout comme Voltaire délaisse les Délices pour s'installer à Ferney.

Viendront d'autres aventures : la rencontre du nègre de Surinam, le vol du patron Vanderdendur, la traversée de l'Atlantique, les avatars européens et les retrouvailles à Constantinople, accidents qui, tous, mènent droit au but signalé depuis le choix fait à l'Eldorado : l'installation dans la petite métairie et l'acceptation de tout ce qu'elle implique. Cette « honnête médiocrité » (Goulemot, 95) au milieu d'une « société autogestionnaire » qui est le reflet de celle constituée par Voltaire à Ferney (*vid.* Pomeau, 21), est le seul moyen d'échapper aux « convulsions de l'inquiétude » et à la

« léthargie de l'ennui » dont parle Martin (XXX : 122), autrement dit : à l'excès d'activité (voyages de Candide – affaires de *Scarmentado*) et aux lassitudes de l'inactivité (utopie d'Eldorado – chimères des Délices).

## Bibliographie

- GOULEMOT, Jean Marie (2002), *La Littérature des Lumières*, Paris, Nathan, nlle éd.
- LAPOUGE, Gilles (1978), *Utopie et civilisation*, Paris, Flammarion.
- LEGUEN, Brigitte (1988), « L'espace dans *Candide* », *Narrativa francesa en el s. XVIII*, Alicia Yllera & Mercedes Boixareu édts, Madrid, UNED: 267-277.
- LUKÁCS, Georg (1971), *The Theory of the Novel*, trad. Anna Bostock, Cambridge (MA), The Mit Press.
- POMEAU, René, « *Candide* : Voltaire dans son conte », *ibid.* : 13-26.
- SERVIER, Jean (1993), *L'Utopie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? ».
- TANTERI, Domenico (1999), « Constantes et variantes dans la littérature utopique », *La Littérature comparée à l'heure actuelle*, Steven Tötösy de Zepetnek & Milan V. Dimic édts, Paris, Honoré Champion: 513-524.
- VAN DEN HEUVEL (1967), *Voltaire dans ses contes. De « Micromégas » à « L'Ingénu »*, Paris, Armand Colin.
- VOLTAIRE (1983), *Candide... et autres contes*, éd. J. Van den Heuvel, Paris, Le Livre de Poche, t. I.

## La búsqueda de la felicidad en el siglo XVIII: *Aline, reine de Golconde*, cuento libertino de Boufflers

Antonio José DE VICENTE-YAGÜE JARA  
Universidad de Murcia

0.- En 1761 apareció un cuento libertino titulado *Aline, reine de Golconde*<sup>1</sup>. Su autor, un joven seminarista de veintitrés años de edad llamado Jean-Stanislas de Boufflers. Este cuento tuvo un éxito sorprendente y rápidamente se abrió camino en los círculos de la alta sociedad. Aunque el clero no era apenas austero, hubo cierta revuelta contra el favor acordado a esta pequeña obra que un joven diácono reconocía como suya. El cuento fue juzgado tan inconveniente que el *Mercure* lo depuró para publicarlo<sup>2</sup>, y se decidió que Boufflers debía renunciar a su musa libertina o al estudio de los cánones de la Iglesia.

Hoy no sabríamos hacernos una idea exacta de la pasión que excitó el delicioso cuento de *Aline*<sup>3</sup>. Ocasionó un gran furor durante más de seis meses; innumerables copias de *Aline* corrían de callejuela en callejuela, de salón en salón; se disputaban estos manuscritos, no se hablaba más que del cuento y del autor. Boufflers tuvo una fama que él no había buscado, situándolo al nivel del campo de la galantería. Todas las mujeres quisieron conocer al feliz amante de la hermosa lechera, ese escritor sencillo y encantador que había sabido, por la frescura y el carácter gracioso de su estilo, excitar la curiosidad de un público aburrido por la sosería de tantas novelas breves. Las viudas nobles hacían que les leyesen esta “bagatela”<sup>4</sup> y sonreían aplaudiendo. En Versalles, la

---

<sup>1</sup> El título primitivo era: *La Reine de Golconde*. Boufflers debió de componer este cuento hacia los primeros días del año 1761. Grimm dirigía una copia de éste a sus corresponsales en el mes de julio de este año, adjuntando las siguientes líneas: « *La Reine de Golconde* est de M. l'abbé de Boufflers. Il paraît par ce conte, qui est très-joli, que M. l'abbé de Boufflers a plus de vocation pour le métier de bel esprit que pour celui de prélat » (Uzanne: XV).

<sup>2</sup> Grimm declara con respecto a esta versión expurgada: « Si vous voulez voir un chef-d'oeuvre de bêtise et d'impertinence, il faut lire le conte tel qu'il a été inséré dans le dernier *Mercure*. L'auteur de ce journal a voulu rendre le conte de *La Reine de Golconde* décent; mais décent à pouvoir être lu pour l'édification des séminaires où il a été composé, et des couvents de religieuses. Les changements auxquels ce projet l'a obligé à chaque ligne sont, pour la platitude et la bêtise, une chose unique en son genre » (Grimm: IV [sept. 1761], 471).

<sup>3</sup> Grimm habla de este cuento con entusiasmo: « J'aimerais mieux avoir fait la *Reine de Golconde* que tous les *Contes moraux* de Marmontel, quoique le premier ne porte pas le titre de *Conte moral* » (Grimm: V, 285).

<sup>4</sup> Uzanne: XVI.

corte entera estaba bajo el encanto, y Mme de Pompadour<sup>5</sup> mostró un interés tan vivo por la lectura de *Aline*, tuvo una impresión tan favorable del cuento, según nos cuenta Bachaumont en sus *Mémoires secrets*, que desde aquel día concibió la idea de la pequeña granja rústica y de los jardines del *Petit-Trianon*. Quiso tener vacas, ordeñarlas ella misma, y vestirse alguna vez con el corsé y el refajo blanco de Aline para seducir de nuevo, con ese coqueto disfraz, a su real amante.

Todo Saint-Sulpice<sup>6</sup> había leído a escondidas este cuento, que no estaba firmado sino por las iniciales M. D \* \* \*; el rumor que excitó entre los compañeros del pequeño prelado fue tan escandaloso, que éste fue invitado a reflexionar sobre su impiedad, y a decidir, tras un escrupuloso examen de conciencia, si su vocación por el episcopado era de las más inquebrantables. Boufflers afirmó con total franqueza que renunciaba voluntariamente al púrpura y al capelo cardenalicio, para lanzarse a la carrera de las armas<sup>7</sup>. Así, cambió el alzacuello por la cruz de Malta, y el abate Boufflers volvió a ser el caballero de Boufflers<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Jeanne-Antoinette Poisson pertenecía a una familia de grandes banqueros parisinos. Desde 1741 estaba casada con un hombre de fortuna, Charles Guillaume Le Normant d'Étiolles. Cuando Jeanne-Antoinette comenzó a ser presentada en sociedad, era una joven de deslumbrante belleza. Conocía a los autores de su época, dibujaba con habilidad y había tomado lecciones de canto con algunas de las estrellas de la Ópera de París. El rey la conoció a principios de 1745 y en septiembre Jeanne-Antoinette ya había conseguido la separación de Charles Guillaume, el marquesado de Pompadour, la residencia en Versalles y la distinción como « maîtresse en titre ». Tenía sólo 24 años. Pese a que su relación con Luis no duró mucho tiempo y sus encuentros íntimos cesaron en el invierno de 1751, no perdió su condición de favorita. Apoyó la carrera del cardenal de Bernis y del duque de Choiseul, aconsejó al rey en las alianzas entre Prusia y Austria que conllevaron la Guerra de los Siete Años, la Batalla de Rossbach y la pérdida de Canadá. La marquesa de Pompadour favoreció el proyecto de la enciclopedia de Diderot y protegió a los enciclopedistas. Supervisó la construcción de monumentos tales como la Plaza de la Concordia y el Pequeño Trianón.

<sup>6</sup> A final de 1760, la marquesa de Boufflers envió a su hijo Stanislas a París para estudiar teología en el seminario de Saint-Sulpice; allí realizó muy buenos estudios, aprendió teología, fue considerado como buen latinista; pero la fe, la ardiente piedad, la idea de Dios estaban ausentes en aquel corazón hecho para el mundo y sus goces más intensos.

<sup>7</sup> « Rien n'est plus loin de mes pensées que le désir d'embrasser la carrière ecclésiastique. Pour sûr que je n'ai pas la vocation. Je préférerais de loin entrer dans la carrière de mes aïeux et devenir militaire » (Callewaert: 39).

<sup>8</sup> Boufflers celebró con un poema su libertad recuperada:

« J'ai quitté ma soutane  
Malgré tous mes parents  
Je veux que Dieu me damne  
Si jamais je la prends.  
Eh! Mais oui da,  
Comment peut-on trouver du mal à ça?  
Eh! Mais oui da,  
Se fera prêtre qui voudra.  
J'aime mieux mon Annette  
Que mon bonnet carré  
Que ma noire jaquette  
Et mon rabat moiré.

1.- *Aline, reine de Golconde* es la historia de dos amantes separados sucesivamente por una guerra, un naufragio y otros azares del destino, que se vuelven a encontrar una y otra vez hasta que finalmente se unen para disfrutar de la felicidad. Él, narrador del cuento, es hijo de un noble; ella, Aline, no es una princesa sino una campesina. El tema principal es la búsqueda de la felicidad, problema característico en la literatura del siglo XVIII. Para Boufflers, la felicidad se encuentra en el reposo y el retiro, lejos de la vida mundana que maltrata incluso a aquéllos que tienen éxito en la vida<sup>9</sup>. Para él como para Rousseau, la felicidad se halla en una vuelta a la naturaleza<sup>10</sup>. Pero este retiro a la misma naturaleza no es solitario; Boufflers propone también cierta forma de felicidad doméstica que descansa sobre la amistad antes que sobre el amor, la sabiduría antes que la pasión, y el goce antes que el placer<sup>11</sup>.

Boufflers compara la felicidad con el diamante: oponiéndose al placer que desaparece muy pronto, la felicidad dura, no pierde ni su brillo ni su valor y resiste a las vicisitudes del tiempo<sup>12</sup>. Esta imagen del diamante, símbolo de la felicidad, aparece en cierto modo reflejada en el título: en efecto, el reino de Golconde, que formaba parte de los estados del Gran Mongol, era famoso por sus minas de diamantes<sup>13</sup>. Por otro lado, si

---

Eh! Mais oui da,

Comment peut-on trouver du mal à ça?

Se fera prêtre qui voudra » (Callewaert: 40).

<sup>9</sup> « Je repartis peu de temps après pour la France, où je parvins aux plus grandes dignités et aux plus grandes disgrâces, ne méritant ni les unes ni les autres. J'ai erré depuis sans fortune et sans espérance, de pays en pays; enfin je vous ai rencontrée dans ce désert, où je compte me fixer, puisque j'y trouve une solitude et une société » (Quantin: 21. En adelante, cito directamente por esta edición).

<sup>10</sup> « Ensuite elle me conduisit vers une haute montagne couverte d'arbres fruitiers de différentes espèces; un ruisseau d'eau vive et claire descendait de la cime en faisant mille détours, et venait former un réservoir à l'entrée d'une grotte creusée au pied de la montagne. — Voyez, me dit-elle, si cela suffit à votre contentement; voilà ma demeure: elle sera la vôtre si vous le voulez. Cette terre n'attend qu'une faible culture pour vous payer abondamment des soins que vous aurez pris; cette eau transparente vous invite à la puiser; du haut de cette montagne votre œil pourra découvrir à la fois plusieurs royaumes; montez-y, vous y respirerez un air plus vif et plus sain, vous y serez plus loin de la terre et plus près des cieux; considérez de là ce que vous avez perdu, et vous me direz si vous voulez le retrouver » (Quantin: 23).

<sup>11</sup> « Nous étions autrefois jeunes et jolis: soyons sages à présent: nous serons plus heureux. Dans l'âge de l'amour, nous avons dissipé au lieu de jouir; nous voici dans celui de l'amitié, jouissons au lieu de regretter » (Quantin: 22-23).

<sup>12</sup> « Il n'est que des moments pour le plaisir, et le bonheur peut remplir toute la vie; ce bonheur si désiré et si méconnu n'est que le plaisir fixé. L'un ressemble à la goutte d'eau, et l'autre au diamant. Tous deux brillent du même éclat; mais le moindre souffle fait évanouir l'un, et l'autre résiste aux efforts de l'acier. L'un emprunte son éclat de la lumière, l'autre porte la lumière dans son sein et la répand dans les ténèbres; ainsi tout dissipe le plaisir, rien n'altère le bonheur » (Quantin: 23).

<sup>13</sup> Absorbido por el Imperio mongol en 1687, el famoso reino de Golconde, que era un sultanado indio, se había formado a principios del siglo XVI en torno a los conquistadores llegados de Persia e instalados al este del Deccan hasta el mar; estos musulmanes chiítas construyeron grandes fortalezas (Golconde) y una

Golconde es sinónimo de diamante y si el diamante es símbolo de felicidad, el título *Aline, reine de Golconde* significa entonces, en palabras de Nicole Vaget Grangeat, « Aline, ou celle qui détient le secret du bonheur »<sup>14</sup>. Aline, en efecto, revela a su amado lo que parece saber por instinto: que la felicidad está reservada a los sabios que saben retirarse del mundo y que Boufflers designa bajo el nombre de « philosophes ». De esta historia se deduce el escepticismo del narrador en lo que concierne a la sociedad y su deseo de apartarse de ella: desde las primeras páginas, el deseo del hombre de aislarse del mundo se manifiesta en el gesto del narrador de apartarse durante la caza que simboliza la sociedad<sup>15</sup>. Aquí, en el seno de la naturaleza, descubre con Aline todo el placer que el amor puede procurar a dos jóvenes, hermosos y puros<sup>16</sup>. Sin embargo, en su segundo encuentro, en París, en el mismo corazón de la vida mundana, se rompe el encanto y el narrador se muestra decepcionado por no poder sentir lo mismo que la primera vez en aquel entorno natural que quedaba ya tan lejano<sup>17</sup>. Su tercer encuentro tiene lugar en el reino de Golconde, país de utopía, en el que podemos encontrar una

---

ciudad, Hyderabad, donde los viajeros podían admirar los jardines plantados sobre el tejado de los palacios. Los señores de Golconde, de cultura árabe, no impusieron su religión ni sus costumbres a la población local que se expresaba en *telougou*. Los sultanes dejaron cada vez más el poder en manos de los habitantes del país. Alrededor de la ciudad había minas que hicieron la riqueza del sultanado, en particular minas de diamantes, y que constituían la única fuente en el mundo de esta piedra preciosa hasta el siglo XIX.

<sup>14</sup> Vaget Grangeat: 146.

<sup>15</sup> « [...] j'étois loin de mon Gouverneur, sur un grand cheval anglois, à la queue de vingt chiens courants qui chassoient un vieux sanglier: jugez si j'étois heureux. Au bout de quatre heures, les chiens tombèrent en défaut et moi aussi. Je perdis la chasse. Après avoir longtemps couru à toute bride, comme mon cheval étoit hors d'haleine, je descendis; nous nous roulâmes tous deux sur l'herbe, ensuite il se mit à brouter, et moi à dormir.

Je déjeunai avec du pain et une perdrix froide, dans un vallon riant, formé par deux coteaux couronnés d'arbres verts: une échappée de vue offroit à mes yeux un hameau bâti sur la pente d'une colline éloignée, dont une vaste plaine, couverte de riches moissons et d'agréables vergers, me séparait.

L'air étoit pur et le ciel serein, la terre encore brillante des perles de la rosée; et le soleil, à peine au tiers de sa course, ne causoit encore que des feux tempérés, qu'un doux zéphyr modérait par son haleine » (Quantin: 8).

<sup>16</sup> « Ma chère Aline, lui dis-je, je voudrais bien être votre frère (ce n'est pas cela que je voulais dire). Et moi, je voudrais bien être votre soeur, me répondit-elle. Ah! Je vous aime pour le moins autant que si vous l'étiez, ajoutai-je en l'embrassant. Aline voulut se défendre de mes caresses; et, dans les efforts qu'elle fit, son pot tomba, et son lait coula à grands flots dans le sentier. Elle se mit à pleurer, et, se dégageant brusquement de mes bras, elle ramassa son pot et voulu se sauver. Son pied glissa sur la voie lactée, elle tomba à la renverse; je volai à son secours, mais inutilement. Une puissance plus forte que moi m'empêcha de la relever, et m'entraîna dans sa chute... J'avois quinze ans, et Aline quatorze: c'étoit à cette âge et dans ce lieu que l'Amour nous attendoit pour nous donner ses premières leçons. Mon bonheur fut d'abord troublé par les pleurs d'Aline; mais bientôt sa douleur fit place à la volupté, elle lui fit aussi verser des larmes. Et quelles larmes! Ce fut alors que je connus vraiment le plaisir, et le plaisir plus grand d'en donner à ce qu'on aime » (Quantin: 10).

<sup>17</sup> « L'amour fuit les alcôves dorées et les lits superbes; il aime à voltiger sur l'émail des prairies et à l'ombre des vertes forêts. Mon bonheur se borna donc à passer la nuit entre les bras d'une jolie femme; mais elle ne s'appelait et n'était plus Aline » (Quantin: 15).

forma de gobierno ideal (la soberana es sabia y buena, los campesinos son libres, no hay corrupción...), y al que Boufflers añade una nota picante: la reina es la amante de todos<sup>18</sup>. El encuentro tiene lugar en un jardín que la destreza y el artificio han convertido en el valle de su primer encuentro; es la reproducción de un paisaje natural y salvaje en un rincón del jardín del palacio<sup>19</sup>; pero la ilusión dura poco pues el marido celoso<sup>20</sup> pone fin a este idilio expulsando a los dos amantes. La última etapa hacia la búsqueda de la felicidad termina para Aline y su amado en el descubrimiento de la amistad, dentro de la soledad y de la naturaleza en el estado salvaje que representa el desierto. Los dos se aíslan deliberadamente del mundo, es decir de las pasiones, de los prejuicios, de la corrupción y de la corte. Incluso Aline huye de este mundo que le ha aportado honores y esplendores haciendo reina a la pequeña campesina que era<sup>21</sup>.

2.- Este cuento debe ser situado en el conjunto de la obra de Boufflers. En primer lugar, es necesario conocer la situación personal del autor en esta primera época de su carrera literaria. Boufflers no había sacado de la corte de Lunéville<sup>22</sup> sino ejemplos

---

<sup>18</sup> « [...] je m'arrêtai en Golconde. C'était alors le plus florissant État de l'Asie. Le peuple étoit heureux sous l'empire d'une femme qui gouvernoit le Roi par sa beauté et le Royaume par sa sagesse. Les coffres des particuliers et ceux de l'État étoient également pleins. Le paysan cultivoit sa terre pour lui, ce qui est rare, et les trésoriers ne recevoient point les revenus de l'État pour eux, ce qui est encore plus rare. Les Villes ornées d'édifices superbes, et plus embellies encore par les délices qui y étoient ressemblées, étoient pleines d'heureux citoyens, fiers de les habiter; les gens de la campagne y étoient retenus par l'abondance et la liberté qui y régnoient, et par les honneurs que le Gouvernement rendoit à l'agriculture; les Grands, enfin, étoient enchantés à la Cour par les beaux yeux de leur Reine, qui savoit l'art de récompenser leur fidélité sans épuiser les trésors publics: art infaillible et charmant, dont les Reines usent trop peu à mon gré, et dont le Roi son époux ignoroit qu'elle se servît » (Quantin: 16-17).

<sup>19</sup> « Mais quelle fut ma surprise, quand, arrivé à la lisière du bois, je me trouvai dans un lieu parfaitement semblable à celui où j'avois jadis connu pour la première fois Aline et l'amour! C'étoit la même prairie, les mêmes coteaux, la même plaine, le même sentier; il n'y manquoit qu'une laitière, que je vis bientôt paraître avec des habits pareils à ceux d'Aline et le même pot au lait. Est-ce un songe? m'écriai-je; est-ce un enchantement? est-ce une ombre vaine qui fait illusion à ma vue? Non, me dit-elle; vous n'êtes ni endormi ni ensorcelé, et vous verrez tout à l'heure que je ne suis pas un fantôme. C'est Aline, Aline elle-même, qui vous a reconnu hier, et qui n'a voulu être connue de vous que sous la forme sous laquelle vous l'aviez aimée. Elle vient se délasser avec vous du poids de sa Couronne en reprenant son pot au lait: vous lui avez rendu l'état de laitière plus doux que celui de Reine. J'oubliai la Reine de Golconde, et je ne vis qu'Aline. Nous étions tête à tête, alors les Reines sont des femmes: je retrouvai ma première jeunesse, et je traitai Aline comme si elle avoit conservé la sienne, parce que les Reines sont toujours censées ne la perdre jamais » (Quantin: 18).

<sup>20</sup> Tras haber pasado por las manos del capitán de un corsario turco, vendida como esclava y encerrada en un harén, finalmente, Aline se había convertido en la esposa del rey de Golconde.

<sup>21</sup> « J'ai déjà passé ici plusieurs années délicieuses avec cette sage compagne; j'ai laissé toutes mes folles passions et tous mes préjugés dans le monde que j'ai quitté; mes bras sont devenus plus laborieux, mon esprit pus profond, mon coeur plus sensible. Aline m'a appris à trouver des charmes dans un léger travail, de douces réflexions et de tendres sentiments; et ce n'est qu'à la fin de mes jours que j'ai commencé à vivre » (Quantin: 22).

<sup>22</sup> Boufflers era ahijado y protegido de Stanislas Leszcinski, el rey destronado de Polonia, que había casado triunfalmente a su hija única, su pequeña Maryczka, con el « plus prestigieux parti d'Europe »



frívolos y perniciosos totalmente inherentes a su época. El libertinaje que había rodeado su infancia, la galantería “oficial” de su madre<sup>23</sup>, la vista de la virtud miserable y del vicio triunfante, las costumbres relajadas, coquetas y provocativas que no le ofrecían sino imágenes voluptuosas y picarescas, las aventuras picantes que oía narrar, toda esa desvergüenza había dejado sobre la virginidad de sus primeras sensaciones y sobre su temperamento ya licencioso una cálida e imborrable huella. Boufflers escribiría más tarde: « En pensant à cette Cour de Lunéville, je crois plutôt me souvenir de quelques pages d’un roman que de quelques années de ma vie »<sup>24</sup>.

Como poeta, pronto se creó una reputación: sus versos fáciles, elegantes, amables, espirituales, con una licencia coqueta y delicada, nunca grosera, pero lo suficientemente osados en su libertinaje para ruborizar y agrandar a la vez a las damas que se complacían en escucharlos; el poema llamado *Le Coeur*<sup>25</sup>, sobre todo, que, con su ligereza, era una verdadera muestra de fe libertina; su conversación jovial y frívola, finalmente, le permitieron el acceso a los círculos de la mejor compañía. Si la posteridad recuerda a Boufflers es gracias a su obra poética. Compuso y publicó versos a lo largo de toda su vida, pero son sobre todo sus obras de juventud, es decir aquéllas escritas antes de la Revolución francesa, las que le valieron su reputación de poeta mundano<sup>26</sup>. El tema principal de toda la obra poética de Boufflers es el amor, bajo la forma en la que se

---

(Callewaert: 13), Luis XV. Éste llevaba una vida apacible en Wissembourg, en Alsacia, cuando, por mediación de su real yerno, la providencia le hizo don del ducado de Lorena. Desde entonces, la corte de Lunéville se convirtió en el lugar más agradable de Europa. Rápidamente, artistas y poetas, pintores y escritores, personas cultas y jóvenes bellezas de París acudieron a esta capital provincial. « Les heures s’écoulaient, délicieuses, à danser, faire de la musique, jouer des pièces de théâtre, au tric trac, à la comète, à vérifier ou à flirter » (Callewaert: 13).

<sup>23</sup> La marquesa de Boufflers, esposa del Capitán de la guardia de Boufflers-Remiencourt y hermana del mariscal y príncipe de Beauvau y de Mme de Mirepoix, reunía, junto a su inteligencia, una rara belleza y tal jovialidad, que el viejo rey de Polonia se había enamorado de ella y se dejaba a menudo gobernar por ella. Voltaire insinuaba que era la amante del suegro de Luis XV, y los cortesanos más reservados la llamaban maliciosamente: *La Dame de volupté*. Mme de Boufflers hacía los honores de esta pequeña corte de Lunéville; ella era la vida y el ornamento de todas las fiestas que allí se daban, y proporcionaba alegría, gracia y placer a los que la rodeaban.

<sup>24</sup> Uzanne: XIII-XIV.

<sup>25</sup> Es el poema más importante de toda su obra poética, consagrado evidentemente al amor sexual, preocupación dominante de la sociedad de Boufflers; marcó la apoteosis de su carrera de poeta galante pues Voltaire lo juzgó digno de una respuesta. Se trata de un poema satírico y burlesco. La ironía del estilo empleado puede compararse con la de Voltaire, utilizando un gran número de expresiones atrevidas envueltas elegantemente por los tópicos tradicionales de la poesía amorosa.

<sup>26</sup> Entre las numerosas alabanzas de sus contemporáneos, tenemos ésta de Voltaire, de 1761 (Voltaire’s Correspondance, éd. Théodore Besterman [Genève: Institut et musée Voltaire, 1969], XLVII, 131): « [...] que n’ai-je eu le bonheur de recevoir M. l’abbé de Boufflers. J’entends parler de lui comme d’un esprit des plus éclairés et des plus aimables que nous ayons; je n’ai point vu *La Reine de Golconde* mais j’ai vu de lui des vers charmants, il ne sera peut-être pas évêque; il faut vite le faire chanoine de Strasbourg, primat de Lorraine, cardinal et qu’il n’ait point charge d’âmes; il me paraît que sa charge est de faire aux hommes beaucoup de plaisir » (Vaget Grangeat: 30).

presentaba más a menudo en el siglo XVIII, es decir la galantería. La lectura de sus poemas nos vuelve a sumir en esa atmósfera amanerada y lasciva que ligamos convencionalmente al siglo decadente de Luis XV. Boufflers se convierte en el poeta de la libertad sexual, que marca una progresión de la sociedad hacia una liberación de la moral<sup>27</sup>.

Las obras más interesantes de Boufflers son indudablemente sus obras de juventud, es decir sus obras escritas de 1761 a 1770. El cuento *Aline, reine de Golconde* fue compuesto durante el tiempo que pasó en el seminario, para luchar contra el aburrimiento. Émile Faguet afirma que, la de Boufflers, era una reputación sobrestimada; así, dice que el cuento tiene cierto mérito, pero que este mérito es tan frágil, tan pobre, que es inevitable encontrar una desproporción entre la gloria adquirida por él y su verdadero valor<sup>28</sup>. Sin embargo, este cuento quedará como su diamante, su joya, pues tiene toda la frescura de la adolescencia que de él emana<sup>29</sup>. A pesar de un alcance social limitado, *Aline, reine de Golconde* es una pequeña obra maestra<sup>30</sup>.

Tras su *Aline*, Boufflers permaneció mucho tiempo sin publicar otras obras de ficción. Estuvo primero ocupado con sus carreras militar y administrativa, y después llegó la Revolución y la emigración. En 1807, treinta y siete años después de la aparición de *Aline, reine de Golconde*, Boufflers publicó otros dos cuentos, *La Mode* y *L'Heureux Accident* en el *Mercure de France*, en forma de folletín. En 1810 aparece otra colección compuesta por un cuento indio, *Tamara ou Le Lac des pénitents*, un

---

<sup>27</sup> Su locura natural excitada por la reclusión y su imaginación apasionada le hicieron componer, dentro del mismo seminario, estrofas con una licencia exagerada, como las de su canción *Mon plus beau surplus*:

« Mon plus beau surplus  
A bien moins de plis,  
Qu'on n'en compte sur ton ventre.  
On nous vit tous  
À tes genoux,  
Même entre;  
Mais aucuns n'ont  
Trouvé le fond  
De l'antre.  
Avec toi l'amant  
Est bien plus content  
Quand il sort, que quand  
Il entre » (Pommereul: 194).

<sup>28</sup> Faguet: 52.

<sup>29</sup> Octave Uzanne lo describe de la siguiente manera: « [...] c'est mieux qu'un péché de jeunesse, c'est un péché mignon qui a engendré un chef-d'oeuvre: dans la paternité littéraire de Boufflers, c'est l'enfant de l'amour, qui est venu dru, gaillard, éveillé, rose blond et bien taillé, dans sa délicatesse, pour défier la postérité » (Uzanne: LXXII).

<sup>30</sup> M. Sedaine, en 1766, compuso un ballet heroico en tres actos a partir del tema expuesto por Boufflers en su cuento, confiando la música a Monsigny. Esta obra, que fue representada con el título de *Aline, reine de Golconde*, no obtuvo sino un éxito mediocre, a diferencia del relato de Boufflers.

cuento oriental, *Le Derviche* y una *nouvelle* alemana, *Ah! si...*

Existe un lazo estrecho entre estos cuentos: todos ilustran el deseo íntimo de Boufflers de retirarse de la sociedad que le decepciona, que ya era el tema de *Aline*. *La Mode* describe la corrupción que reina en los círculos mundanos de la alta sociedad parisina y que hace imposible toda forma de felicidad a los individuos buenos, sencillos y honestos. *L'Heureux Accident* y *Ah! si...* representan tentativas de recrear, fuera de esta sociedad mundana, una felicidad conyugal solitaria cuyos fundamentos serían el amor y la amistad. *Le Derviche* y *Tamara* exploran las posibilidades del amor filial entre padre e hijo, y madre e hija, como recetas eventuales de felicidad. Estos cuentos muestran la desilusión de Boufflers por la sociedad que frecuentaba y su deseo de encontrar dentro de la familia un refugio donde el individuo pueda disfrutar en paz de la felicidad, del amor y de la amistad compartidos.

El contraste de superficie que las obras de juventud, que alaban la libertad sexual y la irreligión, forman con las obras de madurez, que las condenan, no revela una verdadera contradicción en la mentalidad de su autor. El conjunto de la obra de Boufflers refleja las diferentes etapas de un destino que se encontraba ligado al de la clase de los aristócratas del Antiguo Régimen. Antes de la Revolución, la aristocracia, privilegiada y poderosa, podía permitirse el lujo del exceso, pero cuando fue aplastada, se encontró en la obligación de tomar en cuenta la virtud y la religión para intentar reconstruir su autoridad.

3.- Este cuento debe ser situado también en su tiempo literario. Lúdico o didáctico, el cuento vive su edad de oro en el siglo XVIII. Exalta los poderes de la imaginación y de la sensualidad, siendo exótico o libertino, al igual que el combate moral y filosófico de la Ilustración, con Marmontel y Voltaire.

Aunque el cuento libertino cuenta con una larga tradición, desde las *Cent Nouvelles nouvelles* hasta los *Contes en vers* de La Fontaine, René Godenne señala, en sus *Études sur la nouvelle française*, un resurgimiento hacia 1760 del espíritu de los antiguos *fabliaux*, con las *Nouvelles amoureuses ou le beau sexe abusé* y las *Nouvelles monacales ou les aventures divertissantes de frère Maurice*, que apelan explícitamente al patronazgo de Boccaccio<sup>31</sup>. Pero con el tiempo, el género se civiliza y la lujuria se

---

<sup>31</sup> Godenne: 163.

convierte en erotismo sutil<sup>32</sup>. Dos relatos dominan esta producción: *La Petite Maison* (1758, modificado en 1763) de Jean-François de Bastide y *Point de lendemain* (1777, modificado en 1812) de Vivant Denon; los dos cuentos son dos historias de seducción.

La moda del cuento de hadas fue lanzada por la aparición en 1697 de las *Histories ou Contes du temps passé* de Perrault y de las *Fées à la mode* de Mme d'Aulnoy; esta moda perdura durante todo el siglo, como lo prueba el trabajo de compilación al que se consagra Charles-Joseph de Mayer, que edita entre 1785 y 1789 los cuarenta y un volúmenes del *Cabinet des fées*, una antología inmensa de la producción de todo un siglo, que dice bastante de la persistencia de este gusto en un público lo suficientemente importante para hacer tal empresa interesante a los libreros. El gusto de lo maravilloso que satisface al cuento de hadas se encuentra renovado y enriquecido por el cuento oriental, cuya fama en Francia es lanzada por Antoine Galland, a partir de 1704, haciendo aparecer su traducción de cuentos árabes, *Les Mille et Une Nuits*, seguida algunos años más tarde de la traducción de los cuentos persas, *Les Mille et Un Jours*, por François Pétis de la Croix. El cuento oriental también aparece como una variante del cuento libertino al que sazona con sabores exóticos; así, tenemos el ejemplo de *Le Sofa* (1740), donde Crébillon hace contar por un sofá dotado de palabra las aventuras eróticas de las que éste fue no sólo testigo sino también el sitio en el que tuvieron lugar.

Jean-François Marmontel es considerado inventor del “cuento moral”; tras haber publicado una docena de cuentos en el *Mercur de France* a partir de 1755, hace aparecer dos volúmenes de quince *Contes moraux* en 1761, enriquecidos por cinco nuevos en 1765, y constantemente reeditados hasta el final del siglo; todo el mundo, durante varias décadas, escribe cuentos morales, y los epígonos de Marmontel son muy numerosos. Lejos de la sabiduría tranquilizadora propuesta por los cuentos morales, los de Voltaire sugieren más preguntas que respuestas; Voltaire proporciona algunas herramientas (la tolerancia, el espíritu crítico, la desconfianza de las imposturas), pero es labor de cada uno « cultiver son jardin »<sup>33</sup>.

4.- Esta historia es reveladora del descontento profundo de Boufflers para quien la sociedad y el mundo representan un obstáculo que hay que evitar. Su respuesta se expresa en el tema tradicional de la naturaleza en estado salvaje; es utópica y no puede

---

<sup>32</sup> « [...] le conte libertin du XVIII<sup>e</sup> est le pur produit d'un siècle où la parole réalise avec une élégance consommée cette alliance de la transparence et de la suggestion qu'évoquent dans le registre pictural les “fêtes galantes” de Watteau ou les polissonneries de Fragonard » (Aubrit: 45).

<sup>33</sup> Aubrit: 50.

ser aplicada directamente a la situación social<sup>34</sup>. El cuento de *Aline, reine de Golconde* muestra cierta sensibilidad, por parte del autor, ante las injusticias y lo absurdo de la sociedad, pero la concepción de felicidad de Boufflers y la solución que propone son características de su mentalidad de aristócrata. Así, Nicole Vaget Grangeat afirma que, a diferencia de un autor burgués como Voltaire o proletario como Rousseau, que atacan las condiciones que impiden mejorar la sociedad, Boufflers acepta estas condiciones o pretende ignorarlas y considera la felicidad como algo que se encuentra fuera de la sociedad, como un concepto universal y filosófico sin relación con su época<sup>35</sup>. El sistema que Boufflers se esforzó en defender está basado sobre el principio de la desigualdad social, que presenta no sólo como una ley natural sino también como un elemento indispensable para el bienestar de la sociedad. De la desigualdad nacen los sentimientos de piedad y de compasión que aseguran una corriente de simpatía entre los hombres y demuestran la existencia de una armonía universal. Asumir la felicidad de toda la sociedad consiste para Boufflers en educar a los nobles en la virtud y en reformar sus costumbres corruptas. A esta tarea están dedicados los cuentos morales publicados al final de su vida.

Galantería, amor libre, adulterio, incesto, homosexualidad, tales son los diferentes aspectos que toma el amor en la pintura de las costumbres que se desprende de la obra poética de Boufflers. Miembro él mismo de esta sociedad decadente, cantó con toda elegancia y el refinamiento que le permitía su talento, y se adaptó a esta sociedad mientras duraron su juventud y su buena fortuna. Sin embargo, no se convirtió en el panegirista de todo esto y condenó también en cierto momento los estragos de la pasión, la artificialidad de las relaciones mundanas y la inmoralidad que estaba de moda. Incluso el amor, del cual había alabado los encantos, le parece insuficiente para asegurar la felicidad del hombre y sugiere que es necesario completarlo con la amistad. La amistad es un sentimiento al cual Boufflers acordó cada vez más importancia conforme iba envejeciendo; incluso propone que sustituya al amor dentro del matrimonio para garantizar éste contra los daños causados por el tiempo. Para preservar el amor de pareja, Boufflers recomienda dejar esta sociedad que es la suya, para encontrar refugio en el campo y envejecer allí con dignidad. Este deseo de refugiarse en el campo, lejos de la corrupción de la sociedad de la corte y de los salones, se convertirá en el tema más constante de toda la obra de Boufflers. Nace en el cuento de *Aline, reine de Golconde* y

---

<sup>34</sup> Vaget Grangeat: 147.

<sup>35</sup> Vaget Grangeat: 147.

en sus poesías, para desarrollarse en obras de madurez como los cuentos *L'heureux Accident*, *La Mode* y la *nouvelle* alemana *Ah! si...* Volvemos a encontrar estos rasgos en su correspondencia: ya sea en Gorée<sup>36</sup>, donde espera poder hacer venir a su amante, casarse con ella y formar una colonia ideal tomando como modelo el paraíso terrestre; en los Vosgos, donde, aunque sobre los caminos de la emigración, espera volver con Mme de Sabran<sup>37</sup> para vivir allí entre los campesinos; en Polonia, donde piensa poder establecerse y realizar su sueño de felicidad y de paz...

El privilegiado social que era Boufflers no supo resolver la contradicción que le ofrecía su posición de aristócrata libertino. Encerrado en un sistema que él era por otro lado capaz de denunciar, no quiso renunciar a sus privilegios y admitir que la búsqueda de la felicidad individual es vana si no se inscribe en una gran empresa colectiva de progreso. Boufflers no supo dar ese salto. En la Revolución, cuando su carrera política le dio la ocasión de reconsiderar sus principios y de unirse al movimiento igualitario que se dibujaba, se encerró en las filas del partido monárquico; amenazado de perder sus privilegios, el liberal se hacía conservador. No es que se hubiera cambiado de bando pero, en aquel momento, la sociedad y las ideas alrededor de él cambiaban rápidamente hacia la izquierda y, permaneciendo simplemente él mismo, Boufflers se encontró naturalmente del lado de los reaccionarios. Huía de la sociedad que, según él, la Revolución había corrompido, pero se negó a unirse a la armada de los príncipes como consecuencia de una moral personal hecha de patriotismo ilustrado y se marchó para refugiarse en un islote de supervivientes del Antiguo Régimen, con el fin de experimentar allí su vieja fórmula personal de felicidad que es una mezcla de amistad, de distracciones intelectuales y de amor conyugal; pero esta pequeña corte de Rheinsberg<sup>38</sup>, como toda utopía, se desintegró pues carecía de fundamento real.

---

<sup>36</sup> La isla de Gorée se encuentra a tres kilómetros al sudeste de las costas de Dakar, capital de Senegal. Boufflers permaneció allí desde octubre de 1785 hasta noviembre de 1787, como gobernador de Senegal.

<sup>37</sup> Françoise-Éléonore de Jean de Manville era viuda de un oficial de marina que murió de apoplejía en la coronación de Luis XVI, dejándola sola con dos hijos. En 1777 conoció a Boufflers y, en 1797, se casaron tras una relación de veinte años. « Commencée sous le couvert rassurant d'une "amitié fraternelle", cette liaison eut le sort commun à toutes les idylles et, au bout de quelques mois, Boufflers pouvait se dire le plus heureux des hommes. Du reste ce n'était, ni d'un côté ni de l'autre, un simple caprice, une "passade", comme l'on disait si élégamment alors; tous deux s'adoraient et leur intimité, qui devait durer toute leur vie, se termina quelque vingt ans plus tard par un bon mariage » (Maugras / Croze-Lemercier, 1912: 7).

<sup>38</sup> El príncipe Enrique de Prusia, hermano de Federico el Grande, y tío del entonces rey de Prusia, Federico Guillermo II, era un príncipe culto y demócrata. No habiéndole permitido su posición de hijo menor acceder al trono, sublimó sus frustraciones políticas retirándose a su castillo de Rheinsberg, situado a 80 kilómetros al norte de Berlín, donde reunió en torno a él una corte de hombres refinados que cultivaban las letras y las artes. Francófilo, había hecho un viaje a París en 1784 donde conoció a Mme de

## Referencias Bibliográficas

- AUBRIT, Jean-Pierre. 1997. *Le conte et la nouvelle*. Paris, Armand Colin / Masson, 191 pp.
- BACHAUMONT, Louis Petit de. 1777-1789. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours; ou Journal d'un observateur*. Londres, J. Adamsohn.
- CALLEWAERT, Joseph M. 1990. *La Comtesse de Sabran et le chevalier de Boufflers*. Paris, Librairie Académique Perrin, 407 pp.
- FAGUET, Émile. 1935. *Histoire de la Poésie Française De la Renaissance au Romantisme*. Tome IX, *Les Poètes secondaires du XVIII<sup>e</sup> siècle (1750-1789)*. Paris, Boivin.
- GODENNE, René. 1985. *Études sur la nouvelle française*. Genève-Paris, Ed. Slatkine, 302 pp.
- GRIMM, Friedrich Melchior. 1877-1882. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. Paris, Ed. Maurice Tourneux, Garnier, tomos IV y V.
- MAUGRAS, Gaston. 1907. *La marquise de Boufflers et son fils le chevalier de Boufflers*. Paris, Plon-Nourrit et cie., 560 pp.
- MAUGRAS, Gaston et CROZE-LEMERCIER, Pierre, comte de. 1912. *Delphine de Sabran, Marquise de Custine*. Paris, Plon-Nourrit et cie., 576 pp.
- POMMEREUL, François-René-Jean de [chevalier de Busca] (ed.). 1783. *Contes théologiques, suivis des Litanies des catholiques du dix-huitième siècle et de poésies érotico-philosophiques, ou Recueil presque édifiant*. Paris, Imprimerie de la Sorbonne, in-8°, 304 pp.
- QUANTIN, Albert (ed.). 1878. *Chevalier de Boufflers. Contes du Chevalier de Boufflers de l'Académie française*. Avec une Notice bio-bibliographique par Octave Uzanne. Paris, 253 pp.
- UZANNE, Octave. 1878. "Notice bio-bibliographique". *Contes du Chevalier de Boufflers*. A. Quantin imprimeur-éditeur, Paris.
- VAGET GRANGEAT, Nicole. 1976. *Le chevalier de Boufflers et son temps, étude d'un échec*. Paris, Nizet, Éditeur Place de la Sorbonne, 228 pp.

Esta comunicación está dentro de los dos siguientes proyectos:

TÍTULO DEL PROYECTO: El relato corto francés del siglo XIX.

REFERENCIA: HUM2007-64877

---

Sabrán, que lo introdujo y lo guió en los salones de la alta sociedad de la que ella formaba parte. El príncipe apreció mucho el ingenio y la personalidad de la condesa y, cuando ésta decidió emigrar, él se mostró encantado de ofrecer su hospitalidad a la que consideraba como una de las embajadoras más refinadas de la cultura francesa. Amplió la invitación a Boufflers, esperando que ambos contribuyeran a realzar el esplendor de su pequeña corte, que era encantadora pero monótona.

ORGANISMO: Universidad de Murcia  
CIF: Q3018001B

CENTRO: Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe  
PLAZO DE EJECUCIÓN: del 01/10/2007 al 30/09/2010  
TOTAL CONCEDIDO: 23.595,00 euros  
ENTIDAD FINANCIADORA: Ministerio de Educación y Ciencia  
INVESTIGADOR/A PRINCIPAL: Concepción Rosario Palacios Bernal

OTROS INVESTIGADORES:

Jerónimo Martínez Cuadrado  
Alfonso Saura Sánchez  
Pedro Salvador Méndez Robles  
M<sup>a</sup> Ángeles Sirvent Ramos  
Ana Alonso García  
Pedro Pardo Jiménez  
Carmen Camero Pérez  
René Godenne  
Antonio José de Vicente-Yagüe Jara

TÍTULO DEL PROYECTO: Formas narrativas breves entre dos siglos. Estudio,  
recepción y traducción.

REFERENCIA: 05706/PHCS/07 ORGANISMO: Universidad de Murcia  
CIF: Q3018001B

CENTRO: Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe  
PLAZO DE EJECUCIÓN: del 01/01/2007 al 31/12/2009  
ENTIDAD FINANCIADORA: Fundación Séneca  
INVESTIGADOR/A PRINCIPAL: Concepción Rosario Palacios Bernal

OTROS INVESTIGADORES:

Pedro Salvador Méndez Robles  
Antonio José de Vicente-Yagüe Jara  
Alfonso Saura Sánchez



## La crítica social y política de Olympe de Gouges y Manon Roland

Ángeles SIRVENT RAMOS  
Universidad de Alicante

Aunque la labor de Olivier Blanc es encomiable, como tendremos ocasión de comprobar, para dar a conocer estos últimos años la obra de Olympe de Gouges, existe todavía un gran desconocimiento de la importante aportación llevada a cabo por estas dos autoras víctimas de una revolución que en teoría proclamaba la libertad, la igualdad y la fraternidad.

La participación de Mme Roland –ou Marie-Jeanne Phlipon– en la Revolución fue más bien algo tardía y tiene lugar desde el momento en que el matrimonio Roland abandona su residencia en Villefranche en febrero de 1791 para trasladarse a París dado que M. Roland, elegido en 1790 miembro del Consejo General de Lyon, es encargado de determinadas gestiones ante la Constituyente. Mme Roland asistirá a las sesiones de la Asamblea y seguirá con pasión sus primeros pasos. La correspondencia, como expresa Huisman, no se centrará ya en literatura, filosofía e historia<sup>1</sup> sino en el futuro político de Francia (HUISMAN 1955 : 231-2).

Mme. Roland abrirá un salón en el que, como dice Ozouf (1995: 104), reunía dos veces por semana a los diputados de la extrema izquierda, y al que asistirán, entre otros,

---

<sup>1</sup> Debemos indicar que Manon Roland entablará con las hermanas Cannet, amigas de su época del convento y con las que comparte inquietudes intelectuales, una correspondencia que se prolongará prácticamente a lo largo de toda su vida. Manon Roland escribía sus comentarios acerca de sus incesantes lecturas. Su pasión por la lectura fue tal que su biógrafo Huisman llegará a afirmar de forma plástica que “elle était affligée d’une véritable boulimie littéraire et scientifique” (HUISMAN 1955 : 40). Una de estas pasiones fue Rousseau. En 1777 había leído casi todo el Rousseau publicado hasta el momento. Escribirá de él: “Je l’aime au-delà de l’expression, je porte Rousseau dans mon coeur, je ne souffre pas qu’on l’attaque”. Cuando hablaba de él –como ella misma expresa– “ mon âme s’émeut, s’anime, s’échauffe, je sens renaître mon activité, mon goût pour l’étude, pour le vrai, pour le beau. La vie me sourit, j’atteins l’enthousiasme” (HUISMAN 1955 : 45). De esta correspondencia escribirá Brunetière : “Les lettres aux demoiselles Cannet ne sont pas seulement l’une des correspondances les plus intéressantes que le XVIII<sup>e</sup> siècle nous ait léguées, mais l’une encore des plus instructives et peut-être encore l’un des chefs d’oeuvre de notre littérature épistolaire”, *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1901. Recogido por Paul de Roux en ROLAND (1986 : 381).

Para una introducción al estudio de la correspondencia de Mme Roland ver el artículo “Madame Roland épistolière” (MAY 2000 : 47-52). A través de las cartas a las hermanas Cannet se podría realizar un interesante trabajo sobre las apreciaciones crítico-literarias de Mme Roland.

Brissot<sup>2</sup> y Robespierre. Su marido será nombrado secretario de la Sociedad de los Jacobinos y posteriormente –23 de marzo de 1792–, ministro del Interior. Mme Roland no sólo se encargará de nuevo de elaborar los discursos de su marido<sup>3</sup> sino que atenderá a diversas personas que no podían ser escuchadas por el ministro por falta de tiempo.

Poco a poco se convertirá en la inspiradora en la sombra de la política girondina, en la “Égerie de la Gironde”, como se la denominó posteriormente. Mme Roland tuvo así la ocasión de mostrar su talento y expresar sus ideas extremistas (OZOUF 1995 : 85).

Mme Roland parece inicialmente querer poner en práctica esas repúblicas de la Antigüedad de sus lecturas juveniles. El modelo de monarquía constitucional inglesa, como dice Kelly (1989 : 56), ya no le parece suficiente.

Su republicanismo se basa en el odio de lo arbitrario y la insurrección y la guerra parecen para ella necesarias. Desde los primeros días de la Constituyente la vemos lamentarse por la ausencia de caracteres fuertes, como el del -para ella, entonces- patriota enérgico, Robespierre (OZOUF 1995 : 104): “La France était comme épuisée d’hommes”. Pronto observa también los conjuros contra la Revolución, en torno al contexto de la realeza, de los privilegiados y de los clérigos. Apoyará con entusiasmo la venta de bienes eclesiásticos y desde el verano de 1789 reclamará el proceso de la reina y del rey. En el entorno de su salón se gestará el pretendido federalismo y el estudio geopolítico de los “buenos departamentos”, del mapa de la Francia de la libertad, por el que los girondinos, y Mme Roland en particular, fueron acusados de federalismo (OZOUF 1995 : 105), de atentar contra la unidad de la República.

Será ella la que, dadas las demoras del rey en apoyar los decretos que le presentaba el gobierno revolucionario, redacte la Carta de Observaciones a Luis XVI que -firmada por su marido como ministro- le fue presentada al rey el 10 de junio de 1792 y que le costará el cargo -al menos durante algunos meses- y al mismo tiempo el de sus colegas girondinos.

Los Roland no perdieron tiempo. La carta fue leída en la Asamblea Nacional y entre aplausos, como recuerda la historiadora Linda Kelly, se votó imprimirla y

---

<sup>2</sup> Recordemos que Brissot fue diputado de París y jefe del grupo radical, que más tarde adoptaría el nombre de brissotins, o, como eran más conocidos, de girondinos. Mme Roland compartirá con él no sólo sus ideales políticos sino su amor por Plutarco y por Rousseau.

<sup>3</sup> Manon había redactado por ejemplo la mayor parte de los discursos que Roland pronunció en las diversas Academias a las que perteneció. Como dice Huisman, “elle a plus d’esprit au bout d’un de ses petits doigts que son triste mari n’en aura jamais de la tête aux pieds” (1955 : 175).

divulgarla en toda Francia. El ex-ministro Roland se convirtió de repente, gracias a su mujer, en un héroe nacional (1989 : 88).

Escribió que la Revolución había comenzado en las mentes de los hombres y continuaría con sangre si no prevalecían criterios más sensatos. Si el rey, al negarse a aprobar los decretos, permitía que se dudase de su lealtad a la Constitución, la nación, que se encontraba en estado de fermentación, asumiría la ley en sus propias manos, y concluyó: “Sé que rara vez se escucha cerca del trono el lenguaje austero de la verdad. Sé también que precisamente porque no se escucha, son necesarias las revoluciones” (KELLY 1989 : 88).

Mme Roland estaba orgullosa de ella misma. En sus memorias declara haber sido ella la autora del texto, y haberlo escrito “d’un trait, comme à peu près tout ce que je faisais de ce genre” (ROLAND 1986: 155). En otro momento escribirá igualmente: “Enfin arrivèrent les jours de la Révolution et avec eux le développement de tout mon caractère, les occasions de l’exercer” (OZOUF 1995 : 102).

Las posiciones de Mme Roland empiezan a extremarse y pronto se dará cuenta de que al sublevar al pueblo contra el rey dio pie a un extremismo que se manifestará, como dice Kelly, más implacable que ellos mismos (1989 : 89), e incluso se opondrá a la ejecución del rey.

Tras las masacres de setiembre, Mme Roland se decepciona de la Revolución, como se observa en su correspondencia, y se distancia de Robespierre, al que hace responsable, junto con Marat, de las masacres en este clima de guerra civil, y de Danton, su jefe en la sombra.

El 5 de setiembre de 1792 escribe a Bancal des Issarts:

Nous sommes sous le couteau de Robespierre et de Marat; ces gens-là s’efforcent d’agiter le peuple et de le tourner contre l’Assemblée nationale et le Conseil. Ils ont fait une Chambre ardente ; ils ont une petite armée qu’ils soudoient à l’aide de ce qu’ils ont trouvé ou volé sur le château et ailleurs, ou de ce que leur donne Danton, qui, sous main est le chef de cette horde [...] Nous ne sommes point sauvés, et si les départements n’envoient une garde à l’Assemblée et au Conseil, vous perdrez l’une et l’autre<sup>4</sup>.

El 9 envía al mismo amigo una dura carta :

Si vous connaissiez les affreux détails des expéditions ! Les femmes brutalement violées avant d’être déchirées par ces tigres, les boyaux coupés, portés en ruban, des chairs humaines mangées sanglantes !... Vous connaissez mon enthousiasme

---

<sup>4</sup> M. PERROUD (éd.) (1902-1915) : *Lettres de Mme Roland*, (4 vol). Lettres II, pp. 434-5. Citadas por De Roux en ROLAND (1986 : 19).

pour la Révolution, eh bien, j'en ai honte ! Elle est ternie par des scélérats, elle est devenue hideuse<sup>5</sup>.

Danton denunciará posteriormente a Mme Roland al recordar en las persecuciones que “ Roland n'était pas seul dans son ministère” (OZOUF 1995 : 105).

En marzo y abril, respectivamente, fueron creados el Tribunal Revolucionario y el Comité de Salud Pública. Serán los principales instrumentos del reinado del Terror en Francia, que se inició con la caída de los girondinos. Éstos, que aún ejercían el poder cuando se crearon estos organismos serán, como bien dice Kelly, algunas de sus primeras víctimas. Incluso veinte años más tarde a Mme de Staël le será difícil en sus *Considérations sur la Révolution française* escribir detalladamente sobre los acontecimientos de este periodo, pero lo análoga al infierno de Dante (KELLY 1989 : 144).

El 31 mayo de 1793 –para evitar su detención– M. Roland, así como Buzot, conseguirán escapar. Mme Roland rechazará inicialmente hacerlo convencida de poder demostrar ante la Convención Nacional la inocencia de ambos.

Madame Roland centrará su encierro en una apasionada actividad de escritura para dejarnos, ya sin pudor autorial, lo que ella misma había denominado su “testamento moral y político”, las *Notices historiques*. El 8 de agosto escribe a este respecto de forma explícita en la primera página de sus *Portraits et anecdotes*:

J'ai employé les premiers temps de ma captivité à écrire ; je l'ai fait avec tant de rapidité, et dans une disposition si heureuse, qu'avant un mois j'avais des manuscrits de quoi faire un volume in-12. C'était sous le titre *Notices historiques*, des détails sur tous les faits et sur toutes les personnes tenant à la chose publique que ma position m'a mise dans le cas de connaître ; je les donnais... avec la confiance que, dans tous les cas, ce recueil serait mon testament moral et politique... je venais de compléter le tout, en conduisant les choses jusqu'à ces derniers moments, et je l'avais confié à un ami, qui y mettait le plus grand prix ; l'orage est venu fondre sur lui tout à coup, à l'instant de se voir en arrestation, il n'a songé qu'aux dangers ; il n'a senti que le besoin de les conjurer, et, sans rêver aux expédients, il a jeté au feu mes manuscrits. J'avoue que j'aurais préféré qu'il m'y jetât moi même... cependant comme il ne faut succomber à rien, je vais employer mes loisirs à jeter ça et là, négligemment, ce qui se présentera à mon esprit (ROLAND 1986 : 98).

El manuscrito había sido entregado a Champagneux, quien al igual que Bosc, visitarán a Mme Roland en prisión, le traerán cartas y se encargarán de la peligrosa misión de salvar los textos de Mme Roland a medida que ésta los escribía.

Viéndose estrechar el círculo contra los girondinos, y en un momento de mayor

---

<sup>5</sup> Lettres II, p. 436. En *ibid.*, p. 20.

alarma, Champagneux<sup>6</sup> habría quemado muchos textos comprometedores, entre ellos el de Mme Roland. Ésta conocerá días más tarde que algunos de estos cuadernos se habían librado del fuego y, como nos dice Paul de Roux en su edición de las Memorias de Mme Roland : “C’est alors qu’elle entreprit d’écrire conjointement deux textes: des “Portraits et anecdotes”, qui suppléeraient aux “Notices historiques”, mutilées, et des “Mémoires particuliers” sur ses années de jeunesse” (ROLAND 1986 : 26), siguiendo en el proyecto de su texto autobiográfico el ejemplo de Rousseau.

En las *Notices historiques* (ROLAND 1986 : 33-94) que nos han llegado Mme Roland cuenta todas las circunstancias de su detención y el contexto en que se producían. Buena conocedora de las leyes denunciará haber sido detenida sin que en la orden de detención figure motivo alguno para ello. Mme Roland incorporará igualmente las cartas que había enviado durante esos días a la Convención nacional, al ministro del interior y al ministro de justicia o a determinados diputados, haciendo al mismo tiempo diversos comentarios sobre la época del ministerio de su marido y sobre la configuración progresiva de los brissotistas, sobre representantes de la política en su evolución, como Fabre d’Églantine, dramaturgo e inventor, como sabemos, del calendario revolucionario, y amigo de Danton, sobre éste mismo o sobre Marat. Debemos expresar que sus comentarios, más que denuncias sociales o políticas se centran aquí en la historia de los acontecimientos.

En los *Portraits et anecdotes* (ROLAND 1986 : 98-125) Mme Roland nos ofrecerá una galería de personajes, principalmente de sus amigos girondinos, como Buzot, Pétion, Guadet, Barbaroux, o unas duras reflexiones sobre Chénier (ROLAND 1986 : 124). Mme Roland dedicará igualmente dos amplios estudios sobre Brissot y Danton, los polos opuestos de su simpatía, así como sobre los dos ministerios de su marido y sobre su propio arresto, pensando quizá Mme Roland, como intuye Claude Perroud, especialista en los estudios girondinos, que esas páginas no habían sobrevivido al fuego<sup>7</sup>.

Las críticas a esta última Revolución, a la injusticia y arbitrariedad y a la tiranía de personajes como Danton –“plus scélérat que’aucun”, escribe en dicho texto (ROLAND 1986 : 196)–, se repiten. Entre las *Anécdotas*, escribe el 24 de setiembre, tras haber conocido la detención no sólo de la mujer y el hijo de Pétion sino de la madre

---

<sup>6</sup> O quizá una de sus hermanas, como indica Paul de Roux (ROLAND 1986 : 390). Champagneux fue encarcelado el 4 de agosto.

<sup>7</sup> Recogido por Paul de Roux (ROLAND 1986 : 395).

de ésta, denunciada falsamente, al llegar a París a solicitar la libertad para su hija:

Jours affreux du règne de Tybère, nous voyons renaître vos horreurs, mais plus multipliées encore en proportion du nombre de nos tyrans et de leurs favoris ! Il faut du sang à ce peuple infortuné dont on a détruit la morale et corrompu l'instinct ; on se sert de tout, excepté de la justice, pour lui en donner. Je vois dans les prisons, depuis quatre mois que je les habite, des malfaiteurs qu'on veut bien oublier, et on se hâte de faire mourir Mme Lefèvre qui n'est point coupable, parce qu'elle a le tort d'avoir pour gendre l'honnête Pétion que les tyrans haïssent ! (ROLAND 1986 : 197).

Dejamos de lado las *Mémoires particuliers*, de carácter autobiográfico personal y por lo tanto alejado de los objetivos socio-políticos de este estudio. Sólo indicar los incisos que en dos ocasiones intercala en esta línea Mme Roland. El primero, en medio del cuarto cuaderno (en la Segunda Parte de dichas *Memorias*), en donde nos dice con gran serenidad:

5 de setiembre. Je coupe le cahier pour joindre dans la petite boîte ce qui en est écrit ; car lorsque je vois décréter une armée révolutionnaire, former de nouveaux tribunaux de sang, la disette menacer, et les tyrans aux abois, je me dis qu'ils vont faire de nouvelles victimes et que personne n'est assuré de vivre vingt-quatre heures (1986 : 262).

El segundo, al finalizar el séptimo cuaderno (3ª parte):

On m'interrompt, pour m'apprendre que je suis comprise dans l'acte d'accusation de Brissot, avec tant d'autres députés qu'on vient d'arrêter de nouveau. Les tyrans sont aux abois ; ils croient combler le précipice ouvert devant eux en y précipitant les hōnnettes gens ; mais ils tomberont apres. Je ne crains pas de marcher à échafaud en si bonne compagnie ; il y a honte de vivre au milieu des scélérats. Je vais expédier ce cahier, quitte à suivre sur un autre, si l'on m'en laisse la faculté. Vendredi 4 Octobre, anniversaire de ma fille qui a aujourd'hui douze ans (1986 : 322).

Así como un “Aperçu” de lo que le quedaría por tratar y que correspondería a su vida junto a Roland.

En la prisión escribe también las célebres *Dernières Pensées*, páginas que Manon Roland redactó, como indica De Roux (ROLAND 1986 : 409), cuando decidió hacer una huelga de hambre, y que consideraba una especie de testamento personal e ideológico. En ellas se queja de la situación en que están dejando a Francia, en el terror que cubre el país con el beneplácito de las masas, “cette génération, férocisée par d'infâmes prédicateurs du carnage, regarde comme des conspirateurs les amis de l'humanité” (1986 : 341).

La Liberté! Elle est pour les âmes fières qui méprisent la mort et savent à propos la

donner. Elle n'est pas faite pour cette nation corrompue qui ne sort du lit de la débauche ou de la fange de la musère que pour s'abrutir dans la licence et rugir en se vautrant dans le sang qui ruisselle des échafauds ! Elle n'est pas faite pour ces faibles individus qui songent encore à conserver leurs jours lorsque la patrie est dans les larmes, que les guerres civiles la ravagent et que la destruction s'étend partout avec la peur (ROLAND 1986 : 344).

Se la juzgará, no sólo por sus opiniones sino por las de sus conocidos, no permitiéndole defenderse adecuadamente<sup>8</sup>.

El 8 de noviembre, y tras algo más de cinco meses en prisión, será guillotizada, tras pronunciar su célebre frase: “O liberté que de crimes on commet en ton nom”.

Será sintomático el epitafio que la publicación el *Moniteur* ofrece: “Le désir d'être savante la conduisit à l'oubli des vertus de son sexe, et cet oubli, toujours dangereux, finit par la faire périr sur l'échafaud” (OZOUF 1995 : 87).

Olympe de Gouges -o Marie Gouze, su verdadero nombre- fue más bien, a diferencia de Madame Roland, como Linda Kelly expresa, una activista individual (1989 : 135) y también a diferencia de ella no poseerá una amplia instrucción<sup>9</sup>. Por el contrario, también a diferencia de Manon Roland, posee una amplia obra literaria<sup>10</sup>. Tendrán en común su amor por la patria y su admiración por Rousseau, pero en lo que concierne a Olympe de Gouges, más que por el Rousseau romántico, como Mme Roland, por el Rousseau del *Contrato social*.

Sintiéndose comprometida con la causa de la Revolución, Olympe de Gouges se lanzará a una actividad incesante de folletos, panfletos, carteles o cartas, menos olvidados que su obra teatral, escritura que convirtió en un arma, en un instrumento para hacer llegar su palabra, y que han sido recogidos en la magnífica edición de los *Écrits politiques* de Olympe de Gouges llevada a cabo por Oliver Blanc (GOUGES 1993a y 1993b).

---

<sup>8</sup> Sobre el juicio remitimos a KELLY (1989 : 176 ss).

<sup>9</sup> Sobre el lenguaje y las reflexiones de Olympe de Gouges en tanto que autora, ver MALINGRET (2002 : 403).

<sup>10</sup> Hay que señalar a este respecto el riguroso trabajo que Olivier Blanc ha realizado respecto a la obra de Olympe de Gouges, de la que ha recogido y publicado además sus escritos políticos. Dicho autor ha podido repertoriar 31 novelas, memorias, prólogos (normalmente a sus obras de teatro) o escritos aislados; 44 obras de teatro (publicadas o en manuscrito, representadas o no) y 77 panfletos, folletos o artículos más o menos revolucionarios (BLANC 2003 : 240-247), que, como él mismo indica, resulta la primera bibliografía crítica de las obras políticas y teatrales de Olympe de Gouges (BLANC 2003 : 250). Queremos destacar –dejando de lado de momento sus escritos políticos- obras de teatro como *L'esclavage des nègres* (1789) en donde realiza un duro ataque a la esclavitud, tema que ya había tratado en *Réflexions sur les hommes nègres* (febrero 1788), y en donde escribió: “Un commerce d'hommes!! Grands Dieux! Et la Nature ne frémit pas? S'ils sont des animaux, ne le sommes-nous pas comme eux ?”. Destacaremos igualmente su *Mémoire de Mme. de Valmont* (1788) novela autobiográfica en la que reclama, cual era su caso, los derechos de los hijos ilegítimos.

El 6 de noviembre de 1788 Olympe de Gouges publica su primer folleto: *Lettre au peuple ou le Projet d'une Caisse patriotique*, en el *Journal General de France* (GOUGES 1993a : 37-45) que era una propuesta de impuesto voluntario para todos los órdenes de la nación y que se llevaría a efecto más tarde. Posteriormente, el 15 de diciembre, sus *Remarques patriotiques* (GOUGES 1993a : 46-61), en las que exponía la situación lamentable en que se encontraban muchos ciudadanos, así como un amplio programa de útiles reformas sociales que Olympe de Gouges reclama al rey, y que, como expresa Benoîte Groult “fourmillent d'idées judicieuses et de propositions d'avant-garde, qui ne seront parfois mises en pratique qu'un siècle plus tard” (1986 : 30-31). Fue la primera en hablar de asistencia social, de establecimientos de acogida para los ancianos, viudas sin recursos, de refugios para hijos de obreros, de talleres públicos para los que se denominarán más tarde parados, o proponer la creación de tribunales populares que juzgaran en materia criminal, preludeo de nuestros actuales jurados<sup>11</sup>. Para financiar este amplio programa social Olympe de Gouges, además de la ayuda que reclama al rey, incluye en sus *Remarques patriotiques* una propuesta de impuesto sobre el lujo, fiscalizando el juego así como los signos exteriores de riqueza: número de criados, de caballos e incluso de esculturas y pinturas, pues el pueblo, como decía, “ne se fait ni peindre, ni sculpter, ni décorer ses appartements” (GOUGES 1993a : 56)<sup>12</sup>, un impuesto que obligara a hombres y a mujeres, a las que en la *Lettre au Peuple ou projet d'une Caisse patriotique* había ya criticado sus excesos: “l'excès de luxe, que mon sexe porte aujourd'hui jusqu'à la frénésie” (GOUGES 1993a : 44), excesos que podrían finalizar con la apertura de la ya citada Caja Patriótica<sup>13</sup>. En dichas *Remarques patriotiques* solicitará igualmente a Luis XVI dar ejemplo a los potentados de la tierra, separando de sus fondos ciertos millones destinados a socorrer a los ciudadanos ante grandes calamidades como epidemias, heladas, inundaciones o hambrunas. Junto con el “Proyecto de impuesto”, se incluirá igualmente en las *Remarques* el texto “Songes de l'auteur”, de línea utópica, en donde imagina una ciudad ideal en la que la policía fuera verdaderamente útil, la suciedad de las calles hubiera

---

<sup>11</sup> GROULT 1986 : 31. Ver a este respecto su *Projet sur la formation d'un tribunal populaire et suprême en matière criminelle* dirigido a la Asamblea Nacional el 26 de mayo de 1790 (GOUGES 1993a : 163-165). Olivier Blanc, sensible a las intuiciones políticas de de Gouges, expresa al respecto: “Son projet ébauchait ce qui deviendra notre actuelle cour d'assise” (2003 : 127).

<sup>12</sup> Concretamente en “Projet d'impôt étranger au peuple, et propre à détruire excès de luxe et augmenter les finances du trésor, réservé à acquitter la dette nationale” (diciembre de 1788).

<sup>13</sup> Este será igualmente el objetivo del corto texto *Action héroïque d'une française ou la France sauvée par les femmes* (GOUGES 1993a : 120-121) del 10 de setiembre de 1789.



desaparecido o el alimento garantizado.

Fue la propulsora, a través de *Pour sauver la Patrie il faut respecter les Trois-Ordres*, (GOUGES 1993a : 82-85) de la reunión de los Estados generales que, como se recordará, era la asamblea representativa de los tres órdenes de la nación: nobleza, clero y tercer estado, que no habían sido reunidos, como Blanc nos recuerda, desde 1614 (2003 : 112).

Al inicio de la Revolución Olympe de Gouges apoyó, como muchos franceses, el establecimiento de una monarquía constitucional, aunque el intento de huida del rey el 20 de junio de 1791 decepcionó sus aspiraciones. A principios de julio sacará el folleto: *Sera-t-il roi, ne le sera-t-il pas?* en donde reflexiona sobre las consecuencias de dicha acción: se nombrará a un regente? se aceptará un gobierno republicano?, se le permitirá su vuelta al trono?, en donde se declara abiertamente realista constitucional y en donde se dirige directamente a Louis XVI : “Vous avez appris que le pouvoir d’un roi n’est rien quand il n’est pas émané de la force supérieure, et soutenu de la confiance du peuple”<sup>14</sup>. No obstante se manifiesta contraria a la pena de muerte cuando se plantea la ejecución de Louis XVI, e incluso se había ofrecido, aunque se consideró algo quijotesco, a ayudar a Malesherbes, ya anciano, en la defensa del rey en el juicio que contra él se iba a iniciar (KELLY 1989 :123) en diciembre de 1792, propugnando el exilio, no la muerte. En el fondo, se oponía apasionadamente a todo lo que fuera derramamiento de sangre, como deja patente en *La fierté de l’innocence, ou le silence du véritable patriotisme* : “Le sang, disent les féroces agitateurs, fait les révolutions. Le sang même des occupables, versé avec profusion et cruauté, souille éternellement ces révolutions” (GOUGES 1993b : 152). Su apoyo a una monarquía constitucional no gustó por otra parte a los republicanos.

A pesar de que se la ha querido mostrar en ocasiones como una loca revolucionaria en realidad su posición será más moderada que la de los extremistas de la Revolución y en distintas ocasiones, fundamentalmente en su *Pacte National* así como en su *Avis pressant à la Convention* animará a las diferentes facciones a trabajar unidos por el bien del pueblo (BLANC 2003 : 15)<sup>15</sup>.

No obstante, su apasionamiento y su libertad de expresión le crearon muchos enemigos. Como nos recuerdan Albistur y Armogathe, a Robespierre le denominará

---

<sup>14</sup> GOUGES (1993a : 189). En setiembre el rey prestará juramento a la Constitución.

<sup>15</sup> *Pacte national par Marie-Olympe de Gouges, adressé à l’Assemblée nationale* (5 de julio de 1792) y *Avis pressant à la Convention, par une vraie républicaine* (20 de marzo de 1793). En GOUGES (1993b : 136-139 y 219-222), respectivamente.

“animal anfibio”, a Marat, “aborto de la humanidad” (1978 : 334). En un folleto colgado en todo París y firmado con el anagrama Polyme, escribió:

Tu te dis l’unique auteur de la Révolution, Robespierre ! Tu n’en fus, tu n’en es, tu n’en seras éternellement que l’opprobe et l’exécration... Chacun de tes cheveux porte un crime... Que veut-tu? Que prétends-tu ? De qui veux-tu te venger? De quel sang as-tu soif encore? De celui du peuple?<sup>16</sup>.

Evidentemente será molesta para Robespierre quien, para ella, aparentaba ser incorruptible buscando, en realidad, una dictadura personal. Criticó fuertemente la dictadura de Robespierre incluso cuando se encontraba en prisión, a través de libelos que consiguió sacar de ella.

En *Les fantômes de l’opinion publique* (octubre de 1792) las opiniones que vierte sobre Marat son, desde mi punto de vista, verdaderamente temerarias:

Jamais physionomie ne porta plus horriblement l’empreinte du crime [...] Et ce cannibale a pu séduire le peuple français ? Et cet homme méprisable peut devenir redoutable ? [...] fameux agitateur, destructeur des lois, ennemi mortel de l’ordre, de l’humanité, de sa patrie [...] Marat vit libre dans la société dont il est le tyran et le fléau (GOUGES 1993b : 160).

Incluso en la época de intensa represión tras el asesinato de Marat por Charlotte Corday, Olympe de Gouges continuó activamente el periodismo político, saliendo en defensa de los girondinos proscritos, con un coraje que algunos veían –en el sentido vulgar de la palabra<sup>17</sup>– como una locura (KELLY 1989 : 158).

Frente a la dictadura jacobina, propone poder elegir libremente la forma de gobierno. Fue así condenada por un cartel destinado a los muros de París *Les trois urnes ou le salut de la patrie, par un voyageur aérien* (19 de julio de 1793) en el que reclamaba un plebiscito nacional para escoger uno de los tres tipos de gobierno: gobierno monárquico, gobierno republicano unitario (que era la fórmula de los jacobinos), o gobierno federal (que era el principio girondino), lo cual era una temeridad puesto que la solución federal -por la que ella abogaba, además, abiertamente-,

---

<sup>16</sup> En GROULT (1986 : 51). Dicho folleto era concretamente: *Pronostic sur Maximilien Robespierre, par un animal amphibie. Portrait exact de cet animal* (GOUGES 1993b : 169-173). Es interesante, para comprender la evolución de la opinión de Olympe de Gouges sobre Robespierre, el texto “ Réponse à la justification de Maximilien Robespierre adressée à Jérôme Pétion par Olympe de Gouges” (GOUGES 1993b: 163-168), escrito en noviembre de 1792 y recogido ya por Benoîte Groult (1986 : 120-122). Este texto se origina tras la separación de Robespierre y Marat, partidarios del “ Terror ”, de la moderación de la política girondina.

<sup>17</sup> En un sentido más estricto lo utiliza el “sabio” doctor Alfred Guillois quien realizó un *Étude médico-psychologique sur Olympe de Gouges*, que publicará en 1904, pues, para él, las mujeres que tomaron parte activa en la Revolución eran todas unas desequilibradas y su ambición una manifestación neurótica que convenía curar. Cf. TROUSSON (1996 : 477).

apreciada por los girondinos, era anatema para los jacobinos, y sería, como hemos visto con Madame Roland, una de las principales acusaciones contra los girondinos cuando se los juzgaba. Dado el clima del momento, sugerir sólo que se podía elegir podía ser ya interpretado como una traición (KELLY 1989 : 158). Se la detuvo en julio de 1793, denunciada por el impresor, cuando Olympe pretendía colocar los carteles. En uno de los folletos que consiguió sacar de prisión: “Olympe de Gouges au Tribunal Révolutionnaire” (setiembre de 1793), el último de sus artículos encontrados, aun implícitamente destinado al Tribunal Revolucionario, se dirige al pueblo al que narra el trato que estaba sufriendo desde su detención y criticaba su arresto como un acto arbitrario e inquisitorial, atentatorio por lo demás contra el artículo 7 de la Constitución, que consagraba la libertad de opinión como “le plus précieux patrimoine de l’homme”. Siguiendo con sus propias alegaciones, en las que denunciaba que el sanedrín de Robespierre le había condenada antes del juicio, no tuvo temor de expresar:

Robespierre m’a toujours paru un ambitieux, sans génie, sans âme. Je l’ai tj vu prêt à sacrifier la nation entière pour parvenir à la dictature. Je n’ai pu supporter cette ambition folle et sanguinaire et je l’ai poursuivi comme j’ai poursuivi les tyrans [...] Le projet des *Trois Urnes* développé dans un placard m’a paru le seul moyen de la sauver et ce projet est le prétexte de ma détention (GOUGES 1993b : 255).

En sus folletos y panfletos Olympe de Gouges se había lanzado a denunciar toda forma de injusticia, particularmente el menosprecio social y político que sufrían las mujeres, como en el *Dialogue allégorique entre la France et la vérité, dédié aux États généraux* (abril 1789). Con la Revolución, Olympe creía permitidas todas las esperanzas. Como tantas otras mujeres que acuden a las asambleas, creará también, como decía Trousson, que la Revolución está hecha para los dos sexos (1996 : 480).

Dado que la Constituyente no había reconocido ningún derecho político a las mujeres y que en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789 se produjo lamentablemente una falsa universalidad del término, Olympe de Gouges presenta días antes de que el rey reconozca la Constitución en septiembre de 1791 un folleto dedicado a la reina, pretendiendo su solidaridad como mujer, el que será su texto más conocido: *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Su declaración, como además dice Benoîte Groult, “ne réclamait pas quelques droits pour quelques femmes mais TOUT le droit pour TOUTES les femmes” (1986 : 39).

Conocido es también lo expresado en su artículo X: “la femme a le droit de monter sur l’échafaud; elle doit avoir également celui de monter à la Tribune”, así

como la exortación que realiza a las mujeres en el “ postámbulo ”: “Femme, réveille-toi; le tocsin de la raison se fait entendre dans tout l’univers; reconnais tes droits [...] O femmes! Femmes, quand cesserez-vous d’être aveugles? Quels sont les avantages que vous avez recueillis dans la Révolution ? ” (GOUGES 1993a : 209).

Tras el “postámbulo” de la Declaración de Derechos, Olympe de Gouges inserta una forma de contrato entre hombre y mujer, en la que habla de comunidad de bienes, de herencia a todos los hijos por igual, hijos e hijas, matrimoniales y extramatrimoniales, de reivindicación de la paternidad, es decir, derecho de todos a ser reconocidos y llevar el apellido que les corresponde por sangre, y defiende el divorcio<sup>18</sup>, que será por fin legalizado dos años más tarde -aunque suprimido posteriormente por Napoleón-, e incluso la unión libre.

Como ya hemos observado, desde la prisión Olympe de Gouges siguió con su directa denuncia social y política. Para algunos estudiosos resulta sorprendente que sobreviviera todavía algunos meses.

Se la juzgará el 2 de noviembre de 1793, no permitiéndole tampoco defensor y ocupándose ella misma de su defensa. Frente a la acusación de calumniar a los amigos del pueblo –para el tribunal, Robespierre y su círculo–, indicará valientemente: “Mis sentimientos no han cambiado y aún tengo la misma opinión de ellos. Los considero y siempre los consideraré hombres ambiciosos y egoístas” (KELLY 1989 : 182).

Será condenada por los Revolucionarios de la época del Terror –como se puede leer en las Actas del juicio– por tratar de socavar la República con sus escritos, por pretender ser “ hombre de estado ” y por haber olvidado las virtudes propias de su sexo.

Se la guillotinará al día siguiente al juicio, el 3 noviembre de 1793, es decir, quince días después de María Antonieta y cinco días antes de Mme Roland.

Sus voces se acallaron pero sus escritos consiguieron afortunadamente sobrevivir.

---

<sup>18</sup> Como lo hará cuatro meses después en el folleto *Le Bon Sens du Français* (septiembre de 1792) (GOUGES 1993b : 47-48) De Gouges había ya escrito a principios de 1790 una obra de teatro con el título explícito de *La Nécessité du divorce*. Lamentablemente el original fue destruido en 1793 pero una copia manuscrita ha sido descubierta en la BNF por Gisela Thiele-Knobloch y por Gabrielle Verdier. Cf. BLANC (2003 : 154).

## Referencias bibliográficas

- ALBISTUR, Maïté – ARMOGATHE, Daniel (1978) : *Histoire du féminisme français du Moyen-Âge à nos jours*, Paris : des femmes.
- BLANC, Olivier (2003) : *Marie-Olympe de Gouges. Une humaniste à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Cahors : Éd. René Viénet.
- CORNUT-GENTILLE, Pierre (2004) : *Mme. Roland 1754-1793. Une femme en politique sous la Revolution*, Paris : Perrin.
- GOUGES, Olympe de (1993a) : *Écrits politiques. 1788-1791* (préface d'Olivier Blanc), Paris : Côté-Femmes.
- (1993b) : *Écrits politiques. 1792-1793* (préface d'Olivier Blanc), Paris : Côté-Femmes.
- (1986) : *Mémoires* (Édition par Paul de Roux), Paris : Mercure de France, coll. "Le Temps retrouvé".
- (1986) : *Oeuvres* (présentées par Benoîte Groult), Paris : Mercure de France, coll. "Mille et une femmes".
- HUISMAN, Georges (1955) : *La vie privée de Madame Roland*, Paris : Hachette, coll. "Les vies privées".
- KELLY, Linda (1989) : *Las mujeres de la Revolución francesa*, Buenos Aires : Javier Vergara editor.
- MALINGRET, Laurence (2002) : "À propos d'Olympe de Gouges" in Serrano, M. et alii (dir.), *La littérature au féminin*, Granada : Universidad de Granada, pp. 401-409.
- MAY, Gita (1974) : *De Jean-Jacques Rousseau à Mme Roland. Essai sur la sensibilité préromantique et révolutionnaire*, Genève : Droz.
- (2000) : "Madame Roland épistolière", en Mortier, Roland – Hasquin, Hervé (éds), *Portraits de femmes. Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, pp. 47-52.
- OZOUF, Mona (1995) : "Manon ou la vaillance", *Les mots des femmes. Essai sur la singularité française*, Paris : Fayard.
- ROLAND, Manon (1986) : *Mémoires* (Paul de Roux éd.), Paris : Mercure de France, coll. "Le Temps retrouvé", (1<sup>a</sup> edic. en 1957).
- TROUSSON, Raymond (éd) (1996) : *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Robert Laffont.

## La littérature au temps de la terreur

Doina POPA-LISEANU  
UNED

En adressant l'argumentaire du colloque, j'aimerais réfléchir sur la double dépendance entre texte et société : le texte qui doit dire la société et la société qui a besoin du texte qui la dit. La question que je vais essayer d'illustrer est ainsi formulée : faut-il raconter l'actualité immédiate quand cette actualité est une catastrophe de dimensions nationales ou planétaires ? L'écrivain doit-il se soumettre aux exigences du temps présent ?

Dans les années qui ont suivi les attentats du 11 septembre, de nombreux livres ont été publiés en France. Des livres qui essaient d'expliquer, de raconter aux Français ce que l'Amérique a souffert ; des livres qui discutent les choix qui ont été faits pour soigner les blessures et pour se défendre ; des livres qui tentent d'imaginer comment survivre à la catastrophe.

Dans cette communication nous essayerons de voir :

- Qui écrit ?
- Pourquoi écrire ?
- Comment écrire ?
- Écrire pour ou contre ?

### Qui écrit ?

Les tragédies collectives, amplifiées de nos jours par les médias, secouent les consciences, posent des questions et suscitent des réponses. Il est impossible de rendre compte dans l'espace d'une communication de tous les livres français qui ont parlé du 11 septembre, livres dont le genre, la diffusion, la portée et la valeur littéraire sont très inégaux. J'ai essayé d'en faire un choix pour illustrer autant que possible la diversité des origines, des positions et des réalisations. En premier lieu, il y a des Français-témoins directs des événements : des Français qui vivaient aux États-Unis ou des Français qui étaient en train de visiter les États-Unis ce meurtrier mois de septembre. C'est le cas de Bruno Dellinger, Laurence Haïm, Luc Lang, Sandrine Revel, Jacques

Derrida. Deuxièmement, il y a ceux qui, comme Frédéric Beigbeder, Jean-Jacques Greif ou Didier Goupil, ont utilisé la fiction pour s'inventer une présence sur les lieux du cauchemar comme seul moyen de savoir ce qui s'est passé.

Laurence Haïm<sup>1</sup> vivait depuis 1992 à New York, où elle avait travaillé pour de différentes chaînes de télévision françaises, dont Canal +. Le 11 septembre 2001 elle se trouvait au-dessus des gratte-ciels de Manhattan, dans un avion qui rentrait de Floride. Débarquée à Baltimore, elle mettra beaucoup de temps et de nerfs avant de rentrer à New York et de revenir dans son appartement qui se trouve à cinq pâtés de maison des tours. Mais sa vie ne reprendra pas son cours normal, car, dit-elle dans l'épilogue, " je sais et je défends l'idée que les gens en Amérique ont vécu Septembre Eleven toute l'année " (Haïm, 2002 : 301).

Bruno Dellinger<sup>2</sup> était venu vivre et travailler à New York après de brillantes études en France. Devenu le chef d'une petite société qui se consacre au consulting international et au développement artistique, son métier est d'identifier des sociétés et des institutions susceptibles de se développer en Europe et de les convaincre de s'établir en France. Les bureaux de sa société, dont il était particulièrement fier, se trouvaient dans la tour numéro un, à l'étage 47. Le 11 septembre 2001, une fois sa femme Victoria, d'origine ukrainienne, est partie pour un voyage d'affaire, il abandonne son appartement et se dirige vers son travail, plein de l'énergie que lui infuse New York, ville qu'il adore.

Sandrine Revel<sup>3</sup> est une jeune dessinatrice bordelaise. Elle était, comme tant d'autres touristes français (comme Sophie Marceau ou Catherine Deneuve), à New York le 11 septembre 2001 avec des amis. 24 heures avant le drame, elle visitait le World Trade Center et croisait certainement des centaines de personnes qui allaient mourir le jour suivant.

Luc Lang<sup>4</sup>, qui venait de publier un livre sur les Indiens, était venu à Browning, au nord-est de Waterton Glacier, pour passer quelques jours en compagnie des autochtones. Le matin du 11 septembre, il était en train de prendre le petit déjeuner quand son hôte *blackfeet*, Darell Norman, a reçu un appel et a allumé la télévision pour découvrir l'horreur qui secouait l'Amérique.

---

<sup>1</sup> *Journal d'une année à part*, 11 septembre 2001-2002. Éditions de la Martinière, 2002.

<sup>2</sup> *World Trade Center 47e étage*. Robert Laffont, 2002

<sup>3</sup> *Le 11<sup>e</sup> Jour*. Delcourt, 2002

<sup>4</sup> *11 Septembre mon amour*. Stock, 2003.

Le 11 septembre 2001, Jacques Derrida<sup>5</sup> était à Shanghai, en Chine, où il donnait une série de conférences ; la nouvelle des attentats lui est parvenue dans un café. Quelques jours après, il se retrouvait avec Jürgen Habermas à New York, ville qu'ils aimaient l'un et l'autre. Ensemble ils y ont connu la peur de l'anthrax et la terreur de marcher dans les rues. Giovanna Borradori, amie et collègue, les incita à essayer de donner, en tant que philosophes, une explication à la tragédie et à apporter une contribution au moment vécu.

Beigbeder<sup>6</sup>, Greif<sup>7</sup> et Goupil<sup>8</sup> sont des écrivains, dont le premier est de loin le plus connu et le plus médiatique (auteur d'un livre à succès sur la publicité, réalisateur de télévision). Ils ont choisi la fiction<sup>9</sup> pour exprimer ce qui a pu se passer ce jour-là, pour "décrire l'indescriptible". Beigbeder a composé une sorte de double roman, en allers-retours entre la tour nord et sa jumelle parisienne, la tour Montparnasse. Dans la première, nous accompagnons le texan Carthew, divorcé, père de deux jeunes garçons, qui avait choisi ce jour-là le Windows on the World, restaurant juché au 107<sup>e</sup> étage de la tour nord, pour y vivre ses deux dernières heures de vie. Dans le *Ciel de Paris*, restaurant situé au 56<sup>e</sup> étage de la tour Montparnasse, Beigbeder, représentant de la nouvelle génération « bobo » (bourgeois-bohème), également divorcé, père de la petite Chloë de 4 ans à qui il dédie son livre, tente d'imaginer ce qui s'est passé dans le restaurant new-yorkais la matinée du 11 septembre 2001, mais aussi ce qui a conduit deux avions à faire voler en éclats "ce château de cartes de crédit" (Beigbeder, 2003 : 19).

*Nine eleven*, le docu-roman de Jean-Jacques Greif, auteur réputé de l'excellente maison d'édition pour la jeunesse, l'École des loisirs, reproduit la journée, qui s'annonçait tranquille, d'une classe d'adolescents, élèves de la très prestigieuse Stuyvesant High School, située à quelques centaines de mètres des tours. Journaliste, Greif s'est beaucoup documenté pour son roman et certains de ses personnages sont inspirés d'amis new-yorkais de l'auteur.

Finalement, pour Didier Goupil, le moins connu des trois, *Le jour de mon retour*

---

<sup>5</sup> Le "concept" du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori. Jacques Derrida, Jürgen Habermas. Galilée 2004.  
Édition originale en anglais: Philosophy in a Time of Terror. 2003, The University of Chicago Press.

<sup>6</sup> *Windows on the World*. Grasset, 2003.

<sup>7</sup> *Nine eleven*. L'École des loisirs, 2003.

<sup>8</sup> *Le jour de mon retour sur terre*. Le Serpent à plumes, 2003.

<sup>9</sup> "Le seul moyen de savoir ce qui s'est passé dans le restaurant situé au 107<sup>e</sup> étage de la tour nord du World Trade Center, le 11 septembre 2001, entre 8h30 et 10h29, c'est de l'inventer" (Beigbeder, 2003).



*sur terre* est son cinquième roman. Il y imagine une catastrophe qu'il ne nomme pas, mais qui pourrait bien être celle du 11 septembre. Un homme se trouve projeté dans les airs et hors du monde. Errant, hagard, incapable de rejoindre sa vie quotidienne, il tourne sans fin autour de la zone détruite, cherchant sa rédemption.

### **Pourquoi et comment écrire ? Le choix du genre, la spatialité et la temporalité narratives, le portrait des victimes**

Le choix d'un roman (Goupil), d'un docu-roman destiné aux jeunes (Greif), d'une autofiction (Biegbeder), d'un récit autobiographique (Dellinger), d'un journal (Haïm), d'une bande dessinée (Revel), d'un récit de voyage (Lang), d'entretiens philosophiques (Derrida) veut montrer la diversité des moyens littéraires déployés pour appréhender le cauchemar. Les livres du 11 septembre décrivent la tragédie, essaient de savoir ce qui s'est passé, profitent de l'occasion pour donner libre cours à des phobies et des philies politiques, réfléchissent à la nature du Mal.

Laurence Haïm écrit en plein dedans, tout le temps, depuis le 11 septembre 2001 jusqu'au 10 août 2002. Son discours à la première personne est parsemé de méls envoyés par des amis, français, américains et autres. Elle nous décrit avec une poignante exactitude les lieux de la catastrophe : "14 septembre. Arrivée à 0h 45 aux ruines. La mort en face. Le choc absolu. Pire que tout ce que j'ai vu, fait. L'enfant au Soudan tendant sa main pour manger, les enterrements, la mort en Haïti, le 24-heures en Somalie. L'hôpital d'Osijek... C'est noir, ça tremble, c'est gigantesque comme jamais". Un peu plus loin, "Le Burger King est transformé en morgue" (Haïm, 2002 : 29). Après des moments où tout paraît irréel ("Je n'arrive pas à croire que le skyline n'existe plus. Je cherche les tours. Où sont-elles?" - Haïm, 2002 : 28), on ressent l'horreur, la fatigue, la mort, le besoin urgent de l'autre. Mêmes sensations éprouvées par Bruno Dellinger, qui d'ailleurs a été aidé par Isabelle Baechler, correspondante de France 2 à New York pour écrire son témoignage. Avec lui, c'est une vraie transmission en direct : "... à peine ai-je le temps de regarder par les fenêtres qu'un impact d'une violence inouïe ébranle le bâtiment" (Dellinger, 2002 : 15). À partir de là il fait gris, noir, l'air devient irrespirable, les cendres couvrent ses vêtements et son corps, enterrent sa conscience : "Je ne me souviens plus très bien de ma remontée vers le nord, le long de Broadway. Cela fait partie de ces instants pour lesquels je souffre d'amnésie" (Dellinger, 2002 : 43).

Besoin de raconter pour essayer de se rappeler, laisser un témoignage vrai, comprendre, c'est aussi ce qui mue Sandrine Revel à aborder dans une bande dessinée

la tragédie que le hasard lui a fait vivre à New York. Habituee à dessiner des petits personnages, elle a du mal au début à parler d'elle, de ses émotions. Surtout parce que le deuil collectif qu'elle partage avec les autres est doublé d'un deuil personnel, celui de Stéphane, le frère aimé, décédé en janvier 2001 et dont elle essaie justement de se remettre en accompagnant des amis dans ce voyage à New York. Dans le travail de Revel, les mots ne comptent pas tant que les images, très fortes mais à la fois très pudiques, qui montrent la destruction, la mort présente partout, les corps qui se balancent dans l'air, le trou géant où se sont enfoncées les tours.

Luc Lang était bien loin des tours le 11 septembre 2001, au fin fond du Montana. Bien que très critique vis-à-vis de la société américaine, qu'il accuse de tous les péchés du capitalisme sauvage, son roman est le plus « américain » des textes étudiés. *11 septembre mon amour*, qui fait naturellement écho à *Hiroshima mon amour*, est un “roman de l'autoroute 93” à travers l'Amérique profonde. Après avoir traversé le rêve américain (des propriétés pharaoniques à quatre terrasses, six entrées et cinquante-quatre fenêtres, trois ou quatre limousines plus des pick-up<sup>10</sup>), il arrive dans la réserve indienne pour rencontrer des vrais *blackfeets* et *flatheads*. Mais le rendez-vous, désiré ardemment depuis l'enfance, est court-circuité par les événements atroces dont il prend connaissance dans le salon de son hôte indien, sur l'écran de la télévision et qu'il a du mal à croire : “cette fois, c'est vrai, c'est la vérité, la vraie vérité vraie, ladies and gentlemen, it is true, it's the truth ! c'est même écrit en sous-titrage, pour les malentendants” (Lang, 2003 : 243). A partir de là, le roman se construit autour du contraste et du soupçon. Contraste entre l'Amérique de “Double V bouche” (militariste, arrogante, taille XXL, bouffeuse de hamburger et de pain de mie) et l'Amérique vraie nature des Indiens que l'on a essayée d'exterminer et qui se retrouve chez quelques universitaires politiquement corrects (qui mangent “local et sauvage” : p. 75). Soupçon qui étouffe la compassion ressentie pour ces milliers d'individus dont les noms reviennent sans cesse à la radio de l'automobile sur fond de musique classique : “Demeure pourtant soupçonneux envers ces images qui ne livrent aucun indice visuel de réalité plus réelle que le cinéma de Hollywood” (Lang, 2003 : 111).

Frédéric Beigbeder utilise l'auto-fiction pour exprimer l'extraordinaire ressemblance entre lui, Français cynique, à la célébrité facile, “ni play-boy international,

---

<sup>10</sup> “Pas un mégot sur les trottoirs, pas une canette de Coca, pas un piéton, je traverse le rêve américain, c'est blanc, c'est frais, c'est tendre, c'est innocent, c'est riche, c'est respectable, accompli, universel, là de toute éternité, sans l'ombre d'un soupçon qui viendrait troubler l'air cristallin aux senteurs fleuries” (Lang, 2003 : 43).:

ni marié et heureux de l'être ... indécis et que personne n'a envie de plaindre" (Beigbeder, 2003 : 221), et son alter-ego texan, prisonnier avec ses enfants de la tour en flammes. Le mal de vivre qu'ils expérimentent tous les deux, le désenchantement d'une génération à laquelle on avait épargné les grands conflits, mais qui se sent "handicapée" (Beigbeder, 2003 : 221), sont exprimés avec une sorte d'humour noir qui se teint d'une énorme tendresse quand, dans un clin d'œil à un film célèbre<sup>11</sup>, le père américain décide de faire croire à ses fils que l'évacuation de la tour est une nouvelle attraction de l'industrie Disney, avant de sauter dans le vide, avec eux, pour échapper aux flammes.

Le docu-roman de J.-J. Greif est écrit avec une grande justesse. Fidèle au public auquel il s'adresse, il est beaucoup moins concerné par les explications politiques et la résurrection des mythes que par la construction des tours et la procédure des services de secours. Le texte est construit selon la technique cinématographique du plan alterné : il y a des chapitres qui se déroulent à l'extérieur, dans de différents endroits de Manhattan où nous suivons les personnages, et des chapitres dont l'action se situe à l'intérieur des tours, mis en relief par une typographie différente. Ces derniers sont très détaillés et comportent des dessins qui expliquent la trajectoire des avions lors de l'impact. Un chapitre donne même la parole aux matériaux (poutres, boulons...) qui comportent l'armature des tours pour expliquer leur effondrement. L'auteur s'est beaucoup informé auprès d'ingénieurs et d'architectes. Il jette un regard critique sur la capacité des autorités à mesurer le danger et à réagir, ainsi que sur l'efficacité des services de secours. On apprend que ni les pompiers ni la police ne comptaient sur les instruments nécessaires pour faire face à une tragédie de cette envergure.

Didier Goupil fait un "récit de fin du monde", où il ne parle pas ouvertement du 11 septembre, tout en réunissant les éléments d'un "scénario-catastrophe". La grande tour GOLD, telle nouvelle Babel, abrite "des gens de toutes les couleurs et de tous les continents, des gens de toutes les langues" (Goupil, 2003 : 25) et se situe dans la ville "où le temps est réellement de l'argent" (Goupil, 2003 : 19), capitale de l'empire dont le président "appartient aux multinationales pétrolières" (Goupil, 2003 : 104) et qui se ceint d'un mythique ceinturon "dont la boucle est ornée d'un faucon aux ailes déployées" (Goupil, 2003 : 57). Elle est frappée par un inconnu qui apparaît sur une bande vidéo au milieu "de paysages sans fin et sans relief, de longues steppes d'herbe rase, d'interminables déserts" (Goupil, 2003 : 63). Le protagoniste, ayant survécu à

---

<sup>11</sup> Il s'agit de la "La vie est belle" de Roberto Benigni, Oscar du meilleur film étranger 1999.

l'enfer, devient « homeless », erre dans le Parc Central, y rencontre une femme paumée et désespérée comme lui qu'il aime sur le champ et donne naissance à un enfant. Comme à Akkad, à Babylone ou à Ninive... un monde qui méritait d'être détruit à cause de "la surconsommation et de la corruption qui rongeaient nos administrations, stigmatisant notre soif du profit et le pouvoir tout-puissant de l'argent" (Goupil, 2003 : 64).

Après le choc, les questions se bousculent, assaillent notre conscience. Pour trouver une explication nous nous accrochons à notre histoire, à notre tradition, nous demandons à nos intellectuels. La France est, depuis le "J'accuse" de Zola, très attentive aux idées politiques de ses intellectuels, elle écoute la voix de ses écrivains, elle leur exige même de s'intéresser aux problèmes de la société. C'est pourquoi Giovanna Borradori décide de poser à Jacques Derrida les questions les plus pressantes sur la terreur et le terrorisme. Or, selon le philosophe, la catastrophe, que nous n'avons pas pu éviter, était inscrite depuis longtemps dans notre société : "... le type d'attentat terroriste qui a visé les tours jumelles en 2001 était déjà préfiguré de façon détaillée dans la culture techno-cinématographique de notre époque" (Borradori, 2004 : 212). Et ce qui est pire, elle apparaît comme nécessaire et bénéfique pour (presque) tous les acteurs : "Qu'aurait été le '11 septembre' sans la télévision? ... Mais il faut rappeler que la médiatisation maximale était de l'intérêt commun des organisateurs du '11 septembre', des 'terroristes' et de ceux qui, au nom des victimes, tenaient à déclarer la 'guerre au terrorisme'. C'était entre les deux parties, comme le bon sens, eût dit Descartes, la chose du monde la mieux partagée" (Borradori, 2004 : 163).

Du point de vue de l'espace, tous les textes cités nous découvrent les lieux extérieurs de la catastrophe : les pierres fumantes, les trous ouverts, le ciel noirci, la poussière qui enveloppe tout. Il n'y a que Beigbeder et Greif, chacun à sa manière, qui nous enferment à l'intérieur des tours. Le premier nous fait descendre et monter comme s'il s'agissait d'une attraction ou d'un jeu, tandis que l'autre donne, comme j'ai déjà mentionné, la parole aux matériaux (le béton, le plâtre, le plastique). Il s'agit donc, dans tous les cas, d'un espace citadin, un espace profane, qui est démoli, anéanti, engouffré sans qu'il puisse se défendre.

Les histoires se situent dans l'immédiat. Le rythme est accéléré, de plus en plus rapide. Même si le temps de l'énonciation est logiquement postérieur à celui de l'énoncé, on veut nous faire croire qu'ils se superposent. Toute distance temporelle est annulée.

Les victimes sont des petites gens. Un photographe portoricain, un garçon de café maladroit, la femme brune de la boutique de souvenirs, que Sandrine Revel avait croisés la veille et qu'elle imagine disparus, morts. Dellinger ne verra pas non plus Minas, l'immigrant grec, propriétaire de Minas Shoe Repair, le cordonnier dont le magasin se trouvait dans l'immense centre commercial du World Trade Center : "J'ai toujours son reçu G 0873 sur lequel il a griffonné '28 dollars' au gros crayon rouge. Je ne l'ai pas payé. J'avais acheté ces chaussures pour mon mariage, elles sont restées là-bas" (Dellinger, 2002 : 10). Laurence Haïm se souvient elle aussi de ces Américains ordinaires qu'elle avait sûrement rencontrés dans son quartier : "Qui est mort dans le WTC ? Des dactylos, des standardistes, des serveurs, des femmes de ménage, des pompiers, des policiers. D'habitude, quand on pense New York, on pense stars de la mode, du théâtre, de Hollywood ; bref, célébrités et notables – qui n'ont d'ailleurs pas été touchés" (Haïm, 2002 : 87). Si l'on a voulu s'attaquer aux maîtres du monde, c'est les petits Américains que l'on a tués.

### **Face à la catastrophe: la réponse de la littérature**

Nous pourrions dire, d'une façon simple, que les catastrophes sont un rappel pour les écrivains. Face à la tragédie, nos bardes se sentent solidaires, ils veulent nous aider à l'affronter, à la relever, à nous en protéger. Doués d'une sensibilité plus aigüe, d'une capacité de réaction plus rapide, ils cherchent à anticiper pour nous préserver du pire, et quand la tragédie survient, ils essaient de donner un sens à l'événement. Comme dit Lang : "nous voici à la même place, dans le même dilemme, devenus des écrivains de l'actualité immédiate, contraints, sommés par le temps présent d'écrire à visage découvert sur ces mêmes questions, à la recherche d'une écriture qui demeure celle de la littérature" (Lang : 248).

Mais devant l'immédiat, nos écrivains réagissent tous à partir du sempiternel antiaméricanisme français. Les textes reprennent, un à un les clichés mis en circulation à l'époque des Lumières et repris sans cesse depuis<sup>12</sup>. On se demande vraiment si les

---

<sup>12</sup> Historiens et penseurs s'accordent pour dire que l'antiaméricanisme français est de longue date, bien ancré dans la tradition. Selon Pascal Bruckner (Le Monde, 7 avril 1999), c'est bien "l'une des vieilles passions de l'intelligentsia et de la classe politique française". Le mépris pour les futurs habitants des États-Unis était monnaie courante chez les hommes des Lumières, il s'intensifia après la Révolution et fut la règle tout au long du XIXe siècle. Intellectuellement et culturellement, les Français se sont estimés toujours supérieurs aux Américains. Baudelaire les accuse d'avoir martyrisé Edgar Poe. L'adjectif « barbare », revient sous bien des plumes françaises. Pendant le XXe siècle, les positions s'exacerbent, car l'oncle Sam devient l'oncle Shylock. L'extraordinaire essor économique des États-Unis provoque un vrai regain d'antiaméricanisme. La société américaine est accusée d'être inhumaine et mercantiliste. On

Américains ne méritaient pas leur sort puisque “ils mangent comme des barbares”, (Haïm, 2002 : 274). Ils boivent “un jus noir qui [...] sent l’orge grillé et l’aspartame” (Lang, 2003 : 50) et s’empiffrent de ces “150 mètres [de pain de mie] en tranches” (Lang, 2003 : 56) dont regorgent leurs magasins.

Depuis les premiers colons confrontés à la démesure du paysage, les Américains ont toujours construit grand, édifié colossal, habité gigantesque : “Que mon camping-car, que mon bateau, que ma maison, mon parc, mon ranch, mes tours de cent dix étages soient à l’échelle des paysages, du XXL everywhere !” (Lang, 2003 : 46).

Ils ont beau avoir des écoles spécialisées et très compétitives, ils restent moins intelligents et moins savent que les petits Européens qui, sans le moindre effort, décrochent les meilleurs résultats : “Nikita s’installe et regarde les problèmes. Pas de vraies mathématiques. Plutôt des mathématiques amusantes comme on en trouve dans certains magazines” (Greif, 2003 : 15).

Et surtout, la pièce de conviction numéro 1, celle qui est reprise dans tous les textes, depuis l’essai philosophique au docu-roman, “Aux États-Unis la vie ressemble à un film [...]. Tous les Américains sont des acteurs et leurs maisons, leurs voitures, leurs désirs semblent faux”. (Beigbeder, 2003 : 33). Cette identification entre l’Amérique et Hollywood (qui pourrait être assimilée à celle qui fait de tous les Espagnols des toréadors et de tous les Italiens des ténors) devient grave quand elle s’applique aux attaques du 11 septembre : “C’est la même facture, ce sont les mêmes plans, les mêmes cadrages, les mêmes points de vue : proches, lointains, en surplomb, en contre-plongée, caméra sur l’épaule, sautillante, balayante. Ce sont les mêmes bruits : appels, clameurs, sirènes d’urgence urbaine” (Lang, 2003 : 111). Même chez Beigbeder, qui fait de son anti-antiaméricanisme une (de plus) de ses extravagances, ne peut s’empêcher d’exclamer : “Ils ont souffert 102 minutes- la durée moyenne d’un film hollywoodien”.

Si les attentats du 11 septembre, retransmis par les télévisions de tout le monde, ont ressemblé “à une fiction sur Celluloïd” (Beigbeder, 2003 : 33), les textes qui les ont dits, que ce soit l’autofiction, la *road novel*, le journal intime, la bande dessinée ou le roman catastrophe, se sont contaminés de l’écriture journalistique et de sa façon rapide et superficielle d’envisager et surtout d’expliquer les bouleversements de la société. Un journal témoigne et le témoignage fait appel à notre encyclopédie passée la plus

---

dit que les Américains ne croient qu’à l’argent, qu’ils n’agissent et qu’ils ne pensent qu’en fonction de l’argent et de la rentabilité. Pour Paul Valéry, l’Amérique est une civilisation de quantité.

immédiate et rudimentaire, à cette base de données qui garde les clichés, les préjugés, les rancunes. Même si on essaie de l'éviter, on y puise à deux mains. On privilégie les scénarios extérieurs parce que l'on veut donner à voir. On est pris par le temps, au lieu d'essayer de l'appivoiser. Et surtout, devant les ruines fumantes des deux tours, on continue à se rejeter mutuellement les torts. On exacerbe les positions, les préjugés tuent la compassion.

L'écriture de et dans l'immédiat ne panse pas les blessures, n'aide pas à mieux vivre la catastrophe. J'oserais même dire qu'elle fait mal, car, à force de montrer, d'expliquer et de reconstruire l'événement, elle nous fait oublier l'événement lui-même. Peut-être qu'il faut attendre pour sortir de la banalité de l'horreur pour trouver de nouvelles images et de nouveaux mots.

Comme disait James Salter<sup>13</sup> : “Cervantès s'est battu à Lépante, n'est-ce pas ? Il a combattu les musulmans dans une bataille navale cruciale pour le XVIIe siècle. Mais il n'a pas écrit là-dessus, il a écrit sur un personnage fabuleux, idéaliste et fou, qui partait à la recherche de la vérité et du Bien”.

---

<sup>13</sup> Voir les réponses données par 18 écrivains new-yorkais traumatisés aux questions posées par TF1 et l'Express.fr. Ce jour-là, [http : //livres.lexpress.fr/wo/wo\\_imprimer.asp ?idC=5116](http://livres.lexpress.fr/wo/wo_imprimer.asp?idC=5116), accès le 4 octobre 2004.

## **Les sociabilités de journalistes au XIX<sup>e</sup> siècle en France, entre imaginaire et pratiques**

Guillaume PINSON  
Université Laval

### **Résumé:**

Dans cet article, on s'interroge sur les sociabilités de journalistes, de 1830 – décennie qui inaugure l'ère médiatique en France – jusqu'à la fin du siècle. On tente dans un premier temps de donner un aperçu synthétique des pratiques : café, dîners, salons et fréquentation du Boulevard, principalement. Ensuite, on propose une réflexion sur les textes de corpus primaire qui traitent, tout au long du siècle, de ces différentes pratiques sociales : physiologies, inventaires anecdotiques, mémoires de journalistes, fictions du journalisme. On propose enfin une double hypothèse sociocritique à la prolifération de ces textes : d'une part, tout texte faisant référence à la sociabilité des journalistes tendrait incidemment à évoquer la poétique collective du journal ; d'autre part, l'imaginaire de la sociabilité serait d'autant plus fort et suggestif pour les lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle que ceux-ci sont les contemporains des grandes mutations culturelles que suppose l'avènement de la culture médiatique, forme de la communication différée entre les hommes et négation apparente de toute sociabilité.

À qui voudrait entreprendre une histoire de la vie littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle, de ses principales figures, des parcours qu'elle suppose et des imaginaires qu'elle convoque, le cas des journalistes serait particulièrement révélateur. Mi-publicistes, mi-écrivains, ces hommes de lettres ont à la fois le journal pour pratique et la littérature pour horizon ; ils éprouvent tout ensemble la solitude de l'écriture et le travail collectif que suppose le journal. Praticiens de la plume, ils sont engagés dans une activité qui, dans la majeure partie du siècle, n'a pas encore établi ses marques professionnelles. Ainsi, le cas des journalistes, mieux étudié, mieux compris, permettrait de saisir avec plus d'acuité certaines caractéristiques des pratiques d'écriture au XIX<sup>e</sup> siècle. Le présent article voudrait poser les jalons d'une réflexion allant dans ce sens, en cernant un aspect de la question, celui de la sociabilité des journalistes. À parcourir ce que les écrivains et



publicistes ont écrit sur la pratique du journal, on est frappé en effet par l'importance accordée à la vie sociale et aux sociabilités. Le journal est un véritable « salon de conversation », selon le mot apparemment prononcé par Baudelaire à propos du *Corsaire-Satan* et relevé par Charles Asselineau<sup>1</sup>. Apparaît ainsi la belle image de la joyeuse camaraderie des journalistes. « La fraternité des hommes de la presse française est passée en proverbe », écrit Jules Janin, qui ajoute : « Carlisme, radicaux, républicains, centre droit, centre gauche, l'homme du pamphlet, on s'aborde, on se prend la main, on cause à cœur ouvert<sup>2</sup>. » Au-delà des clivages politiques, de telles représentations de la vie sociale des journalistes et hommes de lettres s'emploient à recycler les lieux communs des sociabilités à la française, curieux héritage des salons éclairés et égalitaires du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il reste que le phénomène doit être pris en compte à sa juste valeur et que la rencontre effective s'avère bel et bien essentielle à la constitution de tout journal. La notion de sociabilité, développée naguère par les travaux pionniers de Maurice Agulhon<sup>3</sup>, s'avère d'un emploi bien adapté pour l'analyse d'un objet aussi social que le journal. Le journalisme est un métier de la plume qui reste inséparable d'un travail social et d'un tissage de relations ; la sociabilité a joué un rôle rédactionnel essentiel tout au long du siècle, contribuant largement à la constitution et à l'essor de l'oeuvre collective qu'est le journal. Des formes de sociabilité, souvent codifiées depuis longtemps comme le café ou le salon, ont donc largement structuré la pratique du journal. Au café, chez un particulier, dans les bureaux du journal, dans un salon, la rencontre fait le journal. Dans les pages suivantes, on exposera les principales pratiques sociales de journaliste tout en accordant une importance aux textes qui ont contribué à forger l'image, voire le mythe, de cette collectivité.

### **Lieux et formes de sociabilités**

Existe-t-il une forme typique de la sociabilité journalistique ? En réalité, les journalistes se fréquentent selon des rites de sociabilité qui ne leur sont pas spécifiques, bien qu'ils tendent à les investir d'une forte portée symbolique : dans la vie journalistique du XIX<sup>e</sup> siècle, il y a ainsi de véritables « cafés de journalistes ». À cet

---

<sup>1</sup> Charles Asselineau (1869), *Charles Baudelaire, sa vie et son oeuvre*, Paris, Lemerre, p. 26.

<sup>2</sup> Jules Janin (1840), « Le journaliste », dans *Les Français peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, t. III, Paris, Curmer, p. XXXVIII.

<sup>3</sup> Maurice Agulhon (1977), *Le Cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848, étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, Armand Colin, École des hautes études en sciences sociales, Cahiers des annales, vol. 36.

égard, les sources de souvenirs sont profuses mais à exploiter avec prudence, car elles construisent un imaginaire qui se déploie aux frontières de la fiction, souvent plus en interaction avec les représentations journalistiques elles-mêmes qu'avec les pratiques sociales effectives. Elles se situent dans le prolongement des « physiologies » et autres inventaires anecdotiques qui fleurissaient sous la monarchie de Juillet. Indéniablement, c'est le Second Empire qui voit éclore cette culture du café de journaliste. En 1862, dans son *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Alfred Delvau contribue à diffuser l'image du journal sorti tout droit du café : « C'est chez Dinocheau que se sont improvisés quatre ou cinq des petits journaux qui ont paru depuis six ou sept ans : *le Diogène, le Triboulet, le Rabelais, la Silhouette, le Polichinelle, le Gaulois, le Boulevard*, etc.<sup>4</sup> ». Un peu avant Delvau, Jean-François Vaudin avait déjà proposé une « histoire critique et anecdotique de la presse parisienne » dans laquelle il avait montré par exemple le rôle fédérateur d'un établissement comme le Café du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'élaboration de *La Causerie*<sup>5</sup>. Il y reviendra dans le deuxième tome de son ouvrage, à propos notamment de *La Nouvelle* : « *La Nouvelle* a vu le jour au Café de mon oncle, au coin du boulevard Montmartre<sup>6</sup> ». Firmin Maillard contribue lui aussi à fixer la sociabilité des gens de lettres réunis dans la brasserie des Martyrs, véritable bureau de travail : « Ici, un petit groupe très-affairé ; c'est la rédaction du *Diable boiteux* dont le premier numéro – qui doit paraître demain – est là étalé sur la table<sup>7</sup> ». Un peu plus tard enfin, Alphonse Daudet rappellera que les fameuses « Lettres de Junius » de Delvau et Duchêne, publiées dans le *Figaro* en 1861, furent composées à la brasserie des Martyrs<sup>8</sup>, tandis que Philibert Audebrand associera on ne peut plus directement café et journalisme dans son ouvrage de 1888<sup>9</sup>.

Autre forme de pratique, celle des grands dîners de journalistes, très courante tout au long du siècle. Hippolyte de Villemessant, fondateur du *Figaro* en 1854, organisait ainsi le « dîner des gens d'esprit », rassemblant parfois plus de cent couverts. Ces dîners se plaçaient sous l'égide de la *Société d'encouragement pour l'amélioration de l'esprit français*, clin d'œil humoristique au Jockey Club. Firmin Maillard évoque lui

---

<sup>4</sup> Alfred Delvau (1862), *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris, Dentu, p. 20.

<sup>5</sup> Jean-François Vaudin (1860), *Gazetiers et gazettes, histoire critique et anecdotique de la presse parisienne*, vol. 1, Paris, Dentu, p. 40.

<sup>6</sup> Jean-François Vaudin (1863), *Gazetiers et gazettes, histoire critique et anecdotique de la presse parisienne*, vol. 2, Paris, Dentu, p. 177.

<sup>7</sup> Firmin Maillard (1874), *Les Derniers bohêmes : Henri Murger et son temps*, Paris, Sartorius, p. 16.

<sup>8</sup> Voir Alphonse Daudet (1888), *Les Trente ans de Paris*, Paris, Malpon et Flammarion, p. 249-251.

<sup>9</sup> Philibert Audebrand (1888), *Un café de journalistes sous Napoléon III*, Paris, Dentu.

aussi ces grands repas : les jeudis d'Émile de Girardin, les dîners de Jacques Coste, un des fondateurs du *Temps*, ou encore les dîners de Polydore Millaud, fondateur du *Petit journal* : « Millaud régalaient aussi de temps en temps les notabilités du journalisme, et ses festins faisaient souvent dans la petite presse plus de bruit que de raison<sup>10</sup> ». Dans *Un café de journalistes*, Audebrand rappelle quant à lui les origines du « Pluvier », un dîner mensuel d'hommes de lettres et de journalistes qui avait lieu chez Brébant sous le Second Empire. L'histoire littéraire a retenu davantage la renommée de dîners animés par des hommes de lettres célèbres, comme les Goncourt et les dîners « Magny » (lancés dans les années 1860, ils deviendront les « dîners du *Temps* »), ou encore les dîners Dentu, orchestrés par le libraire et éditeur du même nom au début de la III<sup>e</sup> République. De nombreux journalistes, hommes de lettres et critiques se rencontrent à ces occasions<sup>11</sup>.

Durant les belles années du Boulevard, une géographie des sociabilités journalistiques et littéraire se met en place, comme le rappelle Jean-Didier Wagneur : « ses restaurants et ses cafés élégants sont la chambre d'écho des rumeurs de la capitale et du cancan. Le Boulevard, centre de la vie parisienne offre aux journalistes des proximités appréciables : les salles de rédaction et les théâtres sont proches, non loin la rue Montmartre accueille les imprimeries et c'est de la place de la Bourse puis de la rue du Croissant que partent les crieurs de journaux<sup>12</sup> ». Les intrications de ces divers milieux sont abondantes quoique difficiles à mesurer. S'y mêlent des motifs de relations personnelles et amicales souvent liées à des impératifs professionnels. Le point extrême du mélange entre sociabilités littéraires et journalisme est peut-être atteint à la fin du siècle, au moment où certains lieux de spectacles populaire comme le cabaret prolongent la rencontre en de petites feuilles humoristiques et festives : ainsi de l'établissement de Goudeau et Salis, le Chat-noir (*Le Chat noir*, 1881) ou le Mirliton de Bruant (*Le Mirliton*, 1885).

### **Journalisme, sociabilité et politique**

On le sait, avec la littérature, l'autre grand secteur du journalisme est celui de la politique. De nouveau, le café s'impose comme un véritable lieu de travail, mais suivant

---

<sup>10</sup> Firmin Maillard (1905), *La Cité des intellectuels : scènes cruelles et plaisantes de la vie littéraire des gens de lettres*, Paris, Darangon, p. 281.

<sup>11</sup> Voir à ce propos Anne Martin-Fugier (2003), *Les Salons de la III<sup>e</sup> République. Art, littérature, politique*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », p. 233 et suiv.

<sup>12</sup> Jean-Didier Wagneur (2005), « Paris-Journaliste », dans la *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n° 19, p. 39.

des modalités variées. Sous le Second Empire, les surveillances de la presse et l'apolitisme forcé de la plupart des journaux font du café l'espace d'une liberté compensatrice. Si le docteur Véron, directeur du *Constitutionnel* qui soutient le régime, fréquente le Café de Paris, l'opposition libérale, anti-impériale ou républicaine se retrouve au Café de Bucí, au Madrid, au Voltaire ou encore au Tabourey, 20 rue de Vaugirard, avec des personnalités telles que Vallès, Delescluze, Ranc, Gambetta ou encore Isambert, ancien de l'Assemblée Constituante de 1848 et journaliste au *Temps*<sup>13</sup>. Au début de la III<sup>e</sup> République, l'habitude de la fréquentation du café perdure mais elle acquiert une dimension nouvelle grâce à la libéralisation amorcée à la fin de l'Empire. Certains journalistes et hommes politiques de convictions républicaines s'y retrouvent, faisant du café un lieu important du journalisme politique. Le café de Madrid, le Grand U, le café Frontin, la brasserie Gutemberg sont des lieux de ralliement pour les radicaux, comme l'a montré Jules Grévy<sup>14</sup>. Pour certains journalistes, notamment de *La République française*, de *L'Avenir national* ou de *L'Événement*, ce sont là des lieux de collectes d'informations. Dans les années 1870, les journalistes y puisent, dans la rencontre avec certains parlementaires, la matière de comptes rendus. Les informations sont souvent partagées avec les feuilles de même allégeance, qu'elles soient de Paris ou de la Province. La sociabilité de café est bien, comme l'indique Grévy, une « sociabilité semi-publique<sup>15</sup> », tout à la fois moment de proximité physique et moment d'élaboration de la nouvelle.

S'il y a eu des cafés de journalistes, on ne peut pas dire qu'il y ait eu une contrepartie pour ce qui concerne les salons. Mais on observe malgré tout une indéniable intrication des sociabilités journalistiques et mondaines dont Léon Daudet a donné par exemple un aperçu dans l'un de ses ouvrages de souvenirs au titre significatif, *Salons et journaux* (1917). Dans ses *Souvenirs* (1913), Charles de Freycinet explique pour sa part que c'est chez Juliette Adam que *La France* de Girardin, *Le XIX<sup>e</sup> siècle* d'About et *La République française* de Gambetta formèrent une véritable ligue républicaine, comme le note Sylvie Aprile<sup>16</sup>. Cette dernière montre par ailleurs comment certaines conversations de salon trouvent leur extension dans la presse, tant

---

<sup>13</sup> Roger Bellet (1967), *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Paris, Armand Collin, coll. « Kiosque », p. 159-160.

<sup>14</sup> Jules Grévy (2003), « Les cafés républicains de Paris au début de la Troisième République : de l'apogée au déclin », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 50, n° 2 (avril-juin 2003), p. 52-72.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>16</sup> Sylvie Aprile (1991), « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 38, n° 3 (juillet-septembre 1991), p. 480.

les milieux journalistiques, politiques et mondains paraissent inextricablement liés. On observe aussi ce phénomène dans le salon républicain de la marquise Arconati-Visconti, ouvert à certains journalistes, notamment Harduin du *Matin* et Jules Claretie du *Temps*, mais aussi à un homme politique comme Henry Roujon, ministre de l'Instruction et collaborateur du *Figaro*<sup>17</sup>. De l'autre côté du spectre politique, la vitalité des sociabilités mondaines dans les premières décennies de la III<sup>e</sup> République jusqu'à la guerre et leur importance sur le travail journalistique sont particulièrement bien illustrées avec une personnalité comme Mme de Loynes. Pascal Ory a rappelé le rôle de premier plan joué par ce salon pour certains réseaux de droite dans le dernier tiers du siècle, puis franchement nationalistes au moment de l'Affaire Dreyfus. Le directeur de *La France*, Charles Lalou, Ernest Daudet dirigeant le *Journal Officiel* sous le ministère Broglie ou encore le critique littéraire Jules Lemaître, du *Journal des débats*, fréquentent ce salon<sup>18</sup>. Arthur Meyer, directeur du *Gaulois* à partir de 1882 après un premier bref passage à ce journal en 1879 illustre bien également la pénétration des milieux mondains et monarchistes par le monde de la presse. Les fréquentations d'Arthur Meyer, qui se rend notamment chez Mme de Loynes et chez la duchesse d'Uzès, égérie de Boulanger, servent bien la cause du *Gaulois*. Le journal se veut l'organe de la bonne société parisienne comme en fait foi la vitalité de la rubrique des « Mondanités » ; Arthur Meyer est d'ailleurs inscrit au *Bottin mondain*, ce qui confirme l'interférence entre mondanité et journalisme<sup>19</sup>.

### **Sociabilités et représentations**

Toutes ces formes de sociabilités de journalistes tendent bien à confirmer que le métier de journaliste, pour important qu'il soit, est, dans la majeure partie du siècle, à la recherche de ses propres structures professionnelles, de ses codes de travail et plus généralement d'une identité sociale : l'effet le plus profond de la sociabilité est peut-être précisément de contribuer à la construction d'une appartenance sociale. C'est l'image du journalisme qui est ici en jeu et sa diffusion dans l'espace public, question cruciale si l'on admet que les représentations sont porteuses d'effets spécifiques et qu'elles ne sont

---

<sup>17</sup> Gérard Baal (1981), « Un salon dreyfusard des lendemains de l'Affaire à la Grande Guerre : la marquise Arconati-Visconti et ses amis », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 28, n° 3 (juillet-septembre 1981), p. 433-464.

<sup>18</sup> Pascal Ory (1992), dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, t. II : *Culture*, Paris Gallimard, p. 123.

<sup>19</sup> Cyril Grange (1996), *Les Gens du Bottin Mondain, 1903-1987. Y être, c'est en être*, Paris Fayard, p. 464.

pas sans incidences sur les pratiques<sup>20</sup>. Il faut donc enfin réfléchir aux sens multiples que portent les diverses représentations du journalisme.

À prime abord, les sources primaires – mémoires, essais, physiologies... – sont souvent anecdotiques et peu éloquentes sur la réalité des pratiques. Il y a là un imaginaire social dont la force est dans sa tendance à la fictionnalisation, secondé en outre par un ensemble de textes ouvertement fictifs : des *Illusions perdues* (1843), où Lucien de Rubempré apprend que « le journal (...) se fait dans la rue, chez les auteurs, à l'imprimerie, entre onze heures et minuit », à *Bel-Ami* (1885), où le parcours de Duroy illustre la collusion entre journalisme, mondanité et pouvoir, en passant par *Les Hommes de lettres* (1868) des Goncourt, qui fixent la mythologie de la petite presse, la fiction raconte l'aventure médiatique et contribue à imposer l'image des sociabilités de journalistes. Mais s'il est difficile aujourd'hui de mesurer avec exactitude la portée de ces témoignages, ils manifestent bien les liens qui unissent sociabilités et constitution du journal, de façon parfois inextricable et joyeusement confuse, et il faut bien se garder de les évacuer trop rapidement. Une véritable histoire sociale de la vie des journalistes doit tenir compte des représentations qui émanent de ces rencontres, que ces représentations soient contemporaines des pratiques, ou encore qu'elles soient rétrospectives, sous formes de mémoires et de souvenirs : elles ont une incidence sur la manière dont les journalistes conçoivent leur travail, se positionnent dans le champ culturel et cherchent à renvoyer l'image de la stabilité qui fait précisément défaut à leur « métier ». Ainsi, tout autant que les pratiques effectives de sociabilité, ce vaste ensemble de textes, aux contours génériques multiples, est impliqué dans la constitution de l'identité sociale du journalisme au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>.

À ces textes qui traitent de la presse mais hors la presse fait écho un autre ensemble de représentations, qui pour leur part émanent directement du journal et sont donc plus concrètement en prise avec lui. Tout au long du siècle, et au-delà sans doute, le journal est un texte largement autoréférentiel. Ainsi, d'une part, si l'on peut supposer que la sociabilité est alimentée par le journal, matière à nouvelle, à conversation et commentaire – hypothèse « sociologisante » que formulait Gabriel Tarde au début du

---

<sup>20</sup> À ce propos, voir la réflexion incontournable de Roger Chartier (1998), *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel.

<sup>21</sup> Voir Christian Delporte (1997), « Les journalistes vus par eux-mêmes : discours de professionnels et construction identitaire », dans Roger Bautier, Elisabeth Casenave et Michael B. Palmer, *La Presse selon le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Universités de Paris-III et de Paris-XIII.

XX<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup> –, d'autre part, par un effet retour, le journal relaie la sociabilité en la représentant : rencontres de café, dîners de journalistes sont l'objet de véritables comptes rendus, dans une sorte de carnet mondain qui a pour objet la vie sociale des journalistes. Ce phénomène est tout particulièrement important sous le Second Empire dont les restrictions à la liberté d'expression engendrent la constitution d'un discours narcissique et largement humoristique sur les sociabilités de journalistes. Apparaissent alors des petits genres très proches du divertissement médiatique, tels que la blague, la nouvelle à la main, ou encore la mystification, qui prennent pour cible le milieu des journalistes<sup>23</sup>. Il faut préciser qu'il s'agit ici plus particulièrement du secteur littéraire et mondain du journalisme, voire par certains aspects d'une culture proto-médiatique transsociale ou populaire. Roger Bellet avait superbement évoqué à propos des débuts de Jules Vallès cet échange constant entre les sociabilités et le texte de la petite presse : « des cafés au *Figaro*, du *Figaro* aux cafés, par de nombreux journalistes du *Figaro* écrivant aussi dans les autres journaux, s'établissait une respiration littéraire, écrite et orale, que le souverain mépris des "écrivains" ne suffit pas à dissoudre<sup>24</sup>. » C'est bien la question du rapport entre les pratiques orales et le texte imprimé qui se pose. Le 21 novembre 1871, Edmond de Goncourt note dans son journal, à propos du « dîner des Spartiates » qui avait lieu chez Brébant, que cette rencontre « est un aimable dîner de léger cancanier qui vous introduisent dans les bidets de Paris et les coulisses du journalisme et des affaires<sup>25</sup> ». En faisant ainsi allusion à la rumeur et au potinage qui caractérisent les manifestations sociales de la vie parisienne, Goncourt met incidemment le doigt sur ce qui est peut-être l'essentiel d'une culture orale largement perdue et difficile à reconstruire, mais dont se délecte par exemple la petite presse littéraire du Second Empire.

On peut également proposer une hypothèse d'inspiration sociocritique à propos du sens général de la représentation de la sociabilité des journalistes, telle qu'on peut la lire parmi les différents textes de corpus primaire dont nous avons fait usage jusqu'ici : tout texte faisant référence à la sociabilité des journalistes tendrait incidemment à évoquer la poésie d'un autre texte, inévitablement collectif, celui du journal. « Un journal est une

---

<sup>22</sup> Voir Gabriel Tarde (1989), *L'Opinion et la foule*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Recherches politiques », (1901).

<sup>23</sup> À ce propos, voir Marie-Ève Thérénty (2006), « De la nouvelle à la main à l'histoire drôle : héritage des sociabilités journalistiques du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Michel Lacroix et Guillaume Pinson (dir.), *Sociabilités imaginées : représentations et enjeux sociaux*, *Tangence*, n° 80, p. 41-58.

<sup>24</sup> Bellet, *Jules Vallès*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>25</sup> Cité par Martin-Fugier, *Les Salons de la III<sup>e</sup> République*, *op. cit.*, p. 256.

oeuvre collective » écrivait Auguste Jal<sup>26</sup>, qui caractérisait par là essentiellement la dimension sociale du travail journalistique. Mais on pourrait également insister sur le sens esthétique que l'expression « oeuvre collective » tend à suggérer : parmi les grandes contraintes qui pèsent sur l'écriture du journal et qui fonctionnent comme de véritables règles poétiques, la *collectivité* – à côté de la *référence* et de la *périodicité* – est en effet au fondement de l'esthétique du journal<sup>27</sup>. Indéniablement, le journal est cet espace qui acquiert sa dimension esthétique à travers l'imbrication de la voix singulière de chaque écrivain-journaliste dans la collectivité de l'oeuvre périodique, à la fois fragmentaire et totale. Ainsi, tout texte portant sur la sociabilité des journalistes aurait tendance à s'inscrire sur l'horizon esthétique et poétique propre à l'écriture médiatique. Dévoiler les pratiques de sociabilité des journalistes, se serait parler indirectement de la forme même du journal, de son esthétique polyphonique, vaste chœur composé d'autant de voix qu'il y a de signatures. Voici par exemple en quels termes Gustave Toudouze, dans sa biographie d'Albert Wolff, raconte l'extraordinaire attrait qu'exerçait sur le futur chroniqueur les rencontres de Villemessant et de ses rédacteurs au café de Mulhouse :

Il les regardait sans se lasser, dans une envie de tout son être le poussant déjà vers eux, lui indiquant sa place à cette table où l'encre noircissait le papier, où les articles se soudaient les uns aux autres sous l'œil vigilant et intelligent du rédacteur en chef, pour composer un de ces numéros spirituels, cancaniers, boulevardiers et si vivants qui éclataient dans Paris comme des pièces d'artifices<sup>28</sup>.

Les journaux de Villemessant, « spirituels, cancaniers, boulevardiers », prolongent textuellement la parole vive et l'esprit parisien, à tels points que, « si vivants », ils miment la vie elle-même et y retournent : vers « Paris comme des pièces d'artifices ». On voit donc bien dans cet exemple l'amalgame qui s'instaure entre la rencontre des journalistes et les morceaux textuels qui composent la page du journal : tout dans cette phrase contribue en effet à lier indissolublement la *sociabilité pour le texte* – la rencontre de Villemessant et de ses journalistes – et cette *société de textes* « soud[és] les uns aux autres » qui en sera le résultat, c'est-à-dire un numéro du *Figaro*. Cette façon d'envisager le rapport entre la sociabilité et le texte du journal devrait par ailleurs inviter à suggérer la lecture inverse : toute page de journal, au-delà des thèmes

---

<sup>26</sup> Auguste Jal (1877), *Souvenirs d'un homme de lettres*, Paris, Techener, p. 47.

<sup>27</sup> Voir Marie-Ève Thérenty (2003), « Pour une histoire littéraire du journal », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3 (juillet-septembre 2003), p. 625-635.

<sup>28</sup> Gustave Toudouze (1883), *Albert Wolff, histoire d'un chroniqueur parisien*, Paris, Havard, p. 96.



qu'elle aborde et des rubriques qui la composent, aurait virtuellement la capacité « poétique » d'évoquer l'horizon d'une sociabilité antérieure.

\*

On le voit, un vaste champ de recherche s'ouvre autour de la question des sociabilités de journalistes, qui méritent certainement une attention plus poussée que l'habituel ressassement anecdotique. En l'état présent de la recherche, les acquis sont rares pour ce qui concerne les pratiques effectives, tandis que la réflexion sur les représentations promet de faire progresser les connaissances sur l'imaginaire social du XIX<sup>e</sup> siècle. En fait, la prolifération des représentations de la sociabilité est sans doute le signe, quelque peu paradoxal, de l'avènement de la culture médiatique : au moment en effet où s'imposent les médiations de l'imprimé, le discours social s'emploie inlassablement, par contrecoup, à mettre en scène les sociabilités, c'est-à-dire un type de socialité *directe* qui paraît résister à la socialité *indirecte* et à la communication différée que supposent les médiations. Autrement dit, l'imaginaire de la sociabilité serait d'autant plus fort et suggestif pour les lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle que ceux-ci sont les contemporains des grandes mutations culturelles que suppose l'avènement de la culture médiatique, négation apparente de toute sociabilité.

## L'espace dans les romans de jeunesse de George

Cristina Solé Castells  
Universitat de Lleida

Dans un premier temps, les personnages qui peuplent l'univers romanesque de jeunesse de G. Sand se définissent toujours –ou plutôt se voient définis souvent malgré eux- par rapport au monde extérieur. Leur «moi» est toujours conditionné par un «non moi» pour pouvoir s'épanouir. La réalité intérieure de chaque personnage est nécessairement complétée, précisée et définie par la place déterminée qu'on lui voit occuper au sein d'un cadre extérieur.

Pourtant certains protagonistes sandiens se révoltent contre cette réalité initiale. Ils développent une conscience de soi qui les sépare du monde et de son système de valeurs. Se définir en tant qu'être singulier et par conséquent différent des autres, et se construire un intérieur susceptible d'affirmer et d'afficher leur différence seront parmi leurs buts les plus importants.

Le *cogito* que développent ces personnages a donc comme point de départ la conscience intérieure qu'ils acquièrent d'eux, séparés du monde, comme fondement de toute connaissance. Cette connaissance n'est pas basée dans la raison, comme chez Descartes, mais dans la sensation. Le *cogito* de ces personnages sandiens est donc un *cogito* sensualiste. Sentir est la preuve de leur existence et de leur différence. À partir d'ici commence un long et complexe processus de conciliation de ce moi singulier avec la société. Ce type de protagonistes romanesques ont toujours chez G. Sand "des forces au-dessus du vulgaire"<sup>1</sup>; ce sont donc des êtres d'exception destinés à subir de dures épreuves et souvent un destin tragique.

Par ailleurs ces êtres d'exception sont toujours dominés par "le désir d'un impossible quelconque" écrit l'auteur dans *Histoire de ma vie*. Il s'agit d'un désir qui les tourmente, qui s'oppose presque toujours aux règles socialement établies, dont la réalisation est impossible et qui les rend malheureux. Ce sont des êtres de désir.

---

<sup>1</sup> SAND George, *Histoire de ma vie*, IV<sup>e</sup> partie, chapitre XV.

Les personnages et leurs péripéties ont beau être réalistes dans le détail, ils ne le sont pas dans les objectifs qu'ils recherchent obstinément tout au long des romans. Leur désir perpétuellement inassouvi vise à la conquête de la liberté et du bonheur.

Les espaces qui les contiennent et où se développe l'action sont également empreints de ce caractère ambivalent: ce sont des lieux formellement réalistes, et qui parfois ont même une origine autobiographique –telles les peintures du Berry que nous retrouvons dans plusieurs romans-, mais en même temps ils sont souvent empreints d'une ambiance onirique, à peine perceptible dans une première approche. Sand réussit à obtenir ce résultat au moyen de procédés divers: elle joue avec le binôme lumière/ombre, ou au moyen du contraste entre les décors et les événements qui ont lieu dans leur sein, etc. Ce sont dans tous les cas des décors au moyen desquels George Sand réussit à "évoquer la sensation dans ce qu'elle a de plus vif, de plus intense"<sup>2</sup>

À grands traits, on pourrait classer les espaces sandiens en deux groupes antagoniques que nous appellerons «les espaces du social» et «les espaces sauvages, qui sont des espaces de solitude». Les premiers sont toujours des espaces habités, urbains ou ruraux; ils comprennent aussi bien des constructions artificielles (des châteaux, des maisons...) que des espaces naturels «civilisés». Ce sont dans tous les cas des espaces qui n'ont pas une identité propre, qui ne sont qu'un simple reflet de la dimension sociale de ceux qui les habitent. Il ne s'agit donc pas en général d'espaces de l'intimité, mais de simples signes tout extérieurs d'un ordre social et/ou économique. Un ordre social qui, à l'époque où Sand écrit, est en train de subir d'importants bouleversements et cherche à trouver un équilibre nouveau. Cette réalité instable et changeante, dans laquelle la vieille aristocratie de sang est peu à peu éclipsée par une nouvelle aristocratie émergente d'ordre économique, nous la retrouvons dans la totalité de la production romanesque de George Sand, de *Valentine* (1832) à *Albine Fiori* (1876).

La critique classe habituellement les romans de jeunesse de G. Sand comme des romans à thématique amoureuse, tandis que les créations composées à partir des années 1840 auraient un contenu plutôt social. Ceci est vrai, mais il faut préciser que le thème social n'est pas absent des romans de jeunesse: nous pouvons constater sa présence dès *Indiana*, quoiqu'il occupe une place secondaire, à mode de toile de fond; mais il est de

---

<sup>2</sup> BODIN Thierry (2004), "Une écriture spontanée", dans *Magazine Littéraire. George Sand*, n° 431, mai 2004, p., 43.

première importance pour expliquer nombre de changements dans les attitudes des personnages, dans leur destin et aussi des décors qui les contiennent.

Tout comme dans la société contemporaine de l'auteur, la situation sociale des personnages qui peuplent les romans de Sand est en évolution constante, et les espaces romanesques que nous avons appelé «du social» subissent eux aussi, depuis les premiers romans, une évolution parallèle à celle de leurs habitants. Ainsi dans *Indiana*, G. Sand se plaît à décrire la transformation que subit la maison seigneuriale de la famille d'Indiana lorsqu'elle est vendue par leurs propriétaires ruinés et achetée par des bourgeois enrichis.

Dans le grand salon, à la place où Mme Delmare se tenait d'ordinaire pour travailler, une jeune personne (...) était assise devant un chevalet et s'amusaient à copier à l'aquarelle les bizarres lambris de la muraille. C'était une chose charmante que cette copie, une fine moquerie toute empreinte du caractère railleur et poli de l'artiste. Elle s'était plu à outrer la prétentieuse gentillesse de ces vieilles fresques; elle avait saisi l'esprit faux et chatoyant du siècle de Louis XV sur ces figurines guindées. En rafraîchissant les couleurs fanées par le temps, elle leur avait rendu leurs grâces maniérées, leur parfum de courtoisie, leurs atours de boudoir et de bergerie si singulièrement identiques. À côté de cette œuvre de raillerie historique, elle avait écrit le mot *pastiche*.<sup>3</sup>

Au moyen de l'art, la nouvelle propriétaire imprime sa personnalité dans cet espace, transforme ces décors et en change même le sens: jadis des symboles aristocratiques, rigides, froids et majestueux, désormais accueillants, familiers et vidés de leur vieille signification sociale.

Une évolution similaire subit, dans *Valentine*, la cabane où habite Bénédicte: elle est une simple chaumière misérable et délabrée lorsque le personnage, exclu de la maison paternelle, vient y fixer sa résidence et s'y livrer à de terribles souffrances. Elle évoque alors l'image mythique de l'ancre, profond et obscur, symbole du ténébreux, du chaos psychique. Mais la cabane deviendra "comme par magie, un élégant cabinet de travail"<sup>4</sup> à partir du moment où le jeune homme réussit à se faire une place dans la communauté. Et son habitacle sera le reflet fidèle de cette place nouvellement acquise, mais elle ne deviendra jamais symbole d'intimité.

De même que la société rurale dans les romans sandiens cherche à imiter la société urbaine, les espaces champêtres habités par une communauté humaine fonctionnent comme des doubles des espaces urbains. Comme eux, ils favorisent le

---

<sup>3</sup> SAND George (2004), *Indiana*. Dans *George Sand, romans 1830*, Paris, Omnibus, p. 154.

<sup>4</sup> SAND George (2004), *Valentine*. Dans *George Sand, romans 1830*, Paris, Omnibus, p., 330.

développement d'un moi social, mais sont peu propices à l'introspection, à la méditation. La plupart des êtres qui les habitent manquent de profondeur, ne vivent que sur deux dimensions.

G. Sand leur oppose, dans tous ses romans, un nombre réduit d'êtres d'exception, toujours en quête de liberté et d'individualité. C'est pourquoi nous assistons, dans les romans sandiens, à la multiplication d'espaces réduits, de microcosmes à l'intérieur de l'espace plus large de la maison ou du village, où ce type de personnages cherchent à se construire un intérieur, une intimité, susceptible de leur permettre se sentir exister en tant qu'individus: le pavillon annexe au château de Valentine (*Valentine*), la chambre d'Indiana (*Indiana*), le pavillon caché dans le jardin de Quintilia (*Le secrétaire intime*), la demeure misérable où vivent des moments de passion amoureuse Leone et Juliette (*Leone Leoni*), en sont quelques exemples.

Parfois G. Sand va plus loin et imagine des espaces plus complexes, plus vastes et plus riches au niveau symbolique, qu'elle place partiellement en dehors de l'espace et du temps du réel. C'est le cas de *Le secrétaire intime*: Sand imagine une cour en miniature, qu'elle situe quelque part en Italie, sans autre précision, sauf le détail –non sans importance au niveau symbolique- que cet espace se trouve au bord de la mer. Dans cet endroit imaginaire règne une princesse -Quintilia Cavalcanti-, dont les attitudes et les croyances ont très peu à voir avec la tradition des vieilles cours de la monarchie française en crise et qui, par contre, est imprégnée des idéaux que G. Sand, républicaine convaincue qui prend le parti des plus faibles, défendait et que les temps nouveaux semblaient encourager. La princesse prétend en vain faire régner dans sa cour la justice, la liberté et la solidarité.

Mais dans la fiction sandienne ces espaces finissent par être profanés par la société et deviennent des calques des espaces plus grands qui les contiennent, comme s'il s'agissait de poupées russes. Le pavillon de Valentine, pour citer un exemple, est comme «désacralisé» dès que Lansac y pénètre. Il en est de même pour les autres.

Le voyage joue aussi un rôle important dans la quête d'un espace de liberté à laquelle se livrent ces personnages: le voyage suppose l'illusion d'un recommencement, l'espoir de rompre l'esclavage des espaces du social. Pourtant au bout de ces déplacements on assiste à nouveau à la découverte d'un espace différent dans la forme, mais qui dans le fond n'est qu'un double de celui que les personnages ont quitté. Parfois

même au bout du voyage les personnages découvrent une prison encore plus étroite que celle qu'ils viennent de quitter; c'est le cas des déplacements de Leone et Juliette dans *Leone Leoni*, ou du retour à la maison paternelle de Saint-Julien dans *Le secrétaire intime*.

Le suicide apparaît alors comme une issue possible pour ces êtres d'exception qui peuplent les romans de jeunesse de Sand, et qui ne sont plus capables de supporter le poids écrasant de la contrainte sociale et du malheur. Le suicide apparaît donc comme une libération. G. Sand était convaincue que la mort n'est pas une fin absolue, mais un état de repos préalable à une future renaissance de l'individu avec des forces renouvelées.

Je suis sûre que les morts sont bien, qu'ils se reposent peut-être avant de revivre, et que dans tous les cas, ils retombent dans le creuset pour en ressortir avec ce qu'ils ont eu de bon, et du progrès en plus. (...) la vie. On la sent plus ou moins, on la comprend plus ou moins, et plus on est en avant dans l'époque où l'on vit, plus on en souffre. Nous passons comme des ombres sur un fond de nuages que le soleil perce à peine et rarement, et nous crions sans cesse après ce soleil qui n'en peut mais. C'est à nous de déblayer nos nuages.<sup>5</sup>

Le suicide est toujours présent dans les romans sandiens; il devient un thème obsessionnel, une tentation constante qui accompagne toujours les personnages qui ont la force de se révolter contre la société. La revendication de la liberté, l'amour et le mariage<sup>6</sup> sont les axes les plus importants de cette révolte, dans les romans de jeunesse de G. Sand.

Ce n'est que dans le deuxième groupe d'espaces, que nous avons appelé «espaces de la solitude», que les personnages ont une chance d'aboutir à la liberté et à la plénitude. Ce sont des espaces isolés, inhabités et presque inhabitables, localisés sans exception au sein de la nature. Mais il ne s'agit plus d'une nature civilisée, ornée de beaux parterres, de belles fleurs, d'allées parfumées et bien aménagées, etc. Il s'agit au contraire d'une nature sauvage et primitive. Une nature où dominent les éléments verticaux et durs: des rochers élevés, des torrents tumultueux, des précipices dangereux, de grands arbres... Ces paysages sont, comme les espaces du social, réalistes, et en même temps empreints d'onirisme, mais la l'aspect onirique est ici particulièrement intense. Seulement dans ces espaces les personnages sont capables de se dépouiller de tout ce qui est accessoire, de l'univers du geste et de l'apparent dont ils proviennent. Ce

---

<sup>5</sup> SAND George, *Correspondance Gustave Flaubert – George Sand*.

<sup>6</sup> Le thème du mariage était au centre de nombreux débats de société à l'époque et, par ailleurs, c'était un sujet de roman à la mode.

sont des espaces qui portent en eux une valeur de salut, et qui sont les seuls susceptibles de transgresser les limitations de l'espace et du temps présent, et de concilier la totalité de la chaîne temporelle: passé, présent et avenir se retrouvent et s'unifient dans cette nature sauvage et inhabitée. Mais le passé évoqué par ces espaces n'est pas un passé historique. Ils se relient à un passé beaucoup plus ancien, à un passé mythique. C'est donc une nature intemporelle et éternelle. Aussi il s'agit d'un espace matriciel et régénérateur, qui fonctionne comme un archétype d'élévation, de spiritualité et sagesse, qui permet à l'individu qui s'y livre de découvrir la troisième dimension: la profondeur; dans son sein l'être humain se découvre en même temps comme une individualité unique, et comme une partie indissociable d'une réalité infiniment plus large et qui a un caractère éternel. C'est, nous le voyons, une vision de la nature toute romantique, et commune à une partie importante des artistes contemporains de G. Sand.

Par ailleurs G. Sand, dans sa vie privée, aimait ce type d'espaces. Dans une lettre à sa mère, à l'occasion d'un voyage aux Pyrénées qu'elle fait avec son mari en 1825, elle écrivait:

Je suis dans un tel enthousiasme des Pyrénées, que je ne vais plus rêver et parler, toute ma vie, que montagnes, torrents, grottes et précipices.<sup>7</sup>

Elle a tenu parole: randonneuse avertie, elle n'a cessé de chanter tout au long de sa vie le milieu montagnard: les Pyrénées, mais aussi les Alpes, le Massif central, etc.

C'est aussi dans ces espaces sauvages et intemporels que les personnages triomphent de la tyrannie du désir et trouvent la paix intérieure. *Indiana* nous fournit un exemple qui nous paraît particulièrement beau et illustratif à cet égard: Indiana et Ralph choisissent un de ces espaces –situé au milieu de la mer, dans un coin d'Île Bourbon– pour se suicider ensemble, accablés par la souffrance et l'incompréhension sociale. Ils reviennent à cet espace témoin de leurs jeux d'enfance pour boucler le cercle de leur vie malheureuse.

Mais au moment où ils s'apprêtent à mener à terme leur projet, la nature empêche ce dénouement funeste. "Le hasard voulut que ce fût une des plus belles soirées que la lune eût éclairées sous les tropiques". Toute la nature murmure à voix basse, comme recueillie. Les deux amis montent sur une petite plate-forme "à l'endroit où le torrent s'élançait en colonne de vapeur blanche et légère au fond du précipice. (...) Quelques

---

<sup>7</sup> SANG George (1883), Lettre à Mme Maurice Dupin, 28 août 1825. Dans *Correspondance: 1812- 1883*, tome I. Paris, éd. Calmann Lévy, p. 8.

lianes suspendues à des tiges de raphia formaient en cet endroit un berceau naturel qui se penchait sur la cascade"<sup>8</sup>. Dans cette ambiance onirique et surnaturelle les personnages sont transfigurés par la nature, devenue le personnage principal du roman; Ralph s'assit aux pieds d'Indiana:

C'était la première fois (...) que sa pensée toute entière venait se placer sur ses lèvres. (...) Cette âme n'avait plus ni entraves ni mystères; (...) les fers de la société ne pesaient plus sur elle. (...) Ainsi qu'une flamme ardente brille au milieu des tourbillons de la fumée et les dissipe, le feu sacré qui dormait ignoré au fond de ses entrailles fit jaillir sa vive lumière. (...) Et l'homme médiocre, qui n'avait dit toute sa vie que des choses communes, devint, (...) éloquent et persuasif comme jamais ne l'avait été...<sup>9</sup>

Indiana, à son tour, est transfigurée aussi:

Alors la lune se trouva au-dessus de la cime du grand palmiste, et son rayon, pénétrant l'interstice des lianes, enveloppa Indiana d'un éclat pâle et humide qui la faisait ressembler, avec sa robe blanche et ses longs cheveux tressés sur ses épaules, à l'ombre de quelque vierge égarée dans le désert.<sup>10</sup>

Alors les deux personnages découvrent leur amour mutuel. Le suicide n'a pas lieu, et ils choisissent de vivre dans cet espace, dans une chaumière "simple mais joviale", "située dans un endroit extrêmement sauvage"<sup>11</sup>. On assiste à un mariage symbolique qui n'aurait pas été possible dans l'espace social, et en même temps à une (re)naissance des personnages à une nouvelle période de leur vie marquée par la prééminence du sentiment dans son état pur.

C'est seulement dans cet espace à forte charge onirique que les personnages sont capables d'intériorisation, de réfléchir et de se réfléchir, de se sentir exister et de découvrir la relativité de toutes les choses du réel. Et c'est seulement alors qu'ils sont capables de découvrir l'amour absolu. Un amour qui n'est plus passion, qui est dépouillé de tout aspect matériel; un amour qui est un sentiment pur, stable et éternel comme l'espace qui l'abrite et qui est indissociable de lui, comme le rêvaient tant d'écrivains romantiques.

En digne représentante du mouvement romantique, George Sand s'opposait aux moralistes qui affirment que "tout homme appartient à la société qui le réclame". Elle écrivait:

---

<sup>8</sup> SAND George, *Valentine*, op. cit., p. 169.

<sup>9</sup> Ibid., p. 170.

<sup>10</sup> Ibid., p. 171.

<sup>11</sup> SAND George, Ibid., p. 183.



Nous sommes de la nature, dans la nature, par la nature et pour la nature. Le talent, la volonté, le génie, sont des phénomènes naturels comme le lac, le volcan, la montagne, le vent, l'astre, le nuage.<sup>12</sup>

Pour ceux qui n'ont pas le courage de s'isoler dans la nature sauvage et maternelle, G. Sand propose un autre espace susceptible d'aider les êtres à s'élever au-dessus du réel. C'est l'espace de l'art, espace à forte charge onirique aussi, source infinie de rêveries diverses. L'art de l'écriture pour notre auteur, mais aussi l'art de la peinture.

G. Sand a pratiqué le dessin et l'aquarelle depuis son enfance. Vers 1831-1832, lors de son arrivée à Paris, elle pense même en faire son métier et se met à étudier cet art, jusqu'à ce qu'en 1832, le succès éclatant de *Indiana* décide son avenir professionnel. Mais Sand continuera à peindre pendant toute sa vie. La plupart de ses compositions sont des paysages peints à l'aquarelle.

Comme les paysages qu'elle décrit dans ses romans, ses aquarelles sont réalistes, mais en même temps elles sont empreintes d'un onirisme et d'un caractère intemporel assez marqués. Et comme ses paysages romanesques, ses aquarelles évoquent aussi la sensation. Dans sa peinture comme dans ses descriptions littéraires de paysages nous retrouvons la prééminence des mêmes couleurs: verts, ocres, bleus, et souvent nous y découvrons aussi les mêmes motifs: sites vallonnés, précipices, escarpements, cascades, rochers, ... Mais aussi des fleurs, des jardins.

Bien qu'on ne puisse pas interpréter ses paysages picturaux comme des illustrations de ses paysages romanesques, les coïncidences que nous remarquons mettent en relief la valeur symbolique que G. Sand attribue à ces éléments.

Nous savons que vers la fin de sa vie G. Sand pratique l'aquarelle "à la dendrite", "formes vagues produites par le hasard" qu'elle complète et définit ensuite. Dans ses lettres à Flaubert elle raconte comment la réalisation de ces aquarelles était pour elle une source de rêverie, "des moments d'attention flottante très propices à la formation d'idées littéraires"<sup>13</sup>.

Mais par ailleurs, toutes ses activités quotidiennes étaient pour Sand des occasions de rêveries et de sensations qui à leur tour étaient à l'origine de ses textes de fiction, ou qui en changeaient le cours.

---

<sup>12</sup> SAND George, *Correspondance Gustave Flaubert – George Sand*.

<sup>13</sup> SAVY Nicole (2004), "Du modèle à l'artiste". Dans *Magazine Littéraire*, op. cit., p. 55.

Pour G. Sand la rêverie et les sensations multiples qu'elle produit est un moyen de transgresser l'espace et le temps du quotidien, pour pénétrer dans un espace et un temps imaginaires et intemporels; ceci lui permet à son tour la création en liberté des univers mentaux que sont ses romans. "Le rêveur se voit libéré de ses soucis, de ses pensées, libéré de ses rêves. Il n'est plus enfermé dans son poids. Il n'est plus prisonnier de son propre être"<sup>14</sup> affirmait Bachelard. De même que les personnages romanesques qui prenaient refuge dans la nature sauvage trouvaient là une voie de l'intériorisation et de la plénitude, l'artiste qu'est Sand rêvant son ouvrage, son univers à elle, réussit à s'éloigner de la prison du réel, à se dépouiller des contraintes sociales et à conquérir l'harmonie intérieure et à la plénitude. Dans ses romans elle fait suivre la même évolution à quelques-uns de ses personnages, des êtres d'exception qui, comme l'auteur, choisissent la voie de l'art, tel Saint-Julien dans *Le secrétaire intime*, ou Laure dans *Indiana* la jeune fille d'adoption de M. Hubert qui recrée la maison du Lagny au moyen de la peinture, parmi d'autres.

Donc à la fin du long parcours de l'auteur et de ses personnages choisis, de l'intérieur même de l'univers du réel, deux espaces différents dans la forme mais identiques dans le fond, surgissent comme seules voies de salut: l'espace de la nature inhabitée et sauvage et l'espace de l'art. Ce sont les seuls espaces où il est encore possible de créer un univers de beauté -une beauté toute intérieure et métaphysique qui n'a rien à voir avec les canons esthétiques ou les modes-, une beauté surgie de l'exaltation extrême du réel. La capacité de transfigurer le réel, de faire ressortir la beauté de l'intérieur de la souffrance, de la misère et de la violence inhérente aux espaces du social que possède l'art et les espaces de la nature sauvage, entraînent la destruction de celui-ci. L'espace de l'art, comme celui de la nature sauvage et inhabitée, fonctionne donc comme un *medium*, un espace dynamique intermédiaire entre les deux grands espaces inconciliables du réel et de l'éternel, reflet pâle et lointain de celui-ci que seulement un nombre réduit d'êtres d'exception est capable de percevoir et de sentir.

La fusion de l'être avec ces espaces transgresseurs est à son tour un suicide symbolique qui est condition nécessaire pour participer de ce nouvel univers. "Je rêve donc je suis" affirmait Sand. Ce *cogito* fondateur domine sa vie et ses œuvres de

---

<sup>14</sup> BACHELARD Gaston (1984), *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, p. 178.

jeunesse et permet à ses personnages en quête d'absolu de triompher des contraintes sociales, ainsi que du désir et de la souffrance qu'elles comportent.

## ***Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* de George Sand, una reescritura del Quijote**

Tomás GONZALO SANTOS  
Universidad de Salamanca

Esta comunicación se inscribe no en el marco de un centenario, sino en el de tres: el del nacimiento de George Sand, celebrado en 2004 y el de la publicación del *Quijote*, en 1605, y *L'Astrée*, en 1607. Pero no es por oportunismo, por más que haya dedicado a ellos buena parte de mi vida académica, sino como penitencia por haber minimizado la importancia de la obra cervantina en el estudio que acometí, hace ya bastantes años (Gonzalo, 1993), de *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*<sup>1</sup>, embargado por la omnipresencia de la novela de d'Urfé en ella.

En efecto, aunque la clave primera para una interpretación cabal de la novela de George Sand, ha de buscarse en *L'Astrée*, una lectura atenta de este relato ambientado en el primer cuarto del siglo XVII permite desvelar que entre sus líneas discurre, como en filigrana, una reinterpretación –no exenta de parodia, a su vez– de la novela de Cervantes. En efecto, su impronta se descubre en el personaje principal, el marqués de Bois-Doré, tanto en su figura como en sus excesos quijotescos, entreverados de delirios astreanos, bien es cierto:

L'ami chez qui je vais vous caser, dit-il, est le plus singulier personnage de la chrétienté. Il faut vous attendre à renforcer de bonnes envies de rire auprès de lui ; mais vous serez bien récompensé de la tolérance que vous aurez pour ses travers d'esprit par la grande bonté d'âme qu'il vous montrera en toute rencontre (I, p. 14).

Sand hace de Bois-Doré un simple hidalgo de provincias, como el propio don Quijote; pero, a diferencia de este, un gentilhomme que se ha enriquecido en las guerras de religión y de la Liga que asolaron Francia durante el siglo XVI y parte del XVII. El título de marqués que ostenta es, en realidad, honorífico y bien podría asimilarse al sobrenombre con el que reviste Cervantes a su personaje: « Malgré tous ces titres, Bois-Doré n'est pas de la haute noblesse du pays, et nous ne lui tenons que par alliance. C'est un simple gentilhomme que le feu roi Henri IV a fait marquis par amitié pure, et qui s'est enrichi, on ne sait pas trop

---

<sup>1</sup> SAND George (1858). *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*. Paris : A. Cadot. Publicado primero en folletín en *La Presse* entre el 1 de octubre de 1857 y el 16 de febrero de 1858. Gracias a su difusión como serial televisivo fue editado en 1976 (Paris: Albin Michel), edición que manejamos aquí. En nuestras referencias, que incluimos en el cuerpo del texto, los caracteres romanos corresponden al capítulo; las cifras arábigas, a la página.

comment, dans les guerres du Béarnais » (I, p. 15).

Además, es ridículo hasta el exceso porque no acepta su edad y la disimula con afeites; y en esto se aparta un poco de su modelo: no sólo porque es mayor que don Quijote<sup>2</sup>, pues ronda los sesenta y cinco al comienzo de la historia, sino porque a éste poco parece importarle su aspecto fuera de la impedimenta que prescribe la caballería andante:

Depuis ce jour, Bois-Doré porta perruque ; sourcils, moustaches et barbe peints et cirés ; badigeon sur le museau, rouge sur les joues, poudre odorantes dans tous les plis de ses rides ; en outre, essences et sachets de senteur sur toute sa personne. [...] Quant au costume, il était, par sa recherche, par la quantité de galons, de broderies, de rosettes et de panaches, on ne peut plus ridicule ne plein jour, à la campagne, outre que les couleurs tendres et pâles, que notre marquis affectionnait, juraient davantage avec l'aspect léonin de sa moustache hérissée et de sa crinière d'emprunt (V, pp. 32-33).

Al igual que don Quijote quien, tras tomar la determinación de convertirse en caballero, « se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse »<sup>3</sup>, Bois-Doré, marcado también por sus lecturas novelescas, pretende tener una dama de sus pensamientos, incluso a su edad. Es más, presionado por su servidor, acaba declarándose a su joven vecina, Laurianne que, aunque viuda, sólo cuenta catorce años de edad. Convengamos que es tanto o más ridículo que el fervor del hidalgo manchego por la pretendida Dulcinea:

En vieillissant, son cœur s'est refroidi ; mais il prétend cacher cela, comme il croit cacher ses rides, en feignant d'avoir été converti à la vertu des bons sentiments par l'exemple des héros de l'Astrée. Si bien que, pour s'excuser de ne faire la cour à aucune belle, il se vante d'être fidèle à une seule qu'il ne nomme point, que personne n'a jamais vu et ne verra jamais, par la bonne raison qu'elle n'existe que dans son imagination (VI, p. 35).

Si Cervantes recupera *in extremis* para su personaje el nombre verdadero junto con su carácter « ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano a quien mis costumbres me dieron renombre de *bueno* »<sup>4</sup>, Bois-Doré no le va a la zaga: él es también, en el buen sentido de la palabra, bueno; es decir, que, a fuer de buena persona, le toma por tonto buena parte de sus vecinos: « Bois-Doré, hors du combat, où il se portait vaillamment, était d'un mansuétude révoltante [...] Il passait donc alors, malgré son goût pour les roman de pastoral et de chevalerie, pour un petit esprit et un cœur tiède » (V, p. 30). También Bois-Doré recuperará, a su manera, la cordura, olvidándose de su ridículo aliño indumentario y de sus excesos amorios. De hecho, el viejo marqués renuncia en favor de su sobrino, y ahijado, Mario quien, una vez convertido en un hombre y tras sus gestas guerreras, obtendrá la mano de la joven viuda, a la que amaba desde niño.

<sup>2</sup> «Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años » (I, 1).

<sup>3</sup> CERVANTES (1605). *Don Quijote de la Mancha*, Primera parte, capítulo 1.

<sup>4</sup> CERVANTES (1605). *Don Quijote de la Mancha*, Segunda parte, capítulo 74.

Mas la quijotización sistemática a la que ha sometido a su viejo hidalgo no puede hacer olvidar que esta se extiende a otros personajes y peripecias. Así, el consejero Lucilio (X, p. 50) en la novela de Sand representa a un tiempo las funciones del bachiller Sansón Carrasco y del Cura del *Quijote*, pero un cura muy particular, dada la postura conciliadora del marqués en materia de religión: «Le marquis n'avait jamais parlé religion avec elle ni devant elle. Le fait est qu'il n'en parlait avec personne, et trouvait les dieux mi-partie gaulois et païens de l'*Astrée* très conciliables avec ses notions vagues sur la Divinité » (LXVI, p. 338). Así, este italiano, sabio y leal, es discípulo de Giordano Bruno y ha sido torturado por herético, lo que no ha impedido a Bois-Doré hacer de él su hombre de confianza.

A su vez, Adamas, mayordomo siempre solícito, junta en su figura a los personajes del barbero, oficio que sigue ejerciendo en exclusiva para el marqués, y al escudero cervantino, cuyo carácter comparte, protagonizando de hecho la única alusión directa al *Quijote*:

Adamas était un Gascon pur sang : bon coeur, bel esprit, langue intarissable. Bois-Doré affectait très naïvement de l'appeler son vieux serviteur, bien qu'il fût l'aîné d'au moins dix ans.

Cet Adamas, qui l'avait suivi dans ses dernières campagnes, était son âme damnée, et lui faisait savourer l'encens d'une admiration perpétuelle, d'autant plus funeste à sa raison, qu'elle était le résultat d'un engouement sincère. [...].

Il n'y a pas de grand homme pour son valet de chambre, témoin Sancho Pança, qui disait de si fortes vérités à son maître. Mais Bois-Doré, qui n'était qu'un excellent homme, jouissait du privilège d'être un demi-dieu pour son laquais ; et, tandis que des héros ont été la risée de leurs gens, ce vieillard si moquable était pris au sérieux par la plupart des siens (XII, p. 57).

Por el contrario, quien hace las veces de ama, la gobernanta de Bois-Doré, defraudará su confianza y su unirá al enemigo, cumpliendo en esta tragicomedia el papel del traidor, que no en vano es pelirroja y es esta una tradición entre los traidores desde la literatura medieval: « une espèce de demoiselle bourgeoise », « voilà une gouvernante très ragoûtante », su verdadero nombre es Guillette Carcat, pero ha sido bautizada por el marqués como Bellinde, seudónimo tomado de *L'Astrée*, al igual que para el resto de servidores... y de los animales domésticos (II, pp. 17-18).

Pero George Sand no se contenta con haber afrancesado al caballero español, doblándolo de pastor literario; una tentación que también asaltó al propio don Quijote –como al mismo Cervantes–, aunque la muerte le impidiera acometerla<sup>5</sup>. La huella cervantina se trasluce también en la pareja de españoles malvados que llegan a los dominios de Bois-Doré: d'Alvimar y su criado Sanche, colocados en las antípodas de sus homólogos:

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, cap.73. Vid. al respecto GONZALO SANTOS (2007).

D'Alvimar arriva au château d'Ars un jour d'automne, vers huit heures du matin, accompagné d'un seul valet, vieil Espagnol qui se disait noble aussi, mais que la misère avait réduit à la domesticité, et qui ne paraissait guère d'humeur à trahir les secrets de son maître, car il ne disait quelquefois pas trois paroles par semaine (I, p. 13).

En realidad, d'Alvimar es mitad español, mitad italiano; de donde resulta un carácter complejo<sup>6</sup>. Así, aunque para la escritora, quien maneja con ligereza los clichés sobre los pueblos, la mayoría de sus defectos provienen de su condición de castellano, el talante traicionero –del que dará cumplidas muestras a lo largo del relato– responde a su otro origen: «Il n'était ni assez Espagnol ni assez Italien, ou bien, peut-être, il avait trop de l'un et de l'autre : un jour communicatif, persuasif et souple comme un jeune Vénitien ; un autre jour, hautain, têtu et sombre comme un vieux Castillan » (I, p. 11).

De todos modos, d'Alvimar es más joven que don Quijote, aunque su edad sea incierta, y puede pasar incluso por seductor, cuando enmascara la crueldad que define su carácter: « Quoiqu'il fût alors près de la quarantaine, il paraissait être au-dessous de la trentaine, et peut-être M. De Beuvre comparait-il intérieurement le beau visage de son hôte *temporaire* avec celui de sa chère Laurianne » (V, p. 28).

A su vez, Sanche, el escudero de d'Alvimar, resulta ser la antítesis de su modelo Sancho, tanto en el físico, como en lo moral; probablemente porque ese papel ya se lo había robado Adamas, como mayordomo de Bois-Doré:

Pourtant cet homme lui était si dévoué qu'Adamas l'était à Bois-Doré ; mais il y avait autant de différence dans leurs relations que dans leurs caractères et dans leur respective situation. [...] Et puis, jusqu'à un certain point, le valet se considérait comme l'égal de son maître, vu que leurs familles étaient aussi ancienne l'une que l'autre et aussi pures (du moins telle était leur prétention) de tout mélange avec les races maure et juive, si solennellement méprisées et si atrocement persécutées en Espagne.

Sanche de Cordoue, tel était le nom du vieil écuyer [...] On disait, dans ce village castillan, que Sanche avait aimé madame Isabelle, mère d'Alvimar, et même qu'il ne lui avait pas été indifférent. On expliquait ainsi l'attachement de cet homme taciturne et sombre pour un jeune homme hautain et froid, qui le traitait, non pas en valet proprement dit, mais en subalterne inintelligent.

[...] il priait, dormait ou songeait, évitant de se familiariser avec les autres domestiques, qu'il regardait comme ses inférieurs, ne se liant avec personne, vu qu'il se méfiait de tout le monde, mangeant peu, ne buvant point, et ne regardant jamais en face (XIII, p. 62).

George Sand otorga a Sanche no sólo el carácter contrario sino el físico opuesto al de su

---

<sup>6</sup> En este sentido, es altamente significativo el parecido que le busca George Sand con César Borgia, mitad italiano, mitad español también: « Ce beau jeune homme, qui semblait provoquer les premiers battements de son cœur, ressemblait à César Borgia ! » (VI, p. 37).

modelo. Se diría que le ha hecho sufrir un proceso de quijotización<sup>7</sup>, si no fuera porque su única lectura es un libro piadoso, aunque su actitud no lo sea en absoluto:

Long, maigre et blême, mais osseux et robuste, l'ancien éleveur de porcs était assis dans la profonde embrasure de la fenêtre, lisant, aux dernières lueurs du jour, un livre ascétique dont il ne se séparait jamais, et qu'il ne comprenait pas. Articuler avec les lèvres les paroles de ce livre et réciter machinalement le chapelet, telle était sa principale occupation et, ce semble, son unique plaisir (XXV, p. 130).

D'Alvimar conspirará con el cura de la parroquia de Bois-Doré, M. Poulain (XIV, p. 68 y ss), ambicioso y católico a machamartillo como él, antítesis del cura cervantino, pero que se redimirá, no obstante, al final, seducido por la magnanimidad del marqués.

Pero la gran diferencia entre la pareja protagonista y sus antagonistas estriba en que, si don Quijote, con su escudero Sancho, se echa a los caminos de España para *desfac*er entuertos, y Bois-Doré hace otro tanto en los límites de su comarca de Berry<sup>8</sup>, d'Alvimar y Sanche abandonan su predio movidos por la ambición y en busca de fortuna; lo que les llevará a Francia, pero antes se convertirán en asaltadores de caminos y asesinos; lo que significa una inversión total de sus papeles y funciones respectivas.

En efecto, d'Alvimar y Sanche son delatados por la Morisca –que ha recogido y cuidado de Mario– como los asesinos del padre del muchacho y hermano de Bois-Doré: « Elle dit qu'elle en est sûre, qu'il n'a presque pas vieilli, qu'ils toujours habillé en noir ; et son vieux domestique, elle est bien sûre aussi que c'est le même » (XXIII, p. 121).

Como prueba de la impronta de la novela cervantina, incluso en personajes tan cambiados, Bois-Doré (Sand) dedica al Sanche asesino apelativos quijotescos, además de los consabidos prejuicios sobre los españoles: « Je vous dois dépeindre l'autre malandrin, tel qu'il me fut dépeint. C'était un homme d'âge, qui avait du moine et du spadassin. Un long tombant sur une moustache grise, l'œil vague, la main calleuse, l'humeur taciturne ; une véritable brute d'Espagne... » (XXVIII, p. 144).

En cuanto a los personajes femeninos, junto a la maternal Morisca, encontramos a Laurianne, la joven angelical de la que se prenda Mario, y al que corresponderá. Frente a ella crea Sand el personaje ambiguo de la pequeña Pilar<sup>9</sup>, enamorada del muchacho desde tiempo

---

<sup>7</sup> Anticipa así, curiosamente, algunas propuestas paródicas del teatro del siglo XX, como el espectáculo creado por Dau y Catelle en 1998 *Mais qui est don(c) Quichotte?*, donde los papeles están invertidos y el físico también: Sancho es delgado y alto, mientras que don Quijote es bajo y rechoncho.

<sup>8</sup> « Il n'y a pas d'égaux qui tiennent ! s'écria le marquis lorsque Lucilio eut traduit par écrit la réponse de Mercédès. Je jure, sur ma foi de chrétien et sur mon honneur de gentilhomme, de protéger le faible envers et contre tous » (XVI, p. 81).

<sup>9</sup> Este personaje puede muy bien haber inspirado a Théophile Gautier el de Chiquita en *Le Capitaine Fracasse* (1863)



atrás, que representa la mujer demonio, adivina y bruja, que acabará quemada como tal: « – Il y avait la petite Pilar, qui comprend l'arabe parce qu'elle est fille d'un Morisque et d'une gitana » (XXVI, p. 134).

Aunque prevalezca en el viejo marqués la manía pastoril en todas sus formas y manifestaciones, llegado el momento de vengar a su hermano y combatir con su rival, Bois-Doré retoma su lado guerrero y se reviste un poco a la manera de don Quijote:

Quand le vieux gentilhomme fut coiffé de son petit casque de cuir jaune rayé d'argent, doublé d'une coiffé ou secrète de fer, et orné de longs panaches tombant sur l'épaule ; quand il eut endossé son court manteau militaire, attaché sa longue épée, et bouclé, sous sa fraise de dentelle, le hausse-col d'acier brillant, Adamas put jurer sans trop de flatterie qu'il avait un grand air (XXX, p.150).

Pero su caballo, Rosidor, tiene mucha mejor traza que el pobre Rocinante: « Il avait enfourché, sans trop d'efforts, son joli andalous nommé *Rosidor* (toujours un nom de l'*Astrée*), excellente créature aux allures douces, au caractère tranquille... » (XIX, p. 96). Y su fiel escudero no le abandona en trance tan apurado, montado en jaca que no en rucio: « Quand le bon M. de Bois-Doré, armé jusqu'aux dents et bien assis en selle sur le beau *Rosidor*, eut franchi l'enceinte du village de Briantes, il vit Adamas, monté sur une bonne petite haquenée fort paisible, se faufiler à son côté » (XXX, p.152).

Tras ser acusado y desafiado por Bois-Doré, d'Alvimar lo presenta como un viejo lunático, « un vieillard en démence » (XXXII, p.160). No obstante, no se enfrentarán en justa a caballo, por ser anticuado ya en tiempos del propio don Quijote, que vive de lecturas del pasado, sino en duelo a pie, más acorde con la época. D'Alvimar acepta el desafío, fingiendo no tomar en serio al viejo pero con ánimo de matarlo; mas, a pesar de la diferencia de edad, es el anciano quien hiere mortalmente a su rival.

Desaparecido d'Alvimar, Sanche, con la ayuda de una banda de gitanos y de reitres, emprende en venganza el asalto del castillo de Bois-Doré, que reconoce en él al peor enemigo al que se haya enfrentado jamás; pero será el joven Mario quien le dé muerte. Al final se descubre que el escudero era en realidad el padre del noble español: « Savez donc que M. d'Alvimar, issu par sa mère d'une noble famille, et autorisé par le secret de sa naissance à porter le nom de l'époux de sa mère, était, en réalité, le fruit d'une coupable intrigue avec Sanche, ancien chef de brigands devenu cultivateur » (LVI, p. 316).

Por otra parte, además de las abundantes alusiones, citas, pastiches, parodias de *L'Astrée*; además de las sutiles reescrituras del *Quijote*, menos numerosas pero no menos significativas, en *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* proliferan multitud de referencias

interculturales sobre el carácter, las costumbres de los castellanos y, por extensión, sobre la historia de España; pero siempre provistas de connotaciones negativas (Miguélez, 2003): « l'austère nudité des palais espagnols », « Orgueil espagnol [...] hauteur castillane », « la colère froide d'un Espagnol », « ces vaniteux Espagnols »<sup>10</sup>, etc.

Resulta obvio que la escritora no tenía excesiva simpatía a los españoles, por prejuicios políticos y culturales <sup>11</sup>, confirmados por su estancia decepcionante en Mallorca. Así que, con el ánimo de darle otra vuelta de tuerca a la novela cervantina, recupera de nuevo al hidalgo y al escudero para la pareja de malvados; pero un Quijote pasado por la leyenda negra (García Cárcel, 1992), con su fanatismo religioso, su inquisición, su odio a los moriscos; en fin, un quijote pasado por el tamiz de la figura y carácter que esta leyenda atribuía a Felipe II, a quien d'Alvimar se parece sospechosamente, indumentaria incluida, « siempre de negro hasta los pies vestido »:

De son côté, M. Sciarra d'Alvimar, tout en velours et satin noir, à la mode espagnole, avec les cheveux courts et la fraise de riches dentelles [...] il lui donnait je ne sais quel air de diplomate et de prêtre, qui faisait d'autant mieux ressortir sa jeunesse extraordinairement conservée, et l'élégance aisée de sa personne (XIX, p. 96).

En definitiva, parece como si George Sand hubiera querido enmendarle la plana a Charles Sorel y su *Berger extravagant*, fallido por burgués, pues la monomanía quijotesca, en su sentido prístino, sólo es posible en un gentilhomme; y ella lo sabía perfectamente, porque corría sangre noble por sus venas y su educación fue la de una dama de la buena sociedad. Nuestro anterior acercamiento puso de relieve que George Sand hace aquí mucho más que un puro ejercicio de reescritura de *L'Astrée* y de los libros de pastores, reconstruyendo la que fue su recepción real en el siglo XVII. Preciso es reconocer, sin embargo, que los aspectos interculturales vertidos sobre los españoles corresponden igualmente al sentir de los franceses de esa época y los estudios de imagología así lo acreditan (Mazouer, 1991).

A pesar de tratarse de una novela de aventuras, de capa y espada; una obra menor, si se quiere, publicada inicialmente como folletín –pero tantas lo fueron en el XIX–, no deja de documentarse a conciencia sobre esa época agitada de la historia de Francia<sup>12</sup>. Y no se abstiene de introducir, sutilmente –según su costumbre–, sus inquietudes políticas y religiosas

---

<sup>10</sup> Capítulos IX, p. 48; XI, p. 55; XIX, p. 101; LXVIII, p. 349; respectivamente.

<sup>11</sup> Algo parecido, pero en sentido contrario, ocurre con lo ingleses. Ello explicaría por qué George Sand y otros autores del XIX, sobre todo de novelas populares, están tan a menudo prestos a colocar a un británico como héroe de las mismas; cf. *Jeanne*.

<sup>12</sup> Así, al intertexto astreano y cervantino, cabe añadir no pocas muestras de intertexto histórico, aunque a veces olvide las referencias.

del momento.

A poco que se conozca su trayectoria vital e intelectual, se descubre fácilmente que la dama de Nohant ha incluido en la figura del marqués de Bois-Doré buena parte de sí misma, En efecto, además de su propia obsesión, nunca negada, por *L'Astrée* y los libros de pastores en general, George Sand refleja en él –de manera un tanto velada, porque los tiempos corrían revueltos– su misma ideología, ya sea el humanitarismo igualitario o el socialismo utópico; y en el que el idealismo de don Quijote, tal y como lo reinterpretaron los románticos, encajaba perfectamente.

## Referencias Bibliográficas

- García Cárcel, Ricardo A. (1992). *La leyenda negra. Historia y opinión*. Madrid: Alianza.
- Gonzalo Santos, Tomás (1993). « *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* ou la reconstruction 'archéologique' de la réception (de *L'Astrée*) ». Gorilovics Tivadar, Szabó Anna (éds.), *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, pp. 69-74.
- Gonzalo Santos, Tomás (2007). « De Cervantes a Sorel: la fascinación pastoril », en M<sup>a</sup> Ramos Teresa, Desprès Catherine (eds.), *Percepción y realidad. Estudios francófonos*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 563-570.
- López Esteve, Luis-Eduardo (1996). « Algunos aspectos quijotescos y otros elementos hispánicos presentes en *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier ». *Revista de Filología Francesa*, Universidad Complutense, 9, pp. 83-103.
- Mazouer, Charles (éd) (1991). *L'Âge d'o de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche : 1615-1666*. Mont-de-Marsan: Éditions Universitaires.
- Miguélez Rodríguez, Cristina A. (2003). *L'image de la Castille et de l'Espagne dans trois romans historiques français du XIXe siècle*. Trabajo de Grado: Universidad de Salamanca.

# La sociedad española del siglo XIX según el *Viaje a España* de Eugène Poitou

M<sup>a</sup> Elena BAYNAT MONREAL  
Universidad Jaume I Castellón

## **Introducción:**

Eugène Louis Poitou fue uno de los numerosísimos viajeros franceses que visitaron España durante el siglo XIX. De oficio abogado y juez, presentaba igualmente un gusto muy intenso por la literatura y publicó diversos trabajos dedicados a la novela, al teatro francés y a los filósofos contemporáneos. Poitou realizó varios viajes a Egipto y España con su familia y escribió en 1866 un primer relato de viajes sobre nuestro país titulado *Voyage en Espagne* (publicado en 1869), reeditado en varias ocasiones. Analizaremos el relato citado desde el punto de vista sociolingüístico, observando qué análisis hace el viajero de la sociedad Española en algunos de sus ámbitos: capas sociales, trabajo y oficios, organización familiar economía y comercio.

## **0. Eugène Poitou y su Voyage en Espagne :**

Eugène Poitou forma parte de la interminable lista de viajeros franceses que visitaron España durante el siglo XIX y su *Voyage en Espagne*, publicado en 1869, ya a en la segunda mitad del siglo, es posterior a otros relatos más conocidos y leídos con avidez por el público francés de la época, como puedan ser, ente otros, el *Voyage Pittoresque et historique de l'Espagne* (1806) de Laborde, *Une année en Espagne* (1837) de Charles Didier, el *Voyage en Espagne* (1839) de Théophile Gautier, *Mes Vacances en Espagne* (1840) de Edgar Quinet, *De Paris à Cadix* (1847-48) de Alejandro Dumas, *A travers les Espagnes*(1868) de Valérie Gasparin, *Promenades en Espagne*(1852) de Mme. De Binckmann, *Etudes sur l'Espagne* (1855) de Latour... y, por supuesto, la mítica novela de *Carmen* (1845) de Mérimée cuya influencia sobre la imagen de España y de los españoles en el extranjero fue y sigue siendo indudable.

El *Voyage en Espagne* de Poitou está organizado en quince capítulos y recorre España de ida de Norte a Sur, volviendo por el Mediterraneo hasta Alicante y luego otra vez por el interior hasta el País Vasco de nuevo. El recorrido que sigue el relato es el siguiente: País

Vasco, Pamplona, Zaragoza, Madrid, Sierra Morena, Baylen, Andujar, Córdoba, Sevilla, Cádiz, Gibraltar, Málaga, Granada, Cartagena, Alicante, Elche, Orihuela, Murcia, Aranjuez, Toledo, Madrid, Ávila, Burgos y País Vasco.

En el relato el escritor se centra en aspectos políticos, legislativos y sociales del país, aunque también describe paisajes y gentes, monumentos (principalmente con reminiscencias árabes) y cuadros, pero a lo que más importancia da el escritor es a la historia: en todos los lugares que describe acaba remontándose en el tiempo y contando la vida, historias, batallas y leyendas de las personas que han vivido, luchado o muerto en esos lugares; el escritor aprovecha para dedicar páginas enteras a reyes árabes como Abderrhaman, reyes cristianos como Carlos II, generales como Cisneros, personajes históricos como el Cid, escritores como Cervantes o Santa Teresa de la Cruz, pintores como Velásquez o Ribera...

El relato de viajes viene publicado con numerosas ilustraciones en blanco y negro de V. Foulquier, que acompañan e ilustran el texto escrito; hay ilustraciones de todo tipo: escenas referidas a las leyendas o historias contadas en el relato, mujeres u hombres descritos, iglesias o monumentos, paisajes, cuadros de pintores, escenas del campo... y la primera letra de cada capítulo aparece también en grande e ilustrada con dibujos que conciernen al contenido del capítulo. El último grabado representa a Poitou con su compañero de viaje, al que llama siempre M. de L\*\*\* junto a un poste donde pone Francia gritando de alegría por volver al fin a su país al que ama más que nunca tras su ausencia. Conviene recordar que el escritor tiene una gran biblioteca del viajero y cuando viene a España ha leído numerosos relatos de viaje de sus antecesores no dudando en citarlos a lo largo de su relato. Poitou visita pues España con unos prejuicios, ideas preconcebidas y supuestos que difícilmente le permiten observar disfrutando y aceptando lo que ve y su relato ofrece una de las visiones más negativas de nuestro país. Tras un entusiasmo romántico sin precedentes de los viajeros franceses de la primera mitad del siglo se observa, a partir de escritores como Poitou una marcada y progresiva decepción de los viajeros que visitan nuestro país.

A pesar de ofrecernos una visión muy crítica y negativa del país, si obviamos ciertos comentarios peyorativos provenientes de su sentimiento de superioridad hacia un país que considera “no civilizado”, su desprecio por todo lo que no sea árabe y sus prejuicios, podemos considerar el relato como un testimonio documental más de la España del siglo XIX, no falta de errores pero también de verdades, datos, ideas o realidades de las que quizá no tendríamos constancia si no fuese gracias a esos testimonios escritos que tanto proliferaron durante ese siglo. Al igual que los de los demás viajeros, el relato de Poitou es interesante por la información que nos aporta sobre la España del siglo XIX y nos sirve para conocer un poco

mejor la sociedad que nos precede y, gracias a ello, comprender quizá mejor la que nos rodea en estos momentos y en la cual nos ha tocado vivir...

## **1. La sociedad española del siglo XIX según el relato de Poitou:**

### **Organización social, trabajo y oficios:**

Poitou divide la sociedad Española en dos grandes grupos: la nobleza y el pueblo. El escritor comenta que en España falta una clase importante y dinámica que si existe en el resto de Europa -la burguesía- y que al no haber aparecido ésta el país no ha evolucionado ni progresado, se ha quedado en las “costumbres feudales” (p. 142), la corrupción ha alcanzado todos los ámbitos y la nobleza no ha hecho nada por evitarlo. También considera que por culpa de la inestabilidad política del país surgieron primero los bandoleros, una clase aparte, tan nombrados y alabados en otros relatos, pero que éstos en el momento en el que él visita España, han desaparecido de nombre pero no de hecho: según el escritor los bandoleros siguen existiendo y robando pero con la excusa de ejercer oficios “honestos”, como los campesinos o los posaderos.

De la gente del pueblo el escritor no tiene pues muy buena opinión: según el relato la mayor ocupación del los españoles es “no hacer nada” y comenta que los campesinos los ve a menudo tumbados en el suelo y son muy perezosos; sin embargo luego se contradice hablando de la riqueza de los cultivos de algunas zonas españolas donde la tierra es fértil o alabando la maestría de los ganaderos que crían a los animales con el sudor de su trabajo y su valentía; citemos algunos ejemplos<sup>1</sup>:

La Nouvelle Castille (...) De grandes plaines rochaises (...) de vastes pâturages(...) (Poitou, 1882: 41).

(...) de Cordoue à Séville (...) Le pays est riche et varié (...) d'orangers. Il ya de riches cultures (...) de vastes pâturages (...) (Poitou, 1882: 85-86)

Málaga (...) des champú remplis d'arbres fruitiers et de vignes en feston, des forêts d'orangers, de figuiers et de grenadiers ( Poitou, 1882: 169)

(...) Elché (...) semée de champú de blé et de maïs, de jardins remplis de greandiers et d'orangers (...) dattes (...) L'homme passe autour de lui une corde d'aloès qui enveloppe en même temps le tronc du palmier (...) (Poitou, 1882: 280)

Les paysans regagnaient lentement la ville, poussant devant eux ânes chargés de bois ou de fourrages. Le chemin était bordé d'arbres fruitiers en flaur (...) (Poitou, 1882: 251)

---

<sup>1</sup> - Las citas han sido traducidas al castellano por nosotros desde el texto original en francés de referencia (cf. bibliografía)

Ces hommes sont les bergers qui gardent les taureaux dans les pâturages où on los élève (...)(Poitou, 1882: 85)

Como se observa en las citas anteriores, los campos y el ganado no debían de estar tan descuidados como comenta en el relato y el hecho de que el viajero haya encontrado a algunos campesinos haciendo la siesta en los momentos de más sol no quiere decir que estén todo el día tumbados; es muy típico del escritor de afirmar durante el relato como una verdad general un hecho puntual y particular sin comprobar que no se trata de un caso aislado o de una situación circunstancial.

El escritor cita otros oficios, algunos, muy españoles como el del molinero, que depende de la subida o bajada de las aguas (en este caso del Guadalquivir); el sereno que les ilumina con su linterna para encontrar la puerta del hotel de Granada; el mayoral, conductor de la diligencia, el delantero que acompaña a este último subido a un caballo y el zagal, que va a pie y que tiene una vida muy corta por culpa de su oficio, un oficio –comenta- muy duro:

Le zagal, qui est à pied, montant de temps en temps sur le marchepied, courant le plus souvent à côté des mules (...),un tout jeune homme, presque un enfant(...) ils sont voués à une mort presque certaine ; ils meurent phthisiques au bout de peu d'années (Poitou, 1882: 54-55)

Y en Andalucía afirma que hay entre 10000 a 15000 individuos sin profesión, sin domicilio, vagabundos, mendigos y ladrones, que viven en la calle y comiendo solo los frutos que encuentran en los árboles. (Poitou, 1882: 176)

También opina que los hombres, en general, son muy poco amables con las mujeres y que no conocen las normas de cortesía:

(...) Espagnols (...) s'ils étaient plus polis avec les femmes (...) ils ont dans leurs paroles, leurs regards, leurs gestes, une liberté qui va jusqu'à l'impertinence ( Poitou, 1882: 254)

Pero también comenta que ha oído decir que las mujeres lo aceptan como algo normal:

(...) on me dit que c'est tout simplement chez eux de la galanterie; que ces façons sont passées en usage; que les femmes en Espagne y sont accoutumées, et ne s'en choquent point. (Poitou, 1882: 255)

Y a modo de ejemplo, para ilustrar su crítica, el escritor explica el caso de una posada en las que les toca dormir de viaje donde había pocas sillas y todas ocupadas por los hombres y solo dos hombres se levantan a ceder el asiento a las mujeres pero eran dos extranjeros, los españoles ni se movieron de su asiento.

El escritor habla también de las curas y de la iglesia, la cual -comenta- ejerce una



influencia determinante y negativa en la población, pues, según afirma, la sombra de la Inquisición aún planea sobre el país y el poder de la iglesia otorgado por la nobleza y la realeza ha sido siempre excesivo y ha sembrado el terror y el crimen:

(...) Le terrible tribunal grandit(...) soutenu par le pouvoir royal, son autorité fut sans contrôle, sa juridiction sans limites, ses jugements sans appel (Poitou, 1882: 116).

Para Poitou, como buen jurista, el problema ha estado en los reyes españoles que ejercían todos los poderes y en España se ha vivido “un despotismo que no tiene parangón en las naciones cristianas” (Poitou, 1882: 116); y este hecho ha sido, para él, muy negativo para el país y una de las causas de su decadencia.

Por otro lado, de las mujeres del pueblo comenta poco de sus costumbres: que van a coger agua a la fuente y también que van a la iglesia “vestidas de negro, medio cubiertas bajo la mantilla” (Poitou, 1882: 18). En el relato afirma igualmente que sobretodo las mujeres andaluzas son famosas por sus bailes.

Y, por supuesto, dentro del pueblo, existe un subgrupo social que fascina y sorprende a todos los viajeros: los gitanos. Poitou ofrece una visión muy distinta que los escritores románticos que los precedieron que encontraban belleza en la pobreza y en la autenticidad y compara a los gitanos a los animales con los que conviven, se lamenta de la dejadez y el estado de pobreza en el que vive este pueblo. Sin embargo opina que la culpa de todo la tienen los propios españoles que los menosprecian pero también los temen y que han deprimido moral y socialmente a este pueblo:

Cette pauvre population, à la fois redoutée et méprisée par les Espagnols, semble avoir apporté dans notre Occident le type, les mœurs et la condition des parias de l'Inde: moralement et socialement déprime, elle est forte ignorante, forte dépravée et assez timide. (Poitou, 1882: 210).

Según el escritor los oficios más comunes realizados por los gitanos son: “herrerros, tratantes de caballos, esquiladores de mulas, veterinarios, vendedores de remedios secretos y filtros; todos más o menos ladrones”. En cuanto a las mujeres dice que se dedican de jóvenes a bailar y de ancianas a predecir “la buena ventura”; también dice que cocinan mientras sus maridos descansan. Añade que las gitanas, a pesar de su mala reputación, tienen costumbres muy estrictas y que conservan una castidad un poco “salvaje”, pues van armadas con un puñal. Los niños van desnudos, se revuelcan por el sueldo y piden limosna:

(...) des bandes d'enfants dépénailés commençaient à nous assaillir, en nous demandant l'aumône. (Poitou, 1882: 212)

También comenta que el pueblo gitano se ha asentado con tanta fuerza en el sur de España porque la intensidad con que luce el sol allí les recuerda a sus orígenes: “Esta raza extraña ha pululado siempre por España y particularmente por Andalucía. Parece que este sol, que es casi el sol de Oriente, le recuerda su primera patria” (p. 107) Y añade que esta raza misteriosa y nómada se ha mantenido siempre al margen de la civilización moderna la cual “la rodea sin poder penetrarla” (p. 107)

La visión que tiene el escritor del pueblo gitano se basa, no sólo en la observación, sino también en sus lecturas precedentes: no olvidemos que todo viajero que viene a España tras la lectura de algunos relatos de viaje y sobretodo de *Carmen* de Mérimée no deja de ver a los gitanos con unos prejuicios ya muy arraigados.

Pero añadamos un toque positivo al espíritu crítico y peyorativo por naturaleza del escritor: según comenta, y así lo afirman también otros escritores, entre todos los miembros de la sociedad española, tanto en la clase superior como inferior, existe una nobleza interior natural ausente en la gente del norte de los pirineos:

Il y a deansce peuple, même dans les classes inférieures, une noblesse naturelle et comme un air de distinction qu'on chercherait vainement chez nous (...) ont une tournure, une désinvolture élégante et aisée (...) (Poitou, 1882: 185)

Además entre el pueblo piensa que hay un “cierto orgullo natural y una familiaridad natural : una de sus más nobles cualidades” este hecho tiene como consecuencia -según el escritor- que existe más igualdad entre el señor y el pueblo y, según afirma, “las costumbres han sido siempre más democráticas” (Poitou, 1882: 141)

Y otro aspecto positivo destacado por el viajero es la alegría y el buen humor que reina siempre entre los españoles.

Pero la principal conclusión del escritor sobre la sociedad española es que se encuentra en un estado de decadencia elevadísimo, que era un nación rica, gracias a la cultura árabe pero que por culpa de las insurrecciones militares, golpes de estado, rivalidades, intereses creados, corrupción, manipulaciones y la falta, como hemos comentado, de una clase social intermedia, trabajadora y emprendedora, el país va degenerando y empobreciéndose y solo las inversiones extranjeras podrían solucionar la situación. Según el escritor la cantidad de impuestos es tan elevada que el pueblo se ahoga y no cree ya en la política, los jefes de estado van cambiando sin cesar y la inestabilidad se extiende cada vez más. Y añade que la insurrección está en “estado crónico” (Poitou, 1882: 272) y la sociedad ha vivido y vive de “la fuerza, la muerte y la falta de respeto”. (Poitou, 1882: 95)

Sin embargo Poitou afirma que en el norte de España (Aragón, Cataluña, País vasco y Galicia) es distinto porque la gente tiene otro temperamento y otras ideas, son “una raza más energética, más activa, menos ablandada por el clima, menos alcanzada por la lepra de la mendicidad y que no considera el trabajo como humillante” (Poitou, 1882: 143). Así pues la peor situación se vive –según el relato- solamente en el centro y en el sur del país, donde se creen “el primer país del mundo” y sin embargo “van retrasados frente a los demás, son ignorantes y están arruinados” (Poitou, 1882: 143).

### **Economía y comercio:**

El viajero considera que la economía española está en decadencia en parte por su culpa: porque el orgullo español no permite que manos y capital extranjeros la remonten y la situación política inestable ha provocado una crisis económica desastrosa. La verdad es que Poitou visita España justo después de haber superado el cólera y tras la insurrección del general Prim y, comenta en su relato, es una época de continuos pronunciamientos, que define como “ese otro cólera que es endémico en España” (Poitou, 1882: 8)

Otras causas de la decadencia económica citadas en el relato son la despoblación del país: el escritor no para de lamentarse por hallar muchas tierras fértiles abandonadas en distintas regiones de España e incluso pueblos o aldeas casi fantasmas:

Aragón (...) ce beau pays est à peine peuplé, cette terre est à peine cultivée, toutes ces richesses pour la plus grande partie sont négligés et détruites . (Poitou, 1882: 24)

De Cordoue à Séville(...) Le pays est riche et varié(...) il y a de riches cultures (...) de prairies marécageuses, de terres incultes (...) (Poitou, 1882: 85-86)

(...) de maigres pâturages, des prairies marécageuses couvrent d’immenses espaces dont la fertilité est ainsi à peu près stérilisée (...) de loin en loin une petite ville, peu de villages, à peine quelques fermes isolées. On sent que la population manque dans le pays. (Poitou, 1882: 138-139)

Ses plus belles provinces sont désertes(...) l’industrie et le comerce sont anéantis, les manufactures ruinées (...) (Poitou, 1882: 296-297)

Según el escritor este despoblamiento, aumentado por el hecho de que España ha perdido sus colonias, produce una decadencia en la industria, el comercio y las manufacturas, pero también en las artes, las letras, las finanzas y la armada marina; y en última instancia una “decadencia moral de la sociedad española” (Poitou, 1882: 299).

También destaca el hecho de la desertización de ciertas zonas de Castilla a causa de, por un lado las guerras contra los árabes, y por otro lado, ciertas prácticas abusivas de las clases

elevadas; se refiere a la mesta y critica esta práctica castellana: según el escritor devastaban los campos de manera absurda.

Y otro hecho que contribuye a la desertización son los prejuicios de los campesinos, que según comenta el escritor: “creen que los árboles perjudicarían a sus cosechas, que multiplicarían los pájaros y que los pájaros se comerían su trigo” (Poitou, 1882: 376)

Según el relato el país vive pues básicamente de la agricultura -frutales, huertas, el esparto, el vino...- y de la ganadería: el autor cita a los cerdos negros que, dice, son “una de las grandes producciones del país” (Poitou, 1882: 66). Y tal como denuncia, el pobre agricultor es, como siempre, el que se lleva la menor ganancia del producto de sus tierras, solo cobra un 25% de lo que produce y la “usura le arruina” (Poitou, 1882: 176)

Las únicas fábricas importantes en España –sigue- son dirigidas, salvo raras excepciones, por extranjeros:

(...) le quartier industriel de Séville(...)la plus importante est une fabrique de faïences, exploitée par une compagnie anglaise. Sauf de rares exceptions, toutes les grandes entreprises industrielles, agricoles ou commerciales, que vous rencontrez dans ce pays, sont dirigées par des étrangers, la plupart Anglais ou Français. (Poitou, 1882: 115)

También cita otros oficios como los vendedores de mantas y alpargatas en Valencia y los aguadores que encuentra a menudo: en su ignorancia y desconocimiento del idioma español Poitou confunde los continuos gritos de reclamo de éstos últimos-¡agua! ¡agua! para intentar vender su producto, sobretodo en lugares de paso de viajeros como las estaciones de ferrocarril, con que los españoles siempre tienen sed; además el viajero no visita España en la estación más calurosa, pues viene en primavera y no puede pues comprender la necesidad de beber en el centro y sur de España en los días más calurosos del verano.

Para finalizar, el ferrocarril, que debería haber sido un símbolo de progreso en España, como en el resto de capitales europeas, pero, según afirma el escritor aquí ha sido distinto: según el escritor la creación del ferrocarril no ha producido en absoluto en España los resultados maravillosos que han hecho nacer en otros países porque no tiene ni grandes carreteras ni buenos caminos y el comercio esta aún muy poco desarrollado, aspectos que deberían haberse mejorado mucho antes de pensar en construir un ferrocarril; dice así: ”el lujo le vino antes de que tuviese lo necesario” (Poitou, 1882: 289).

Y lo que más perjudica al progreso económico del país es, comenta, el carácter de la gente del sur que se toma las cosas con tranquilidad, respetan sus horarios a raja tabla y no hacen “horas extra” trabajando bajo mínimos: eso es lo que comenta el viajero tras su experiencia como viajero en contacto con conductores, alberguistas, mecánicos, aduaneros y

otras gentes con las que suele relacionarse para poder continuar su viaje.

## **2. Conclusiones:**

A pesar de que nuestro análisis esté, como hemos comentado, incompleto, nuestras conclusiones sobre la España del siglo vista a través de los ojos de ese “otro” llamado Poitou son igualmente interesantes, aunque no siempre ciertas y objetivas. Suponemos que el escritor tenía parte de razón, desde su punto de vista de europeo occidental “civilizado” en que España era un país en crisis, con una situación política y social inestable y con un retraso industrial considerable respecto al resto de Europa. Sin embargo realiza afirmaciones categóricas, tipo sentencias, muy negativas y poco documentadas y su ignorancia le lleva en muchas ocasiones a sacar conclusiones demasiado “a la ligera”.

Por otro lado decir que el escritor había leído numerosos relatos de viaje por España escritos antes que el suyo, la mayoría por románticos idealistas que hallaban la belleza en todo lo que veían y que encontraban en España el encanto del retraso, del exotismo, del orientalismo, de la autenticidad, de la no civilización... y Poitou espera encontrar ese entusiasmo pero viéndolo con sus propios ojos realistas y críticos de “no romántico” y, en efecto, el resultado es desalentador. Allí donde los demás viajeros veían exotismo, belleza y atracción el escritor ve suciedad, falta de cultura y retraso y lo único que le recuerda al encantamiento de los apasionados relatos románticos son las reminiscencias árabes, sin las cuales considera que el encanto desaparece automáticamente. Se podría comparar al relato de Dumas “De Paris à Cádiz” pero este encubre su visión negativa del país añadiéndole un toque aventurero, teatral y cómico a su relato y además Dumas acaba enamorándose mucho más de España que Poitou quien visita criticando y basando sus afirmaciones siempre en sus prejuicios y desde unas premisas negativas permanentes sobre los españoles.

Concluyendo, Poitou nos describe una España en crisis, y esta crisis tiene sus particulares causas, entre las que destaca los abusos de la nobleza e iglesia, la inestabilidad política y el carácter de los españoles; según el escritor la solución está en el capital extranjero y en culturizar a la gente, pues considera que la crisis política y económica se ha extendido a todos los aspectos de la sociedad, incluyendo la moral y que el país entero necesita renovarse y progresar. Y el escritor piensa que hay potencial para ello, pues comenta que los españoles tienen un carácter muy voluntarioso e impetuoso, que la tierra es muy productiva y que hay posibilidades de industrialización, pero para todo ello piensa que hace falta, por una lado más población, más cultura, más civilización y menos supersticiones, y por otro, más inversiones extranjeras, más apertura hacia Europa, menos individualismo y orgullo.

Dejando de lado el talante invasor, altanero, en ocasiones insultante y aplastante del relato, nos preguntamos, por otro lado, si dos siglos después, ya con España integrada en Europa, podemos considerar que Poitou tenía razón en algunas de sus predicciones y afirmaciones... si todo era fruto de sus prejuicios o si algunos de sus comentarios y críticas podían tener una base fundada y real...

## **Bibliografía**

- LABORDE, A. (1806) : *Voyage Pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris , Didot l'aîné.
- POITOU, M. E. (1882): *Voyage en Espagne*, Tours, Alfred Mme et fils, éditeurs.
- DIDIER, CH. (1837) : *Une année en Espagne*, Paris, Dumont.
- GAUTIER, TH. (1981) : *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard.
- QUINET, E. (1840) : *Mes Vacances en Espagne*, Paris, Au Comptoir des Imprimeurs Unis.
- DUMAS, A. (1870) : *De Paris à Cadix*, Paris, M. Lévy frères.
- Gasparin, V.(1969) : *A travers les Espagnes*, Paris, Michel Lévy frères.
- BRINKMANN, MME. DE (1852): *Promenades en Espagne*, Paris, ¿ ?
- LATOUR, A. (1855) : *Etudes sur l'Espagne : Séville et l'Andalousie*, Paris, Éditions Michel Lévy frères
- MÉRIMÉE, P. (1965): *Carmen*, Paris, Gallimard
- GINÉ, M. (1999): *La literatura francesa de los siglos XIX y XX hispánico*, Lleida, Univ. Lleida.
- AYMES, J.R. (1983) : *L'Espagne Romantique*, Paris, A. M. Métaillé.
- BENASSAR, B. et L. (1998) : *Le Voyage en Espagne, Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI au XIX siècle*, Paris, Robert Laffont.
- CAÑIZO RUEDA, S. (1995) : “Morfología y variantes del relato de viajes en el mundo romántico” en AA.VV.: *Libros de viajes en el mundo románico*, Murcia, Fernando Carmona Fernández y Antonia Martínez editores.

## François Bravay o cómo quitárselo de encima

Gabrielle MELISON-HIRCHWALD  
ATILF-Nancy Université – CNRS

Los novelistas del siglo XIX no fueron los primeros en utilizar el suceso como « réserve mimétique » según la expresión de Jean-Louis Cabanès sino que de manera específica supieron encontrar por primera vez un soporte, la prensa, y un género, al evocar la novela, la actualidad inmediata en su aspecto cotidiano para un público conocedor<sup>1</sup>. El suceso es “omnibus” se queja Edmond de Goncourt en el prólogo de *Chérie*<sup>2</sup>.

La concepción naturalista del suceso va acompañada de un metadiscurso que duda entre modelo y rechazo. En su prólogo al *Nabab*, Daudet oscila entre estos dos polos. Se esfuerza primero para legitimar su obra al mostrar que su novela se apoya en un contrato de pura ficción:

L’auteur a beau se défendre, jurer ses grands dieux que son roman n’a pas de clé, chacun lui en forge une, à l’aide de laquelle il prétend ouvrir cette serrure à combinaison<sup>3</sup>.

Sin embargo, es muy evidente que *Le Nabab* constituye un ‘roman à clés’, François Bravay sirvió de modelo a Bernard Jansoulet, el héroe epónimo, los otros personajes se han inspirado en figuras famosas del Segundo Imperio de las cuales la más conocida es sin duda el duque de Morny transpuesto de manera evidente bajo el

---

<sup>1</sup> Jean-Louis CABANES (1997), « Gustave Geffroy et l’apprentissage des faits divers », *Romantisme*, n°97, p. 64

<sup>2</sup> Edmond de GONCOURT (2002), Préface de *Chérie*, in *Chérie*, édition de Jean-Louis CABANES et Philippe HAMON, Paris, La Chasse au Snark et SERD, coll. « Le cabinet de lecture », p. 43: « Nous descendrions à parler le langage *omnibus* des faits-divers ! ».

<sup>3</sup> Alphonse DAUDET (1990), *Le Nabab*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », texte établi, présenté et annoté par Roger RIPOLL, p. 477

CREBILLON hijo (1992) en *Les Égarés du cœur et de l’esprit*, Paris, Le Seuil, p. 12-13 no dice otra cosa : « Je me suis étendu sur cet article, parce que ce Livre n’étant que l’histoire de la vie privée, des travers et des retours d’un homme de condition, on sera peut-être d’autant plus tenté d’attribuer à des personnes aujourd’hui vivantes les Portraits qui y sont répandus et les aventures qu’il contient, qu’on le pourra avec plus de facilité ; que nos mœurs y sont dépeintes ; que Paris étant le lieu où se passe la scène, on ne sera point forcé de voyager dans des régions imaginaires, et que rien n’y est déguisé sous des noms et des usages barbares. À l’égard des peintures avantageuses qu’on y pourra trouver, je n’ai rien à dire : une femme vertueuse, un homme sensé, il semble que ce soient des êtres de raison qui ne ressemblent jamais à personne. »

nombre del duque de Mora<sup>4</sup>. Algunas líneas más lejos en su *Declaración* liminar, Daudet tuvo que admitir haberse acordado de un «singulier épisode du Paris cosmopolite d'il y a quinze ans»<sup>5</sup>. El mismo destino de François Bravay es imitado por la estructura ascendiente luego descendente del dispositivo narrativo que sigue las líneas de cresta de una estrella caída:

Le romanesque d'une existence éblouissante et rapide, traversant en météore le ciel parisien, a évidemment servi de cadre au *Nabab*, à cette peinture des mœurs de la fin du Second Empire<sup>6</sup>.

Este aviso al lector, del cual acabamos de subrayar ciertos pasajes, sólo fue añadido en 1878 en el momento de la 37ª edición de la novela. En el momento de la publicación del *Nabab* en *El Tiempo*, un año antes, del 12 de julio al 9 de diciembre de 1877, tal preámbulo no existía. Si la novela tuvo un gran éxito, como lo demuestran las múltiples reediciones, fue la comidilla de la actualidad porque presentía a un nabab que el público de la época reconoció inmediatamente. La polémica se hinchó cuando *Le Figaro* por la pluma de Périvier atacó a Daudet el 5 de enero de 1878 en un artículo titulado « Le Vrai Nabab ». Más allá de la adivinanza de las claves, el periodista acusaba al autor del *Nabab* de ingratitud: se había servido de Bravay para ocupar una plaza de honor en el mundo literario del último cuarto del siglo XIX. Después de la muerte del interesado en 1874, el hermano de Bravay participó en el inflamamiento del asunto, afirmando que frecuentaba con perseverancia a Daudet. Por fin, el novelista, en un billete aparecido el 8 de enero, puntualizaba las cosas al clamar el divorcio necesario entre la realidad y la ficción literaria. Esta última respuesta, fue la *Declaration de l'auteur* inspirada del *Gil Blas* de Lesage, que apareció antes de la novela en la 37ª edición del *Nabab*.

¿Cómo la interacción entre texto y sociedad se produce? El caso del *Nabab* es particularmente claro a este respecto porque la polémica que suscitó a la ocasión de su publicación durante la Tercera República esta hoy completamente olvidada, más que la propia novela. Sin embargo, parece que la novela de costumbres tuviera a la vez la capacidad de hacer revivir una época tanto para el lector contemporáneo, es decir el primer público, como para un lector universal que ignora los escándalos del Segundo Imperio. El género juega sobre varios niveles con relación a la dramatización del

---

<sup>4</sup> AURIANT (1943), *François Bravay, Le Nabab*, Paris, Mercure de France, y (1980) *Le double visage d'Alphonse Daudet*, Gouy, À l'écart.

<sup>5</sup> Alphonse DAUDET, *Le Nabab*, *op. cit.*, p. 478

<sup>6</sup> *Idem*



suceso. El tiempo de un relato cerrado sobre si mismo, Daudet va a salir del anonimato en el cual había caído muy rápidamente este François Bravay aventurado para erigirlo en advenedizo del Segundo Imperio. ¿Cómo desembarazarse de los oropeles de la anécdota histórica y política así como del peso de las claves y del rumor sin sacrificar el estudio de las costumbres? Tal es el ejercicio de equilibrista al cual se entregó Daudet en *Le Nabab*.

### **De François Bravay a Bernard Jansoulet**

Es el destino de François Bravay a la vez singular y representativo de su época que sin duda llamó la atención de Daudet. El novelista tuvo la idea de servirse de la existencia del verdadero nabab para hacer una novela desde el comienzo de los años 1870 mientras que el modelo todavía estaba, si se puede decir, en pie. Respecto a las relaciones entre François Bravay y el autor del *Nabab*, no podríamos afirmar que se conocieran personalmente. Si Daudet pretendió que sólo había cruzado al aventurero, es de notar que sus familiares lo habían frecuentado de cerca: su hermano Ernesto, que fue su secretario político desde 1863, lo presentó a Frédéric Mistral al año siguiente. El testimonio, incluso indirecto, le permitió sin embargo al novelista recoger todos los elementos biográficos necesarios para su ficción. Es por otra parte a partir de esta novela que la búsqueda de las claves suscitó verdaderamente la curiosidad del público de la época.

El éxito fulgurante seguido de una caída también rápida de un aventurero sin escrúpulos interesó primero al novelista. Nacido en Pont Saint-Esprit el 25 de noviembre de 1817, Bravay, cuya familia se había arruinado por una quiebra bancaria, se fue en busca de una nueva fortuna a París, luego a Egipto desde 1847. En la novela, Daudet nos da datos equivalentes. Hace nacer a Bernard Jansoulet en la localidad vecina de Bourg-Saint-Andéol y le destierra a Túnez. Habiéndose enriquecido en África, Bravay apareció en la escena parisina en 1863 deseoso de poner sus bienes al servicio de sus ambiciones políticas. Así, el advenimiento del Segundo Imperio fue provechoso para el verdadero nabab. En la novela, Daudet retrasa de un año la llegada de Jansoulet plaza Vendôme y abrevia para acentuar la dramatización los diversos elementos de la existencia de Bravay. En cuanto al carácter, es, según parece muy próximo a como lo

subrayó Georges Benoit-Guyod<sup>7</sup>.

Presentándose a la diputación del Gard, Bravay no vaciló en comprar la opinión de los electores gracias a la dotación de una instalación de agua en la ciudad de Nîmes. La colocación de la primera piedra dio lugar a una gran fiesta que recuerda la organizada por el nabab con motivo de la llegada del bey. François Bravay fue elegido después de dos fracasos y el Cuerpo Legislativo validó su elección. Sobre este punto, Bernard Jansoulet no tuvo la suerte de su *alter ego*. Para construir la famosa escena de invalidación de Jansoulet, Daudet se inspira en debates que dieron lugar a las elecciones de Bravay en el Gard. Particularmente consultó *Le Moniteur universel* del 19 y 29 de noviembre de 1863 así como del 20 de febrero de 1864. El novelista repitió la línea de defensa del diputado insistiendo a lo largo de la novela en el contraste de su existencia: la infancia desvalida luego la riqueza milagrosamente adquirida.

El destino de Bravay se acaba tan poco gloriosamente como el del protagonista. Dimitió de su puesto de diputado en 1869, antes del fin de su mandato. Como Bernard Jansoulet, su fortuna se encontró puesta en peligro después de la desgracia del jedive Ismaïl-Pacha, el sucesor del virrey Saïd en 1870. Desde entonces, las crónicas mundanas no se interesaron más por él. En 1874, supimos que vivía en la miseria con mujer y niños: el antiguo millonario, desposeído de todos sus bienes, inútilmente había luchado para recuperar una parte de su fortuna en África. Murió en París el 6 de diciembre del mismo año. Daudet se centra en algunos episodios de la vida de Bravay y concentra la narración en un período de seis meses. La relación del *Nabab* coincide con la estancia de Jansoulet en París y corresponde al modelo realista de la pirámide. El héroe pierde todo, su riqueza, su honor y se apaga arruinado en su propio teatro mientras que se interpreta la obra de teatro *Révolte !* d'André Maranne. Paul de Géry puede sólo recoger el último soplo de Jansoulet : « Tout ce qu'il avait pu faire, c'était de

---

<sup>7</sup> Georges BENOIT-GUYOD (1947), *Alphonse Daudet, son temps, son œuvre*, Paris, Tallandier, p. 109 « C'était un homme de 40 ans sonnés, haut de taille, brun de teint, très laid, très rustre, très riche et très bon. Il était resté au pays natal jusqu'à 25 ans, puis sa famille ayant éprouvé des infortunes, était venu en 1842 à Paris comme représentant de commerce en vins. Son négoce l'ayant amené à Alexandrie, il s'y fixa, y créa et fit prospérer une maison de commission-exportation, mais, en revanche, fut souvent blessé dans son patriotisme par l'éclipse momentanée de prestige dont la France souffrait depuis le traité de Londres. La doctrine de la paix inaugurée par Louis-Philippe portait ses fruits, et le drapeau français était périodiquement et impunément bafoué par la populace, quand, en 1848, une émeute contre la maison du consul de France permit à Bravay d'intervenir avec énergie et succès. Soutenu par la colonie française, il représenta plusieurs fois ses intérêts auprès du vice-roi, connu Saïd-Pacha, gagna sa confiance, devint son protégé et se constitua en peu de temps, par des spéculations, une énorme fortune qui lui valut de la part de ses compatriotes le sobriquet de Nabab. »

lui sauver quelques millions et encore arrivaient-ils trop tard »<sup>8</sup>.

### **La génesis de la novela**

La idea de integrar al verdadero nabab en su estudio de las costumbres del Segundo Imperio remonta a los años 1870. Sin embargo, conviene volver a estudiar la ambición de Daudet en una perspectiva más ancha que sobrepasa el itinerario personal de François Bravay. Así, entran en la composición en forma de *patchwork* del *Nabab* varios textos primero independientes unos de otros, luego reunidos y adaptados, para abastecer la materia misma de la novela. El dispositivo redaccional del caso se encuentra tan reproducido en la misma técnica del novelista de costumbres.

Entre la publicación del *Nabab* y el primer esbozo de representación de la vida política y cotidiana durante el Segundo Imperio, conviene remontarse esta vez al año 1866. En efecto, percibimos allí la primera evocación de Passajon y de la « Bohème industrielle » en la serie de las *Lettres sur Paris et lettres du village*, publicada en *Le Moniteur universel du soir* del 12 noviembre de 1865 al 14 de enero de 1866. En 1871, dedicándose más a la reconstitución de una época, Daudet hace aparecer a Bravay y Morny en sus notas para la crónica *Saint-Albe, Mémoires d'un page sous le Second Empire* que contiene el Carnet Barbarin y que finalmente servirá no para *Le Nabab* sino para *Les Rois en exil*. De la obra proyectada, se van a publicar algunos relatos independientes de los cuales « La Mort du duc de M\*\*\* », publicada en 1874 luego en *Robert Helmont* y « Un Nabab » con fecha del 7 de enero de 1873 e inaugurando la serie de los *Contes du lundi* que Daudet va a entregar durante seis meses al periódico *Le Bien public*.

Para Daudet, no hay pues intención preconcebida. La sociedad y la historia le inspiran, en la medida en que pintor de caracteres y de costumbres, su novela universaliza impresiones y memorias personales. Unas veces invocado y otras rechazado en nombre de la verdad, el suceso constituye a pesar de todo un material de incitación para la novela. Es a partir de las crónicas que la novela va a esbozarse según un sistema de *collage* que yuxtapone diferentes episodios en forma de cuadros. Extendiendo el género de la crónica, Daudet se entrega a una reescritura del relato en el cual activamente colabora su mujer Julia. Así, de la anécdota el novelista saca capítulos completos como lo demuestra la sesión parlamentaria producida en « Un Nabab », la

---

<sup>8</sup> Alphonse DAUDET, *Le Nabab*, op. cit., p. 850

muerte del duque de Mora que aparece en el capítulo XVIII de la novela o todavía la crónica de la « Bohème industrielle » que tomará en *Le Nabab* la forma de memorias redactadas por uno de los personajes, Passajon.

Es a partir del *Nabab* que se evocará el impresionismo de Daudet y su predilección por los temas modernos. La composición de la novela muestra la maestría del cronista que supo dar fuerza, espesor y coherencia a una obra ficticia preservando el dispositivo redaccional del suceso como elemento autónomo e independiente.

### **La adivinanza de las claves**

A través del *Nabab*, Daudet «joua le rôle d'historiographe des mœurs et tout simplement d'historien de son temps»<sup>9</sup>. Consciente de que tenía un tema y personajes que iban inmediatamente a ser reconocidos, Daudet no vaciló en explotar la connivencia que necesariamente iba a instaurar con el primer público. Más vale pues relativizar las protestas vehementes de inocencia por parte del autor al principio del *Nabab*. Así como lo subraya Roger Ripoll, Daudet «n'était pas naïf au point de n'avoir pas compris l'intérêt qu'il y avait à produire cet effet de reconnaissance, et il a su en user»<sup>10</sup>.

Al público le gusta la impregnación de la novela de costumbres por elementos existentes en busca de identificación de los modelos. En *Le Nabab*, novela a pretexto político, éstos son particularmente reconocibles, siendo la referencia apenas oculta. Así, al leer los nombres de Mora, de Monpavon o de Le Merquier, sería difícil no pensar en Morny, en Montguyon y en Le Berquier, sobre todo para el lector de la época. La relación con la realidad histórica es a veces más delicada de percibir, hasta tal punto que la identidad de tal o cual dio lugar a polémica en el momento de la publicación de la novela. En efecto, la variedad de los modelos y su alteración por la ficción hicieron el juego más enigmático. Fernand Drujon, en 1888, no se atreve a revelar ciertas claves del *Nabab*, de una parte a causa de las indicaciones contradictorias y más o menos probables que recogió y por otra parte a causa de « ce sentiment de discrétion que prescrivent les convenances à l'égard de personnages vivants »<sup>11</sup>.

Esta manera de dar a reconocer en personajes las personalidades del Segundo Imperio contribuye a producir un efecto de realidad. También le permite a Daudet picar la curiosidad del público, divertirlo recurriendo a veces al escándalo pero también

---

<sup>9</sup> Yves CLOGENSON (1946), *Alphonse Daudet peintre de la vie de son temps*, Paris, Chantenay, p. 208

<sup>10</sup> Roger RIPOLL (1990), « Daudet romancier », *Le Petit Chose*, n° 49 (numéro spécial), 3<sup>e</sup> trimestre 1990, p. 22

<sup>11</sup> Fernand DRUJON (1888), *Les Livres à clef*, Paris, E. Rouveyre, vol. II, p. 676-677

ajustar cuentas con enemigos como Le Berquier que acababa de pleitear contra él por cuenta de Gaston Klein.

Aunque las personas y las situaciones que han servido de modelos en *Le Nabab* no constituyen sólo un medio de leer mejor la ficción, esta búsqueda de las claves permite mostrar en qué la novela de costumbres es también un género fechado. Sin este dato histórico y capital en la estética realista, ocultaríamos una parte no despreciable de su propia sustancia y de sus características de base.

### **Una novela política interiorizada y un caso « subjectivisé »**

Incluso si no hubiera trabajado para él, Daudet no habría podido ignorar el destino extraordinario del duque de Morny. Su existencia comprendía todos los ingredientes para escribir un folletín. Sin embargo, el escritor se dedicó exclusivamente a la imagen del mundano y no la del político:

L'histoire s'occupera de l'homme d'État. Moi, j'ai fait voir en le mêlant de fort loin à la fiction de mon drame, le mondain qu'il était et qu'il voulait être, assuré d'ailleurs, que son vivant, il ne lui eût point déplu d'être présenté ainsi<sup>12</sup>.

En este sentido, levantó un retrato más bien halagüeño del hombre de Estado. Si se compara por ejemplo *Le Nabab* con la obra de Victor Hugo, *Histoire d'un crime*, publicada en 1883, el juicio del exilado en Jersey es mucho más incisivo<sup>13</sup>. El autor del *Nabab* hace de Morny un personaje que no es central pero que desempeña un papel capital en la narración ya que su muerte precipita la caída de Bernard Jansoulet. Si Daudet evoca la sociedad corrompida del Segundo Imperio, es sobre todo bajo el ángulo de la vida privada. Mientras que la historia se encuentra colocada en el segundo plano enfrente de la descripción de lo cotidiano, los personajes referenciales, en cuanto a ellos,

---

<sup>12</sup> Alphonse DAUDET, *Le Nabab*, op. cit., p. 480

<sup>13</sup> Victor HUGO (1883), *Œuvres Complètes*, Tome II, *Histoire d'un crime*, Paris, Édition Hetzel-Quantin, p. 30-31 : « Qu'était-ce que Morny ? Disons-le. Un important gai, un intrigant, mais point austère, ami de Romieu et souteneur de Guizot, ayant les manières du monde et les mœurs de la roulette, content de lui, spirituel, combinant un certain libéralisme d'idées avec l'acceptation des crimes utiles, trouvant moyen de faire un glorieux sourire avec de vilaines dents, menant la vie de plaisir, dissipé, mais concentré, laid, de bonne humeur, féroce, bien mis, intrépide, laissant volontiers sous les verrous un frère prisonnier, et prêt à risquer sa vie pour un frère empereur, ayant la même mère que Louis Bonaparte, un père quelconque, pouvant s'appeler Beauharnais, pouvant s'appeler Flahaut, et s'appelant Morny, poussant la littérature jusqu'au vaudeville et la politique jusqu'à la tragédie, viveur, tueur, ayant toute la frivolité conciliable avec l'assassinat, pouvant être esquissé par Marivaux, à la condition d'être ressaisi par Tacite, aucune conscience, une élégance irréprochable, infâme et aimable, au besoin parfaitement duc : tel était ce malfaiteur. »

no son tratados de una manera heroica sino integrados en la narración<sup>14</sup>. En su tiempo, Anatole France en *La Revue de Paris* subrayaba que la originalidad de Daudet residía en su modo de pintar las costumbres que podrían ser públicas bajo un ángulo esencialmente privado. Este análisis permite desempeñar el papel de revelador de las costumbres de una época confiriendo sobre la novela un aspecto doble, moral e histórico<sup>15</sup>. El enlace entre Félicia Ruys y el duque de Mora es objeto de un desarrollo largo en el relato. Por esta razón, la parte de novelesco en la pintura de las costumbres pone el énfasis en las aventuras sentimentales del hombre de Estado exagerando la importancia de su encuentro con la joven artista. Aunque el duque sigue siendo una figura ineludible del Estado, jamás es descrito al trabajo. En el dominio político, Daudet lo reduce al estatuto de *adjuvant* para Jansoulet. Seductor e influyente, el duque de Mora está presente sólo para ayudar a los personajes de la novela.

Del mismo modo, Jansoulet se convierte en el tipo del nuevo rico del Segundo Imperio. Habiendo derrochado con habilidad el cerco de su tiempo, Daudet supo hacer pasar el modelo al nivel de entidad universal. Esto valora el hecho de que privilegió la representación de actitudes morales alcanzando por ahí la inspiración de los moralistas del siglo XVII. Nos muestra el mundo de 1864 en todo lo que tiene de prosaico y nos presenta el nuestro mostrándonos que las mismas fuerzas y los mismos deseos rigen los comportamientos humanos. El charlatán Jenkins, el mundano Monpavon o el banquero Hemerlingue son unos tipos vivos, presentados en movimiento, a la vez representativos de un período determinado y fácilmente mundanizados. El personaje se hace pasar por un individuo, es decir por un sujeto donde se leen a la vez la identidad referencial y la marca del comportamiento. Así, el nabab encarna no sólo el tipo del generoso; es también « le bourgeois gentilhomme du Paris moderne » que intenta abrirse camino en la élite de la capital<sup>16</sup>.

### **Daudet « naturaliste physiomane »**

Como « naturaliste physiomane » según la expresión de Simone Saillard, Daudet

---

<sup>14</sup> Anne-Simone DUFIEF (1997), *Alphonse Daudet romancier*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », p. 64

<sup>15</sup> Anatole FRANCE (1898), *La Revue de Paris*, 1/1/1898, in (1930) *Le Nabab*, O.C.N.V., Paris, Librairie de France, Tome VII, p. 426 : « Il y a du Saint-Simon et du Michelet dans Alphonse Daudet. Et ce galant homme, qui avait le dégoût et l'horreur de la politique, est peut-être de tous nos romanciers celui qui connut le mieux les menus secrets d'État, et les sentiments secrets des faiseurs d'affaires publiques, qui mesura le plus exactement la petitesse des grandeurs officielles. »

<sup>16</sup> Alphonse DAUDET, *Le Nabab*, op. cit., p. 582

les confiere una coloración claramente moral e ideológica a los personajes del *Nabab*. En el mundo de los negocios y de la política, la probidad es rara. Y Daudet no renuncia a los *clichés* acostumbrados, en este caso el lodo y el fango para denunciar la corrupción del universo imperial parisino<sup>17</sup>. Si François Bravay le sirvió de modelo a Bernard Jansoulet para crear el tipo del nuevo rico, Daudet consiguió sin embargo desembarazarse del individuo para hacer de su personaje el mártir que pagaba los crímenes de una sociedad corrompida. Frente a la pareja Hemerlingue y otros personajes poco recomendables, Daudet opuso un círculo virtuoso fundado sobre la solidaridad familiar: la madre del nabab, Paul de Géry o Aline Joyeuse pertenecen a este grupo de las personas honradas. Dispuesto a defender su causa frente a la muchedumbre rencorosa de la Asamblea, Jansoulet percibe a su madre y renuncia a su propia defensa, sacrificándose por el honor de su hermano. « Mis au pilori sur son propre théâtre », se hace la víctima expiatoria designada por las desgracias de la sociedad parisina<sup>18</sup>. Pero, esta vez, el nabab se atreve a desafiar a este público ingrato y versátil. Como Félicia Ruys, acaba por imponer esta mirada : « Oui, oui regardez-moi, canailles... Je suis fier... Je vauz mieux que vous »<sup>19</sup> hace eco a la última rebelión de la amante de Mora: « Tiens ! Tu veux... Je te regarde »<sup>20</sup>.

Daudet prefiere así los pequeños y los humildes. El elemento emocionante consiste en ofrecer el espectáculo de una felicidad derribada por alguna fuerza de arriba, molida por la lucha de estos sentimientos elevados y violentos que aumentan la humanidad, y a veces aplastan al individuo por las tempestades que levantan. El hogar de la familia Joyeuse, este « tranquille refuge épargné » puede constituir una representación muy amañada de la felicidad frente a la gente corrompida que les rodea<sup>21</sup>. Zola se burló de esta familia perfecta que le irritaba con su aspecto sentimental y convencional, « ce gâteau de miel jeté au public »<sup>22</sup> por Daudet. El personaje de víctima de buen corazón es a menudo el que encarna los verdaderos valores, es decir garantizadas por la novela de costumbres. Podemos pensar que es la simpatía sentida hacia todo personaje en situación de desamparo que hace al lector pasar tan complacientemente del interés afectivo al interés ideológico.

---

<sup>17</sup> Alphonse DAUDET, *Le Nabab*, *op. cit.*, p. 529-530

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 848

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 849

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 749

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 557

<sup>22</sup> Émile ZOLA (1966-1970), *Les Romanciers naturalistes* in *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du Livre Précieux, 15 vol., XI, p. 218

La elección de evocar un pasado muy reciente confronta al novelista de costumbres con el testimonio de los vivos que son ellos mismos a menudo supervivientes del acontecimiento considerado. La declaración del hermano de François Bravay en *Le Figaro* con motivo de la publicación del *Nabab* es un ejemplo. El suceso - el de un especulador caído - se añade la dimensión política de la novela encarnada por el duque de Mora, aunque Daudet escogió pintar más bien al mundano que el hombre de Estado. La crónica de las costumbres del Segundo Imperio motivó la curiosidad del primer público ido a la adivinanza de las claves.

El lector de hoy, muy incapaz de identificar a los modelos, todavía percibe allí el dispositivo narrativo de la anécdota, del cuadro y de la dramatización de las costumbres. Con distancia, comprendemos mal por qué *Le Nabab* suscitó tal clamor de indignación en el momento de su publicación. La sátira social será mucho más feroz en *L'Immortel* o en *Soutien de famille*. Es posiblemente debido al talento del novelista, capaz de darles vida a sus personajes y de producir tal impresión de verdad, que provocó la molestia de los que se habían sentido tan bien observados.



## Zola y la pintura: Una ventana abierta a la creación

M<sup>a</sup> Victoria RODRÍGUEZ NAVARRO  
Universidad de Salamanca

En una carta enviada a su amigo Antoine Valabrègue<sup>1</sup>, en 1864, Zola definió la obra de arte como "une fenêtre ouverte sur la création", sin embargo, añade que siempre hay "enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés". Las líneas y los colores se modifican al pasar a través de ese medio que no es sino el temperamento del artista, modificado por el momento histórico. Cada época, cada clase social, cada individuo tiene su pantalla particular. Así, Zola distingue *l'écran classique*, *l'écran romantique* et *l'écran réaliste*.<sup>2</sup> Como un filtro que utilizaran los fotógrafos para velar los colores, la pantalla zoliana es el dispositivo óptico, el cristal deformante, el prisma arbitrario a través del cual nos aparece la realidad.

Según él, la pantalla clásica es "une belle feuille de talc très pure et d'un grain fin et solide, d'une blancheur laiteuse. Les images s'y dessinent nettement, au simple trait noir". Pero mientras las líneas proliferan en este cristal frío y poco translúcido, los colores se desvanecen en beneficio de las sombras como si se tratara de la grisalla de un bajo-relieve.

La pantalla romántica, a la inversa, es un espejo claro, coloreado con los siete matices del arco iris, como un prisma que descompone cualquier rayo luminoso, como él dice, en *un spectre solaire éblouissant*, que opone la luz y la sombra. El espejo romántico transforma los contornos e imprime movimiento sin tener en cuenta las leyes de la geometría.

En cuanto a la pantalla realista, es un simple cristal de vidrio, muy delgado y muy claro, "si clair, si mince qu'il soit, [...] il n'en a pas moins une couleur propre, une épaisseur quelconque, il teint les objets, il les réfracte tout comme un autre", afirma Zola. Ennegrece los objetos, ensancha las líneas, poniendo de relieve las formas

---

<sup>1</sup> Poeta e íntimo amigo de la infancia de Cezanne y de Zola. Éste último se inspiró de algunos rasgos de su carácter para uno de los pintores que aparecen en *L'Oeuvre*, Gagnière.

<sup>2</sup> Para más información, consultar la dirección de internet, <http://www.cahiers-naturalistes.com>

abundantes de la materia y de la vida.

No conforme con las ingenuas pretensiones de objetividad de la pantalla realista, Zola la amplía y la llama pantalla naturalista. Para ello reivindica cierto matiz de mentira sin la cual, añade, la obra de arte no existiría como tal. En este sentido, el naturalismo es a la literatura lo que el impresionismo a la pintura, un realismo subjetivo en el cual el temperamento del creador cuenta tanto como "le coin de la création" que representa. Por este motivo es por lo que Zola afirma en más de una ocasión que los impresionistas, llamados así por casualidad, no son ni más ni menos que artistas naturalistas:<sup>3</sup> "je n'ai pas seulement soutenu les impressionnistes, je les ai traduits en littérature par les touches, notes, colorations de beaucoup de mes descriptions". Como vemos, él, escritor visual donde los haya, era plenamente consciente de imitar la pintura cuando procedía a describir una escena, es decir, adaptaba a la novela la visión de los pintores. La relación era tan fuerte que describía el mundo con un ojo de pintor, además de compartir con los impresionistas la misma filosofía.

A este factor se añade el hecho de la relación personal que mantuvo con los más afamados impresionistas, a través de Cézanne, su amigo de la infancia. Durante su juventud ambos saborearon las mismas fantasías artísticas, uno pintando, el otro escribiendo. Más tarde intimó con Manet quien le hizo el famoso retrato muy bien aceptado por la crítica de su tiempo, y ambos se influyeron mutuamente como se puede ver en la manera de tratar a los personajes.<sup>4</sup>

La faceta de crítico de arte, que fue esencial para marcar a fuego su relación con la pintura, despertó recelos entre los zolistas. Armand Lanoux llega incluso a preguntarse: "Est-ce que Zola aimait vraiment la peinture?"<sup>5</sup> Lo considera eficaz, generoso y bien inspirado, pero asegura que siempre se sintió muy superior a sus antiguos amigos. Pero no puede negársele que por sus numerosos artículos, más o menos acertados, por su amistad con los pintores más señeros, por todos los cuadros que le rodeaban, la relación entre Zola y el mundo artístico fue estrechísima.

Cuando dejó esta actividad es cuando se puso a ejecutar un antiguo proyecto de

---

<sup>3</sup> El término "impresionista" no se utilizaba aún; para algunos se trataba de pintores "actualistas", entre los que se nombra a Renoir, Degas, Monet o Sisley.

<sup>4</sup> Zola no participó en la suscripción que se hizo para comprar la *Olimpia* de Manet, rechazada por el Salon. El movimiento impresionista cambió, sus ideales ya no eran los mismos y Zola les negó su apoyo cuando más lo necesitaban aunque siempre tuvo para ellos críticas positivas.

<sup>5</sup>Lanoux, Armand (1978): "Zola et la peinture", in *Magazine littéraire* n° 132. Janvier 1978

novela sobre este ambiente. Su última intervención fue el prefacio de la exposición póstuma de las obras de Manet, en 1884, cuando ya el contacto con la escuela de Batignolles había cesado, pero el proyecto ya lo tenía *in mente* desde 1869.

Así surgió *L'Oeuvre*, como la novela de la impotencia y de la neurosis artística. Veamos cómo la define el mismo autor en su prólogo: "Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'oeuvre d'art (...) qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher son génie et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée".<sup>6</sup> Para ello empieza a documentarse, a tomar notas sobre marchantes de arte; visita el Salón de los artistas, la Escuela de Bellas Artes, los talleres de arquitectura, de pintores y escultores, y retoma el personaje, Lantier, que ya había aparecido en *Le ventre de Paris*, para cuyo diseño no se inspiró directamente en un pintor concreto sino que tomó de acá y de allá, superponiendo recuerdos de figuras reales, de ideas e invenciones. Como afirma Mitterrand, opinión que comparto, son de media docena de artistas, más su imaginación novelesca, de donde surgió Claude Lantier; lo que ocurrió es que los lectores de la época no supieron separar las fuentes y la realidad<sup>7</sup>. Piensa en Manet cuando da a su personaje el sueño de hacer un gran fresco, en Cézanne a quien Claude se parece físicamente y quien con su carácter hosco y su timidez se atrajo la hostilidad de los jurados, en Monet que alguna vez intentó suicidarse, y otros más, en diferentes momentos de la novela.

Estableció para ello un plan general y dejó para el final el aspecto descriptivo y los paisajes, intercalando así en la trama otros temas narrativos que se entrelazan, como los paseos, sus "flâneries" por París. De este modo recorre la ciudad, buscando cada rincón, escudriñando los efectos de sol sobre el Sena y los tejados. Y es que *L'Oeuvre* no es sólo la novela de los talleres de pintura, sino la del *Plein air* parisino, como pueden ser las pinturas de Monet y Pissarro; es la novela de las calles, de los muelles, del río, de los puentes. Zola redescubre la ciudad, tomando notas. Como él mismo reconoce, hacía tiempo que no paseaba tanto a pie y aunque el paseo está orientado pragmáticamente por un empeño documental, es para él un gozo nuevo. Observando

---

<sup>6</sup> Las acusaciones de plagio no se hicieron esperar, pero como afirma Henri Mitterrand, carecen de base. Es un tema de la época, "la maladie de l'art" cruzado con el de la decadencia. Numerosos autores lo trataron, desde Balzac hasta los Goncourt y el propio Zola en varios de sus volúmenes de los *Rougon-Macquart*. C.f. Mitterrand, Henri (2001): *Zola. Tome II. L'homme de Germinal. 1971.1893*. Paris, Fayard.

<sup>7</sup> "Il y a là un fond commun qui alimente une chronique permanente, voire une mythologie de la nouvelle peinture" Ib.p.796.

cada puesta de sol, desde todos los ángulos posibles, a través de la pantalla que tiñe y refracta los objetos según la hora del día, Zola nos ofrece unas descripciones donde su mirada de pintor transfigura el mundo.

### 1.- Zola y las técnicas impresionistas

Al igual que los pintores impresionistas, Zola toma sus temas de la vida cotidiana, pero, por supuesto, una cotidianidad interpretada muy libremente según su visión personal, y sobre todo “sur nature”, capturando el instante en medio de una naturaleza cambiante. Así describe “des mots et des physionomies attrapés au vol dans la foule, d’odeurs, de bruits, de couleurs, de gestes saisis, de types, de réflexions absurdes”. Es la técnica que se conoció a partir de entonces como el “plein air”. El pintor sale del taller, lo que conlleva dificultades a veces insalvables. Es lo que le ocurre a Lantier, el protagonista, cuando decide sacar a la calle su caballete y la dificultad surge precisamente por la presencia humana, “la foule goguenarde”<sup>8</sup> que le impide terminar el trabajo en un acto casi heroico:

Son obstination à peindre sur nature compliquait terriblement son travail, l'embarassait de difficultés presque insurmontables. Pourtant, il termina cette toile dehors, il ne se permit à son atelier qu'un nettoyage (...) Il lui avait fallu de l'héroïsme, la permission obtenue, pour mener à bien son travail, au milieu de la foule goguenarde. Enfin, il s'était décidé à venir, dès cinq heures du matin, peindre les fonds ; et, réservant les figures, il avait dû se résoudre à n'en prendre que des croquis, puis à finir dans l'atelier. (*L'Oeuvre*, p.238)

Sigue investigando con los efectos de luz, por su carácter efímero y cambiante, hasta conseguir lo que él considera una revolución en los matices cromáticos:

Mais ce qui, surtout, rendait ce tableau terrible, c'était l'étude nouvelle de la lumière, cette décomposition d'une observation très exacte, et qui contrecarrait toutes les habitudes de l'œil, en accentuant des bleus, des jaunes, des rouges, où personne n'était accoutumé d'en voir. (*L'Oeuvre*, p. 239)

Como hicieron los impresionistas, se apartan los colores sombríos para utilizar los colores puros, que aplicados en toques sucesivos dan tonos diferentes, siguiendo la ley del contraste simultáneo de los colores puesta en evidencia unos años antes por Chevreuil<sup>9</sup>. Afirma que “dans le cas où l'œil voit en même temps deux couleurs qui se

---

<sup>8</sup> Al igual que los escritores naturalistas, los pintores se interesan por las clases bajas, por la gente modesta, como ejemplo de ello, Claude Monet. *Descargadores de carbón, 1875* y Caillebotte, *Los acuchilladores de parquet, 1875*

<sup>9</sup> El químico Chevreuil (1786-1889) que por sus trabajos en la Manufacture royale des Gobelins, puso en evidencia y cuantificó las relaciones de los colores por *La ley del contraste simultáneo de los colores* de

touchent, il les voit les plus dissemblables possibles”. Zola la describe a la perfección en manos de Lantier:

Et le cas terrible, l'aventure où il s'était détraqué encore, venait d'être sa théorie envahissante des couleurs complémentaires. Gagnière, le premier, lui en avait parlé, très enclin également aux spéculations techniques. Après quoi, lui-même, par la continuelle outrance de sa passion, s'était mis à exagérer ce principe scientifique qui fait découler des trois couleurs primaires, le jaune, le rouge, le bleu, les trois couleurs secondaires, l'orange, le vert, le violet, puis toute une série de couleurs complémentaires et similaires, dont les composés s'obtiennent mathématiquement les uns des autres. Ainsi, la science entrant dans la peinture, une méthode était créée pour l'observation logique, il n'y avait qu'à prendre la dominante d'un tableau, à en établir la complémentaire ou la similaire, pour arriver d'une façon expérimentale aux variations qui se produisent, un rouge se transformant en un jaune près d'un bleu, par exemple, tout un paysage changeant de ton, et par les reflets, et par la décomposition même de la lumière, selon les nuages qui passent. (*L'Oeuvre*, p. 284)

De este modo llega a la conclusión siguiente, a la que también llegó Monet: los objetos no tienen color fijo, se colorean según las circunstancias ambientales, “de sorte que son originalité de notation, si claire, si vibrante de soleil, tournait à la gageure, à un renversement de toutes les habitudes de l'œil, des chairs violâtres sous des cieux tricolores. La folie semblait au bout.”

La luz modifica la visión de las cosas, y eso lo vemos en Monet también en la serie que hizo sobre la catedral de Rouen, donde se aprecian con nitidez las variaciones de la luz sobre el mismo motivo, característica constante en su búsqueda de novedades pictóricas, como hizo Lantier en su observación de *L'Ile de la Cité*.

Claude aparece en la novela totalmente maravillado por el Sena y los paisajes urbanos que lo rodean. Explora barrios nuevos, pasa revista a la topografía de las calles, de los puentes, la agitación de los muelles y de los puertos, pero sobre todo, se fija en los estados cambiantes del cielo, en los efectos de la luz y la sucesión de visiones a distintas horas. Se extasía ante la caída de la tarde en una primavera clara, cuando “Paris s'allume”. Describe de este modo los cien detalles que le encantan y que van a permitirle medirse con las pinceladas de los pintores paisajistas. Este atardecer en un día de primavera, con los rayos del sol oblicuos produciendo un efecto de luz sobre los edificios y los puentes tan efímero que parece que cambia a medida que se avanza en su lectura; es el momento exacto en el que el sol se retira y separa ambas orillas, una de oro, otra de sombra y el Sena en tonos azules y rosas. Todo ayuda a crear una atmósfera

---

1839. En 1881, el físico americano Ogden Rood publica en francés la obra *Théorie scientifique des couleurs, ses applications à l'art et à l'industrie*.

de sueño, con el “Pavillon de Flore” en la distancia, como si flotara:

Depuis les grands froids de décembre, Christine ne venait plus que l'après-midi ; et c'était vers quatre heures, lorsque le soleil déclinait, que Claude la reconduisait à son bras. Par les jours de ciel clair, dès qu'ils débouchaient du pont Louis-Philippe, toute la trouée des quais, immense à l'infini, se déroulait. D'un bout à l'autre, le soleil oblique chauffait d'une poussière d'or les maisons de la rive droite ; tandis que la rive gauche, les îles, les édifices se découpaient en une ligne noire, sur la gloire enflammée du couchant. Enfin cette marche éclatante et cette marge sombre, la Seine pailletée luisait, coupée des barres minces de ses ponts, les cinq arches du pont Notre-Dame sous l'arche unique du pont d'Arcole, puis le pont au Change, puis le Pont-Neuf, de plus en plus fins, montrant chacun, au-delà de son ombre, un vif coup de lumière, une eau de satin bleu, blanchissant dans un reflet de miroir ; et, pendant que les découpures crépusculaires de gauche se terminaient par la silhouette des tours pointues du Palais de Justice, charbonnées durement sur le vide, une courbe molle s'arrondissait à droite dans la clarté, si allongée et si perdue, que le pavillon de Flore, tout là-bas, qui s'avancéait comme une citadelle, à l'extrême pointe, semblait un château du rêve, bleuâtre, léger et tremblant, au milieu des fumées roses de l'horizon. (*L'Oeuvre*, p.127)

Semejante descripción tan matizada nos hace *ver* una imagen de París que fácilmente hubiera sido pintada por Sisley, Monet, o, en este caso, Pissarro.



Camille Pissarro: *La Seine et le Louvre*. Paris. Musée d'Orsay.

Son los comienzos de su vida amorosa con Christine. Nada que ver con la otra visión del mismo lugar, esta vez nocturna, cuando Claude, desesperado, contempla París en su frustración artística y profesional. Los reflejos en este caso son de luz, pero de luz artificial, las farolas de gas sobre el Sena; describe sus orillas, sus puentes en una noche de invierno con un viento que sopla del oeste. París encendido aparece dormido bajo la atenta mirada de las estrellas que centellean, los puentes ya no son líneas oscuras sino filas de perlas luminosas que se reflejan en las fachadas, al contrario que en la anterior descripción:

C'était une nuit d'hiver au ciel brouillé, d'un noir de suie qu'une bise soufflant de l'ouest, rendait très froide. Paris allumé s'était endormi, il n'y avait plus là que la vie des becs de gaz, des taches rondes qui scintillaient, qui se rapetissaient pour n'être, au loin, qu'une poussière d'étoiles fixes. D'abord, les quais se déroulaient, avec leur double rang de perles lumineuses, dont la réverbération éclairait d'une lueur les façades des premiers plans, à gauche, les maisons du quai du Louvre, à droite, les deux ailes de l'Institut, masses confuses de bâtiments et de bâtisses qui se perdaient ensuite en un redoublement d'ombre, piqué des étincelles lointaines. Puis entre ces cordons fuyant à perte de vue, les ponts jetaient des barres de lumières, de plus en plus minces, faites chacune d'une traînée de paillettes, par groupes et comme suspendues. Et là, dans la Seine éclatait la splendeur nocturne de l'eau vivante des villes, chaque bec de gaz reflétait sa flamme, un noyau qui s'allongeait en une queue de comète. Les plus proches, se confondaient, incendiaient le courant de larges éventails de braise, réguliers et symétriques ; les plus reculés, sous les ponts, n'étaient que des petites touches de feu immobiles. Mais les grandes queues embrasées vivaient, remuantes à mesure qu'elles s'étalaient, noir et or, d'un continuel frissonnement d'écailles où l'on sentait la coulée infinie de l'eau. Toute la Seine en était allumée comme d'une fête intérieure, d'une féerie mystérieuse et profonde, faisant passer des valse derrière les vitres rougeoyantes du fleuve. En haut, au-dessus de cet incendie, au-dessus des quais étoilés, il y avait dans le ciel sans astres une rouge nuée, l'exhalaison chaude et phosphorescente qui, chaque nuit, met au sommeil de la ville une crête de volcan. (*L'Oeuvre*, p. 382)

Como vemos, la composición del cuadro nos presenta un primer plano donde el Sena aparece personificado, "l'eau vivante des villes" sobre un fondo de elementos, perfectamente descritos, con una perspectiva y un punto de fuga: los puentes son cada vez más pequeños y los monumentos se pierden a la vista. Al igual que la anterior descripción, el paisaje está visto a través de la mirada de pintor de Claude que contempla "la splendeur nocturne".



Vincent van Gogh : *La nuit étoilée sur le Rhône*. Paris. Musée d'Orsay.

El cuadro de Van Gogh titulado *Nuit étoilée sur le Rhône*, aunque es posterior a la publicación de *L'Oeuvre*, recoge a la perfección los juegos de la luz en el agua, tema

eminentemente impresionista. Aquí, la paleta del pintor va del negro al oro, en sus distintas facetas, encendido, centelleante, resplandeciente, chispeante...Y aunque parezca paradójico la noche realza las luces. La metáfora del incendio se impone y va in crescendo hasta la palabra “volcan” y sus connotaciones de “féerie mystérieuse”. Parece que una fiesta se desarrollara en ambas orillas entre “perles lumineuses” y “valse derrière les vitres rougeoyantes du fleuve”.

## **2.- Zola entreabre la cuarta ventana**

Como vemos, las imágenes de un paisaje se filtran por la percepción del personaje y a veces las visiones de dos personajes son diferentes y sucesivas. Así la novela no es una simple superposición de lugares, sino que con una técnica que anuncia el cine se compone de planos sucesivos, en el que cada uno está tratado con su propia óptica. No se contenta con contar hechos sino que se dedica a un riguroso trabajo de puesta en escena, de puntos de vista y de montaje. Examinemos la escena en que visita el salón de pintura en el capítulo X. Todas las técnicas del cine están aquí: la situación del punto de origen de la mirada, las variaciones de encuadre, combinando planos generales, medios y primeros, alternando los rostros de los dos interlocutores, la panorámica que recorre toda la extensión del paisaje, el desplazamiento de la mirada del descriptor que acompaña los pasos de los personajes, sin hablar de los efectos de luz y sonido.

No es cuestión de insistir más sobre la deuda de Zola con toda la generación impresionista, pero, hay que reconocer también que, oponiendo el gusto de dos estéticas, nuestro autor bucea en la pintura contemporánea con técnicas cinematográficas. Casi al final de la novela, en el momento del entierro de Claude, nos hace recorrer el itinerario hasta el cementerio, donde consigna la presencia de los cables telegráficos y la irrupción inesperada de un tren. Como la mayor parte de los pintores de esta época, Zola reivindica la modernidad, y aparece la imagen en movimiento. Los trenes en las estaciones se convierten en un tema de moda y muy tratado por los impresionistas, como vemos en *Le chemin de fer* de Manet y *La Gare Saint Lazare* de Monet; el humo que desprenden evocan la fugacidad, el movimiento, y contribuyen a desdibujar las líneas de los objetos que aparecen detrás como si fueran sombras chinescas:

C'était, dans ce bout vide encore, à l'extrémité de l'avenue latérale numéro trois, un train qui passait sur le haut talus du chemin de fer de ceinture, dont la voie dominait le cimetière. La pente gazonnée montait, et des lignes géométriques se



détachaient en noir sur le gris du ciel, les poteaux télégraphiques reliés par les minces fils, une guérite de surveillant, la plaque d'un signal, la seule tache rouge et vibrante. Quand le train roula, avec son fracas de tonnerre, on distingua nettement, comme sur un transparent d'ombres chinoises, les découpures des wagons, jusqu'aux gens assis dans les trous clairs des fenêtres. Et la ligne redevint nette, un simple trait à l'encre coupant l'horizon ; tandis que, sans relâche, au loin, d'autres coups de sifflet appelaient, se lamentaient, aigus de colère, rauques de souffrance, étranglés de détresse. Puis, une corne d'appel résonna, lugubre. (*L'Oeuvre*, p. 406)

Estamos ya en la era del cine. No en vano, la primera escena filmada corresponde a la llegada del tren a la estación de Lyon, de los hermanos Lumière. La gran bestia, personificada como un monstruo pesado se acerca amenazadora hasta el espectador, que ya no simple lector:

Mais on ne l'entendait plus, une grosse locomotive était arrivée en soufflant, et elle manœuvrait juste au-dessus de la cérémonie. Celle-là avait une voix énorme et grasse, un sifflet guttural, d'une mélancolie géante, Elle allait, venait, haletait, avec son profil de monstre lourd. Brusquement, elle lâcha sa vapeur, dans une haleine furieuse de tempête. (ib)



Claude Monet: *La Gare Saint-Lazare, arrivée d'un train*. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.

Zola, ya ha sobrepasado su teoría de las tres pantallas, sin pretenderlo. Su modernidad le hace asomarse a la cuarta pantalla, nos ofrece la imagen en movimiento, lo que obliga al novelista a perfeccionar toda la instrumentación narrativa de su visión artística. Su búsqueda constante, su capacidad de trabajo, hace que la última réplica de la novela, tras el entierro de Claude, sea: "Allons travailler". El resultado de todo ello es la obra bien hecha, *L'Oeuvre*, pero sin olvidar la connotación estética. La obra es la creación artística, "L'oeuvre d'art".

### **Referencias bibliográficas**

BARTOLENA, Simona (2001): *El impresionismo, la historia y la belleza*. Madrid. Col. ArtBook. Mondadori.

LANOUX, Armand (1962): *Bonjour M. Zola*. Paris. Hachette.

LANOUX, Armand (1978): Zola et la peinture, in *Magazine littéraire* n° 132. Janvier

MITTERRAND, Henri (2001): *Zola. Tome II. L'homme de Germinal. 1971.1893*. Paris, Fayard.

MITTERRAND, Henri (1962): *Zola journaliste. De l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*. Paris. Armand Colin.

ZOLA, Emile (1983): *L'Oeuvre*. Édition Henri Mitterrand. Paris. Gallimard.

ZOLA, Emile (1969): *Correspondance. Œuvres complètes*. Paris. Cercle du Livre Précieux.

### **Referencias bibliográficas de internet**

<http://www.cahiers-naturalistes.com>

<http://www.parisetmoi.net/peinture/>

## Julio Verne, en territorio fantástico. Análisis de *Frritt-Flacc*.

Ana ALONSO GARCÍA  
Universidad de Zaragoza

La crítica verniana ha explorado en profundidad su obra bajo el prisma de la novela de aventuras y de vulgarización científica, género en el que el autor debía moverse por razones editoriales: su contrato con Hetzel le exigía limitarse al terreno definido por las premisas programáticas de la revista *Magasin d'Éducation et de Récréation*<sup>1</sup>. Hablar de lo fantástico en Verne puede, pues, parecer un tanto paradójico, si tenemos en cuenta el punto de partida de sus *Voyages extraordinaires*:

Dans mes romans j'ai toujours fait en sorte d'appuyer mes prétendues inventions sur une base de faits réels, et d'utiliser pour leur mise en œuvre des méthodes et des matériaux qui n'outrepassent pas les limites du savoir-faire et des connaissances techniques contemporaines (...)<sup>2</sup>

Desde esta perspectiva, lo fantástico aleja a Jules Verne de los presupuestos de su obra más divulgada. Sin embargo, resulta interesante acercarse a la producción verniana que no forma parte de los viajes extraordinarios, a ese Verne escritor de relatos cortos que se introdujo por primera vez en territorio fantástico diez años antes de firmar su contrato con Hetzel, quien le forzó a ocultar algunos de los estratos de lo imaginario para primar la orientación de la novela científica<sup>3</sup>. En ellos el escritor hace bascular el marco del género de aventuras hacia otra lógica, la del acontecimiento sobrenatural y extraordinario. Sus cuentos y “nouvelles” nos acercan a un terreno en el que Verne se sintió realmente dueño de su escritura, al estar fuera del dominio tan acotado que le impuso su editor.

---

<sup>1</sup> « Magasin » remite a una obra periódica compuesta de literatura y de ciencia, lo que subraya la intención de Hetzel de acercarse a la tradición didáctica del XVIII. Se trata de una revista bimensual a la que se añade una colección, la “*Bibliothèque d'Éducation et de Récréation*” que publica en volúmenes novelas, cuentos así como también libros de ciencia y textos escolares.

<sup>2</sup> Simone Vierende señala que esa era la opinión de sus contemporáneos, que reflejó Gautier en un artículo de 1966: « Les voyages de M. Jules Verne [...] offrent la plus rigoureuse possibilité scientifique et les plus osés en sont que le paradoxe et l'outrance d'une vérité bientôt reconnue » (*Le Moniteur universel*, 16 juillet 1866) ». Citado por Vierende, 1977 : 141-154.

<sup>3</sup> El término “roman scientifique” lo utilizó el propio Verne, “faute d'un meilleur terme”, en una entrevista que le hizo Marie Belloc, en 1905. Cit. por Daniel Compère (1996 : 24).

Lo cierto es que, como señala Olivier Dumas, “la fécondité du romancier cache l’importance du nouvelliste” (Dumas : 2000, 61). Verne escribió 30 relatos breves, de los cuales 10 antes de su contrato con Hetzel: 5 de ellos fueron publicados en *Le Musée des Familles*<sup>4</sup>, que fueron reeditados y modificados por Hetzel más tarde. Los otros cinco, inéditos, figuran en el recopilatorio titulado *Hier et Demain*, también manipulado en 1910 por Michel Verne en la publicación póstuma<sup>5</sup>. Volker Dehs, en su introducción a la edición de los *Contes et Nouvelles* de Jules Verne, propone una clasificación de los relatos cortos de Verne en dos periodos: un primer periodo de relatos de juventud, escritos entre 1849 y 1860, entre los que destaca *Maître Zacharius ou l’horloger qui avait perdu son âme* (1854); un segundo periodo que comprende « nouvelles » posteriores a 1860, donde Verne pudo expresarse en un modo que no era el habitual, el modo fantástico (Dehs, 2000 :12). A esta segunda etapa corresponde *Frritt-Flacc*, un relato poco conocido, pero considerado por la crítica verniana como una verdadera obra maestra<sup>6</sup>. Publicado en 1884<sup>7</sup>, se trata de un relato que cierra un itinerario iniciado en 1854 con *Maître Zacharius ou l’horloger qui avait perdu son âme* y que demuestra que, como apuntaba Olivier Dumas, « sous le roman scientifique perdure un courant proprement fantastique –qui va, avec *Maître Zacharius* et *Frritt-Flacc*- jusqu’à la négation de toute rationalité » (Dumas : 2000, 206)

Tales propuestas de exploración de lo imaginario que Jules Verne desarrolló en el marco del relato breve permiten ampliar el espacio de la novela de vulgarización científica y de anticipación que le consagraron como escritor en su momento. Esta comunicación pretende estudiar cómo maneja Verne algunas de las técnicas del género fantástico en *Frritt-Flacc*, en especial la que concierne la creación de una atmósfera

---

<sup>4</sup> Se trata de un periódico ilustrado, dirigido por Pitre-Chevalier, que se publicó a partir del 1 de octubre de 1833.

<sup>5</sup> De ahí la importancia de las recientes ediciones de los *Contes et Nouvelles* de Jules Verne, que permiten al lector acercarse al texto original de los relatos en su versión original, sin las omisiones y modificaciones de Hetzel y de Michel Verne. Entre ellas, Jules Verne : *Maître Zacharius* et cinq autres récits merveilleux, José Corti (Collection Merveilleux) (Ed. : J.P.Picot) y Jules Verne, *Contes et nouvelles* (Ed. S. Sadaune), Rennes, Ed. Ouest-France, 2000. Esta es la edición utilizada para este trabajo.

<sup>6</sup> Francis Lacassin, aunque opina que Verne rechaza lo fantástico “au profit des démonstrations”. elige entre las obras maestras de Verne algunas de vena fantástica: *Frritt-flacc*, *Maître Zacharius*, *Un drame dans les airs*, *Le Docteur Ox*. (Lacassin, 1966 : 78) « *Les Naufragés de la terre* », in *L’Arc*, 29 (septiembre 1966), p. 78.

<sup>7</sup> El texto de *Frritt-Flacc* fue modificado varias veces: la primera modificación la llevo a cabo el propio Jules Verne para publicarlo en *Le Figaro illustré* (diciembre 1884). Luego el texto vuelve a sufrir modificaciones por parte de Verne y de Hetzel; pero, antes de su aparición el *Magasin d’Éducation et de Récréation*, muere Hetzel, de modo que Verne puede devolver el texto a su estado original y se publica en el número correspondiente al 1<sup>o</sup> décembre 1886, aunque con erratas. El relato será incluido ese mismo año en el recopilatorio *Un billet de loterie, suivi de Frritt-Flacc*, con tres ilustraciones de George Roux.

propicia para que la irrupción de lo imposible no resulte artificiosa.

### **Una sólida construcción: simetrías y ritmos en *Frritt-Flacc***

Si el relato fantástico se caracteriza por el rigor de su estructura, podemos decir que el relato de Verne responde a tal exigencia. En un relato concentrado de apenas nueve páginas de extensión, el autor consigue establecer un ritmo interno que parte de un comienzo abrupto, sin concesiones, que se va consolidando sobre una serie de simetrías formales y que crece en tensión hasta un desenlace insólito, hermético y ambiguo, siguiendo las pautas de otros relatos fantásticos que hoy consideramos obras maestras del género.

A pesar de la brevedad del texto, Verne elige una presentación tipográfica en siete capítulos, donde condensa las diferentes fases de la narración, que esquemáticamente podrían representarse así:

- I. Localización. La ciudad de Luktrop
- II. Situación inicial
- III. Perfil del protagonista, el doctor Trifulgas.
- IV. Repetición de la situación inicial con variantes. El trato.
- V. El desplazamiento de la ciudad a la landa. Los malos augurios.
- VI. Fin de trayecto. El enfrentamiento a lo insólito: el encuentro con el doble.
- VII. A modo de epílogo. El desenlace.

Este esquema muestra la decisión de Verne de organizar su relato sin concesiones a la digresión, a la acumulación de hechos o de personajes o a la dispersión temporal y espacial. La densidad de los contenidos se corresponde con la consistencia de la estructura de la narración, lo que le permite conseguir una intensidad dramática.

Uno de los elementos utilizados para enfatizar la arquitectura narrativa del texto es *el ruido*. Los sonidos supuestamente onomatopéyicos<sup>8</sup> que forman el título (*frritt-flacc*) ocupan el incipit del relato y sitúan al lector en un escenario de viento (“*Frritt! ...c’est le vent qui se déchaîne*”) y de lluvia torrencial (“*Flacc*”... *c’est la pluie qui tombe à torrents* (149)<sup>9</sup>) que se mantiene hasta el final como elemento estructurante y cuya recurrencia contribuye a marcar el ritmo del texto: ambas palabras aparecen en ocho

---

<sup>8</sup> Como señala François Raymond, “en ce titre singulier, les consonnes se redoublent sans autre justification que leur propre dédoublement tandis que les F se répondent, associant le vent et la pluie par un trait d’union» (Raymond: 1978, 157). Sobre el título y su significado, véase Huftier : 2005, 228)

<sup>9</sup> En adelante, los números que figuran entre paréntesis corresponden a las páginas de la edición de Jules Verne, *Contes et nouvelles*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2000.

ocasiones, a modo de estribillo<sup>10</sup>, en lugares estratégicos del texto, en el comienzo o como cierre tras el acontecimiento insólito.

A estos sonidos del viento y de la lluvia que estructuran el relato hay que añadir otros ruidos que funcionan como marcadores de la progresión de la intriga y como acentos en la construcción de una atmósfera inquietante. Así, se alude al sonido de las campanas del campanario de Sainte-Philfilène “que l’ouragan met quelquefois en branle” (150). Otro sonido onomatopéyico (“Froc”) introduce el ruido del llamador de la puerta de la casa del doctor Trifulgas; se trata de un ruido recurrente cuya intensidad aumenta conforme la acción se desarrolla: el primer “froc” corresponde primeramente al “coup discret” del personaje de la hija del hornero en un primer intento de solicitar ayuda para su padre enfermo. El segundo golpe del picaporte, producido al llamar a la misma puerta la esposa del enfermo, es ya más fuerte y se ve intensificado por el golpe de la ventana al cerrarse. En el tercer intento, protagonizado por la madre del hornero, la fuerza aumenta, de ahí la triple repetición del sonido: “Froc!... froc!... froc...!, arropado por el del viento y el de la lluvia: “À la rafale se sont joints, cette fois, trois coups de marteau, frappées d’un main plus decide” (152), y seguidos del ruido de la ventana al cerrarse<sup>11</sup>. A la acción de llamar a la puerta que realizan los que demandan ayuda, le sigue la acción de cerrar la ventana, gesto del doctor Trifulgas que implica la negación de dicha ayuda.

Otro de los ruidos persistentes y cargados de significado es el proferido por el perro del médico, que acompaña a los personajes desde el inicio hasta el desenlace. Desde su primera manifestación, el ladrido del perro, del que más tarde sabremos su nombre –Hurzof-, corresponde a un animal salvaje, más cercano al lobo indomable que al can domesticado:

“Au froc a répondu un de ces aboiements sauvages, dans lesquels il y a du hurlement –ce qui serait l’aboiement d’un loup” (150).

"Ah ! quel cri, auquel répond, en dehors un sinistre aboiement du chien" (156)

Al acompañar a los personajes en su desplazamiento, su ladrido instaura un ritmo casi musical en el relato: "Le chien Hurzof, dehors, hurle, se taisant par intervalles,

---

<sup>10</sup> La crítica verniana se ha detenido también en la importancia de la musicalidad en la obra del autor. Sobre el tema, vid. Daniel Compère, “Structures musicales et romanesques”, in *Le musicien picard*, n°23, 1979.

<sup>11</sup> Verne utiliza dos construcciones distintas para aludir a la misma acción de cerrar la ventana: “Et la fenêtre se referma” (152), y “Et la fenêtre de se refermer” (153)

comme les chantres, entre les versets d'un psaume des Quarante-Heures" (155). Y este sonido, a modo de eco del estertor final del moribundo, permanecerá con los habitantes de la región tras la muerte del doctor Trifulgas :

“Quant au vieux Hurzof, on dit que, depuis ce jour, il court la lande, avec sa lanterne rallumée, hurlant au chien perdu" (157). Sus aullidos entran pues a formar parte de la reserva de supersticiones y leyendas del país.

Finalmente, Verne explota otro sonido significativo, el del volcán Vanglor, situado cerca de la ciudad, que emite ruidos constantes por la noche al vomita lava: “Le volcan n'est pas loin –le Vanglor. Pendant le jour, la poussée intérieure s'épanche sous forme de vapeurs sulfurées. Pendant la nuit, de minute en minute, gros vomissement de flammes” (149); y que se muestra más violento con detonaciones repentinas que acentúan la sensación de amenaza: “Tout à coup le Vanglor détone, secoué jusque dans les contreforts de sa base. Une gerbe de flammes fuligineuses monte jusqu'au zénith, trouant les nuages” (154).

Otros elementos de la naturaleza ofrecen sus sonidos en el relato verniano, aunque de modo más sutil: el crepitar del agua del mar (“Elle brasille en s'écrétant à la ligne phosphorescente du ressac...” (154), el chasquido de juncos y enebros “... avec un cliquéti de baïonnettes” (154)).

El relato aumenta su dramatismo mediante los ruidos. El propio título del cuento remite a sonidos que están presentes en la narración para enfatizar lo misterioso y lo siniestro de la situación: el ruido del viento, el ruido de la lluvia, el ruido de ventanas y puertas cerradas con violencia, el ruido de martillo del llamador, el ruido del mar embravecido, el ruido del choque de árboles y juncos, el grito de pánico del doctor, el estertor agónico de su doble, ... El tratamiento del ruido es, pues, uno de los recursos del autor que confieren unidad al relato y que, asociado a otros referentes espaciales, juegan un papel importante en la configuración de una atmósfera propicia a la manifestación sobrenatural.

### **Una atmósfera abierta a lo imposible**

Dos son los elementos esenciales en la creación de esta atmósfera apta para acoger lo insólito; las fuerzas naturales y el emplazamiento espacial de la acción.

Sabido es que Verne explota al máximo los elementos naturales en las novelas que componen los *Voyages extraordinaires*, la presencia de una naturaleza sosegada o, por el contrario, enfurecida, es una constante en las intrigas de sus relatos que se centran

con frecuencia en la exploración geográfica de territorios desconocidos<sup>12</sup>. En *Frritt-Flacc* Verne recurre a la energía surgida de lo que Jean Perrot denomina “l’instabilité élémentaire” (Perrot: 1988,35), rasgo que, por otra parte, encontramos en los textos románticos. Todo el relato está enmarcado en unas condiciones climáticas extremas de viento y de lluvia que los dos vocablos del título intentan condensar: “Frritt!... c’est le vent qui se déchaîne. Flacc!... c’est la pluie qui tombe à torrents” (149)

El léxico remite a la virulencia de unas fuerzas naturales que rugen, estallan, corroen el paisaje:

Cette rafale mugissante courbe les arbres de la côte volsinienne et va se briser contre le flanc des montagnes de Crimma. Le long du littoral, de hautes roches sont incessamment rongées par les lames de cette vaste mer de la Mégalocride (149)

El personaje central, el doctor Trifulgas, sufre en su desplazamiento el acoso del temporal: “Au milieu des Fritts<sup>13</sup> sifflants, des Flaccs crépitant dans le brouhaha de la tourmente, le docteur Trifulgas marche à pas pressés” (155). Podría decirse, como apuntaba Jean Perrot, de una unión retórica del elemento natural y del personaje Perrot: 1988, 36).

Al huracán y a la borrasca se añade la presencia amenazadora del volcán que se halla no lejos del pueblo, le Vanglor, que escupe su lava al rojo vivo sobre las calles e impregna la ciudad de vapores sulfurosos.

Verne recurre a una meteorología adversa para poner de relieve la vulnerabilidad de los personajes ante la furia de los elementos<sup>14</sup>. De modo que el autor sitúa los acontecimientos que relata en el terreno de lo excesivo y de lo desmesurado, terreno que le interesa para crear un clima inhóspito y abierto a percepciones anómalas. Por eso el marco de la acción es la noche oscura: “Pas d’autre lumière que la lanterne du chien Hurzof, vague, vacillante” (154); “plus qu’un point lumineux, à une demi-kertse” (155). Así, en la completa oscuridad o “dans la lumière vague” (155), pueden confundirse las llamas del volcán con “grandes silhouettes falotes”, incluso con “âmes du monde souterrain, qui se volatisent en sortant” (154). El ojo asimila el color “blanc livide” del mar con un blanco de duelo y muerte; el agua espumante de las olas en la orilla pueden

---

<sup>12</sup> Jean Chesneaux señala al respecto que la naturaleza “dans toute son oeuvre constitue une fresque monumentale et multiforme” (Chesneaux: 1988, 65). En el mismo sentido, Michel Butor evocará la omnipresencia de la naturaleza en la obra de Verne (Butor: 1971, )

<sup>13</sup> El término aparece con dos erres en el título de la edición, pero con una erre en esta cita, p. 155.

<sup>14</sup> “C’était pitoyable et terrible d’entendre la voix de cette vieille, de penser que le vent lui glaçait le sang dans les veines, que la pluie lui trempait les os jusque sous sa maigre chair” (152)



metamorfosearse en luciérnagas sobre la arena:

Elle brasille en s'écrtant à la ligne phosphorescente du ressac, qui semble verser des vers luisants sur la grève (154).

Visiones transfiguradoras de un paisaje nocturno y desolado que presagian el enfrentamiento con lo insólito.

El segundo elemento con el que juega Verne para la construcción de ese clima específico del relato fantástico es la localización espacial. El escritor decide inscribir la acción en una geografía imaginaria, construida a partir de topónimos inventados<sup>15</sup>, pero siguiendo la técnica de la descripción realista: la enumeración de las características geográficas de ese país denominado Volsinia<sup>16</sup> cumple con su función de dar verosimilitud a los hechos relatados. El lector conoce la ubicación de la ciudad de Luktrop desde el incipit del relato: la costa volsiniana, en el mar de la Megalocrida, las montañas de Crimma y el volcán Vanglor. También dispone de la fisonomía de la ciudad de Luktrop, escondida "au fond du port" y dominada por la imponente figura del volcán, que, a modo de faro, sirve de referente espacial a las embarcaciones:

Comme un phare, d'une portée de cent cinquante kerstsés, le Vanglor signale le port de Luktrop aux caboteurs, felzanes, verliches ou balanzes, dont l'étrave scie les eaux de la Mégalocride (149)

Bien es verdad que estos referentes no ofrecen la exactitud de otras descripciones vernianas que precisan numéricamente coordenadas y latitudes a la hora de ubicar un lugar concreto, como ocurre, por ejemplo, con France-Ville, la ciudad descrita en *Les cinq cents millions de la Bégum*<sup>17</sup>. Sin embargo, el paisaje rocoso y atormentado en el

---

<sup>15</sup> Como subraya Huftier, "Si, en effet, dans l'ensemble de la production, Jules Verne devait renvoyer à un univers existant, référentiel et nommable comme tel, s'il construisait de la sorte un univers borné onomastiquement, (...), il refuse ici de clôturer onomastiquement le monde peint" (Huftier: 2005, 29).

<sup>16</sup> Volsinia es el nombre de una ciudad etrusca, situada al sur de la Toscana, junto con Cerviteri, Tarquinia, Vulci, Veies, Volsinia. También aparece el término en la sátira III de Juvenal (190-202): "A-t-on jamais à craindre l'éboulement de sa maison dans la fraîche Préneste, à Volsinie, prise dans ses collines boisées, dans la simple Gabies, à Tibur qui s'étage?" (Trad. de Henri Clouard) y en Plinio el Viejo, *Histoire Naturelle*, Libro XXXVI : XLIX. "Le silex noir est généralement le meilleur. Cependant en quelques localités, c'est le silex rougeâtre, et dans quelques autres le silex blanc, par exemple aux environs de Tarquinies, dans les carrières d'Anicius, près du lac de Volsinie" (Trad. Emile Littré, 1855)

<sup>17</sup> "C'est le point exact indiqué sur la carte par le 43° 11' 3" de latitude nord, et le 124° degré 41' 17" de longitude à l'ouest de Greenwich", Jules Verne, *Les cinq cents millions de la Bégum*, Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 145.

que se halla la ciudad podría asimilarse al de regiones como la Bretaña francesa<sup>18</sup>, pero, como señala el narrador, que irrumpe en primera persona: “Mais on n’est pas en Bretagne. Est-on en France? Je ne sais. En Europe. Je l’ignore. En tout cas, ne cherchez pas Luktrop sur la carte, -même dans l’atlas de Stieler” (150)<sup>19</sup>.

Esta indeterminación espacial no implica un vacío descriptivo de Luktrop: al comienzo del relato, el narrador acerca al lector al aspecto exterior de la ciudad y da de ella una visión negativa por medio de un léxico despectivo que insiste en su degradación: sustantivos como “ravines”, “scories”, “vomissement”, ruines”, “huttes”, “amoncellement”, “tas”; adjetivos como “verdâtres”, “souillées”, “sulfurées”, “misérables” construyen una imagen caótica de la ciudad<sup>20</sup>, del trazado de sus calles, de la disposición de sus casas, de modo que queda descrita como “Amoncellement de cubes de pierre jetés au hasard. Vrai tas de dés à jouer, dont les points se seraient effacés sous la patine du temps”. Esta visión degradada llega también al entorno del núcleo urbano: desde la descuidada ciudad de Luktrop hasta la landa solitaria, Verne construye un paisaje siniestro que despierta en los habitantes malos augurios y miedos atávicos: “On a peur dans le pays” (150)

Las descripciones del paisaje, de los edificios, de los interiores de las casas se detienen en detalles que los hacen verosímiles en lo concreto, pero al mismo tiempo los instalan en un espacio atemporal que Verne decide nombrar con topónimos inventados, como Crimma, Mégalocride, Vanglor, Val Karniou, Luktrop, Kiltreno, que encuentran su correlato en un vocabulario imaginario para nombrar diferentes tipos de embarcaciones (“felzanes”, “verliches”, “balanzas”), monedas (“fretzers”), medidas (“kertses”), profesiones como la de “craquelinier” o la de “camondeur”, sombreros (“surouët”) o materiales (“lurtaine”). Para esta invención lingüística –característica, por otra parte, de mundos utópicos- Verne utiliza “une langue aux consonantes proches du français et néanmoins impenetrable”<sup>21</sup>. Al extrañamiento espacial se añade, pues, en

---

<sup>18</sup> “Une Bretagne ou une Irlande qui se situerait dans les eaux islandaises, avec quelques traits de la Frise ou de Lünebourg. Les termes de toponymie forgés par Jules Verne orchestrent adroitement ces résonances géographiques, mi-celtiques, mi-scandinaves” (Chesneaux: 2001, 140)

<sup>19</sup> El mismo recurso es utilizado en *Une fantaisie du Docteur Ox* cuyo primer capítulo se titula. “Comme quoi il est inutile de chercher, même sur les meilleures cartes, la petite ville de Quiquendonne”.

<sup>20</sup> “Luktrop apparaît presque comme le réservoir du monde, ou plutôt comme l’endroit susceptible de tout avaler” (Huftier: 2005, 29)

<sup>21</sup> G. Fidani, « Jules Verne, un bourgeois révolté », in *MFI HEBDO: Culture Société*, 08/03/2001, <http://www.rfi.fr/fichiers/MFI/CultureSociete/187.asp>. Fidani añade que se trata de “Un choix somme toute logique pour un écrivain qui a présidé à la fin de sa vie la fédération d’espéranto de la Somme”. En el mismo sentido apunta Jean Chesneaux que “la structure syllabique, les désinences, les assonances donnent habilement le sentiment du déjà entendu, et l’on doit faire un effort sur soi-même pour se

correlato, el extrañamiento verbal, que, por una parte, contribuyen a crear una atmósfera desconcertante y amenazadora y, por otra, instalan el relato en un *u-topos* donde cabe una lección moral: la condena explícita de la insolidaridad, de la avaricia y del materialismo.

Esta vena moralizante, bien integrada en la armadura del texto, perjudica, en cambio, la consistencia de los personajes, demasiados escorados hacia el bien y el mal: el doctor es un personaje excesivamente malo, y por su maldad y su inhumanidad es castigado con la muerte, y la hija, la mujer y la madre de Von Kartif resultan demasiado pobres, demasiado miserables, demasiado vulnerables. De hecho, son personajes necesarios para la economía narrativa, que cumplen la función de desvelar el lado oscuro de la naturaleza humana, pero que se desvanecen literalmente en el transcurso del relato; el último en intervenir, la anciana madre de Von Kartif, añade un elemento fantástico al desaparecer misteriosamente tras la sacudida del Vanglor: “La vieille n’est plus derrière lui. A-t-elle disparu dans quelque entr’ouverture du sol, ou s’est-elle envolée à travers les flottements des brumes ? » (152).

Su esquematismo los asimila a esas sombras o espectros proyectados por el resplandor de las llamas del volcán, o a esas almas del mundo subterráneo que se volatizan cuando salen a la superficie: “On ne sait vraiment pas ce qu’il y a au fond de ces cratères insondables. Peut-être les âmes du monde souterrain, qui se volatisent en sortant » (154).

### **El enfrentamiento con lo insólito: el doble**

Todo está preparado para la irrupción de lo insólito: el capítulo VI contiene los elementos decisivos del paso de lo real a lo fantástico, para la transfiguración de una situación banal en un fenómeno anómalo repetidamente tratado en los relatos del género fantástico: el encuentro con el doble. Verne se acerca al tema primero por una duplicación del espacio: la casa del moribundo Von Kartif es una reproducción exacta de la del doctor, situada en un edificio llamado “les Six-Quatre, nom donné à une construction bizarre, avec une toiture carrée, ayant six ouvertures sur une face, quatre sur l’autre” (150). Verne juega para ello con la modificación del referente espacial, lo que le permite imaginar que, al final del trayecto del Doctor Trifulgas desde la ciudad

---

convaincre de leur caractère artificiel » (Chesneaux: 2001, 140). Sobre los juegos de letras, las invenciones de vocablos y los criptogramas en la obra de Verne, véase también Joëlle Dusseau, *Jules Verne*, Paris, Perrin, 2005.

hasta Val Karniou, se puede encontrar de nuevo el punto de origen, es decir, la casa del doctor, la misma fachada: “Même disposition des fenêtres sur sa façade, même petite porte cintrée”. El fenómeno se repite en el interior:

C'est étrange! On dirait que le docteur Trifulgas est revenu dans sa propre maison. Il ne s'est pas égaré, cependant. Il n'a point fait un détour. Il est bien au Val Karniou, non à Luktrop. Et pourtant, même corridor, bas et voûté, même escalier de bois tournant...”(155)

A medida que el personaje reconoce elementos de su mobiliario, su cama, su butaca, su caja fuerte, su baúl, o incluso objetos personales como “son Codex ouvert à la page 197”, el grado de inquietud aumenta y el texto incluye las marcas típicas del discurso de lo incierto<sup>22</sup>, como las frases interrogativas: “Est-ce une hallucination”, “Qu'ai-je donc? (155), “Ce qu'il a?”, “Que faire?”(156), cuya función es mostrar la desorientación y, consecuentemente, la vulnerabilidad del personaje ante lo inexplicable.

El punto álgido de la intriga se sitúa cuando el doctor Trifulgas debe asumir no solo la duplicidad del espacio, sino también de su identidad, cuando, al retirar las cortinas de la cama del moribundo, idéntica a la suya propia, se encuentra con su sosia<sup>23</sup>: “Le moribond, ce n'est pas le craquelinier Vort Kartif! C'est le docteur Trifulgas!...” (156) y asiste a su propia muerte a través de su doble, al que intenta salvar con todos los medios que le proporciona su ciencia médica. El lenguaje verniano se ve obligado a contorsionarse para describir el fenómeno: “Et le docteur Trifulgas, malgré tout ce qu'a pu inspirer la science *se meurt entre ses mains*”(157).

No se trata de una metamorfosis de un personaje en otro, recurso que podemos ver en otros relatos de Gautier, de Mérimée, de Maupassant, entre otros. Elige el autor aquí el tema del encuentro de un yo con otro idéntico, y lo hace con un dramatismo evidente al ligar dicho encuentro con el tema de la muerte.

El autor construye un retrato del doctor como hombre duro y materialista que no cura sin haber cobrado antes en especie y que tiene menos corazón que su perro: “Son vieux Hurzof -un métis de bouledogue et d'épagneul- aurait eu plus de coeur que lui” (151). El personaje del médico es frecuente en las obras de Verne, pero el perfil de Trifulgas no corresponde al de uno de los estereotipos vernianos más populares: el del

---

<sup>22</sup> Utilizo el término de Daniel Compère (1987, 15-26)

<sup>23</sup> Pascal Gendreau hablará de “substitution fantastique” para definir este fenómeno insólito. « Le dédoublement qui s'effectue sous nos yeux, dans la nouvelle *Frritt-Flacc*, écrite en 1884, est une substitution « fantastique » (Gendreau: 2005, 216)

hombre de ciencia que, gracias a sus conocimientos, ayuda a cambiar el mundo o a transformarlo mediante la aplicación de sus saberes, de la misma manera que ingenieros, técnicos o físicos<sup>24</sup>. Trifulgas es descrito como hombre sin vocación, cuando en realidad este elemento es el motor de la vida de muchos personajes vernianos; no le mueve ninguna creencia racional o irracional: "Le docteur Trifulgas n'est pas superstitieux. Il ne croit à rien, pas même à la science" (153). El lector recibe la imagen de un individuo avaro, pegado a los valores materialistas, incapaz de hacer nada generosamente; de ahí que el choque con lo sobrenatural resulte más flagrante que en el caso de personajes más abiertos a idealismos, a emociones y ensoñaciones que les marcan como seres idóneos al encuentro con lo anómalo. Trifulgas se ve impotente ante sí mismo, testigo y víctima a un tiempo de algo que le desborda.

En el último capítulo del relato, que funciona como epílogo, el narrador precisa que el cadáver de Trifulgas aparece en su casa de Luktrop, con lo que se acentúa el carácter sobrenatural de lo acontecido, puesto que el encuentro con el doble tiene lugar en casa de Kartif, en Val Karniou. Tras la muerte del doctor, permanece en la ciudad la leyenda de que su perro Hurzof "depuis ce jour, il court la lande, avec sa lanterne rallumée<sup>25</sup>, hurlant au chien perdu" (157), un motivo que recuerda la estrofa de los *Chants de Maldoror*<sup>26</sup>.

Verne recurre una vez más, como al principio, al uso de la primera persona del singular: el "je" introduce la duda sobre la realidad de los hechos e informa de que otros hechos extraños han tenido lugar en este lugar de la Volsinie: "Je ne sais si cela est,

---

<sup>24</sup> Frente ellos, Verne también describe en sus relatos a científicos sin escrúpulos que ejercen el mal y la destrucción utilizando sus saberes; sería el caso de Herr Shultze, de *Les cinq cents millions de la Béguin*, o del ingeniero Camaret, de *L'Étonnante aventure de la mission Barsac*, entre otros.

<sup>25</sup> Otro hecho insólito, pues en páginas anteriores se señala que la linterna que llevaba el perro se ha apagado: "Quant au chien, il est toujours là, debout sur ses pattes de derrière, la gueule ouverte, sa lanterne éteinte" (155)

<sup>26</sup> Alors, les chiens, rendus furieux, brisent leurs chaînes, s'échappent des fermes lointaines ; ils courent dans la campagne, çà et là, en proie à la folie. Tout à coup, ils s'arrêtent, regardent de tous les côtés avec une inquiétude farouche, l'œil en feu ; et, de même que les éléphants, avant de mourir, jettent dans le désert un dernier regard au ciel, élevant désespérément leur trompe, laissant leurs oreilles inertes, de même les chiens laissent leurs oreilles inertes, élèvent la tête, gonflent le cou terrible, et se mettent à aboyer, tour à tour, soit comme un enfant qui crie de faim, soit comme un chat blessé au ventre au-dessus d'un toit, soit comme une femme qui va enfanter, soit comme un moribond atteint de la peste à l'hôpital, soit comme une jeune fille qui chante un air sublime, contre les étoiles au nord, contre les étoiles à l'est, contre les étoiles au sud, contre les étoiles à l'ouest ; contre la lune. Christopher Dominguez Michael señala que "Breton colocó a Verne junto al Conde de Lautréamont en el árbol genealógico de la imaginación moderna (<http://www.letraslibres.com/index.php?sec=12&art=10374>). Véase el trabajo de Jean-Paul Goujon, « Jules Verne et 'La Fameuse courbe du chien qui suit son maître' », in *Cahiers Lautréamont*, Livraisons XXXVII et XXXVIII, 1er semestre 1996, pp. 17-18 y de Jean Pierre Lasalle, - "Jules Verne et le *Grand Objet Extérieur* de Lautréamont", *Cahiers de la G.L.P. d'Occitanie*, n° 9-10, 1989.

mais il se passe tant de choses étranges dans ce pays de la Volsinie, précisément aux alentours de Luktrop!”. Al mismo tiempo, es esta primera persona la que renueva la ambigüedad geográfica de la ciudad, inexistente en los atlas, y nos recuerda lo que ya dijo al comienzo: “D’ailleurs, je le répète, ne cherchez pas cette ville sur la carte. Les meilleurs géographes n’ont pas encore pu se mettre d’accord sur sa situation en latitude –ni même en longitude” (157)

El escritor no da al lector una explicación lógica de los acontecimientos relatados, ni siquiera recurre, como en otras ocasiones, al razonamiento pseudo-científico, es decir, a enmascarar lo imposible con argumentaciones que liberen al lector de su desconcierto y le aseguren en un orden estable. Al contrario, el autor decide construir su relato según las reglas del más puro género fantástico: el que no reenvía en el desenlace al universo coherente y normativo, el que se mantiene en territorio de incertidumbres y vacilaciones, sin aportar una respuesta a las preguntas que el propio relato despierta en quien lo lee. Estamos lejos aquí de la dinámica de esa escritura verniana que se complace en destapar aspectos inauditos de un universo fascinante, para aplicar más tarde conocimientos tecnológicos y científicos que iluminan lo oscuro y suprimen interrogantes.

De manera que podemos aplicar a *Frritt-Flacc* la afirmación de Simone Vierendeon respecto al sentido de lo fantástico en Verne: “Le fantastique est une manière de traduire les profondes et archaïques terreurs de l’homme. Or Jules Verne et son temps sont confrontés avec ces terreurs, précisément dans la mesure où le savoir qui se constitue, celui de la science positive, cherche à évacuer de la conscience ces grandes plages d’ombre” (Vierendeon : 1977,153)

## Bibliografía.

- BUTOR, M. (1971), "Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne", in *Essais sur les modernes*. Paris: Gallimard, 35-94.
- CHESNEAUX, D. (1988), «Jules Verne et la modernité ; des *Voyages extraordinaires* à nos années quatre-vingts », in *Modernité de Jules Verne*, Paris, PUF, pp. 83-105.
- CHESNEAUX, J. (2001), *Jules Verne, un regard sur le monde. Nouvelles lectures politiques*, Paris, Bayard.
- COMPERE, D. (1996), *Jules Verne, Parcours d'une œuvre*, Amiens, Ancre.
- COMPERE, D. (1987), "L'incertain", in *Émergences du fantastique. Jules Verne 5*, Paris, Minard, La Revue des Lettres Modernes, pp. 15-26.
- COMPERE, D. (1979), "Structures musicales et romanesques", in *Le musicien picard*, n°23.
- DEHS, V. (2000), *Introduction à Jules Verne, Contes et nouvelles* (Ed. S. Sadaune), Rennes, Ed. Ouest-France, 2000, pp. 9-17.
- DUMAS, O. (1981), "Les versions de *Frritt-Flacc* ou la liberté retrouvé", in *Bulletin de la Société Jules Verne*, 59, pp. 98-100.
- GENDREAU, P. (2995), « Les personnages dédoublés dans les *Voyages extraordinaires*, in J.J.Picot-Ch. Robin, *Jules Verne, cent ans après. Actes du Colloque de Cerisy*, Rennes, Terres de Brumes, pp. 209-224.
- HUFTIER, A. (2005), « Jules Verne étranger ? *Frritt-Flacc* ou l'immobilité du voyage », in *Echinox Journal*, 9. « Jules Verne dans les Carpathes », pp. 225-234.
- LACASSIN, F. (1966) « *Les Naufragés de la terre* », in *L'Arc*, 29 (septiembre 1966), pp. 68-80.
- PERROT, J. (1988), « La politique des éléments dans l'œuvre de Jules Verne », in *Modernité de Jules Verne*, Paris, PUF, pp. 35-53.
- PICOT, J.P. (2000), *Préface à Jules Verne : Maître Zacharius et cinq autres récits merveilleux*, José Corti, 2000 (Collection Merveilleux)
- RAYMOND, Fr. (1978), « *Frritt-Flacc* revisité », *Jules Verne 2. L'écriture vernienne*, Paris, Lettres Modernes Minard, pp. 157-161.
- VIERNE, S. (1977), « Jules Verne et le fantastique », *Colloque d'Amiens*, pp. 141-154.
- VIERNE, S. « Jules Verne et le fantastique », in *Jules Verne. Filiations-Rencontres-Influences*, Colloque d'Amiens (11-13 nov 1977), pp. 141-154.

## Stendhal et les autres dans le *Journal* : France, Allemagne, Italie

Françoise LENOIR JAMELOT  
FTI-UAB

« *On se connaît et on ne se change pas,  
mais il faut se connaître.* » (907)

Il peut sembler à première vue paradoxal de choisir, pour étudier le thème de l'altérité, un auteur comme Stendhal qui réintroduit dans la langue française le terme d'égotisme pour désigner sa propre propension à ne parler que de lui et qui affirme n'écrire que pour ces *happy few*, seuls capables, selon lui, de le comprendre. Or, ce qui apparaît à la lecture du *Journal*<sup>1</sup>, c'est que son égotisme n'a d'égal qu'un intérêt jamais démenti pour les autres qui sont, nous dit-il, nécessaires à la connaissance du cœur humain et à la connaissance de soi et lui servent de miroirs, de repoussoirs, de réceptacles de projection, d'identification, etc. Environ un siècle avant Jung, Stendhal s'attache en effet à décrire, pour tenter de le décrypter, ce monde intérieur dont l'Autre lui renvoie l'image.

Stendhal est un des auteurs français qui s'est le plus attaché à essayer de se comprendre, de se connaître, qui n'a jamais cessé de se poser la question d'identité « qui suis-je? », qui a pratiqué l'introspection sans concession (c'est là du moins son intention déclarée) et qui a reconnu la nécessité, pour ce faire, de la compréhension et de la connaissance de l'Autre ou des autres<sup>2</sup> :

---

<sup>1</sup> et des autres œuvres autobiographiques, Souvenirs d'égotisme (SE), Vie de Henri Brulard (VHB), mais aussi Mémoires d'un touriste ou Rome, Naples et Florence.

Les pages indiquées entre parenthèses correspondent à l'édition suivante : *Journal (1801-1817)* in *Œuvres intimes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1981 ; lorsque les citations sont tirées du *Journal (1818-1842)* in *Œuvres intimes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1982, nous avons indiqué J2.

<sup>2</sup> « Si nous cherchons à savoir toujours plus, à comprendre davantage, à faire du connaissable avec ce qui n'en est pas, ce n'est pas tant pour satisfaire l'orgueil de savoir – encore qu'au passage la jouissance très particulière qui trouve là son compte puisse faire illusion – que parce que nous y sommes poussés par la nécessité d'être. La question de l'origine qui se profile derrière cette quête nous passionne dans la mesure où chacun y cherche les traces de son existence, l'explication de ce qui la fonde, et la racine de toute connaissance. Obstiné dans cette démarche, parce qu'il est obstiné à vivre, l'homme, au fil des temps et de son histoire, se sent tenu de comprendre et d'expliquer le sens de sa vie. En apprenant à s'orienter dans un espace-temps, qui se construit dans la mesure même où il le définit, l'homme se découvre co-existant d'un monde qui vient à lui à travers ce qu'il en perçoit. » GUY-GILLET G. (1994), *La blessure de Narcisse*, Albin Michel, p. 37.



Je ne retiens que ce qui est *peinture du cœur humain*. Hors de là, je suis nul. [...] Tout ce qui m'éloigne de la connaissance du cœur de l'homme est sans intérêt pour moi. (710-711)

Micheline Levowitz-Treu souligne à juste titre que « la lecture des textes de Stendhal, intimes ou romanesques, n'exemplifie pas tant la théorie mais qu'elle semble au contraire l'anticiper »<sup>3</sup>. Nous voudrions ainsi signaler à grands traits quelques tendances, quelques mécanismes qui régissent les rapports de Stendhal avec les autres, avec les sociétés française ou étrangères.

Signalons cependant que ces autres ne forment pas des catégories hermétiques : amis, ennemis, femmes, fréquentations sont parisiens, grenoblois, franc-comtois, genevois, hollandais, allemands ou italiens. Envisagés dans leur particularité, leur singularité ou sous la forme d'un pluriel généralisant et souvent stéréotypé (et Stendhal déverse alors sur eux sa verve vindicative), ils sont l'objet de jugements parfois tranchants mais qui souvent s'affinent et se nuancent de réflexions qui le remettent en cause, lui permettant de progresser, au-delà des notations purement anecdotiques, vers ce qui fut sa principale préoccupation : son cheminement lent, difficile, souvent douloureux vers la connaissance du cœur humain, vers l'approche de l'Autre et de lui-même.

Cheminement dans le temps, puisque le *Journal* couvre 42 années de la vie de l'auteur (de 1801 à 1842), et cheminement dans l'espace, puisque l'on peut y apprécier un déplacement du nord au sud : de la France, point de départ, vers l'Italie, en passant par l'Allemagne. Le *Journal* constitue un corpus d'observation privilégié qui permet d'apprécier l'évolution et la progression du rapport que Stendhal entretient avec l'Autre et les autres.

Cependant les rapports de Stendhal avec les autres ne laissent pas d'être ambigus et contradictoires : à la fois désirés et déniés, relégués, au rôle de témoins muets, aveugles, sans regard, sans parole, sans jugement<sup>4</sup>, les autres sont la plupart du temps réduits au statut de sujet observant, comme si leur regard pouvait constituer une menace ; Stendhal se conduit à leur égard comme une sorte d'espion du cœur, celui qui regarde sans vouloir être vu, celui qui veut connaître sans se faire connaître. Ainsi avec

---

<sup>3</sup> LEVOWITZ-TREU M. (1984), « Considérations sur Stendhal. Une possibilité d'approche psychanalytique », in *Stendhal*. Colloque de Cerisy-la-Salle (30 juin-16 juillet 1982), Aux amateurs de livres, p. 33.

<sup>4</sup> Ainsi invite-t-il le lecteur potentiel, à deux reprises (*Journal de 1810*, p. 579, et de 1811, p. 655), à arrêter là sa lecture, ce « fatras de notes » n'étant destiné qu'à lui-même : le but déclaré est de progresser dans la connaissance de lui-même et de corriger ses défauts.

les femmes :

Telle femme, qui toute entière dans mon lit, ne me fait rien, me donne des sensations charmantes, vue en surprise. Elle est naturelle, *je ne suis pas occupé de mon rôle*, et tout à la sensation.

Mes amours ont toujours été un peu troublées par le soin d'être aimable, ou, en d'autres termes, occupés d'un rôle. (726-727)

Attitude de voyeur, qui expliquerait toutes les stratégies de détournement, de dérobaie, les subterfuges cryptographiques, pseudonymiques, « toute cette machine de camouflage ou de diversion » dont parle Georges Gusdorf<sup>5</sup>, qui le tient éloigné cependant du bonheur de la spontanéité et du naturel auxquels, prisonnier du rôle qu'il croit devoir s'imposer, il aspire.

Ambiguïté qui tient au fait que d'un côté il reconnaît comme nécessaire l'élaboration de ce que Jung appelle la *persona*, c'est-à-dire cette « enveloppe du Moi [qui] simplifie les contacts humains et graisse les rouages des relations sociales, évitant le recours à d'interminables explications »<sup>6</sup>, puisqu'il aspire à se corriger, à se réformer, à se redresser, finalement pour rentrer dans un moule social. Ainsi par exemple, songe-t-il, pour remédier à sa timidité, à acquérir un des éléments essentiels constitutifs de la *persona*, à savoir l'argent<sup>7</sup> :

Mon peu d'assurance vient de l'habitude où je suis de manquer d'argent.

Quand j'en manque je suis timide partout ; comme j'en manque souvent, cette mauvaise disposition de tirer les raisons d'être timide de tout ce que je vois est devenue presque habituelle pour moi.

Il faut absolument m'en guérir ; le meilleur moyen serait d'être assez riche pour porter pendant un an au moins, chaque jour, cent louis en or sur moi. *Ce poids* continuel, que je saurais être d'or, détruirait la racine du mal. (96)

Confondant son moi et sa *persona*, c'est-à-dire l'apparence extérieure, l'image ou le masque qui ne visent qu'à l'insertion sociale, à l'adaptation aux normes en vigueur, mais constituent un leurre quant à la véritable identité, il arrive même à affirmer que s'il avait de l'argent il serait « lui-même »<sup>8</sup>. Il enfilerait alors l'habit lesté de pièces d'or, espèces sonnantes et trébuchantes qui lui donneraient du « poids » et de l'assurance, mais qui ne lui permettraient que de « résonner à travers », « *per sonare* », d'où vient

---

<sup>5</sup> GUSDORF G. (1991), *Auto-bio-graphie*, Editions Odile Jacob, p. 549.

<sup>6</sup> STEVENS A. (1994), *Jung. L'oeuvre-vie*, Éditions du Félin, p. 47.

<sup>7</sup> Le manque d'argent dont il ne cesse d'ailleurs de rendre son père responsable.

<sup>8</sup> « Si mon bâtard m'envoyait de l'argent, et que j'eusse eu Rolandeau, ma timidité serait passée. C'en est fait, tu le vois, je n'ai plus de colère. Je serais moi-même. » (178)

précisément le terme de *persona*<sup>9</sup>.

D'un autre côté, il reconnaît la nécessité impérative du naturel et de la spontanéité, le naturel qui lui permettra de trouver son véritable talent d'écrivain ; la tâche cependant n'est pas facile, car il s'agit bien de désapprendre le rôle du comédien pour retrouver ce qu'il envisage comme quelque chose d'inné qu'il s'agit de « rappeler » :

Il est très difficile de peindre ce qui a été naturel en vous, de mémoire ; on peint mieux le factice, le joué, parce que l'effort qu'il a fallu faire pour jouer l'a gravé dans la mémoire. M'exercer à rappeler mes sentiments naturels, voilà l'étude qui peut me donner le talent de Shakespeare. (267)

### **Les Français et leurs convenances : une limite à l'expression du Moi**

Or, la société parisienne – et française en général – semble bien constituer l'obstacle à l'expression de ce naturel et de cette spontanéité, c'est-à-dire de cette énergie dont il a fait son maître-mot et qui doit pouvoir se manifester dans les relations avec autrui mais aussi et surtout dans l'écriture :

Je ne dois jamais sacrifier l'énergie de l'expression à je ne sais quel bon ton. Chaque caractère a un mot pour son idée ; tout autre mot, tout autre tour est un contresens. (59)

Il accuse ainsi le pédantisme et l'enflure (100), les bonnes mœurs, le raide, et l'ennui (826), la gravité des gens qui se prennent au sérieux, leur lourdeur<sup>10</sup>, la « loi médiocre des convenances, loi essentiellement ennemie de toute originalité, de tout génie » (877), l'étroitesse d'esprit et la petitesse de cœur. A Paris comme à Grenoble, « ce quartier général de la petitesse » (902), où il passe, dit-il, des moments « infectés d'ennui et d'envie de vomir morale », la France est l'espace de la répression, où règles, normes, convenances obligent l'individu à élaborer une personnalité sous le masque de la *persona*, où le rapport aux autres est donc faussé d'emblée, où Stendhal se sent à l'étroit et où il s'asphyxie : « Je ne vis pas dans la société (je la trouve trop hypocrite et trop grognonne pour cela) ; je vis dans les environs de la société, dans une demi-solitude » (J2, 307).

Seule possibilité dès lors pour tenter d'équilibrer ses rapports avec les autres :

---

<sup>9</sup> VIELJEUX J. (1988), « La persona. Étude théorique du concept », in *La persona, Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°58, 3<sup>ème</sup> trimestre 1988, p. 3.

<sup>10</sup> « Les écureuils, un jour, renoncèrent à leurs grâces et à folâtrer sur les branches des arbres ; ils descendirent à terre et prirent la démarche grave des moutons qu'ils voyaient paître. » (515)

apprendre le détachement et l'insouciance, l'homme insouciant ne s'attachant ni aux choses ni aux personnes, « il jouit de tout, prend le mieux de ce qui est à sa portée, sans envier un état plus élevé, ni se tourmenter des positions plus fâcheuses. » Mais Stendhal ajoute aussitôt :

Ces principes ne pourront jamais être les miens ; ils sont diamétralement opposés à tout ce que je suis. Mais je crois que je serais beaucoup plus heureux si je m'en rapprochais un peu. Je ne plairais pas si fort, mais je serais plus généralement goûté, et l'un vaut mieux que l'autre. (20)

En 1805, cette même idée est exprimée avec plus de violence :

Je suis donc d'avis que le caractère de la force est de se foutre de tout et d'aller en avant. (268)

Mais ce n'est qu'en 1835 qu'il formule finalement la célèbre devise « SFCDT », c'est-à-dire « S[e] F[outre] C[arrément] D[e] T[out] », comme remède à un mécanisme, dont il prend alors conscience et qui consiste à projeter sur les autres ses propres défauts – ou ses propres aspirations :

Si le baron Deskonecker ne fût pas arrivé, tu eusses eu également de l'humeur le matin par quelque autre misère. Donc la source de la gomme est dans l'arbre et non dans le couteau qui éraille la peau. (J2, 226)

Il ajoutera un peu plus loin que « chaque peuple méprise même davantage celui qui a un défaut analogue à celui qu'on lui reproche. » (J2, 294).

C'est ainsi de cette fonction spéculaire attribuée aux autres, Nordiques ou Italiens, rencontrés entre autres au cours de ses voyages en Allemagne et en Italie, sur lesquels Stendhal projettent comme sur un écran ses haines et ses désirs et qui lui permettent de se découvrir et de se connaître, dont nous voudrions rendre compte à présent.

Il semble en effet que, plus que d'une quête d'altérité exotique, Stendhal, dans sa pratique de ce que Francis Afférgan nomme le « versant endotique du voyage »<sup>11</sup>, est en réalité en quête de sa propre identité. C'est sans doute la raison pour laquelle, lui qui aimerait « voyager quatre à cinq mois de l'année », préfère voyager seul : encombrants, ennuyeux, bavards, castrateurs, les compagnons de voyage font obstacle à la jouissance, à l'élévation de l'âme, font perdre les occasions de sentir la grandeur et l'immensité, de percevoir les choses avec un regard de poète, comme ce fut le cas devant l'incendie de Moscou :

---

<sup>11</sup> AFFERGAN F. (1987), *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, PUF, p. 13.

Nous sortîmes de la ville, éclairée par le plus bel incendie du monde, qui formait une pyramide immense qui était comme les prières des fidèles : la base était sur la terre et la pointe au ciel. La lune paraissait, je crois, au-dessus de l'incendie. C'était un grand spectacle, mais il aurait fallu être seul pour le voir. Voilà la triste condition qui a gâté pour moi la campagne de Russie : c'est de l'avoir faite avec des gens qui auraient rapetissé le Colisée et la mer de Naples. (832-833)

Par ailleurs, les avantages du voyage ou du séjour à l'étranger ne sont pas non plus minimisés par Stendhal qui y voit une façon bien commode de ne pas être engagé et de pouvoir tirer le meilleur profit pour lui-même dans ce qui l'intéresse en échappant aux contraintes qu'implique l'appartenance à une nation, à une patrie. « Passager sur le vaisseau » (943), il se rend à l'étranger moins pour connaître les étrangers que pour se sentir lui-même étranger et jouir des privilèges de la non-appartenance, du non-engagement et de la non-participation. C'est aussi une façon de maintenir son originalité, sa singularité, sa différence, en se maintenant dans la marge, « hors de son pays » et « hors de son nom »<sup>12</sup>, à l'écart, un écart qui crée l'espace de la liberté et du plaisir.

La rencontre avec les étrangers, sur lesquels se produisent des phénomènes de projection de l'ombre et de l'*anima*, n'est d'ailleurs pas obligatoirement liée à un voyage ou un séjour dans les pays respectifs, et c'est plus un trajet imaginaire du nord au sud que nous envisageons ici qu'un parcours chronologique, puisque, comme nous le savons, le premier contact avec l'étranger pour Stendhal s'est passé à Milan, en mai 1800, où il a suivi les frères Daru et que ce n'est qu'en 1806 qu'il accompagnera l'armée napoléonienne en Allemagne, avant de retourner en Italie en 1811.

### **Les Allemands ou les Nordiques : une projection de l'ombre**

Les premiers jugements, sévères et stéréotypés, portés sur les Allemands, le ton vindicatif de Stendhal, dans sa disproportion même, apparaissent comme une manifestation de la projection de l'ombre, c'est-à-dire, en termes jungiens, « l'ensemble de ce que le sujet ne reconnaît pas et qui, directement ou indirectement, le poursuit inlassablement »<sup>13</sup>. En effet, tout être humain, pour éviter la rencontre douloureuse avec sa propre ombre, a tendance à la projeter sur autrui, ce qui se manifeste par l'expression de sentiments exagérés envers les autres, par le feedback négatif de ceux qui nous

---

<sup>12</sup> STAROBINSKI J. (1985), *L'œil vivant*, Gallimard, pp. 193-194.

<sup>13</sup> JUNG C. G. (1953), *La guérison psychologique*, Georg, Genève, pp. 266-267.

servent de miroir, ou encore par des colères ou des rejets<sup>14</sup>.

Stendhal s'en prend tout d'abord à ce « nicodème de Wagner », « une bonne bête bien pensante, bien allemand dans toute l'étendue du mot, à mille lieues de la finesse » (234). Comment Stendhal pourrait-il être tendre avec « ce gros Allemand [...] avec sa figure fraîche et son lourd bon sens » (264) qui a pris un baiser à Mélanie et que celle-ci pourrait bien s'aviser de déniaiser ? Ne donne-t-elle pas, et c'est un comble, « des coups d'œil charmants » à ce « nigaud » « qui est décidément lourd et bête, exactement ce qu'on entend par Allemand » ! (265) Stendhal reprend à son compte l'opinion acerbe et sans nuance d'un « on » anonyme et borné qu'il ne cesse par ailleurs de critiquer. Que reproche-t-il finalement à Wagner si ce n'est d'être capable d'oser ce que lui-même n'ose ni dire ni faire ? Timide, il se tâte, il s'interroge, il prévoit des stratégies, il imagine des réponses, il conclut parfois : « Elle a réellement des projets sur moi. Mais je me sens à jamais incapable d'avoir une femme par un assaut » (286). Et Stendhal lui-même ne se sent-il pas lourd et bête et niais et gros...

Cependant ces jugements intempestifs ne sont pas dus uniquement à la jalousie de Stendhal : à Brunswick, il ne cesse de se plaindre de tous les défauts qu'il trouve aux Allemands et qui pourraient être résumés ainsi :

- Une extrême organisation et une manie du classement, accompagnée d'une minutie qui engendre la confusion par la profusion des détails, et ce reproche ne manque pas d'humour sous la plume d'un « maniaque de la liste », comme le nomme Jacques Laurent, et qui, dit celui-ci, « ne demandait qu'à réussir l'énumération exhaustive des moyens grâce auxquels une comédie ou une tragédie peut plaire, des auteurs qu'il était utile de prendre pour modèle... »<sup>15</sup>

- Leur manque de caractère (506), leur bêtise (1032), leur épaisseur (1036) ; les Allemands sont niais, raides, ennuyeux, gros, gras, lourds, laids, gauches, lents, ridicules, ils ont « des traits rassemblés barbarement, ignobles en général », ils sont fats, sans grâce, sans âme et sans idées (1039-1046).

Stendhal trouve d'ailleurs une explication alimentaire à la lourdeur et à l'épaisseur physique et morale de « ces braves Allemands » : les butter-brod, les grands verres de bière suivis d'un verre de schnaps qui rendraient « flegmatique l'homme le plus emporté ». À lui, dit-il, ce régime lui ôte toute idée. Il faut ajouter à cela le dîner « que l'on mange en enrageant », composé d' « une soupe au vin ou à la bière, un bouilli, un

---

<sup>14</sup> ZWEIG C., ABRAMS J. (1994), *Encuentro con la sombra*, editorial Kairós, Barcelona, p. 19.

<sup>15</sup> LAURENT J. (1984), *Stendhal comme Stendhal ou le mensonge ambigu*, Bernard Grasset, p.78.

immense plat de choucroute (ou choux fermentés avec des saucisses) » – laquelle choucroute est qualifiée de « mets bêtifiant » – et « accompagné de vin drogué ayant le goût du sucre » (1033) ; le tout – sans oublier « leurs laitages éternels » – est impropre, d’après Stendhal « à leur donner plus de vivacité » (1045). Or, ces aliments et ces breuvages, de par leur consistance (soupe, bouilli, ferment) ou leur qualité (lait, sucre) rappellent dans l’ensemble les aliments maternels ou ceux de la petite enfance. Ceci est probablement à mettre en relation avec l’image négative qu’il donne des « mères allemandes » : la femme de Strombeck, par exemple, est « mère, rien de plus. Parfaite nullité, douceur, vertu, mais lenteur effroyable ; Allemande autant que possible. » (488). Quelle différence avec la mère tant aimée qui « périt à la fleur de la jeunesse et de la beauté », cet amour que le jeune Beyle a dû refouler, enfouir, cette souffrance qu’il a dû garder pour lui. Cette mère, que l’on devine féconde et épanouie, avait, nous dit-il, « de l’embonpoint, une fraîcheur parfaite ; elle était fort jolie, et je crois que seulement elle n’était pas assez grande. Elle avait une noblesse et une sérénité parfaite dans les traits ; très vive, aimant mieux courir et faire elle-même que de commander à ses trois servantes... » (VHB, 556)

Il ne peut être d’univers maternel que celui que Stendhal a trop tôt perdu et l’ersatz allemand déchaîne son éloquence haineuse.

Lourdeur et niaiserie sont aussi le lot des Anglais dont la vivacité « est à peine l’esprit commun d’une Française » (395) et des Américains qui « ne sont que de la quintessence d’Anglais [...] : plus travailleurs, plus cupides, plus dévots, plus moroses, plus désagréables en tout. » Exception faite des Américains de la Caroline, et donc du sud, « créoles gais, insoucians, ennemis de tout travail et cruels à merveille dès qu’on parle d’affranchir leurs esclaves. » (J2, 324-325)

L’Allemagne, l’Angleterre, les États-Unis, confondus dans un même rejet du Nord, lui renvoient ainsi l’image de tout ce qu’il déteste – ils ne trouvent grâce à ses yeux que lorsqu’ils sont associés à la musique (de Mozart par exemple) et à la féminité ou qu’il y trouve une « imagination orientale »<sup>16</sup> – et les qualificatifs sont les mêmes que ceux que Stendhal emploie pour désigner son père, ce père dévot, avare, autoritaire, issu d’une famille de juges, et lui-même avocat. Faut-il rappeler que, selon la légende reprise par Stendhal, les Beyle sont des juges alors que l’ancêtre des Gagnon, c’est-à-

---

<sup>16</sup> comme à ce juif qui échappe ainsi à la lourdeur et à la niaiserie nordiques (487) ou ces Polonaises qui « ont tout l’abord des Françaises plus une imagination orientale. » (J2, 105)

dire la branche maternelle, est un assassin italien émigré en France<sup>17</sup> ?

### **L'Italie et les Italiens : la projection de l'anima ; un pont vers la réalisation du Soi**

Si les Nordiques en général concentrent sur eux toute l'animosité de Stendhal, si les Français lui « font venir *la pelle di cappone* à force de déplaisir, d'éloignement, de déplaisance, de mépris » (J2, 43), l'Italie et les Italiens vont en revanche capitaliser tout ce qui est aimable. Aimable parce que féminine – le premier mot d'italien que Stendhal apprend n'est-il pas le mot « femme »<sup>18</sup> – l'Italie est apte à recevoir la projection de l'*anima*, c'est-à-dire, en termes jungiens, de cette femme que chaque homme porte en lui, dont « le caractère est généralement déterminé par la mère »<sup>19</sup>, qui est « médiateur entre l'inconscient et le Moi dans les rêves et les activités imaginaires » et qui fournit « des moyens d'adaptation intérieurs aussi bien qu'extérieurs »<sup>20</sup>. L'*anima*, en tant qu'archétype, ne peut en effet être appréhendée directement. Geneviève Guy-Gillet explique fort bien qu'il lui faut, pour se manifester, trouver un support qui permettra la projection, comme un écran de cinéma nécessaire à la projection du film. Ce n'est que grâce à ce support et à sa fonction spéculaire que les images pourront se concrétiser et que pourront se constituer les identifications nécessaires à une prise de conscience des contenus de la projection, « base des processus de transformation de la personnalité ».

Cependant les contenus qui manifestent l'*anima* ne sont pas réductibles à un Autre sexué, à savoir une femme ou des femmes, mais

Ils se composent d'éléments empruntés aux diverses couches de la psyché, y compris celles qui relèvent de l'histoire personnelle.

C'est ainsi que nous y retrouvons des figurations issues des mythes collectifs, ou reliées aux grands mouvements de l'histoire de l'humanité, mais aussi des traits d'identifications personnelles et d'idéaux précoces, constitués à partir des premiers modèles féminins ou masculins, encore indifférenciés, ce qui expliquerait l'ambiguïté de certaines représentations. C'est donc sous les formes simples de

---

<sup>17</sup> « Sassenage est le berceau de ma famille. Ils y étaient juges ou b[e]yles et la branche aînée [...] y était encore établie en 1795... » (VHB, 841)

« Avec ce que je sais de l'Italie aujourd'hui je traduirais ainsi : qu'un M. Guadagni ou Guadaniamo, ayant commis quelque petit assassinat en Italie, était venu à Avignon, vers 1650, à la suite de quelque légat. » (VHB, 603-604)

<sup>18</sup> Dans *Vie de Henry Brulard*, Stendhal raconte, en effet, qu'en arrivant avec l'armée en Italie, il prend pitié d'un curé, malmené, à qui il parle latin : « Le curé reconnaissant m'apprit que : Donna voulait dire femme, cativa mauvaise et qu'il fallait dire : quanti sono miglia di qua a Ivrea? quand je voulais savoir combien il y avait de milles d'ici à Ivree.

Ce fut là le commencement de mon italien. » (VHB 950)

<sup>19</sup> FRANZ M.-L. von (1964), « Le processus d'individuation », in *L'Homme et ses symboles*. Robert Laffont, p. 180.

<sup>20</sup> STEVENS A., op. cit., p. 52



notre vie, paysages, animaux, humains, mais aussi à travers les projections, des plus fantastiques aux plus élaborées comme celles des dieux et des déesses, que nous pouvons appréhender l'histoire de ces processus.<sup>21</sup>

L'Italie, telle que Stendhal la présente, est entièrement sous le signe de la féminité, irrémédiablement opposée au monde du père, associé lui, à la conscience collective et à l'esprit traditionnel.

Il faut ici établir une différence entre d'un côté, l'évocation des Italiens qui exercent une fascination sur Stendhal par leur vivacité, leur astuce, leur finesse, leur gaieté, leur volupté, leur naturel et de l'autre, l'évocation de l'Italie, sur le mode du souvenir : elle est alors associée à la nostalgie d'un bonheur, dû à la douceur du temps et à la pluie :

Pluie d'été à 4 heures. [...] La pluie me dispose à cette divine tendresse que je sentais en Italie. (89)

Le temps était doux comme une soirée de printemps. Cela [...] me rendi[t] heureux. Je dînai, avec Crozet, dans le contentement. [...] nous fûmes chez Barral par une pluie de printemps qui me reportait en Italie. (177)

Je ne retrouve plus que par instants rapides et rares comme l'éclair ces moments délicieux que me donnaient une pluie, un brouillard, etc., quand j'étais dans le pays des chimères sur les femmes. Ce temps, que nous eûmes en revenant à Marseille, me rappela Milan. Quelle émotion j'avais dans les mêmes circonstances, en revenant de la promenade avec Angela Pietragrua ! (419)

Association entre le monde féminin et l'eau, source de vie, symbole de la vitalité de l'être psychique, parce qu'aussi « symbole le plus fréquent de l'inconscient »<sup>22</sup> et caractère « Yin » du plaisir et du bonheur : une bonne soirée est une « soirée à l'italienne: du sombre, du frais, un paysage beau (pour Paris) et du punch glacé excellent. » (574).

Stendhal, en Italie, semble être en quête de son côté Yin, principe obscur, froid humide et féminin<sup>23</sup>, à mettre en rapport avec l'*anima* : Jung nous dit en effet que si l'on veut se faire une idée un peu plus concrète de ce qu'il entend par là, il faut remonter, entre autres, « à la philosophie chinoise classique où l'*anima* [...] est conçue comme une partie féminine et chtonienne de l'âme »<sup>24</sup>.

C'est en Italie, on le sait, qu'il va naître à lui-même, à Milan très exactement,

---

<sup>21</sup> GUY-GILLET G., op. cit., pp. 156-158.

<sup>22</sup> JUNG, C. G. (1971), *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype*, Buchet/Chastel, p. 43.

<sup>23</sup> « Les composantes du Tao sont le yang masculin et le yin féminin, l'un chaud, clair et sec comme le soleil, l'autre froid, humide et obscur comme la (nouvelle) lune. » JUNG C.G. (1980), *Mysterium conjunctionis*, t.1, Albin Michel, p. 185.

<sup>24</sup> JUNG C. G., *Les racines de la conscience*, op. cit., p. 83.

« cette porte Orientale où, tout jeu de mots à part, s'est passée l'aurore de [s]a vie » (735). Il va naître à la capacité de sentir et à celle d'exprimer ses sensations et ses sentiments, sans contrainte cette fois, abolissant les frontières des catégories antithétiques et s'ouvrant à l'acceptation de tous les opposés, le beau, le laid, le sale, le propre, englobés dans le « naturel » : ainsi est-ce « une certaine odeur de fumier particulière à ses rues » qui l'a « ému le plus, en arrivant à Milan » (736) ; ainsi ces Italiens qui le fascinent ont-ils tout à la fois de la sensibilité, une sagacité sans bornes, beaucoup de naturel, point d'esprit proprement dit, de l'ignorance, peu de vanité, de la saleté. (769)

De même, c'est en Italie que Stendhal trouve une sorte d'idéal de beauté masculine en la personne du général Lechi, « modèle parfait » de grâce naturelle – qu'il oppose à la sophistication des Français –, et il retient la volupté du bain pris ensemble, le soir, dans un décor champêtre. Le modèle masculin est empreint de qualités féminines et semble dessiné pour l'amour. On peut être officier et parfaitement aimable ; virilité et féminité se trouvent réunies, les oppositions ne sont plus irréconciliables et les frontières sociales deviennent de la sorte plus perméables :

M. Lech\*\*\* sent bien que le naturel est une des qualités de son pays. [...] Mon Lec\*\*\* est doucement voluptueux, toujours plein de grâce, même avec un grossier commis marchand avec qui nous venons de souper ; mais nullement la grâce française, où l'on distingue toujours la joie de bien jouer un rôle brillant, si ce n'est même l'orgueil de le jouer. Ici, c'est la grâce gracieuse, simple, pure. Cet hom[me] peut également être un roi ou un bourgeois à son aise. (720)

Cette description n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle d'un « jeune officier russe » aux côtés de qui Stendhal se trouve lors d'une représentation du *Barbier de Séville* et qui lui permet de voir « avec plaisir qu'[il est] encore susceptible de passion » :

Cet aimable officier, si j'avais été sa femme, m'aurait inspiré la passion la plus violente, un amour à l'Hermione. J'en sentais les mouvements naissants ; j'étais déjà timide. Je n'osais le regarder autant que je l'aurais désiré. Si j'avais été sa femme, je l'aurais suivi au bout du monde. Quelle différence d'un Français à mon officier ! Quel naturel, quelle tendresse chez ce dernier !  
[...] Mais aussi, en France, quel officier pourra se comparer au mien pour le naturel uni à la grandeur ? Si une femme m'avait fait une telle impression, j'aurais passé la nuit à chercher sa demeure. (904-905)

Nous voyons là, au-delà d'une éventuelle manifestation de désir homosexuel, celle d'une quête d'unité dans la complémentarité, de ce « naturel uni à la

grandeur » qui semble bien appartenir à un imaginaire nocturne synthétique, en termes durandiens. L'Italie – qui est, nous semble-t-il, extensible à l'orient dans l'imaginaire stendhalien – est en tout état de cause l'espace où cette *conjunctio oppositorum* peut librement s'exprimer : féminine, elle favorise l'épanouissement de la féminité, mais contradictoire, elle permet l'approche et l'acceptation de toutes les ambiguïtés.

L'Italie est pour Stendhal le pays qui permet de faire tomber les masques, les interdits, les tabous, le corset étroit des idées reçues et des convenances sociales, et où il peut jouir à moindres frais d'une considération sociale<sup>25</sup>, où, débarrassés des formalités, la communication et l'échange sont aisés et les conquêtes féminines faciles<sup>26</sup>, où, enfin, pourra s'exprimer d'une manière spontanée et naturelle sa sensibilité sans qu'il ait à craindre le ridicule<sup>27</sup> – la remarque est d'importance quand on sait que la peur du ridicule est fondatrice dans le chemin de la connaissance et de la quête de l'Autre chez Stendhal – ; espace privilégié où il retrouve sa part de féminité, espace nécessaire à l'expression et à l'épanouissement du Soi, espace où cœur et raison trouvent enfin leur équilibre. Les catégories n'y sont plus excluantes et il n'a même plus honte d'être gros, puisque Cimarosa l'était aussi ! (623).

Stendhal a cependant bien conscience que son approche de l'Italie est tout à fait subjective et qu'il ne voit au fond que ce qu'il veut voir et ne retient que ce qui lui sert :

J'ajoute le 29 novembre 1814 : voilà une des principales sources *of my happiness in* Italie, c'est l'absence de l'empoisonnement par l'ignoble. Qu'il existe ou non, je ne l'aperçois pas. En France, et surtout à Cularo il m'opprime. (920)

Ajoutons également que l'Italie pour Stendhal ce n'est pas toute l'Italie, mais qu'elle se réduit en fait à deux villes (936) : Milan, lieu de naissance et porte orientale, et Venise, ville d'eau. Au bout du voyage et du cheminement, il est finalement un

---

<sup>25</sup> « Je sens fort bien la possibilité de vivre à Paris, dans une chambre au quatrième, avec un habit propre, une femme qui vient le battre le matin, et mes entrées aux Français ou, plutôt, à l'Odéon, que j'aime. Mais la vanité, la considération s'oppose à ce genre de vie. M. Doligny ne me recevra plus de la même manière quand il saura que je vis avec 6 000 francs. Cela me serait insupportable. Il faut donc quitter Paris. Par un second bonheur, Paris m'ennuie depuis longtemps, et j'aime l'Italie où, avec mes 7 000 francs et deux dîners par mois chez l'ambassadeur, je serai considéré. » (906)

<sup>26</sup> « Ce pays, dans l'état actuel, est peut-être encore le plus gai de l'Europe. La facilité de faire connaissance y est étonnante. On s'assied à côté d'une femme, on se mêle sans façon de la conversation, on répète trois ou quatre fois ce procédé ; si l'on se plaît on va chez elle, et en quinze jours, à la première fois qu'on se trouve en gondole, on la branle. » (939)

<sup>27</sup> « J'ai trouvé [...] le ton de jeunes gens très gais, riant de tout, ne se gênant jamais, et par conséquent ne songeant pas à paraître gais. Et par conséquent beaucoup moins de mouvement qu'en France. Mais comme ici la gaieté de cœur, dépourvue de l'apparence du désir d'amuser, n'est pas odieuse et punie par le ridicule comme en France, tous les mouvements qu'ils font ont un but comique ; le qu'en-dira-t-on ne vient pas geler leur veine comique. » (767-768)

espace encore plus réduit, sorte d'île-refuge :

Dans toutes les grandes villes, je passe ma vie dans une île assez petite. L'île de Saint-Marc, avec ses cent vingt cafés ou salons, bornerait probablement mes courses. (939)

Stendhal n'est pas en quête de grands espaces et finalement il n'est probablement qu'un aventurier du cœur.

Il apparaît à l'issue de cette brève étude du *Journal* que la France, l'Allemagne et l'Italie constituent trois sociétés, trois espaces géographiques sur lesquels se projettent trois instances ou trois « espaces » psychiques différents :

-La France, Paris et Grenoble en particulier, est pour Stendhal le pays des conventions, des règles, des normes, qui rend obligatoire l'élaboration d'une *persona* protectrice mais qui limite son expression ; dans cet espace il souffre du regard de l'Autre et se débat dans des problèmes de personnalité.

-L'Allemagne et l'Angleterre – le nord d'une manière générale – lui permettent de projeter son ombre, les défauts qu'il voit dans l'Autre, allemand ou anglais, étant dans la plupart des cas ses propres défauts non reconnus ; c'est l'espace et l'étape de leur prise de conscience, avec toutes les crises que cela implique, nécessaire pour s'ouvrir à une autre dimension.

-L'Italie enfin correspond à une découverte de la féminité, du côté *Yin* de sa nature, espace où le masque n'a plus lieu d'être, où il échappe au regard castrateur de l'Autre, à son jugement, espace donc de toutes les libertés, du libre échange, du libre arbitre et de la réconciliation des contraires, espace sous le signe de la douceur, du refuge et de l'eau, où il pourra enfin être lui-même et mener à bien son travail d'écriture, l'Italie imaginée permettant la relation conscient/inconscient « qui soutient toutes les activités créatrices, qu'elles soient d'ordre artistique, littéraire ou scientifique »<sup>28</sup>.

L'Italie, dans cette perspective, plus qu'un pas vers ce que Stendhal nomme la vérité, nous semble être l'étape nécessaire dans la recherche de la complétude, c'est-à-dire dans la quête d'individualité.

Étape, car il semblerait, si l'on en croit ce qu'il écrit dans *Souvenirs d'égotisme*, que Stendhal, finalement, réhabilite la France et les Français. Ce texte s'achève en effet sur la description des réunions chez M. de l'Étang, qui, outre le fait qu'elles ont lieu à

---

<sup>28</sup> STEVENS A., op. cit., p. 17.

Paris, semblent permettre à Stendhal de faire le point sur les étrangers auxquels il a fait référence auparavant. Et cette fois, la comparaison est à l'avantage de ce Français, somme toute exceptionnel en raison de sa capacité à réunir chez lui des personnes hors de pair et à garantir une harmonie des échanges :

Je trouvai chez M. de l'Étang [...] huit ou dix personnes qui parlaient de tout. Je fus frappé de leur bon sens, de leur esprit et surtout du tact fin du maître de la maison qui, sans qu'il y parût, dirigeait la discussion de façon à ce qu'on ne parlât jamais trois à la fois ou que l'on n'arrivât pas à de tristes moments de silence.

Je ne saurais exprimer trop d'estime pour cette société. Je n'ai même jamais rien rencontré, je ne dirai pas de supérieur, mais même de comparable. Je fus frappé le premier jour et, vingt fois peut-être pendant les trois ou quatre ans qu'elle a duré, je me suis surpris à faire le même acte d'admiration.

Une telle société n'est possible que dans la patrie de Voltaire, de Molière, de Courier.

Elle est impossible en Angleterre, car chez M. de l'Étang on se serait moqué d'un duc comme d'un autre, et plus que d'un autre s'il eût été ridicule.

L'Allemagne ne pourrait la fournir : on y est trop accoutumé à croire avec enthousiasme la niaiserie philosophique à la mode (les anges de M. Ancillon). D'ailleurs, hors de leur enthousiasme, les Allemands sont trop bêtes.

Les Italiens auraient disserté, chacun y eût gardé la parole pendant vingt minutes et fût resté l'ennemi mortel de son antagoniste dans la discussion. À la troisième séance, on eût fait des sonnets satiriques les uns contre les autres.

Car la discussion y était ferme et franche sur tout et avec tous. On était poli chez M. de l'Étang, mais à cause de lui. Il était souvent nécessaire qu'il protégeât la retraite des imprudents qui, cherchant une idée nouvelle, avaient avancé une absurdité trop marquante. (SE 520-521)

*Souvenirs d'égotisme*, petit livre écrit « pour employer [s]es loisirs dans cette terre étrangère... » (SE 429), s'achève donc ainsi sur le seul souvenir agréable de Paris. C'est que la compagnie des gens d'esprit et des gens de lettres font fâcheusement défaut à Stendhal à Civita-Vecchia. Il passe ainsi cent pages à critiquer les Français et les Parisiens, à expliquer sa fuite vers l'Angleterre, à encenser l'Italie, pour finalement terminer par la référence nostalgique à une académie parisienne. Misanthrope, Stendhal a besoin des autres, et surtout s'ils sont Français, tant il est vrai qu'on ne peut vraiment bien communiquer, échanger des idées, avoir de l'humour et faire des mots d'esprit (tout ce qu'aime Stendhal) que dans sa propre langue. L'étranger serait alors le détour nécessaire pour revenir à soi. A moins qu'il ne s'agisse que d'un désenchantement, d'une solitude, douloureuse contrepartie de la connaissance de soi et des autres :

J'ai trouvé chez tous mes amis en Italie moins d'esprit que je ne m'y attendais. J'étais à leur hauteur il y a quelques années ; il paraît que j'ai fait quelques lieues sur le fleuve *of knowing*. (800)

## Santiago Rusiñol à Montmartre : scènes de la vie bohème

Àngels Ribes De Dios  
Escola Universitària de Turisme  
Universitat de Lleida

La bohème désigne, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, des étudiants, artistes, littérateurs, intellectuels pauvres, débutants et non reconnus. Par métonymie, elle désigne également leur mode de vie. La bohème est l'une des composantes du mythe et de la figure de l'artiste, comme le souligne Murger :

Aujourd'hui, comme autrefois, tout homme qui entre dans les arts, sans autre moyen d'existence que l'art lui-même, sera forcé de passer par les sentiers de la Bohème. La plupart des contemporains qui étalent les plus beaux blasons de l'art ont été des bohémiens; et, dans leur gloire calme et prospère, ils se rappellent souvent, en le regrettant peut-être, le temps où, gravissant la verte colline de la jeunesse, ils n'avaient d'autre fortune, au soleil de leurs vingt ans, que le courage, qui est la vertu des jeunes, et que l'espérance, qui est le million des pauvres<sup>1</sup>.

Elle se distingue par son excentricité, ses marques extérieures d'allure et de comportement, sa rupture avec les politiques dominantes et surtout par son refus du bourgeois matérialiste, prosaïque et sans goût. Beaucoup d'artistes et d'écrivains sont fascinés par ce mode de vie considéré marginal mais qui leur permet de vivre en pleine liberté pour exercer l'art. C'est ce mode de vie que l'artiste Santiago Rusiñol (Barcelone 1861 – Aranjuez 1931) choisit. Ce peintre et écrivain est aussi un personnage pittoresque, blagueur, excentrique, intellectuel, populaire et la tête la plus visible du Modernisme en Catalogne<sup>2</sup>.

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle naît en Catalogne le Modernisme, un mouvement artistique et littéraire qui veut rénover la culture catalane et incorporer la Catalogne à l'avant-garde culturelle de l'Europe du moment. Son programme rénovateur heurte les intérêts créés des classes dirigeantes du pays, qui, dans une situation de crise politique (les guerres coloniales), industrielle (la crise de la "fièvre d'or") et agricole (la phylloxéra) adoptent des positions tout à fait conservatrices. Cette crise historique

---

<sup>1</sup> MURGER, Henri (s. a.), *Scènes de la vie de bohème*, Vienne, Manz éditeur, p. 7.

<sup>2</sup> Pour sa biographie personnelle et intellectuelle, voir l'excellent travail de CASACUBERTA, Margarida (1997), *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

provoque un affrontement direct entre l'intellectuel et l'artiste d'un côté et la société industrielle et bourgeoise d'un autre. Mais les intellectuels modernistes sont les enfants de cette bourgeoisie et ils se rebellent contre leur propre classe sociale parce que leur nouvelle vision artistique de la vie s'oppose au bourgeois matérialiste et conservateur, ce qui produit la rupture de l'artiste et de la société. Cette révolte contre la société fait de l'artiste un marginal, un bohème. La bohème devient alors un mode de vie.

À côté de cette rupture importante, plus ou moins traumatique, avec l'industrie ou le commerce de la famille et avec le milieu social, l'aller de l'artiste catalan aux capitales culturelles de l'Europe représentait un voyage initiatique qui donnait une nouvelle valeur à sa vie. Comme d'autres artistes qui se sont émancipés, Santiago Rusiñol a décidé de ne pas continuer dans l'entreprise de filature de sa famille et d'être peintre. L'apprentissage, d'abord, et la pratique de l'art, après, l'ont amené à une transhumance fréquente et à une vie de bohème. Cependant il menait une vie de bohème dorée car l'argent provenant de la famille ne lui manquait pas. Il voyageait souvent en France où il faisait de longs séjours à Paris avec ses intervalles d'été en Catalogne. Il est parti afin de s'éloigner de l'ambiance artistique de Barcelone et de se consacrer professionnellement à l'art mais aussi pour fuir de son mariage. Dans la capitale de l'art moderne, il était en contact direct avec l'avant-garde culturelle européenne. Pour le journal *La Vanguardia*, il a écrit des chroniques pour expliquer ses impressions de la vie artistique à Paris. À partir de ce moment, il s'est manifesté au grand public comme peintre et écrivain. Ce sont ces chroniques publiées entre décembre 1890 et mars 1892 et recueillies dans le volume *Desde el Molino*<sup>3</sup> (1894) que nous allons étudier dans cette communication. Nous avons choisi seulement celles qui décrivent la vie bohème à Montmartre, le célèbre quartier des artistes et des peintres.

Par ailleurs, avec le XIXe siècle se déploie l'extraordinaire témoignage de l'homme de lettres sur lui-même. Goulemot et Oster pensent qu'il s'est dorénavant fait ethnologue pour "saisir et exhiber sa différence" car le bohème "ne cesse de se prendre pour l'objet et le sujet de son œuvre"<sup>4</sup> et ils en expliquent les raisons :

Le bohème est ce personnage qui, en choisissant de se donner à lire dans chaque scène de sa vie privée, fait apparaître le caractère décidément exhibitionniste d'une activité existentielle et scripturaire qui n'aurait pas la moindre signification, ni le

---

<sup>3</sup> RUSIÑOL, Santiago (1976), *Obres Completes* II, Barcelona, Editorial Selecta "Biblioteca Perenne". C'est à cette édition que nous référons dans cette communication.

<sup>4</sup> GOULEMOT, Jean M. et OSTER (1992), Daniel, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Minerve, pp. 9-10.

plus petit commencement d'être, sans le regard de l'autre. Parce qu'il se met tout entier sous le contrôle complice ou hostile du destinataire dont il attend tout : décryptage et reconnaissance, le bohème est condamné à la saturation des signes. Il s'épuise moins dans les difficultés de son existence sociale que dans le choix qu'il a fait de se construire comme une interminable série de métaphores, sans aires de repos ni intervalles.<sup>5</sup>

Le bohème devient donc le chroniqueur attentif de son groupe et le rédacteur acharné de lui-même comme le fait Rusiñol qui, dans ses chroniques, nous montre la vie bohème qu'il mène avec ses compagnons : emploi du temps, habitat, amitiés, diversions, opinions sur l'art, excentricités, etc. C'est le témoignage de leur vie sociale à Paris.

Par contre, selon Margarida Casacuberta, cette conduite de l'artiste différente du reste du monde n'a qu'un seul objectif : épater le bourgeois, "en un intent clar de reivindicar el reconeixement social de la seva funció i de la seva diferència"<sup>6</sup>. Cette image de la bohème remet aussi au cliché de la jeunesse éternelle et à la condition de l'artiste rebelle qui refuse avec toutes ses armes de s'intégrer sans conditions à la société établie. Ainsi donc, outre les raisons artistiques déjà mentionnées, la proposition du journal *La Vanguardia* permet à Rusiñol de s'éloigner de la bourgeoisie catalane et d'avoir l'opportunité de s'initier à la littérature moyennant le journalisme.

La première fois que Rusiñol a visité Paris, c'était pour accompagner le sculpteur et ami Enric Clarasó, après l'Exposició Universal de Barcelone en 1888. Dans son deuxième voyage en 1889, Rusiñol a loué une maison au numéro 14 de la rue Orient qui était très pauvre et lugubre mais elle avait du charme car elle était située à la butte de Montmartre, fief des artistes et poètes. Dans ce premier logis parisien, il habitait avec ses amis : les peintres Ramon Casas et Miquel Utrillo, le sculpteur Enric Clarasó et le graveur Ramon Canudas. Il y régnait le désordre bohème mais sans soucis d'argent car Rusiñol recevait chaque mois le chèque de sa famille. La maison, située à côté d'un cimetière abandonné et de l'ancien Cabaret des Assassins (aujourd'hui Le lapin agile), avait un jardin avec quelques arbres secs qu'il a peints pour égayer la vue. Grâce au succès de leurs tableaux au Salon des Artistes Français, ils ont déménagé à la maison du Moulin de la Galette. C'était de ce célèbre moulin de Montmartre que Rusiñol a envoyé à *La Vanguardia* ses lettres *Desde el molino*.

---

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 131.

<sup>6</sup> CASACUBERTA, Margarida (1997), éd. cit. p. 44. Traduction: «dans une idée claire de revendiquer la reconnaissance sociale de son rôle et de sa différence»



Vivre dans un lieu si emblématique pour les artistes et les bohèmes était un privilège car :

El vago atractivo del Molino es su historia, envuelta en aureola; [...] seis siglos de gloriosa tradición artística; [...] Este encanto y este vago ensueño de gloria es el que puebla los numerosos talleres del cerro de Montmartre;<sup>7</sup>

Mais pas tous les artistes n'obtenaient la gloire si souhaitée et cette peur de ne pas réussir dans l'aventure de l'art les a empêchés de dormir la première nuit.

Leur logis participait également de l'espace bohémien. Les meubles étaient rares : les lits, trois chaises, une table, une horloge, un quinquet à pétrole et un harmonium en location. Quant aux voisins, d'un côté, un médecin, un assistant et une vache qui vivaient dans une grande baraque ; de l'autre côté, un salon pour danser fondé en 1790 dont la lumière électrique de son entrée leur épargnait l'allumage du quinquet parce que les rayons de lumière entraient dans les pièces. Au printemps, le jardin ou parc d'à côté devenait un lieu d'amusement grâce à l'installation d'une fête foraine. Bref, un entourage idéal pour ces artistes.

D'un côté, les bohèmes sont des êtres exhibitionnistes, ils se singularisent pour ne pas être confondus avec les bourgeois, avec la convention sociale établie. Outre l'habitat et le mode de vie, les usages vestimentaires étaient aussi des signes distinctifs de cette classe sociale: chapeau large, lavallière, vêtements foncés et en velours et avec de longs cheveux gras car pour la plupart l'hygiène -pratique bourgeoise- ne faisait pas partie des bonnes habitudes. Avec cet uniforme excentrique et son cigare au bec, Rusiñol avait une allure qui a beaucoup aidé à créer le mythe du personnage.

De l'autre côté, il est généralement admis que les bohèmes sont oisifs et paresseux mais ce n'est pas le cas de Rusiñol qui avait une grande capacité de travail. Toute la journée il peignait ou il écrivait, l'après-midi, il allait à l'Académie la Palette, où corrigeaient Eugène Carrière, Puvis de Chavannes, Gervex et Humbert. Le soir, il participait activement à la vie nocturne de la bohème de Paris. Ils allaient dîner chez le père Poncier, un caboulot de la place du Tertre à Montmartre et au dessert un chansonnier ambulant venait animer la fête. Et puis c'était Montmartre la nuit "el país de las canciones" parce que "La grande arteria, esos famosos bulevares exteriores, están llenos de escenarios donde se da el primer compás de motivos servido como frutos primerizos. [...] allí el escéptico auditorio relega un artista al olvido o le da un pase para

---

<sup>7</sup> RUSIÑOL, Santiago, "Artistas catalanes en Paris", *Obres completes*, éd. cit., p. 827.

la gloria”<sup>8</sup>. Rusiñol a décrit les différents établissements qu’ils fréquentaient comme le Moulin Rouge; le Divan Japonais où chantait Yvette Guilbert; le Café du célèbre chansonnier Bruant et lieu obligé de rencontre d’artistes parce que là “se disfruta de la más amplia libertad; allí pueden exponerse las más novísimas teorías del arte, sin temor de que nadie se ruborice, y la palabra es para todos, y todos pueden usarla y abusar de ella si conviene”<sup>9</sup>. D’autres établissements étaient Le Clou, avec son public de bohèmes ; Le Chat Noir, célèbre par sa décoration fantastique et l’inspirateur direct du café *Els Quatre Gats* à Barcelone. Sans oublier La Cigale et L’Européen. Les chansons populaires qu’ils y écoutaient reflétaient le Paris malade et criminel mais il était difficile pour Rusiñol de transmettre au lecteur catalan l’ambiance, le décor où elles sont nées puisque :

para gritos tan lúgubres se necesita un gran fondo de miseria, de miseria fría y urbana, de esas miserias que escupen las capitales y que son tanto más negras cuanto más ignoradas; que para lanzar estrofas en las que van unidas las mayores insolencias con los sentimientos más delicados, es precisa la degradación más fecunda; que para llover las notas con tanta melancolía, muy gris ha de ser el cielo que las llueve y muy triste la tierra que las recibe.<sup>10</sup>

Rusiñol et ses amis non seulement se sont intégrés dans la vie bohème mais dans la vie artistique de Paris et beaucoup d’artistes ont fréquenté leur maison du Moulin de la Galette : le musicien Eric Satie, les artistes Vilette et Forain, le chansonnier Aristides Bruant, les peintres Zuloaga, Oller et Meifrèn.... Ils y célébraient des soirées artistiques et littéraires où on discutait d’art, on buvait, on mangeait et on chantait.

Un jour, ils ont visité Rouen avec le peintre Zuloaga et dans la chronique de l’excursion, Rusiñol parlait d’un sujet qui a constitué l’un des piliers de son discours esthétique et de la cosmovision de l’artiste : le respect du passé. Cela pourrait sembler une contradiction car si, d’un côté les modernistes proposaient la modernisation de tous les secteurs de la vie politique, sociale et culturelle du pays, d’un autre ils étaient pour l’immobilisme : ils aimaient tout ce qui était vieux même si cela n’avait aucune utilité. Par contre, chez le bourgeois moderne la rénovation était constante. Mais en réalité Rusiñol utilisait cette opposition entre passé et présent pour critiquer la société bourgeoise, matérialiste, uniformisatrice et prosaïque. Dans sa critique de l’aménagement qui a modernisé la ville de Rouen, il a même évoqué Madame Bovary :

---

<sup>8</sup> RUSIÑOL, Santiago, “Montmartre por la noche”, *Obres completes*, éd. cit., pp. 850-851.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 853.

<sup>10</sup> RUSIÑOL, Santiago, « Las canciones de Montmartre », *Obres completes*, éd. cit. P. 869.

Si “Madame Bovary” recorriera hoy día con su famoso fiacre el sabido itinerario descrito por Flaubert, tendría que cambiar de rumbo a cada paso pues, en vez de callejones angostos y misteriosos, encontraría calles nuevas, largas y tontamente rectas, habitaciones modernas y confortables, bulevares correctamente empedrados; pero sin un detalle para goce del espíritu, sin un asomo de belleza donde descansar la vista, sin un consuelo ni reposo al malestar que produce la eterna, la glacial línea recta.<sup>11</sup>

Rusiñol voulait partager avec le lecteur ces impressions et lui transmettre sa critique de la bourgeoisie qui préférait l'utilité à la beauté de l'art, c'est pourquoi il s'adressait au lecteur avec “¡oh lector!” et “(y si quieres gozar de ello, apresúrate, por Dios, lector querido)”<sup>12</sup>. Ces apostrophes qui ont pour fonction d'abolir fictivement toute distance, sont aussi, selon Goulemot et Oster, “un appel tyrannique à la reconnaissance”<sup>13</sup> à laquelle aspire tout artiste.

En revanche, Rusiñol faisait des éloges de la modernité et de la vitalité de Paris en ce qui concerne l'art et la culture. Le bruit, le climat, la publicité omniprésente, l'activité sans cesse et la célérité du rythme de vie de cette ville heurtaient la sensibilité des gens qui, comme lui, venaient d'un pays chaud, calme et gai, mais Paris offrait, en contrepartie, “el calor de la vida que exhala la capital por sus gigantescos poros”<sup>14</sup>. Voilà ce que Rusiñol cherchait : de la diversion et des gens qui aimaient l'art, la musique, le théâtre et les lettres :

Los parisienses gustan de divertirse (y hacen bien). Aman el teatro, la música y la coreografía con todas sus consecuencias y, en estas artificiales horas que adicionan al día o sea por la noche, las puertas de los conciertos, cafés cantantes, edenes, óperas serias y cómicas, abren sus luminosas fauces y engullen en su seno a todo este pueblo que busca las emociones del espíritu y las sensaciones del arte. Porque aquí, ¡vive Dios!, se le quiere al pobre arte, se le discute, se habla de él con cariño, se le mima, se le cuida, se le cultiva y por él con él se trabaja con ahínco, porque este pueblo, que tanto gusta de divertirse, ama el trabajo, el trabajo artístico sobre todo. [...] defendiendo cada cual su escuela, detallista, independiente, simbolista, impresionista, decadente, o lo que sea, con el amor del que se siente arraigado a una idea y la defiende con valiente entusiasmo.<sup>15</sup>

Pour Rusiñol, Paris était un véritable modèle de société moderne, une société très différente de la catalane qui ne savait pas aimer l'art et qui manquait de l'infrastructure caractéristique d'une culture normale et moderne. Il fallait donc fuir du provincialisme

---

<sup>11</sup> RUSIÑOL, Santiago, “Una excursión a Ruán”, *Obres completes*, éd. cit. p. 857.

<sup>12</sup> *Ibid*, pp. 857-858.

<sup>13</sup> GOULEMOT, Jean M. et OSTER, Daniel, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, éd. cit. p. 133.

<sup>14</sup> RUSIÑOL, Santiago, “Impresiones de llegada”, éd. cit. p. 862.

<sup>15</sup> *Ibid*, pp. 863-864.

et se situer au même niveau artistique et littéraire qu'Europe.

La défense de l'art pour l'art est le sujet qui unit tous les articles, écrits, selon l'indique le titre, de ce moulin de Montmartre, coin d'artistes et symbole de l'art véritable qui exige vocation et grands sacrifices. Cependant, Rusiñol condamne les nombreux intéressés de l'Art qui savent bien retirer de leur œuvre de multiples revenus et s'y assurer de larges prébendes. Comme le "pintor chic" qui est devenu esclave de la mode, du marchand et du Salon mais flatté par le bourgeois, ce qui a rendu tristes Rusiñol et ses amis quand ils l'ont visité dans son "chalet, estilo Renacimiento"<sup>16</sup>. À l'opposé, il défend le peintre excentrique pointilliste qui travaillait dans un atelier froid et sans meubles dans une mansarde, un vrai logis de bohème. Ce peintre avait comme modèles Seurat, Pissarro, Gros et Signac et préférait exposer au Salon du Champ de Mars, l'exposition des artistes indépendants. Les artistes catalans partageaient avec lui la même vision éthique devant l'œuvre d'art "¡Siempre la idea, que me roba el sueño, de que un día me canse de pintar lo que siento y me entregue a las pérfidas exigencias del dinero! ¡Es tan amargo, amigos míos, seguir una vocación y no inclinarse ante el que paga, cuando el hambre y el frío llaman a la puerta del estudio!"<sup>17</sup> Évidemment pas tout le monde pouvait supporter les sacrifices qu'exigeait la vocation, surtout si elle était basée sur le rêve, l'idéal. Alors c'était la frustration, la misère matérielle et morale de l'artiste que Rusiñol a présentée dans la chronique "Un fotógrafo de la legua". Cet artiste a laissé de côté l'inspiration et il est devenu photographe en dernier recours : "El arte de aquel fotógrafo es el arte de arrastrarse por el mundo, para seguir viviendo ; no tener ninguna vanidad, para explotar la del prójimo y mantener su familia valiéndose de la luz y del nitrato de plata"<sup>18</sup>.

En plus des artistes, Rusiñol s'est intéressé à toutes les personnes qui vivaient ou essayaient de gagner leur croûte dans le quartier et quelques-unes sont devenues les protagonistes des chroniques *Desde el Molino*. Cette corbeille de personnages divers, quelques-uns importants, d'autres moins, sont autant de touches dans le tableau artistique et littéraire de cette société artistique-bohème de Montmartre. Il en a fait une description aigre-douce, caractéristique de la première littérature de Rusiñol.

La mort, égalitaire pour le corps, ne l'est pas toujours pour la gloire des artistes car seulement quelques-uns restent dans la mémoire des admirateurs de leur art. Selon

---

<sup>16</sup> RUSIÑOL, Santiago, "Un pintor chic", éd. cit. pp. 841

<sup>17</sup> RUSIÑOL, Santiago, "El estudio de un puntillista", éd. cit. p. 835

<sup>18</sup> RUSIÑOL, Santiago, "Un fotógrafo de la legua", éd. cit., p.847-849.

Rusiñol, Henri Murger, l'auteur de *Scènes de la vie de bohème*, ne pouvait trouver meilleure ombre pour sa tombe que celle de cette butte de Montmartre, dernier refuge et citadelle de la vie pour l'art :

El melancólico Murger debe sentir el consuelo de la póstuma amistad, el agradecimiento de la muerte, hacia los pocos que batallan en defensa de aquella raza de hombres que juraban no beber más que agua en el curso de su vida, antes que prostituir sus obras a las bestiales exigencias del dinero. ¡Pobre Murger! ¡Cuán pocos seres de ese temple encontraría si viviera!<sup>19</sup>

Ces disciples de *l'art pour l'art* qui n'ont pas d'argent pour payer le loyer d'un immeuble vétuste mais ils espèrent la gloire et la reconnaissance publique de leur art, sont les personnages du livre de Murger. Comme les chroniques de Rusiñol pour le journal *La Vanguardia*, les *Scènes de la vie de bohème* de Murger ont paru en feuilletons de 1847 à 1849 à *L'Artiste*, avant d'être éditées en volume. Tous les deux se sont inspirés de leurs années d'artistes bohèmes, une existence aisée dans le cas de Rusiñol et une vie de misère menée par Murger. Bien qu'une quarantaine d'années sépare les deux publications dans les journaux, elles montrent l'artiste vivant sans règles et hors des cadres sociaux car, de la même manière que l'artiste moderniste catalan, l'idéalisme essentiel de l'artiste romantique s'oppose aux principes d'une société chaque jour plus matérialiste. À la différence de Rusiñol qui vit une bohème dorée avec ses amis artistes à Montmartre, Murger raconte la vie de ces artistes bohèmes romantiques dans le Quartier Latin. D'autre part, Rusiñol ne parle pas de liaisons amoureuses, mais Murger explique les péripéties et les amours des bohèmes en soulignant surtout la passion entre Rodolphe et Mimi, la jeune fille qui se sacrifie pour qu'il termine sa pièce et qu'elle soit jouée. Cependant, les chroniques de Rusiñol et les scènes de Murger ont en commun un récit plein d'émotion, d'ironie, d'humour et de tristesse qui décrit ce mode de vie jeune, rebelle, artistique et bohème.

Quelques années plus tard, Rusiñol a écrit la préface pour la traduction catalane de l'œuvre de Murger faite par Enric Lluelles. En relisant la traduction en catalan, il se souvenait de sa jeunesse, des *Quatre Gats* à Barcelone, des séjours à Paris, des promenades pour le vieux Montmartre, des premiers drames, des premières peintures parce que lui et ses amis ont été aussi un peu protagonistes du roman de Murger. Pour lui, ces *Scènes de la vie de bohème*:

---

<sup>19</sup> RUSIÑOL, Santiago, "El cementerio de Montmartre", ed. cit., p. 878.

tenen un formidable do evocador i una gran força de suggestió :ho prova el que la majoria dels artistes han fet de joves la vida bohèmia. Després han posat seny, tranquil·litat, i tot el que s'ha de posar. Però el millor que hi ha en la vida de l'home, és la seva joventut. La bohèmia, com la Primavera, és eterna. Avui ha degenerat un xic, però encara s'aguanta. Avui la bohèmia és misèria. Abans era esperança.<sup>20</sup>

Comme on peut voir, ces scènes n'ont pas perdu leur charme en les traduisant au catalan.

Quand Rusiñol préparait le recueil *Desde el Molino*, il a décidé d'y ajouter son article paru aussi dans *La Vanguardia* le 27 septembre 1892 à l'occasion de la mort, à Sitges, du graveur Ramon Canudas, ami et colocataire du Moulin de la Galette. C'était un bon épilogue qui complétait le groupe de personnages victimes de l'art, comme Canudas "un enamorado del arte y de él jamás correspondido"<sup>21</sup> Dans cet hommage posthume à Canudas, Rusiñol a fait une description réaliste de sa vie et de sa mort de tuberculose, une maladie par ailleurs très associée aux bohèmes. Dans cette ethnographie généralisée que constitue le discours de l'homme de lettres sur lui-même dont nous avons parlé auparavant, il y a une place importante pour les nécrologies des chers confrères.

Par contre, Rusiñol, qui a quitté la société de Barcelone pour s'installer à Montmartre, a vécu une bohème dorée et, en plus, son expérience parisienne a contribué à confirmer sa vocation de peintre et d'écrivain. Il a été donc un artiste privilégié, un victorieux puisque, citant les mots de Murger, la vie bohème est "vie charmante et vie terrible, qui a ses victorieux et ses martyrs, et dans laquelle on ne doit entrer qu'en se résignant d'avance à subir l'impitoyable loi du *voe victis*"<sup>22</sup> .

Ainsi donc, dans ses chroniques, Rusiñol a expliqué non seulement la vie bohème et artistique qu'ils menaient à Montmartre sans problèmes économiques, mais la réalité de la vie marginale des artistes voulant vivre de leur art sans jamais obtenir la gloire. Il défendait le rôle professionnel et social de l'Artiste. L'Art devait donc être le remède pour régénérer la société prosaïque catalane et pour renouveler sa culture littéraire et

---

<sup>20</sup> RUSIÑOL, Santiago (s. a.), "Quatre paraules" in MURGER, Henri (s.a.), *Escenes de la vida bohèmia*, traduction catalane d'Enric Lluelles, Barcelona, Llibreria Espanyola "Col·lecció d'Obres selectes", p. IX. Traduction: "ont un important don évocateur et une grande force de suggestion: la preuve en est que la plupart des artistes ont mené pendant la jeunesse la vie bohème. Après ils sont devenus sages, tranquilles, et tout ce qu'il faut. Mais le mieux qu'il y a dans la vie de l'homme, c'est sa jeunesse. La bohème, comme le Printemps, est éternelle. De nos jours, elle a dégénéré un peu, mais elle tient toujours. Aujourd'hui la bohème est misère. Avant c'était espoir".

<sup>21</sup> RUSIÑOL, Santiago, "Ramon Canudas", éd. cit., p. 879.

<sup>22</sup> MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, op. cit., p. 17.

artistique. Mais ce changement que proposaient les modernistes s'opposait à cette société bourgeoise, conservatrice et prosaïque. Santiago Rusiñol dans son œuvre *L'auca del senyor Esteve* (1907) a montré clairement le sens de ce conflit avec le personnage de M. Esteve, un bourgeois sage et économe, gris et prosaïque qui n'aimait pas l'art. Cependant, Rusiñol a dépassé la rupture entre l'artiste et la société puisque l'art et les artistes n'existeraient pas sans l'argent des bourgeois. Cette opposition était donc plus ambiguë qu'il n'y paraissait : bohème et bourgeois sont deux pôles d'une même vision du monde, la bohème était une forme de rupture inoffensive, une sorte de révolution, tolérable par la société bourgeoise.

## Références bibliographiques

CASACUBERTA, Margarida (1997), *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, Barcelona, Publications de l'Abadia de Montserrat.

GOULEMOT, Jean et OSTER, Daniel (1992), *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Minerve.

MURGER, Henri (s. a.), *Scènes de la vie de bohème*, Vienne, Manz éditeur.

\_\_\_\_\_ (s. a.), *Escenes de la vida bohèmia* (trad. cat. Enric Lluelles), Barcelona, Llibreria Espanyola, "Col·lecció d'Obres selectes".

RUSIÑOL, Santiago (1976), *Obres Completes*, II, Barcelona, Editorial Selecta "Biblioteca Perenne".



# La découverte de la patrie dans *Le Tour de la Belgique* par deux enfants

Laurence BOUDART  
Universidad de Valladolid

En 1905, Augusta Vromant, institutrice primaire et régente de travaux à l'aiguille dans les écoles normales primaires, publie le livre de lecture *Le Tour de la Belgique par deux enfants*<sup>1</sup>. D'après elle, l'objectif poursuivi est celui de « faire connaître la patrie » de manière moins aride que ne le font généralement les instituteurs. Ainsi propose-t-elle un récit de voyage circulaire, en quelque 250 pages illustrées à foison, où les écoliers découvrent les richesses de leur pays. Dans le cadre de cette communication, nous veillerons à présenter cet ouvrage en nous arrêtant sur sa structure et un des principaux thèmes qu'il aborde, afin de « rappeler que les manuels sont les reflets de la société au moment où on les rédige – société telle qu'elle est mais plus encore telle qu'on la voudrait – [quitte à] répéter un truisme. »<sup>2</sup>

## Structure circulaire

Le manuel se compose de trois grandes parties, elles-mêmes subdivisées en un total de 93 textes numérotés, portant tous un titre et, en exergue, une citation en rapport avec le thème du sous-chapitre en question. La première partie, qui va des textes 1 à 7, sert d'entrée en matière. Le premier présente les *deux enfants*, que le lecteur suivra pendant un an environ dans leur apprentissage et leur voyage. Ces deux enfants, ce sont Paul et Albert qui, précise le texte, « ne sont pas frères. Paul est l'enfant unique d'un riche industriel gantois, [...] Albert est le fils du jardinier. »<sup>3</sup> Ils ont tous deux quatorze ans et « sont liés par une affection fraternelle »<sup>4</sup> Leur condition sociale différente se marque aussi dans leurs traits physiques puisque Paul est « petit, mince et délicat. Sa jolie tête blonde [...] respire l'intelligence et la vivacité. »<sup>5</sup>, alors qu'Albert « est grand

---

<sup>1</sup> Publié aux éditions I. Vandepoorten situées à Gand.

<sup>2</sup> La citation est de Paul Aubin.

<sup>3</sup> *Tour de Belgique*, à partir d'ici TdB : 5.

<sup>4</sup> TdB : 6.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

et fort. [...] Tout dans sa figure joyeuse [...] reflète la vigueur, la santé et la bonté ! » L'origine sociale des deux gamins semble également justifier leur éducation : Paul reçoit la sienne d'un « excellent précepteur » qui le visite chez lui, au château et Albert fréquente l'école du village<sup>6</sup>. Mais si Paul est riche, Albert est courageux et l'amitié profonde qu'il porte à son compagnon de jeux va lui faire braver tous les dangers pour sortir Paul de l'eau lorsque, dans le deuxième texte, celui-ci se précipite dans un étang en voulant arracher des fougères pour son herbier. Émus, les parents de Paul souhaitent prouver leur reconnaissance et s'engagent, devant les parents du jeune héros, à prendre soin de son éducation<sup>7</sup>. Après ces félicitations privées<sup>8</sup> viennent les honneurs publics. En effet, lors de la distribution annuelle des prix aux écoliers les plus méritants (texte 6), le jeune Albert se voit remettre le prix d'excellence devant les autorités communales et ecclésiastiques locales au complet, ainsi que les familles réunies pour l'occasion : « Albert, dit-il, vous qui avez été le modèle de l'école, soyez aussi un exemple vivant pour votre famille, votre village et votre patrie ! »<sup>9</sup> Dans le microcosme de l'école, la distribution des prix est l'événement festif par excellence et pendant « longtemps ces fêtes ont présenté un caractère patriotique marqué, en même temps qu'elles offraient autant d'occasions de triomphe à la "cohorte moralisante" »<sup>10</sup>

Fidèle à sa promesse, M. Leblond, le père de Paul, propose à Albert de les accompagner à l'automne à Gand, où la famille réside en hiver, afin de le faire profiter des leçons particulières que reçoit son fils. L'été venu, il pourra retrouver ses parents à la campagne. L'enfant accepte avec enthousiasme. Cette occasion est pour lui la chance de pouvoir poursuivre ses études et ainsi acquérir, avec l'aide de son intelligence et surtout de son travail, un certain statut auquel sa condition sociale ne le destinait *a*

---

<sup>6</sup> Sans vouloir entrer dans les détails de la très complexe histoire scolaire belge, il faut savoir que, dès 1880 environ, toutes les communes belges étaient tenues d'organiser une école primaire. Cependant, la Belgique sera une des dernières nations industrialisées à imposer l'école obligatoire et gratuite. La loi est votée en 1914 et implique la scolarisation de tous les enfants âgés de 6 à 14 ans. Les élites bourgeoises se sont longtemps opposées à l'instruction obligatoire, le travail des enfants étant, qu'on le veuille ou non, une des pierres angulaires du système industriel capitaliste. Néanmoins, l'instruction des enfants est largement diffusée bien avant cette date. C'est ainsi que la même année de la promulgation de cette loi, on comptait 92,23% d'enfants sachant au moins lire et écrire, contre seulement 60,59% en 1860 (Sources : Annuaire statistique de Belgique, cité par HAYT, F. et GALLOY, D., p. 136)

<sup>7</sup> À l'époque, avoir quatorze ans signifiait pour beaucoup d'enfants la fin de l'école et l'entrée dans la vie active. En effet, l'école primaire contenait au maximum 8 années et seuls quelques privilégiés pouvaient se permettre de continuer leur scolarité à l'école moyenne.

<sup>8</sup> Soulignons la modestie d'Albert, trait propre aux héros : « Paul, dit Albert, ce que j'ai fait pour toi, je l'aurais fait pour un chacun, car mes parents m'ont appris que tous les hommes, riches ou pauvres, sont frères et qu'il faut s'entr'aider en ce monde » (TdB : 11).

<sup>9</sup> TdB : 15.

<sup>10</sup> CHANET : 337.

*priori* pas. Il rejoint ainsi le héros type de nombre de manuels de lecture, « enfant intelligent et laborieux [qui], quelle que soit son origine, peut arriver aux plus hautes situations. »<sup>11</sup> Les mentions au mérite et à la réussite par le travail sont légion dans cet ouvrage comme, d'ailleurs, dans la plupart des manuels scolaires.

Avec le huitième texte débute la seconde partie (de 8 à 30). Nous suivons les deux amis dans leur apprentissage gantois, où les leçons sont passées sous silence et cèdent la place, dans la narration, aux sorties éducatives des garçons en compagnie de leur percepteur, Monsieur Jacques. Ces promenades<sup>12</sup> répondent à des impératifs pédagogiques permettant de sortir de l'espace réduit de la classe et de montrer aux écoliers le milieu dans lequel ils sont appelés à vivre une fois adulte et concrétiser, par la vue surtout, des notions plus abstraites et abruptes<sup>13</sup>. Force répliques, rappelant que ces excursions sont le pendant des leçons en classe, étaient çà et là le texte :

- La statue [...] n'est-elle pas celle [...] dont vous nous parliez l'autre jour, M. Jacques ?
- En effet, mon cher Paul, vous avez parfaitement retenu la leçon<sup>14</sup>.
- Tu auras perdu de mémoire ce que nous avons étudié à ce sujet dans notre histoire nationale<sup>15</sup>.
- Oh ! je m'en souviens [des vers de Victor Hugo et de Lamartine], dit Albert. Ne sont-ce pas ceux que nous avons appris vers la fin de juillet ?<sup>16</sup>

Selon Jean-François Chanet<sup>17</sup>, dans les écoles primaires françaises de la fin du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, on constate une certaine prédominance des visites scolaires à des installations agricoles, industrielles ou commerciales, des sites historiques et, dans une moindre mesure, des structures militaires ou encore celles organisées autour du thème de la maîtrise de l'eau (barrage, canalisation, écluse, etc.)<sup>18</sup> Ces sujets de prédilection vont se retrouver dans l'ouvrage que nous avons étudié. Cette deuxième partie prend fin avec le texte 30 qui correspond au retour à la campagne des Leblond et d'Albert, suivi de l'événement qui va mettre en branle le voyage à travers la

---

<sup>11</sup> OZOUF : 194

<sup>12</sup> Voir CHANET : 328 et ss.

<sup>13</sup> «Les instituteurs s'efforcent de donner une idée nette et concise du pays [...] Mais [...] l'intelligence enfantine n'aime pas les choses arides. La jeunesse [...] ne prend goût qu'aux choses animées, frappant vivement l'esprit.» (*Préface*, TdB : 3)

<sup>14</sup> TdB : 39.

<sup>15</sup> TdB : 128.

<sup>16</sup> TdB : 213.

<sup>17</sup> CHANET : 329-331.

<sup>18</sup> Quelques années plus tard, une des grandes maisons d'édition belge d'ouvrages scolaires, Duculot-Roulin, publiera le *Manuel de lecture et de grammaire d'action. L'eau sous divers aspects et dans ses rapports avec la vie humaine. Degré moyen* de E. Lebailly (1939)

Belgique : la récompense que va recevoir Albert des mains du Gouvernement, pour son geste de courage et de dévouement.

La troisième partie, de 31 à 93, commence donc par le voyage à Bruxelles, en train, le 21 juillet, jour de fête nationale, pour recevoir la médaille des mains du Ministre de l'Intérieur et par l'annonce postérieure du voyage circulaire en Belgique qui attend les deux amis. Celui-ci durera 15 jours et emmènera les « enfants-touristes » et leur précepteur de Gand à Anvers, en Campine, à Hasselt, Tongres, Liège, dans la vallée de la Vesdre, sur le plateau de Herve et dans les Hautes-Fagnes, dans la vallée de l'Ourthe, à Arlon, Bouillon, Rochefort, Dinant, dans la vallée de la Meuse jusqu'à Namur, puis dans le Hainaut, sur le canal du Centre, à Mons, Waterloo, Bruxelles, Bruges et, finalement, à Ostende, sur le littoral belge. Bref, un parcours exhaustif ne négligeant aucune des régions de leur pays.

### **1905, le jubilé jubilaire**

Ce n'est peut-être pas un hasard si le livre de Mme Vromant paraît l'année où la Belgique fête son 75<sup>e</sup> anniversaire. Trois-quarts de siècle en effet se sont écoulés depuis que cette petite nation a conquis, pour la première fois de son existence, une indépendance dont elle est orgueilleuse. « Jamais la fierté nationale ne semble avoir trouvé de plus forts accents qu'en ce début du XX<sup>e</sup> siècle. Le jubilé de 1905 est l'occasion de fêtes grandioses et répétées. [...] De nombreuses publications de prestige voient le jour, en français comme en flamand<sup>19</sup>. »<sup>20</sup> Et force est de reconnaître que le pays a de quoi pavoiser. En ce début du XX<sup>e</sup> siècle, les Belges sont partout et de toutes les aventures, qu'elles soient coloniales, industrielles ou artistiques. Les noms de Solvay, Gramme ou Maeterlinck résonnent bien au-delà des frontières du royaume et les réussites de son économie placent ce petit pays de quelque 30.000 km<sup>2</sup> dans les tout premiers rangs de l'économie mondiale. Cette prospérité et cette grandeur se cherchent des vitrines à la hauteur des prouesses du pays : les expositions universelles<sup>21</sup> représentent l'occasion rêvée de montrer au monde entier ce que cette jeune nation est

---

<sup>19</sup> Voir HASQUIN, p. 60, *Historiographie et politique*, cité par Stengers ; *La Belgique*. Bruxelles, Goemaere, 1905 ; *Notre Pays*. Bruxelles, Schepens, 1905 ; *La Patrie belge*. Ouvrage publié à l'occasion du 75<sup>e</sup> anniversaire de l'Indépendance nationale par le journal *Le Soir*".

<sup>20</sup> STENGERS : 119.

<sup>21</sup> Bruxelles en 1897 et 1910, Liège en 1905, Gand en 1913.

parvenue à réaliser en moins d'un siècle. C'est un véritable vent de patriotisme<sup>22</sup> officiel qui souffle sur les terres belges. À l'école, on va confier la mission de colporter ces idées. Ainsi peut-on lire, dans un discours de Léon Goemans<sup>23</sup>, lors de la distribution des prix aux lauréats du concours universitaire et du concours général de l'enseignement moyen, le 9 octobre 1904 :

Notre patriotisme manque d'élan et de nerf. [...] C'est l'éducation de notre jeunesse intellectuelle, si l'on me permet de l'appeler ainsi, qui souffre d'une regrettable lacune. [...] Seul l'enseignement de nos écoles primaires et de nos écoles moyennes peut à cet égard soutenir une comparaison flatteuse pour nous. [...] « C'est à l'école primaire, écrit M. le Ministre [de l'instruction publique], que le législateur a dévolu la haute et noble mission de jeter les premières assises de l'éducation civique de la jeunesse. [...] L'amour de la patrie, comme l'amour filial, procède de l'éducation [...], à mesure qu'il connaît mieux sa patrie, ses institutions, ses libertés, ses ressources, à mesure qu'il apprécie mieux les avantages qu'elles assurent à la communauté et à chaque citoyen en particulier, son patriotisme se développe, se fortifie, et bientôt le jeune homme devient Belge de cœur et d'âme, c'est-à-dire un bon citoyen. » [...] Qu'à tous les degrés de notre enseignement, les maîtres [...] se fassent les apôtres d'un idéal patriotique, source d'énergie et de fierté nouvelles.

### Sources d'inspirations

Le livre de lecture d'Augusta Vromant s'inscrit donc pleinement dans l'esprit du discours prononcé par M. Goemans et suit les recommandations formulées par le Ministère de l'Instruction publique<sup>24</sup> en matière d'enseignement civique et patriotique. Dans la préface, le but de l'ouvrage est clairement défini :

Afin que nos enfants connaissent mieux leur pays et l'aiment davantage, l'auteur a tâché de leur rendre la patrie visible et vivante en leur présentant, sous forme de récit, un voyage circulaire de la Belgique, par deux enfants. [...] Ils recevront ainsi

---

<sup>22</sup> Restons cependant prudent car, si ce début de XX<sup>e</sup> siècle est marqué par une exaltation ardente de la nation, il se voit également éméché par les premières brèches dans une unité jusque là sans faille, avec les manifestations d'un nationalisme flamand dont l'ampleur ira sans cesse croissant.

<sup>23</sup> Léon Goemans est alors inspecteur général de l'Enseignement moyen et membre de l'Académie royale flamande. Son discours s'intitule « L'éducation du sentiment patriotique dans l'enseignement moyen » Une note de l'auteur datant de 1910 vient compléter le discours original. Il y précise que la situation d'apathie patriotique qu'il critiquait semble désormais résolue et qu'elle a laissé place, grâce notamment aux exhortations du roi Albert, à une réaction dont les manifestations sont sensibles dans les journaux, revues, livres.

<sup>24</sup> Les sections préparatoires des Écoles moyennes (auxquelles s'adresse également notre ouvrage) suivent le programme des études de l'enseignement primaire, ainsi que les directions générales propres à cet enseignement. Toutefois, le Gouvernement précise, dans le chapitre III du Règlement organique des Écoles moyennes de l'État (1909), que les recommandations suivantes s'appliquent à tous les degrés de l'enseignement : « L'éducation physique, l'éducation intellectuelle et l'éducation morale des élèves sont l'objet de la sollicitude constante du personnel enseignant tout entier. Le directeur, les professeurs, les instituteurs ne négligent aucune occasion d'inculquer aux élèves les préceptes de la morale, de leur inspirer le sentiment du devoir, l'amour de la patrie, le respect des institutions nationales, l'attachement aux libertés constitutionnelles. » (C'est nous qui soulignons)

des préceptes de morale, des notions sur l'industrie, le commerce, l'agriculture, etc. Ils apprendront également à connaître les grands hommes, dont la Belgique est fière<sup>25</sup>.

L'idée d'un voyage à travers toutes ces *petite patries* qui forment la *grande* n'est pas neuve. Le livre de lecture français sans doute le plus célèbre de sa génération, *Le Tour de la France par deux enfants*, de G. Bruno, publié pour la première fois en 1877, réédité près de 400 fois et qui a donc servi de livre de lecture à trois générations de Français, propose lui aussi un parcours à travers le territoire national<sup>26</sup>. Il est indéniable à plus d'un chapitre que l'auteure belge s'est largement inspirée de son homologue française. On pourrait même dire qu'Augusta Vromant a puisé dans les œuvres scolaires de Bruno – *Le Tour de la France, Francinet, Les enfants de Marcel* – de nombreux éléments structuraux pour son *Tour de la Belgique*, tout en lui conférant un caractère foncièrement belge par les thèmes qu'elle a choisi d'y développer et les lieux que les enfants visitent.

### **L'image de la patrie à travers *Le Tour de la Belgique***

L'image du pays proposée par l'ouvrage analysé passe par une série de sujets, soigneusement sélectionnés, qui visent à inculquer aux jeunes lecteurs un amour sans bornes pour leur patrie. En raison du manque d'espace et de temps dans le cadre de cette communication, nous ne pourrions malheureusement pas tous les développer et avons choisi de n'en privilégier qu'un seul, qui nous a paru représentatif : le culte aux glorieux aïeux<sup>27</sup>.

Dans le livre de M<sup>me</sup> Vromant, une place privilégiée est consacrée aux héros du passé, qui ont contribué à forger une image forte et brave de la Belgique. Il ne faudrait pas oublier que l'école constitue un terrain idéal de propagande. L'école, et un de ses instruments de diffusion favori, le livre de lecture, va donc s'appliquer à vanter les mérites de ces hommes qui ont fait la grandeur de la Belgique avant même que celle-ci ne constitue une nation indépendante. On assiste à la création d'une espèce de

---

<sup>25</sup> TdB : 3-4.

<sup>26</sup> À ce propos, voir la thèse de doctorat d'Alberto Supiot Ripoll (1991), *El Discurso escolar de la III<sup>a</sup> República francesa. La imagen de Francia en los libros de lectura de G. Bruno*. Tesis doctoral bajo la dirección del Dr. D. Francisco Javier Hernández Rodríguez. Universidad de Valladolid.

<sup>27</sup> Mentionnons, tout de même, avant de développer ce point particulier, certains autres sujets parmi les plus saillants: la modernité, incarnée principalement par l'industrie, le chemin de fer et l'ingénierie hydraulique ; les échanges commerciaux ; l'organisation du pays et sa structure politique ; les préceptes moraux, tels que la tempérance, l'économie, le respect pour les aînés ou le travail. Nous aurons sans doute l'occasion de revenir sur ces questions à d'autres occasions.

« panthéon enfantin » où siègent, pêle-mêle, les héros guerriers gaulois, les peintres de la Renaissance ou les croisés partis délivrer Jérusalem. La visite de chaque ville ou village offre au précepteur l'occasion de présenter les exploits de l'un ou l'autre de ces grands hommes, selon un schéma assez répétitif. Le point de départ est généralement une statue ou un monument architectural ; il débouche ensuite sur la biographie de l'illustre personnage qui comprend, à l'occasion, une anecdote<sup>28</sup>.

Pendant longtemps, le livre de lecture a constitué le seul manuel de référence des écoliers et, de manière générale, « l'absence de manuels d'histoire spécifiques fait en sorte que cette matière est souvent incluse dans les livres de lecture »<sup>29</sup> Dans le cas de la Belgique, l'enseignement de l'histoire jusqu'à, grosso modo, les années 1960, a pour but d'être un « outil fondamental d'adhésion à la jeune nation belge », dans le sillage des thèses finalistes mises au point par Henri Pirenne<sup>30</sup>. Il faut donc créer un panthéon de héros à même de susciter l'admiration des jeunes Belges, ce qui contribuerait à cimenter chez eux le sentiment d'appartenance à la patrie.

D'autre part, en ce début du XX<sup>e</sup> siècle, les conceptions pédagogiques de l'enseignement de l'histoire privilégient la biographie et le *Tour de la Belgique* n'échappe pas à cette tendance. Fréquente est la mention des éléments types d'une biographie en bonne et due forme (date et lieu de naissance, ascendance familiale, récit de l'enfance, etc.) :

Laurent Delvaux naquit à Gand le 17 janvier 1616. Son père était capitaine de chevalerie dans l'armée Autrichienne. Le vieux Helderenberg, un autre sculpteur gantois de grand mérite, enseigna au jeune Laurent les principes fondamentaux du dessin, etc.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> « — Monsieur Jacques, dit Paul, je retiendrai facilement le nom du prince-évêque Notger, grâce à l'intéressante anecdote, que vous venez de nous raconter. » (TdB : 147)

<sup>29</sup> SUPLOT : 289 (c'est nous qui traduisons).

<sup>30</sup> « En Belgique, comme dans beaucoup de pays, la conception et l'enseignement de l'histoire ont été intimement liés à une certaine idée du patriotisme : on voulait montrer que la Belgique présentait un caractère d'unité foncière [...] Cette tendance se précisa surtout à l'extrême fin du XIX<sup>e</sup> siècle. [...] Publiée à partir de 1899, l'*Histoire de Belgique* d'Henri Pirenne donne un contenu scientifique, ou du moins considéré comme tel, à l'affirmation de Picard [« L'âme belge existe puisque je la sens »] ; l'historien verviétois, professeur à l'Université de Gand, croit pouvoir démontrer qu'il existe un «peuple belge» depuis le moyen âge [...] ; l'unité nationale, et c'est un cas exceptionnel clame Picard, a donc précédé chez nous l'unité de gouvernement. [...] L'enseignement de l'histoire en restera profondément marqué car la conception finaliste allait y prévaloir pendant près de septante-ans. », Hervé HASQUIN (1995) « La Wallonie : d'où vient-elle? », Institut Jules Destrée (publication électronique, [www.wallonie-en-ligne.net/1995\\_Wallonie\\_Atouts-Reference1995\\_ch01-1\\_Hasquin\\_Herve.htm](http://www.wallonie-en-ligne.net/1995_Wallonie_Atouts-Reference1995_ch01-1_Hasquin_Herve.htm))

<sup>31</sup> TdB : 86-87.

Dans la première partie du livre, les héros sont tous Gantois<sup>32</sup>, incarnant une sorte de synecdote des Belges illustres :

- Paul a une prédilection marquée pour ses compatriotes.
- Albert, oui, je suis fier de ces hommes, qui par leur travail et leur courage ont rendu d'immenses services à leurs concitoyens<sup>33</sup>.

Ensuite, dès que le voyage autour de la Belgique commence, les gloires nationales<sup>34</sup> seront rattachées à leur *petite patrie* d'origine. Ainsi le peintre Rubens et Teniers le Jeune, son élève, pour Anvers ; le chef des Éburons, Ambiorix, pour Tongres ; le musicien Grétry et le prince-évêque Notger<sup>35</sup>, pour Liège ; Godefroid de Bouillon pour la ville éponyme.

D'autres sont des collectivités, comme dans le cas de « La guerre des Paysans »<sup>36</sup>, auxquels la ville de Hasselt rend hommage. Ceux-ci incarnent « le Belge, qui tient à sa liberté comme à sa vie »<sup>37</sup> et à qui le précepteur exhorte les enfants à rendre hommage, en citant Victor Hugo : « Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie [...] Entre les plus beaux noms, leur nom est le plus beau, [...] La voix d'un peuple entier les berce en leur tombeau. »<sup>38</sup> Ailleurs, ce sont les habitants de Dinant qui résistent avec honneur au siège de leur ville, imposé par Charles le Téméraire (1465).

Enfin, la visite de sites historiques est l'occasion de rappeler des événements marquants, comme la bataille de Waterloo (1815) ou les journées de Septembre (1830) qui ont précédé la déclaration d'indépendance de la Belgique :

Chaque année, le peuple se ressouvient de ces héros et vient se presser en foule respectueuse sur la place consacrée aux martyrs, aux vaillants défenseurs de notre patrie<sup>39</sup>.

En guise de synthèse, le bouquet final du manuel est offert par le poème d'André Van Hasselt (1806-1874), intitulé « La Belgique », sorte d'ode à la beauté et la variété

---

<sup>32</sup> La vie et l'œuvre du sculpteur Laurent Delvaux, de l'industriel Liévin Bauwens, de Jacques Van Artevelde (patriote flamand du XVI<sup>e</sup> siècle), sont abondamment documentées, tandis que d'autres personnages plus mineurs sont simplement cités.

<sup>33</sup> TdB : 39.

<sup>34</sup> À l'exception de Stephenson, admiré pour sa persévérance et des inventeurs français des bases de la photographie, Niepce et Daguerre, tous les héros sont belges. Mais l'auteure parvient à relier ces derniers à la Belgique : «Voilà un nouvel exemple, qui prouve les bienfaits de l'association et la véracité de la devise belge : "L'union fait la force!"» (TdB : 93)

<sup>35</sup> «Liège doit Notger au Christ ; et tout le reste à Notger!» (TdB : 147)

<sup>36</sup> Livrée en 1799, contre l'occupant français.

<sup>37</sup> TdB : 128.

<sup>38</sup> TdB : 130.

<sup>39</sup> TdB : 229.



de ce riche pays, dont le trésor le plus précieux est la liberté. Avant cette explosion patriotique finale, le précepteur déclare :

- Enfants, il est temps de retourner à la gare pour reprendre le chemin de la maison paternelle. [...] puissiez-vous retirer quelques fruits [de ce voyage] et voir redoubler votre ardeur pour le travail et l'étude<sup>40</sup>.

L'image de la *maison paternelle* est ici à mettre en contraposition avec la Mère-Patrie, incarnation de la figure maternelle qui à la fois protège et qu'il faut défendre corps et âme, que les enfants viennent de parcourir et dont la force qu'ils y ont puisée va leur permettre de se consacrer, à nouveau, à cette tâche toute empreinte de masculinité qu'est le travail.

### **Conclusion**

*Le Tour de la Belgique par deux enfants* est un condensé de tendances à la fois pédagogiques et patriotiques. Il poursuit un double but : donner le goût de la lecture aux écoliers et leur transmettre l'amour de la patrie, base de l'instruction civique. Cet enseignement patriotique passe par une visite touristique autour du pays, qui représente l'occasion de faire découvrir aux deux jeunes héros, avec qui le lecteur est supposé s'identifier, des notions sur l'industrie, le commerce, les sciences, des préceptes moraux ou encore la vie des grands hommes que la Belgique s'enorgueillit d'avoir vu naître sur son territoire, d'une manière plus détendue et plaisante que ne le font souvent les manuels de lecture.

---

<sup>40</sup> TdB : 239.

## **Bibliographie**

- CHANET, J.-F. (1996) *L'école républicaine et les petites patries*. Aubier Histoires. Paris
- HAYT, F., GALLOY, D. (1997) *La Belgique des tribus gauloises à l'État fédéral*. De Boeck et Larcier. Bruxelles.
- OZOUF, M. (1984) *L'école de la France. Essais sur la Révolution, l'Utopie et l'Enseignement*. Gallimard, Bibliothèque des Histoires. Paris.
- STENGERS, J. , GUBIN, E.(2002) *Le grand siècle de la nationalité belge. Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918, tome 2*. Editions Racine. Bruxelles.
- SUPIOT RIPOLL, A. (1991) *El Discurso escolar de la IIIª República francesa. La imagen de Francia en los libros de lectura de G. Bruno*. Tesis doctoral bajo la dirección del Dr. D. Francisco Javier Hernández Rodríguez. Universidad de Valladolid.
- VROMANT, A. (1905) *Le Tour de la Belgique par deux enfants*, Maison d'édition I. Vanderpoorten. Gand.

## El espacio urbano como contexto autobiográfico en la obra de Henri Calet

Eva ADAM  
Universidad Politécnica de Valencia

*Paris : je me perds en lui, il m'emporte,  
je me noie en lui, je rentre dans son  
ventre.  
Souvenirs, il n'y a plus qu'à se baisser  
pour les cueillir, là où j'ai semé.  
Henri Calet (Peau d'ours, 140-143)<sup>1</sup>*

Autor de una larga serie de textos de diferente formato, sólo la literatura ha sido capaz de devolver a Raymond Barthelme, alias Henri Calet (1904 – 1956) la vida y su razón de existir. Así, entre su numerosa producción (novelas, relatos, novelas cortas, cuentos, *journaux de voyage* o estimulantes *balades parisiennes*), podemos contar con unas 15 obras, cargadas todas y cada una de ellas de una gran dosis de sensibilidad y estilo. Precisamente esa sensibilidad y estilo propio conforman ese cuño particular de Calet, ese estilo caletiano<sup>2</sup> tan apreciado entre su círculo de amistades, entre los que podemos contar a Gide, Sartre o Camus, entre otros<sup>3</sup>.

Sin embargo, un nuevo subgénero se hace necesario a la hora de identificar y analizar la obra caletiana, máxime si atendemos a las palabras de Lacouture al referirse a obras como *Le Tout sur le tout*<sup>4</sup> de la siguiente manera: "livre achevé [...] par ce

---

<sup>1</sup> Calet, Henri, *Peau d'ours*, (1958), L'Imaginaire/ Gallimard, 1985.

<sup>2</sup> Término que vamos a emplear en este trabajo para referirnos a la toda la obra, así como al estilo de Henri Calet y que hemos traducido del término "caletien" empleado por primera vez por Michel Schmitt en su artículo "La réception critique d'Henri Calet", publicado en *Europe*, "Henri Calet", Revue littéraire mensuelle, n° 883-884, Novembre-Décembre 2002, pp.162-163.

<sup>3</sup> Aunque aquí sólo hemos querido destacar estos tres autores, nos parece fundamental y justo, citar algunos otros no menos importantes como Marc Bernard, Antoine Blondin, Monny de Bouilly, Pierre Braunberger, Eugène Dabit, Jean Dubuffet, Étiemble, Raymond Guérin, Louis Guilloux, Jean Hélion, Pierre Herbart, Franz Hellens, Georges Hyvernaud, Max Jacob, Henri Jeanson, Jean Lacouture, Pierre Mac Orlan, Maurice Nadeau, Jean Paulhan, Pascal Pia, Francis Ponge, Raymond Queneau, Claude Sernet, Henri Thomas, Jean Vaudal y Nicole Vedrès entre otros.

<sup>4</sup> CALET, Henri, *Le Tout sur le tout*, (1948), L'imaginaire/ Gallimard, 1998.

Parisien de Paris, fou de sa ville et lucide en amour, [...] tout ruisselant de souvenirs mélancoliques et de sourires amers”<sup>5</sup>.

Algunos, como Pierre Vilar<sup>6</sup>, se atreven a hablar de ”littérature d’expérience” al más puro estilo *baudelairien* por el efecto que suscita su escritura asertiva construida ”par le jeu de la langue, de la chanson popu, des refrains, des rues, de la misère en chambre et du Paris”, que, en su caso, supera a un Dabit<sup>7</sup>, a un Carco<sup>8</sup> o a un Fargue<sup>9</sup>.

En cuanto al aspecto autobiográfico de sus escritos, añade, ”autant qu’un Leiris et sûrement plus que Gide” y de ”la chronique baladeuse et semi-politique, ironiste”, mejor que un Vialatte, un Perret, un Bauër.

En cualquier caso, lo que sí es evidente, es que nos encontramos ante un indudable mestizaje genérico cuando ni autoficción, ni novela autobiográfica ni autobiografía novelada son suficientes para etiquetar el auténtico carácter de su obra. Quizá esto se deba a que, hasta el momento, no se haya considerado como un factor determinante el uso que hace Calet de la representación urbana de París en su obra.

Sólo algunos, como Martin-Scherrer, sí se plantean tras la lectura de *Le Tout sur le tout* (con 558 referencias a París), una reflexión crítica sobre la literatura autobiográfica de Calet que indica que el discurso urbano empleado por el autor tenga algún matiz más, aunque sin determinar por su parte, que el puramente descriptivo.

También Corger parece contemplar este aspecto al emplear el término “géographie intime”<sup>10</sup> para referirse a la autobiografía en la obra de nuestro autor, o Schmitt, haciendo alusión a la “psychogéographie”<sup>11</sup> como lo que manifiesta la acción directa del medio geográfico sobre la afectividad :

---

<sup>5</sup> En este sentido, daríamos respuesta a la pregunta : ¿Estará Henri Calet inventando un nuevo género literario con esta forma de proceder? de Jean Lacouture (alors journaliste à Radio-Maroc, avait rencontré Calet à Rabat, en 1948), ”Un Parisien regarde sa ville...de Rabat”. Casablanca, 18 de enero de 1949.

<sup>6</sup> Vilar, Pierre, “Son épingle du jeu” en *Europe*, "Henri Calet", Revue littéraire mensuelle, n° 883-884, Novembre-Décembre 2002, *Op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>7</sup> Véase Dabit, Eugène, *Faubourgs de Paris*, Gallimard, 1990; *Ville lumière*, Le Dilletante, 1989.

<sup>8</sup> Véase Carco, Francis, *La Bohème de mon coeur*, Albin Michel, 1912.

<sup>9</sup> Véase Fargue, Léon-Paul, *Le piéton de Paris*, (1932), París, L’Imaginaire/Gallimard, 2001.

<sup>10</sup> Corger, Jean-Claude, ”La petite musique de Calet”, en Wahl, Philippe, *Lire Calet*, PUL/Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 17.

<sup>11</sup> Schmitt, en Schmitt, Michel P., ”Le septième arrondissement” en *Europe*, "Henri Calet", Revue littéraire mensuelle, n° 883-884, Novembre-Décembre 2002, *Op. cit.*, p. 133, hace alusión a este término cuando se refiere al 7<sup>ème</sup> arrondissement en la obra de Calet : ”Pour nous en tenir au 7<sup>e</sup> arrondissement, la composition textuelle épouse le mouvement de la marche dans la grande ville, un plan à la main. Elle est par essence fragmentaire. Et pourtant, une fois l’ensemble topographique reconstitué, elle prend la forme d’un éventail, celle-là même du 7<sup>e</sup> arrondissement et dont il est question dans le feuillet 540. Autour d’un axe composé du sud au nord par l’avenue de Breteuil et l’Hôtel des Invalides, on trouve à l’ouest le Champ de Mars et l’École Militaire et à l’est, du nord au sud, le boulevard Saint-Germain, la rue du Bac, le Bon Marché, l’hôpital Laënnec et la rue de Sèvres. Le corps en se déplaçant engendre le texte qui lui-

Calet se faufile entre les passants, la façade des bâtiments et les événements, tous fantômes d'époques révolues. La balade dans la rue est l'odyssée qui fait retour sur ce qui a été, elle joue comme la réassurance de l'identité. L'effroi sans cris contre le temps destructeur, l'omniprésence obsédante de la mort mêlée à l'amour porté à la ville des pauvres comme chez Baudelaire, on les trouve chez Calet qui "chiffonne" dans son passé et bricole indéfiniment le récit de ses souvenirs, au risque de s'y perdre<sup>12</sup>.

No olvidemos que este aspecto afectivo, también tratado por Chaudier, es, en la obra y persona de nuestro autor, prioritario. Tanto es así que cuando leemos a Calet debemos hacer a veces un esfuerzo por desligarnos del referente psicológico para no considerar más que la realidad puramente literaria de las frases que componen el texto. Por otra parte, y como muy bien ha sabido ver Wahl, es lógico que la parte emocional/afectiva sea tan predominante en Calet si, como es el caso, tenemos en cuenta que su escritura se basa en unas experiencias, no demasiado estables, vividas durante su pasado: "Rapportée à la relation d'une expérience intime, elle met à jour cet *état subjectif d'émotion*<sup>13</sup> que Freud place à l'origine du Witz, et peut se lire comme le symptôme d'un *désordre* intérieur"<sup>14</sup>.

Lo que sí es cierto, y en eso, coincidimos plenamente con la teoría de Wahl<sup>15</sup>, es en que las marcas de localización contribuyen a la afirmación obsesiva de su presencia en el texto: "le narrateur n'est pas enclin à faire corps avec l'écriture [...] mais plutôt à rechercher les voies d'une présence à soi". Así, añade Wahl, por la doble relación metonímica « je suis né dans son ventre » y metafórica que mantiene con él, la ciudad se ofrece sin lugar a dudas como un espejo del sujeto: "je retrouve mon image dans ces

---

même crée la ville. La vigilance aiguë du sujet observateur ne se traduit pas par l'omniprésence d'un ego, mais se dissout au contraire dans la foule des détails –comme on parle des détails d'un tableau– du spectacle urbain. Un telle vision des choses n'est guère éloignée des thèses unanimistes de Jules Romains dans *Puissances de Paris* (1919) par exemple. Elle manifeste une poésie en acte qui prend la prose fragmentaire comme sa meilleure traduction. On peut évoquer la 'psychogéographie' que, dès le numéro 1 de *L'internationale situationniste* en juin 1958, Guy Debord et ses amis définiront comme "ce qui manifeste l'action directe du milieu géographique sur l'affectivité". Chaque feuillet porte la trace d'une situation construite, quand un lieu se confond avec les observations écrites qu'a dictées sans commentaire à l'observateur sa sensibilité. À l'opposé de la fiction réaliste qui consiste à faire décrire le déjà-là par un sujet structuré, Calet griffonne des notes pour l'impossible livre à venir d'une ville de mots.

<sup>12</sup> Michel P. Schmitt en Calet, Henri, *De ma lucarne*, (2000), Chroniques, "Les inédits de Doucet », Collection dirigée par Yves Peyré. Textes établis avec posface et notices par Michel P. Schmitt. Paris, Gallimard, p. 313.

<sup>13</sup> Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/Essais", 1988, p. 260.

<sup>14</sup> Wahl, Philippe, "Le jeu du langage", en Wahl, Philippe, *Lire Calet*, *Op. cit.*, p. 241.

<sup>15</sup> Wahl, Philippe, *Henri Calet, ou l'essai autobiographique. Stylistique de la voix romanesque*. Thèse de Doctorat en Langue Française (Stylistique) sous la direction de Monsieur le Professeur George Molinié. Président de l'Université Paris IV, 2000, p. 272.

murs témoins qui sont comme des glaces déformantes où je me vois petit, grand, mince, pâle, drôlement attifé, sans jamais rire, avec des mines de fuyard” (*Le Tout sur le tout*, 219), y, por otra parte, como un espejo de su escritura: ”le gris nuancé, différencié à l’extrême, de cette vue de Paris évoque une tonalité dominante du style du *Tout sur le tout*, revendiquée par Calet sous la forme singulière d’un *humour gris*”.

En este mismo sentido y en un plano más teórico debemos recordar también la importancia que concede Lecarme<sup>16</sup>, en su estudio sobre la autobiografía, al término ”géographie” du moi.

Sin embargo y pese a todo lo dicho, parece que ninguno de ellos ni de los estudiosos de la obra caletiana incida en lo que, para nosotros, explica el verdadero sentido que cobra París en sus escritos. Por ello, nuestra propuesta en este estudio sería el empleo del término “autobiogeografía” o “autobiogeografía novelada”, si queremos ser más exactos en nuestra hipótesis, cuando nos referimos a la obra de Henri Calet. Pensamos que el escritor utiliza su ciudad natal como un recurso para hablar de sí mismo, lo que lo diferencia de todos aquellos escritores que la citan en sus obras con el simple ánimo de presentarla o describirla para embellecer sus escritos<sup>17</sup>. Es decir, se trata de diferenciar a Calet de todos los escritores cuya representación de la ciudad es puramente descriptiva de aquellos donde, a nuestro entender, París no constituye el fin en sí mismo sino el vínculo o enlace que nos permitirá llegar hasta nuestros más recónditos recuerdos con la mayor veracidad de la que es capaz de expresar el escritor. Así, “autobiogeografía” consistiría en escribir (grafía), nuestra vida (bios), nosotros mismos (auto), a partir de nuestra ciudad y de la afectividad que nos suscita (geo).

Con esta premisa, vamos a abordar a continuación en qué medida se diferencian los textos literarios cuya representación no es puramente descriptiva. Con ello, quisiéramos demostrar que la obra caletiana pertenecería a este nuevo subgénero que quisiéramos introducir en el marco teórico de la autobiografía y que acuñaremos con el término « autobiogeografía », porque, tal y como afirmaba Deprez «En regardant une ville avec les yeux de celui qui veut voir, c’est toute la vie qu’on aperçoit»<sup>18</sup>, no en vano puede leerse en el *prière d’insérer* de *Le Tout sur le tout* la siguiente sinopsis: “C’est l’histoire d’un homme qui regarde sa ville et sa vie du haut de ses quarante

---

<sup>16</sup> Lecarme, J. & Lecarme-Tabone, E. , *L’autobiographie*, (1997), París, Armand Colin, 1999, p. 31-32.

<sup>17</sup> Véase en bibliografía Bancquart, Marie-Claire.

<sup>18</sup> Deprez, Bérengère, textes édités, *La ville de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Éditions Racine, 1999, Avant-propos de Bérengère Deprez, *et al.*, p. 3.

ans”<sup>19</sup>, o, como el propio Calet escribía en *Acteur y témoin*: “Il a fallu rentrer au XIV<sup>ème</sup>, à pied. Un jeune homme qui nous pilotait dans la nuit, nous a raconté son enfance, son adolescence et ses premières amours qui se sont passées dans les rues et les avenues que nous suivions”. (*Acteur et témoin*, 77)<sup>20</sup>

De ahí por ejemplo que discrepemos con la visión parcelada que tienen tanto Jean-Noël Blanc<sup>21</sup> como Jean-Pierre Enard de Henri Calet. En una entrevista que se le hace al primero de ellos, Schmitt le pregunta qué textos recordaría de Calet si tuviese que construir la antología personal de sus lecturas, a lo que Blanc le contesta: “S’il fallait cependant choisir des morceaux et les retenir plus que d’autres, je me tournerais sans doute vers les évocations de lieux urbains. Pas seulement le XIV<sup>ème</sup> arrondissement. Même ce qu’il dit des beaux quartiers. Ou d’autres villes. C’est un marcheur : un goûteur. Un inventeur de rues. De la famille des Fargue, Apollinaire, Réda, Follain (j’en oublie). On ne peut pas aimer la flânerie et dédaigner Calet. Dommage que Walter Benjamin n’ait pas pu le connaître”.

Por otra parte, como decíamos, contamos con la visión de Enard quien dice que: “Avec ses balades parisiennes, Calet rend Paris à ses habitants. [...] Avec Calet, je ne vois guère que Fargue pour inviter ainsi au plaisir de la dérive au hasard des rues et des rencontres”<sup>22</sup>. Aunque de elogio se trate, pensamos que, sobre todo Enard, no ha traspasado así el puro discurso urbano que el escritor utiliza como técnica de escritura, algo que, sin embargo, Carlat vislumbra muy bien cuando dice que con Calet “la géographie urbaine constitutive des mythes personnels est en continuel chantier”<sup>23</sup>.

Para nuestra satisfacción, y confirmando nuestra teoría, encontramos a una persona que sí diferenció claramente a Fargue de Calet, nos referimos a Pierre Humbourg<sup>24</sup> :

---

<sup>19</sup> El propio Henri Calet advierte en su novela *Le Tout sur le tout* que en un primer momento esta obra quería ser un libro sobre París, barrio por barrio, pero que a medida que lo iba escribiendo se le escapó de las manos : “C’est singulier. Et, en même temps, un personnage s’y introduisait, peu à peu, comme par effraction. Il s’est mis à parler –d’une voix sourde mais sûre- et tout a changé. Mon livre sur Paris est devenu une sorte de roman. Le roman de ce personnage, qui me ressemblerait un peu, et qui regarde sa ville, et sa vie, du haut de ses quarante ans”.

<sup>20</sup> Calet, Henri, *Acteur et témoin*, Mercure de France, 1959.

<sup>21</sup> Blanc, Jean-Noël, “Sur la pointe des mots”, en *Europe*, “Henri Calet”, Revue littéraire mensuelle, n° 883-884, Novembre-Décembre 2002, *Op. cit.*, p. 35-36.

<sup>22</sup> Enard, Jean-Pierre, “La place du cœur” en *La Quinzaine littéraire*, n° 343, del 1 al 15 de marzo de 1981.

<sup>23</sup> Carlat, Dominique, “Calet et *Les Murs de Fresnes* ou l’écriture en procès”, en Wahl, Philippe, *Lire Calet*, *Op. cit.*, p.180.

<sup>24</sup> Humbourg, Pierre, “Ne suivez pas tous les guides” en *Relais*, n° 16, 8 de febrero de 1952.

J'ai sur ma table des guides récents: Les Hôtels de l'Île Saint-Louis, Les Hôtels du Marais, Les Hôtels du Faubourg-Saint-Germain, de Georges Pillement ; Les Vingt arrondissements de Paris, de Léon-Paul Fargue, et Les Grandes Largeurs<sup>25</sup>, d'Henri Calet.

Il y en a pour tous les goûts... ; Léon-Paul Fargue, c'est le "Parigot" au mégot éteint dans un coin du sourire, qui bavarde de son Paris à lui –un Paris sans âge- ou, plutôt, qui a encore l'âge de ses vingt ans : avec des regrets à l'impériale des omnibus. Henri Calet, lui, n'est que le provincial devenu Parisien. Le temps de se balader de la rue de Vanves aux Champs-Élysées- et qui glane tout ce que l'époque lui apporte : les enseignes lumineuses, les petits bistros amis des faits divers ; le parfum d'une dame élégante, avenue de Marigny. Trois étapes de Paris, le temps passé qui ne revient pas toujours; le temps qui est passé et que l'on remâche; et enfin, le temps qui passe...

En este mismo orden de cosas, también Lacouture establece grandes diferencias entre, esta vez, Verlaine y Calet: "qu'as-tu fait de ta jeunesse?" suspirait le vieux Verlaine, arpentant aussi le Paris des amours anciennes. Mais Calet ne jouera pas les élégiaques. Toujours un peu de retrait se glisse à travers sa sérénité déambulatoire, mais non le sanglot, fût-il court, et fût-il d'accordéon. Si, pourtant, une note déchirante, malgré elle, bien sûr, et comme arrachée à ce praticien placide et peu vorace des amours urbaines"<sup>26</sup>.

Por último, hemos querido señalar la visión de François Bott acerca del discurso urbano de Calet: "Sensible aux mœurs diverses qui caractérisent la géographie parisienne, il se promenait dans tous les quartiers. Car vous respirez, bien sûr, un air différent selon que vous traversez le seizième ou le dixième arrondissement. La fameuse théorie des climats s'applique rue Lepic, boulevard Voltaire ou place Denfert-Rochereau"<sup>27</sup>. Si, apunta Bott, existe *la promenade parisienne* tratada como género literario desde Clément Marot y con Charles Nodier, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Léon-Paul Fargue, Louis Aragon, Léo Malet, Antoine Blondin como representantes y campeones de Francia en esta disciplina, Henri Calet es, a su parecer, el máximo exponente: "Il a très bien illustré le genre. Il avait l'entraînement, la verve et le regard qu'il fallait"<sup>28</sup>.

No obstante, pensamos que las propias palabras de Henri Calet en *Acteur et témoin* y en *Le Tout sur le tout* hablan por sí solas para entender que el discurso urbano para nuestro autor es algo más que un paseo turístico por las calles de París.

---

<sup>25</sup> Calet, Henri, *Les Grandes Largeurs*, (1951), L'Imaginaire/ Gallimard, 1999.

<sup>26</sup> Lacouture, Jean (alors journaliste à Radio-Maroc, avait rencontré Calet à Rabat, en 1948), "Un Parisien regarde sa ville...de Rabat". Casablanca, 18 de enero de 1949, *Op. cit.*

<sup>27</sup> Bott, François, "Quel temps faisait-il ?" en "Le Monde des livres", 28 de agosto de 1992.

<sup>28</sup> *Ibid.*



Así, tal y como señala muy acertadamente Wahl, el impacto icónico de los nombres propios, en muchos casos destacados en letra cursiva por Calet, denota en el autor un cierto fetichismo nominal más representado en ciertos nombres de lugares como los cafés, hoteles, tiendas y estaciones de metro o en simples títulos de películas y canciones como *La Madelon*, mencionada tres veces en *Monsieur Paul*<sup>29</sup> (pp. 19, 222 y 245), lo que indica sin lugar a dudas que, lo que el escritor persigue en realidad es que este fetichismo se haga explícito y motivo recurrente de su discurso. Fetiches que, por otra parte, hacen una referencia clara a su pasado y especialmente a las representaciones de su infancia: "Je fus frappé par divers mots (je les ai toujours aimés). Des noms de lieux: Port Arthur, à cause, sans doute, de mon petit copain de palier. Des noms de choses: les balles dum dum". (*Le Tout sur le tout*, 77), o esta otra: "Ces noms: Grenelle, la rue Lacordaire, le marché Saint-Charles où je me perdis un matin, la rue de Javel où coulait une eau acidulée opaque comme de l'absinthe, l'hôpital Boucicaut n'ont pas fini de m'émouvoir; ils m'ont toujours accompagné, partout, ils sont en moi." (*Le Tout sur le tout*, 224). Sin duda, nos encontramos ante todo un trabajo de "topographie urbaine à la Calet", como diría Poix-Tétu<sup>30</sup> y no en un simple paseo turístico por las calles de París.

Siguiendo con la interesante reflexión de Wahl<sup>31</sup>, observamos que "cette hantise des noms de l'enfance" representa así un modelo para la escritura novelesca al servicio de un proyecto de figuración personal, por formar parte de él. De esta manera, el narrador adulto vuelve a encontrar así una frescura propia de la infancia capaz de entender la relación que existe entre el signo y su referente. Así por ejemplo, añade, ciertos nombres propios están sometidos a una forma de motivación contextual más o menos discreta, para señalar la coherencia de su mundo personal. Ejemplo de ello es *l'Eldorado*, lugar de referencia en *Le Tout sur le tout*, allí el narrador/niño encuentra en el suelo "un franc d'argent", un « sousou » como lo llama él, o como quiere seguir

---

<sup>29</sup> Calet, Henri, *Monsieur Paul*, Gallimard, 1950.

<sup>30</sup> Es también muy interesante el trabajo de Poix-Tétu "Interstices dans *Les Grandes Largeurs*", en Wahl, Philippe, *Lire Calet, Op. cit.*, p. 132, donde también analizará la importancia de los nombres propios y la relación con su significado en la obra y persona de Henri Calet. Lugares como la *rue Ripoche* o *Mouton Duvernet* serán objeto del estudio que terminaba con estas palabras: "Enfin, le narrateur ne lit pas que des textes, il lit tout. Tout est texte, dans la ville, tout est à déchiffrer avec une curiosité insatiable. L'espace est un corps à lire, un livre à feuilleter.(...) La vie serait d'abord l'oubli, et se souvenir -à la façon d'Henri Calet- consisterait à ôter au corps vif de la ville des bribes porteuses de ce qui fut, au risque d'effacer le présent, c'est-à-dire de rejoindre, corps et bien, le passé disparu".

<sup>31</sup> Wahl, Philippe, *Henri Calet, ou l'essai autobiographique. Stylistique de la voix romanesque*. Thèse de Doctorat en Langue Française (Stylistique), Université Paris IV, 2000, *Op. cit.*, p. 336.

llamándolo con el fin de no perder ese carácter mágico que le proporcionan tanto algunas expresiones de su niñez como algunos lugares frecuentados por él durante esa etapa de su vida. Y así, al mencionarlos, Calet consigue alcanzar una especie de intemporalidad simbólica a lo largo de toda su vida. La ciudad se convierte de este modo, en el recurso que le permitirá, como ya decíamos, hablar de sí mismo, o como diría Wahl "les faits extérieurs n'ont de sens que pour autant qu'ils rencontrent l'histoire du sujet et ses dispositions intimes"<sup>32</sup>.

Así, podemos ver cómo recuerdos de la niñez se asocian con lugares geográficos y hechos muy concretos de carácter afectivo.

Lacordaire ! C'est un des tout premiers mots de mon vocabulaire ; le troisième probablement, après : papa et maman. Lacordaire c'était à la fois la maison, mon père, ma mère, mon lit, mes jouets, ma panade et une bonne chaleur introuvable ailleurs. Aujourd'hui encore, je le trouve beau et clair, sonnante comme l'or pur. Quand je l'entends prononcer, je dresse l'oreille, je sens l'écurie, je piaffe un peu... Mot inoubliable, inoublié, il aura jusqu'au bout pour moi un sens spécial ; il recouvrait temporairement, tout comme un toit solide, un petit monde doux et simple qui n'allait pas résister longtemps aux grands vents du dehors.

À mes derniers instants, lorsque j'aurai très soif, il viendra encore me rafraîchir la gorge ; [...] Du moins, c'est ce que je demande.

Entre les mots que j'ai entendu alors utiliser autour de moi, je me rappelle aussi : *Convention, Émile Zola, Saint-Charles, Boucicaut, Félix Faure, Javel...* Il s'agissait, on l'a compris, des avenues et des rues avoisinantes. Dans mon esprit, c'étaient les noms des frontières derrière lesquelles allait se dérouler notre existence à trois. Rien ne m'avertissait que cela était brisable. (*Acteur et témoin*, 241-242)

Et bien, la rue Lacordaire n'est qu'une très petite rue, sale et morne, une rue de pauvres. [...] J'ai l'habitude de cette sorte de rues. Nous nous y trouvons bien là-dedans : c'est neutre. (*Le Tout sur le tout*, 224) Je sors si peu que je me sens désorienté dans les régions d'outre-Seine. Il me semble que je suis expatrié [...]. J'ai l'impression d'être en reconnaissance derrière les lignes ennemies, et que le premier venu pourrait me démasquer (en vérité, je ne me sens nulle part tout à fait chez moi. (*Le Tout sur le tout*, 262 ; voir aussi p. 222).

Si bien la *rue Lacordaire* (12 referencias) es significativa para Calet, la *rue des Acacias* (22 referencias) todavía nos acerca más si cabe a unos momentos de felicidad temprana interiorizada así por el escritor al referirse a la foto familiar tomada *chez Chamberlin* :

J'ai une photographie datant de ces années, tirée par Chamberlin, à côté du cirque Boum-Boum [...] Tout cela est vague, comme dans un conte aux pages déchirées ; les gens, les choses se confondent... Mme Boucicaut, Lacordaire, Félix Potin, Nilmélior, Chamberlin... Je me formais peu à peu une mythologie bien à moi. (*Le Tout sur le tout*, 41-43)

---

<sup>32</sup> Ibid.

[...] À partir de la rue des Acacias, tout devient plus distinct dans ma mémoire. [...] Nous étions heureux, nous fîmes faire une série de photos chez Chamberlin. (*Le Tout sur le tout*, 46-47)

Otro dato aportado por Wahl y no menos interesante a nuestro entender, es el sentimiento de estabilidad y de seguridad que le proporciona la ciudad a Calet, "symboliquement assuré entre la ville et la feuille de papier, le sujet peut énoncer le principe régissant son écriture, border des 'histoires anciennes', comme il cadre par ailleurs des fragments de la ville, à son image"<sup>33</sup>.

Esta es la razón, sin duda, por la que para Wahl "cet effet d'emboîtement accrédite l'idée d'une adéquation de nature entre le sujet et un univers familier qui, plus qu'un décor, est à la fois son enveloppe et son empreinte. Ainsi la ville entière semble-t-elle tenir son principe d'existence du texte et du sujet qui l'organise, à la fois intérieur et extérieur, animal tapi *dans son ventre* ou spectateur animé de réminiscences littéraires"<sup>34</sup>.

De forma similar pero con otras palabras, Jacques Peuchmaurd, hace también alusión a esta misma sensación de seguridad que la ciudad era capaz de proporcionar a Calet: "cette ville et cette foule sont son domaine et son refuge... Dans la rue, il est chez lui"<sup>35</sup>.

No obstante, quien mejor puede demostrar esta teoría es, sin duda, Calet, quien dedica unas páginas de *Poussières de la route* a ese sentimiento de seguridad y cobijo que le proporciona su ciudad:

Une fois sorti d'un monde à sa dimension, l'homme découvre qu'il est petit, inutile, un peu ridicule même. Un arbre a plus d'importance que lui. Il se pose alors des questions: Qu'est-ce qu'il est? D'où vient-il? Où va-t-il? La nature est trop vaste pour sa personne; il vague là-dedans comme dans un costume qui ne serait pas à sa taille. Sur la route, il n'est qu'un étranger.

Tandis qu'à la ville, il se croit chez lui, en sûreté. Ses routes sont des rues aux noms familiers. Il ne croise que des gens qui lui ressemblent. La solitude est plus supportable parmi d'autres solitudes. Des trottoirs, des passages cloutés, des signaux multicolores aux carrefours dangereux, des agents à bâtons blancs, des avertisseurs de toute sorte... On le protège. Il a une existence organisée, toute mâchée. Il lui est facile de se cacher dans la foule, de se rendre presque invisible. (*Poussières de la route*, 15-16)

Sin embargo, y de forma paradójica, bien es cierto que todos estos recuerdos que proporcionan bienestar, suponen, a su vez, uno de los más tristes placeres de su vida.

---

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid, p. 272.

<sup>35</sup> Peuchmaurd, Jacques, "Calet le taciturne a fait parler Paris" en *Paris-Comoedia*, nº 61, 31 de marzo-6 de abril 1954.

Mas, por si todavía quedase un resquicio de duda al respecto, creemos muy interesante conocer el propio testimonio de Calet entrevistado por Hanoff<sup>36</sup> que nos confirmará, no sólo el carácter autobiográfico de su obra, sino también el autobiogeográfico :

C'est ainsi que, l'ayant invité à me dire si c'était sa *jeunesse*, qu'il avait décrite dans ses œuvres, il me déclara avec une évidente sincérité :

C'est le genre de question qui m'embarrasse grandement. En vérité, je ne m'y retrouve plus moi-même... À force d'avoir écrit là-dessus, j'ai dû, peu à peu, barbouiller d'encre l'enfant que j'étais ; au point de le rendre méconnaissable... Et puis, tout cela commence à devenir très vague, très lointain... Oui, ce doit être un des dangers de cette littérature que l'on appelle « vécue » : on s'y perd, à la longue... L'homme et l'écrivain, l'homme et l'homme de lettres, finissent par se confondre l'un dans l'autre, et par se ressembler, au point qu'il est malaisé de les dissocier. Qui est cet homme qui s'exprime à la première personne? Moi, ou l'autre? Je me le demande.

[...] Au vrai, cette enfance que j'ai racontée dans « Le Tout sur le tout » (et ailleurs) n'est pas seulement faite d'impressions personnelles, ni de souvenirs. Je n'ai pu être le témoin oculaire de cette période; je n'y voyais pas clair encore. Il a fallu que l'on m'aide. De plus, j'ai une mémoire exécrationnelle.

En réalité, si c'est ma propre enfance que j'ai dépeinte dans ce livre, je suis fort à plaindre. Ce n'est pas l'enfance que je souhaite aux petits garçons qui viennent au monde, à la Clinique Tarnier, ni autre part.

[...] Tout cela est dans un grand désordre. Je m'excuse de ne pouvoir vous renseigner mieux. [...] Je ne voudrais pas vous décevoir de nouveau; je voudrais, au contraire, vous répondre avec netteté; mais encore une fois, il me semble que vous me touchez en un point assez sensible, assez profond en moi, où j'ai l'habitude de ne jamais aller voir de très près... Pourquoi se charcuter, comme à plaisir ? [...]

Voyez-vous, ce qui me plaît assez dans l'affaire, c'est de déguster tout doucement la vie, après coup, en forme précisément de souvenirs. Je trouve que l'existence a un arrière-goût parfois bien agréable... Mais, sur l'instant, elle est, le plus souvent, tout à fait immangeable.

Ensuite, après avoir longuement parlé de littérature, j'ai prié Henri Calet de m'entretenir de sa technique littéraire. Je lui laisse la parole:

Encore une fois, il m'est très difficile de parler de ce que je fais. Qu'est-ce que je fais? Je m'attache aux petites choses, aux petites gens, à leurs petits chagrins, à leurs petites joies, et cela prend presque tout mon temps. J'ai réduit mes ambitions, je me suis volontairement laissé repousser dans mon quartier, dans ma maison. C'est une façon de rentrer sous sa tente; c'est aussi une façon de voir les gens de plus près, et de se tenir plus près de leur cœur.

En somme, je serais pour une littérature arrondissementière...

[...] enfin, [...] je me suis décidé à prendre congé de cet écrivain qui, si souvent, nous a donné des preuves de son talent.

---

<sup>36</sup> Calet, Henri, "Henri Calet, parfois, voudrait vivre seul", en Wahl, Philippe, *Lire Calet, Op. cit.*, p.275. *Nord-Matin* (Lille), 1<sup>er</sup> avril 1950. Interview de Calet, par Ed. Hanoff.

Así, si París ha hecho posible que obras como *Les Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne se conviertan en lecturas, en ocasiones, inolvidables, convirtiendo esta ciudad en capital literaria y en el mito urbano del siglo XIX, concluiremos nuestro estudio afirmando que medio siglo más tarde, Henri Calet “épouse(ra) ce mythe”<sup>37</sup> con más de tres mil referencias a París en la totalidad de sus obras autobiográficas, lo que demostrará que, efectivamente, nos encontramos ante un paseante insaciable que recorre las calles de la capital desde un pasado que transcurre de forma deliciosa por las calles de París. Y sólo desde allí, podremos descubrir al hombre urbano y escritor *arrondissementier* que desde lo alto de su buhardilla parisina nos conmovía con estas palabras: “J’aime à flâner dans la vie, dans la ville. Rien ne presse. On prendra bien le temps de mourir”<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Schmitt, Michel P., « Le septième arrondissement, en *Europe*, « Henri Calet », Revue littéraire mensuelle, n° 883-884, Novembre-Décembre 2002, *Op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>38</sup> Calet, Henri, *Le Tout sur le tout*, (1948), Paris, L’imaginaire/Gallimard, 1998, p. 190.

## Bibliografía

- BANQUART, Marie-Claire (1972), *Paris des surréalistes*, Seghers.
- (1992), *Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, PUF.
- (1997), *Paris Belle Époque par ses écrivains*, Adam Biro.
- (2002), *Paris "fin-de-siècle"*, (publicado en 1979 bajo el título *Images littéraires du Paris "fin de siècle"*), Éditions de la Différence.
- (2004), *Paris des surréalistes*, Éditions de la Différence.
- (2006), *Paris dans la littérature française après 1945*, Éditions de la Différence.
- BLANC, Jean-Noël (2002), "Sur la pointe des mots", en *Europe*, "Henri Calet", Revue littéraire mensuelle, n° 883-884, Novembre-Décembre.
- BOTT, François (1992), "Quel temps faisait-il ?" en "Le Monde des livres", 28 de agosto.
- CALET, Henri (1998), *Le Tout sur le tout*, (1948), Gallimard, col. L'Imaginaire.
- (1950), *Monsieur Paul*, Gallimard.
- (1999), *Les Grandes Largeurs*, (1951), Gallimard, col. L'Imaginaire
- (1985), *Peau d'ours*, (1958), Gallimard, col L'Imaginaire
- (1959), *Acteur et témoin*, Mercure de France.
- (2000), *De ma lucarne*, "Les inédits de Doucet", [Colección dirigida por Yves Peyré. Textos con nota al final del libro y reseña de Michel P. Schmitt], Gallimard.
- (2002), *Poussières de la route*, Le Dilletante.
- (1999), "Henri Calet, parfois, voudrait vivre seul", en Wahl, Philippe, *Lire Calet*, PUL/Presses Universitaires de Lyon, en *Nord-Matin* (Lille), 1<sup>er</sup> avril 1950. Interview de Calet, par Ed. Hanoff.
- CARCO, Francis (1912), *La Bohème de mon coeur*, Albin Michel.
- CARLAT, Dominique (1999), "Calet et *Les Murs de Fresnes* ou l'écriture en procès", en Wahl, Philippe, *Lire Calet*, PUL/Presses Universitaires de Lyon.
- CORGER, Jean-Claude (1999), "La petite musique de Calet", en Wahl, Philippe, *Lire Calet*, PUL/Presses Universitaires de Lyon.
- DABIT, Eugène (1990), *Faubourgs de Paris*, Gallimard.
- (1989) *Ville lumière*, Le Dilletante.
- DEPREZ, Bérengère (1999), textes édités, *La ville de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Éditions Racine.
- ENARD, Jean-Pierre (1981), "La place du cœur" en *La Quinzaine littéraire*, n° 343, del 1 al 15 de marzo.
- Europe* (2002), "Henri Calet", Revue littéraire mensuelle, n° 883-884, Novembre-Décembre.
- FARGUE, Léon-Paul (2001), *Le piéton de Paris*, (1932), Paris, Gallimard, col L'Imaginaire.

- FREUD, Sigmund (1988), *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, col. "Folio/Essais".
- HUMBOURG, Pierre (1952), "Ne suivez pas tous les guides" en *Relais*, n° 16, 8 de febrero.
- LACOUTURE, Jean (1949), "Un Parisien regarde sa ville...de Rabat", *Casablanca*, 18 de enero.
- LECARME, J. & Lecarme-Tabone, E. (1999), *L'autobiographie*, (1997), Paris, Armand Colin.
- PEUCHMAURD, Jacques (1954), "Calet le taciturne a fait parler Paris" en *Paris-Comoedia*, n° 61, 31 de marzo-6 de abril.
- POIX-TÉTU (1999), "Interstices dans *Les Grandes Largeurs*", en Wahl, Philippe, *Lire Calet*, PUL/Presses Universitaires de Lyon.
- SCHMITT, Michel P (2000)., en Calet, Henri, *De ma lucarne*, Chroniques, "Les inédits de Doucet », Collection dirigée par Yves Peyré. Textes établis avec posface et notices par Michel P. Schmitt. Paris, Gallimard.
- (2002), "La réception critique d'Henri Calet", en *Europe*, "Henri Calet", Revue littéraire mensuelle, n° 883-884, Novembre-Décembre.
- (2002), "Le septième arrondissement" en *Europe*, "Henri Calet", Revue littéraire mensuelle, n° 883-884, Novembre-Décembre.
- VILAR, Pierre (2002), "Son épingle du jeu" en *Europe*, "Henri Calet", Revue littéraire mensuelle, n° 883-884, Novembre-Décembre.
- WAHL, Philippe (1999), *Lire Calet*, Pul/Presses Universitaires de Lyon.
- (1999), "Le jeu du langage", en Wahl, Philippe, *Lire Calet*, PUL/Presses Universitaires de Lyon.
- (2000), *Henri Calet, ou l'essai autobiographique. Stylistique de la voix romanesque*. Thèse de Doctorat en Langue Française (Stylistique) sous la direction de Monsieur le Professeur George Molinié. Président de l'Université Paris IV.

## La estética del libro francés de creación entre 1918 y 1924

Francisco Javier DECO PRADOS  
Universidad de Cádiz

Con esta comunicación me planteo presentar un trabajo más extenso, en vías de finalización, sobre la forma del libro durante unos años clave para el desarrollo de las vanguardias en Francia. He partido del análisis de primeras ediciones de autores en su mayoría (aunque no en exclusiva) de la órbita Dadá. Se describen los diferentes factores de la compaginación (*mise en page*) y del soporte. En un segundo momento se proponen algunas reflexiones sobre estas elecciones estéticas y se compara el libro francés de creación con la producción gráfica en otros ámbitos y lugares. Los libros utilizados para el presente estudio, fueron consultados, salvo alguna excepción, en la biblioteca parisina *Jacques Doucet*<sup>1</sup>.

### 1. Los libros y las editoriales.

Los libros analizados<sup>2</sup> suman 29 volúmenes. 16 son de poesía y el resto narraciones, salvo los manifiestos de Tzara. La estética dadaísta domina proporcionalmente el conjunto del corpus<sup>3</sup>: *Les champs magnétiques*, *Les malheurs des immortels*, las dos obras estudiadas de Péret, *Pensées sans langage* de Picabia y las tres obras que analizamos de Tzara, son un ejemplo evidente. En realidad, Dadá sólo puede ser captado como atmósfera a partir de una suma de actos creativos y no como un verdadero movimiento. En el corpus de este estudio hay obras que reúnen una mayoría de rasgos que pueden ser considerados en principio como dadaístas (las citadas anteriormente) y otras que sólo los presentan parcialmente o en pequeña medida, por ejemplo, *Les animaux et leurs hommes* de Éluard, *Rose des vents* de Soupault, *Feu de joie* de Aragon. El criterio de selección de las obras consideradas Dadá no queda siempre claro en los estudios de conjunto consagrados a esta tendencia. Por ejemplo, en

---

<sup>1</sup> Sobre Doucet y su biblioteca, el libro de referencia es el de François Chapon (1984), quien fue director de la institución.

<sup>2</sup> Su detalle se encuentra al final en el apartado de bibliografía.

<sup>3</sup> En cuanto a la cronología, puede observarse que nuestro corte temporal coincide en su inicio con los *Vingt-cinq poèmes* de Tzara, publicados en francés en Zurich en 1918. Por detrás, se cierra el año de la reunión de sus manifiestos en volumen (1924), fecha en que ya Dadá, como corriente predominante de la vanguardia parisina, ha muerto (la mayoría de estudios coincide en situar el momento clave del cambio tras la batalla de la *Soirée du Cœur à barbe* (6 julio 1923).



la bibliografía del catálogo *Dada* de la exposición Beaubourg del 2005-06, dirigido por Laurent Le Bon (2005), se evita el problema de la delimitación con la creación de un gran y ambiguo apartado llamado “publications Dada: les Dadas et leurs contemporains”. De nuestro corpus sólo quedan fuera de aquél las obras de Cendrars y de Reverdy. En *Archives Dada* de Marc Dachy (2005), además de las obras de estos dos autores, se excluyen de nuestra lista sólo las dos obras de Albert-Birot, no obstante la contradicción que supone apartar, por ejemplo, los poemas fonéticos de este autor cuando están más cerca de Dadá que algunos poemas de Éluard o de Aragon aceptados sin cortapisas como dadaístas.

En cualquier caso, todos los libros de nuestro corpus pertenecen al ámbito de la vanguardia más auténtica.

En cuanto a las editoriales, la primera en importancia por lo que a nuestro corpus se refiere es *Au Sans Pareil*, responsable de 7 ediciones. La siguen la *Nouvelle Revue Française* (3 libros) y *Jean Budry* (2 ediciones). Por último, con un libro, *Falguière, Ferenczi, Sic y Six*. Un caso particular, que trataremos a continuación, es el de las *Colecciones, Collection Dada*, sello creado por Tzara y sus amigos en Zurich en 1916 y *Collection de Littérature*, ligada a la revista homónima creada por Breton, Aragon y Soupault, en 1919. En *Les jockeys camouflés* de Reverdy y Matisse, no se hace mención de editor ni de colección<sup>4</sup>.

Por lo que respecta a *Au Sans Pareil*<sup>5</sup>, su origen se encuentra en la creación de la revista *Littérature* y nace junto a la “Collection de *Littérature*”. El número uno de ésta lo es también de la editorial, la plaquette *Les mains de Jeanne-Marie* de Rimbaud, de mayo de 1919. El segundo de la colección/editorial, de junio, es *Mont de piété* de Breton. *Rose des vents* de Soupault, de agosto, es el quinto. El séptimo de la colección y octavo de la editorial es *Feu de joie* de Aragon, en diciembre del mismo año. De enero de 1920, *Les animaux et leurs hommes* de Éluard es el octavo y último de la colección en *Au Sans Pareil* ya que *Les champs magnétiques*, de mayo, se presenta “fuera de colección”. En este año de 1920 la editorial abre librería y extiende su área de influencia pero las relaciones de ésta con Breton y sus amigos se enfrían desde el inicio del año, como muestra la cesación de la colección de *Littérature* en la editorial en enero. Ni

---

<sup>4</sup> El impresor del libro, Paul Birault, se encargó tanto del texto como de los dibujos. Yves Peyré (2001: 114) puntualiza sobre la obra: “voilà un constat dont les attendus suggèrent les lendemains du livre”, del libro de colaboración poesía/pintura.

<sup>5</sup> Cfr. la monografía de Pascal Fouché (1989).

Breton, ni Aragon, ni Picabia, de hecho, volverán a publicar en ella<sup>6</sup>. *Clair de terre* de Breton y *Le passager du transatlantique* de Péret, los otros dos libros del corpus con la mención de la colección de *Littérature*, no dan ninguna editorial.

En cuanto a la *Collection Dada*, ésta nace en Zurich como un proyecto que pudiera servir de signo de reconocimiento para el grupo dadaísta al margen de fronteras nacionales. De hecho, aparecen libros con la etiqueta *Collection Dada* en Zurich, Berlín, París y Roma. En total, se publicaron bajo este sello 13 títulos de 6 autores: Evola, Huelsenbeck, Péret, Picabia, Ribemont-Dessaignes y Tzara. Sólo en 6 casos los libros son publicados con mención de editorial<sup>7</sup>. Por lo que al corpus de este estudio respecta, los tres títulos con la especificación de la colección Dadá fueron distribuidos por *Au Sans Pareil* pero no editados por la casa: *Vingt-cinq poèmes*, *Cinéma calendrier du coeur abstrait maisons* de Tzara y *Le passager du transatlantique* de Péret, para los que no se da indicación alguna de editorial.

## **2. La estética del libro: la compaginación.**

La compaginación o *mise en page* se refiere a la repartición de espacios blancos, texto y, en su caso, imagen, en las páginas de un libro. Reúne pues, una vez decidido el formato del libro, todos los factores de la construcción de la página: “los márgenes, las interlíneas, el tipo de justificación (...), el número de líneas por página, la elección de los caracteres (tipo y cuerpo), elección de ilustraciones, de las notas (...), de los títulos y su estructura, [de la paginación], del número de páginas, entre otros muchos aspectos<sup>8</sup>”.

### **2.1. La tipografía.**

Si consideramos, a partir de Thibaudeau-Vox, una división básica entre letras antiguas (humanas, garaldas y reales), modernas o didonas, egipcias o mecanos y de palo seco o lineales, vemos que en los libros de nuestro corpus las antiguas dominan, seguidas por las didonas. De hecho, son las garaldas (los tipos Elzevir, Garamond y Plantin sobre todo y por este orden) las letras preferidas por editores y autores. La didona Bodoni sigue en importancia. El uso de los caracteres de palo seco es verdaderamente una excepción: los Grotesque de *Les malheurs des immortels* quedan

---

<sup>6</sup> Hay que indicar que la revista *Littérature*, sin embargo, seguirá llevando el sello de *Au Sans Pareil* hasta mayo de 1922.

<sup>7</sup> Cfr. la exposición de Eddie Breuil (2005: 65-77)

<sup>8</sup> Cfr. Pedraza et al. (2003: 176-177). Es preciso señalar que la terminología básica del mundo del libro impreso apenas ha cambiado con el paso de los siglos. Cfr. asimismo el libro de Yves Perrousseau (2003). Su primera parte (pp. 14-124) está dedicada a la compaginación.

aislados en un panorama serif<sup>9</sup>.

En cuanto a los cuerpos, es el de 12 puntos el que domina plenamente. Encontramos también algunas letras de 10 puntos, segundo cuerpo en importancia y luego algunos tamaños excepcionales aislados, como la Morland 24 de *La fin du monde*, la Garamond 16 de *Cinéma calendrier du coeur abstrait* o la Elzévir 14 del *Passager du transatlantique*.

En cuanto a la elección de los tipos, casi no es preciso señalar que la legibilidad de los caracteres con remate los hace ideales para el uso literario. La elección de las garaldas puede explicarse por la dinámica de varios siglos de uso continuado. Estas letras se caracterizan por su equilibrio: entre altura y anchura, con un contraste (diferencia de grosor entre líneas de una misma letra) armónico, con una modulación (inclinación del eje de ciertas letras como la o) ligera. Es sabido que estas letras nacieron de la imitación de la escritura a pluma de la época del clasicismo humanista y, como rasgo fundamental, habría que destacar la facilidad de su lectura. La elegancia de las didonas, por ejemplo, no se acompaña de esta facilidad, en tanto que el contraste extremo de sus trazos hace que se dificulte la lectura.

El gran desarrollo de la tipografía es un fenómeno que empieza en los últimos años del siglo XIX unido al desarrollo tecnológico. En los años diez puede decirse que se encuentra en plena fase expansiva<sup>10</sup> tras veinte años ricos en innovaciones. Para dar una idea de la extensión de las creaciones tipográficas a inicios del siglo XX, podríamos, como ejemplo, citar el caso del tipo Kennerly de Frederic Goudy: creación de 1911 para un uso restringido, su lanzamiento comercial a través de la Monotype Corporation sólo se produce en 1920. Por otra parte, los años diez fueron cruciales en la revisión y mejora de los tipos tradicionales: por ejemplo, el carácter renacentista Garamond es readaptado en 1912 por la fundición Deberny y Peignot de París y poco después casi todas las fundiciones de importantes hicieron sus propias versiones<sup>11</sup>.

Podemos observar que, en cualquier caso, por lo que se refiere a la elección de los tipos, los autores de la vanguardia francesa optan por la moderación. Incluso podemos hablar de un evidente clasicismo. El hecho de descartar los caracteres de palo seco me parece una muestra clara de esta contención.

---

<sup>9</sup> La misma tónica se da entre los libros catalogados por Peyré (2001) entre 1916 y 1926: de quince títulos, diez utilizan garaldas, tres didonas, uno transición y uno letra de palo seco.

<sup>10</sup> La linotipia estaba bastante extendida en París en los años de nuestro estudio. René Tancrede, por ejemplo, que imprimió numerosos volúmenes de *Au Sans Pareil*, poseía una máquina. A pesar de ello, Hilsum hizo componer también a mano (cfr. Fouché 1989: 16).

<sup>11</sup> Cfr. Blackwell (1993: 56-60).

Tal clasicismo o comedimiento, se extiende a todo el hecho tipográfico, no sólo a la elección del tipo de letra dominante y de los cuerpos. Con algunas excepciones, en la mayor parte de estos libros se renuncia a cualquier uso tipográfico especialmente expresivo, por elección de elementos originales, por combinación o por disposición en la página. El volumen más creativo, en este sentido, de toda la serie es *La lune ou le livre des poèmes* de Pierre Albert-Birot, en particular la sección final, “Poèmes”. Se usan caracteres inusuales en posiciones inesperadas o se buscan combinaciones extrañas de caracteres usuales, se utilizan a menudo cuerpos distintos, con alturas de hasta 112 pto., en ocasiones se organizan los caracteres oblicuamente o en líneas verticales, a veces es preciso leer girando el libro 90°. Hay que señalar también la presencia de caligramas de complejidad variable, de líneas de texto curvas, texto en columnas, notas al pie de los poemas, de orlas y elementos decorativos formando marcos rectangulares con texto en su interior<sup>12</sup>.

Como decía, por lo que respecta a los demás libros, sólo encontramos destellos ocasionales de creatividad o de expresividad tipográfica. Si hacemos un breve recorrido, podríamos destacar, a modo de ejemplo, algunos de los rasgos más llamativos: el poema de *Mont de Piété* “Le corset mystère”, donde se mezclan tipos y tamaños de letras imitando los de la prensa y la publicidad; las mayúsculas hechas a mano con el procedimiento de vaciar rectángulos oscuros en la cubierta de *Clair de terre*; también en este libro, la página de “Mémoires d’un extrait des actions de chemins”, donde se usan mayúsculas muy grandes o las extragrandes decorativas de “ÎLE”, en posición longitudinal; las grotescas de *Les malheurs des immortels*; el uso de la minúscula en todos los poemas y la ausencia de puntuación de *Pensées sans langage*.

## **2.2. Distribución de espacios. Formato, márgenes, interlineado y número de líneas. Las ilustraciones.**

La elección del formato es previa a la compaginación y determina buena parte de sus elementos. Criterios de orden estético, económico y de contenido determinan la elección del formato, que va unido al tamaño del pliego de papel del que se parte. En la mayoría de los casos, se trata de optimizar los costes de producción aprovechando de la mejor manera el papel. La técnica tradicional de plegado para formar los cuadernos

---

<sup>12</sup> También señalamos una particular voluntad de expresión tipográfica en *La fin du monde filmée par l’ange N.-D.*, de 1919. La poderosa Morland de 24 puntos de los textos se alía en formas diversas a las creaciones pictóricas y tipográficas de Léger, construyéndose así unas páginas de gran atractivo estético.

sigue usándose hoy día. La terminología tradicional de formato in-folio, in-cuarto, in-octavo, etc., que hoy va abandonándose entre los impresores<sup>13</sup>, era aún usada con normalidad en los años que estudiamos.

En el corpus los formatos medianos son los más frecuentes, más o menos asimilables al libro de bolsillo actual, entre 16 y 21 centímetros. Aparecen, sin embargo, 5 formatos grandes, con más de 28 cms (de Aragon, Breton, Reverdy, Cendrars y Péret) y otros 2 volúmenes (de Tzara y Ernst) que con sus 25 cms también pueden incluirse entre los formatos lujosos.

El formato determina en considerable medida la disposición de los márgenes. Desde antiguo se ha intentando encontrar una proporción idónea entre el molde o caja<sup>14</sup> y el blanco del resto de la página. O dicho de otro modo, entre la caja de texto y los márgenes de pie, cabeza y costados (de lomo y de corte). El tipógrafo (o maquetista) decide primero el tamaño exacto de la página, aplicando o no alguna de las proporciones fijadas por la tradición entre alto y ancho. A continuación decide la extensión del molde o caja en virtud (o no), de nuevo, de unas proporciones fijadas por la tradición, la lógica visual y/o por una voluntad estética o expresiva. Al mismo tiempo, se fija la cantidad exacta de margen en cada lado del rectángulo, aplicando, una vez más, determinadas proporciones. La proporción basada en la sección o número áureo, aplicando un factor de  $3/5$ , ha sido una referencia importante desde el Renacimiento. El factor  $2/3$ , cuyo resultado al ser aplicado se aproxima también a la sección áurea, ha sido muy usado en las publicaciones de calidad. El factor  $3/4$  se ha reservado normalmente para las ediciones corrientes. En la práctica de nuestro corpus, la casuística es variada, aunque podemos comprobar que, salvo excepciones, las proporciones (tanto para el formato como para los márgenes) de los libros del corpus no se alejan demasiado, a pesar de cierta lógica variabilidad, de los estándares mencionados<sup>15</sup>. Sólo algunos casos se desmarcan. Destacaríamos las hojas de distintas

---

<sup>13</sup> Es evidente que si no se conoce el tamaño del pliego del que se parte no se puede conocer, con esta terminología, el verdadero tamaño de los libros. En las imprentas se prefiere hoy día hablar siempre en centímetros. Aprovecho este momento para expresar mi agradecimiento a don José de Haro y a su hijo Joaquín, impresores sevillanos, por su amabilidad al responder a más de una pregunta que les he planteado sobre temas relativos a cuestiones técnicas tratadas en este trabajo. Del mismo modo, agradezco a don Luis Oliva sus informaciones desde la perspectiva editorial. A Lise y Manu Dunoyer debo agradecer, entre otras cosas, los libros prestados y su apoyo logístico.

<sup>14</sup> Otro concepto interesante es el de “gris tipográfico”, el conjunto de la mancha de texto en una página considerado por el efecto visual de sus características principales, resultantes de la adecuación entre los tipos y sus atributos, el interlineado, la justificación y el número de líneas.

<sup>15</sup> En cuanto al formato, si llamamos  $a$  al alto de la página,  $b$ , el ancho, debe representar, si se atiende a estas proporciones,  $3/4$ ,  $2/3$  o  $3/5$  de  $a$ . La aplicación de uno de estos factores dará como resultado un

medidas en *Clair de terre*, *À la dérive* y *L'Autruche*. Por ejemplo, en la novela de Soupault, las oscilaciones de las páginas son enormes y llegan a sobresalir 2 cms por el corte delantero del libro.

Me gustaría subrayar de nuevo la abundancia relativa de ediciones de gran formato: 7 casos es una proporción elevada: un 24 % de los volúmenes y un 30% de los títulos del corpus.

En cuanto al gris tipográfico y a la situación de los bloques de texto en las páginas querría destacar ahora algunos casos (a modo de ejemplo) que me parecen especialmente significativos: la originalidad general de la última sección de *La lune*, ya comentada; el gran espacio libre al inicio de cada poema en *Feu de joie*; los poemas bellamente centrados en las grandes páginas de *Clair de terre*; los títulos en página sola de *Les champs magnétiques*; la fuerza visual de la combinación de texto e imágenes en *La fin du monde*; la pulcritud tipográfica en cada detalle de *Au 125 du boulevard Saint-Germain*; la situación de los poemas en la esquina superior de la página en *Le passager* de Péret y la gran sensación de amplitud así alcanzada; la respiración de los poemas de *Pensées sans langage* de Picabia.

En cuanto al interlineado, diré sólo que en el corpus se da siempre la interlínea sencilla, oscilando en torno a los a los 12 puntos y medio. Por lo que respecta al número de líneas por página<sup>16</sup> (en los casos de los libros de prosa y en el de aquellos poemas que superan el límite de una página) éste depende de la elección del interlineado, del formato y de los márgenes. Sobre este tema sólo indicaré que no hay particularidades llamativas en virtud de una elección estética.

El estudio de las ilustraciones puede representar el contenido de todo un artículo, por lo que aquí me limitaré a dar algunos someros apuntes sobre ellas. Me interesa destacar el hecho de que la mitad de los libros estudiados son ilustrados<sup>17</sup>: 12 casos<sup>18</sup>

---

ancho que dividido entre *a* da un cociente que expresa la relación proporcional. *La lune*, por ejemplo, tiene 12x19 cms y su cociente es 0'63. Sabiendo que 3/4 equivale a 0'75, 2/3 a 0'66 y 3/5 a 0'60, podemos medir su grado de acercamiento a estas proporciones, en este caso a medio camino entre 3/5 y 2/3. Los cocientes, de 0'60 a 1 son: 0'60 // 0'63 (2 ocasiones) // 0'64, 65, 67 // 0'68 (4) // 0' 69, 71, 72 // 0'73 (6) // 0'74 (3) // 0'76 (2) // 0'78, 81, 82, 90 // 1.

<sup>16</sup> O, si se quiere, lineamiento, a partir de la terminología del libro manuscrito.

<sup>17</sup> He considerado sólo aquellos libros en que se da una verdadera ilustración, descartando los casos en que hay un solo dibujo o donde se trata de un retrato del autor o autores.

<sup>18</sup> *Mont de Piété*, dos dibujos de Derain. No tienen ningún interés estético ni relación con los poemas. *Les champs magnétiques*. *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, magníficas ilustraciones de Fernand Léger, que crea el presente icono de la editorial en cubierta, 7 ilustraciones a plena página, 4 viñetas en el texto, 5 encabezamientos de capítulos, 3 ilustraciones desplegadas en dos páginas y además el diseño global de la cubierta y contracubierta del libro. La mayoría de las ilustraciones son en color, según la

que representan el 52% de los títulos y el 41% de los volúmenes. En segundo lugar, quiero subrayar que se trata en todos estos casos de lo que Peyré llama “libro de diálogo”<sup>19</sup> y normalmente se conoce como libro ilustrado. Se da la estampación original (las xilografías de *Vingt-cinq poèmes*, *Cinéma* y *Le passager*, las puntas secas de Ernst para *Au 125 du boulevard Saint-Germain*) o la reproducción mecánica de calidad (un caso a medio camino serían los pochoirs de Léger para *La fin du monde*). Son libros en su mayoría concebidos desde una perspectiva bibliófila, sin que el adjetivo deba ser entendido de manera despreciativa y sin que se trate necesariamente de libros de gran lujo con ilustraciones originales<sup>20</sup>.

### 3. La estética del libro: el papel y la encuadernación

A menudo se ofrecen en los libros del corpus las justificaciones de tirada, con

---

técnica del estarcido (*pochoir*). 7 dibujos son en blanco y negro. *Les animaux et leurs hommes*, ilustraciones de André Lhote. Se trata de unos horribles dibujos realistas. *Répétitions*, la primera ilustración de Ernst, en blanco y negro, figura en cubierta: una pegatina enmarcada que destaca sobre el rojo de la cartulina. Otra en color, sobre la contracubierta. Otra en la contraportada. En el cuerpo del libro se suceden 9 interesantísimas ilustraciones en blanco y negro. *Les malheurs des immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst*, con magníficos dibujos de Ernst (21 con el de la contraportada). *Au 125 du boulevard Saint-Germain*, tras la hoja de la portadilla, sucesión de 4 hojas (con reverso blanco) en las que está pegado sólo por arriba, un pequeño cuadrado de papel con una punta seca de Ernst. El mismo grabado aparece cada vez en un color: azul, verde, siena y negro. Además, hay otros 3 dibujos del autor a plena página. *Le passager du transatlantique*, 4 xilografías de Arp. El dibujo de cubierta se repite en la portada. Los otros tres van a plena página. *Les jockeys camouflés & Période hors-texte*, cinco dibujos de Matisse a plena página, en negro. *Rose des vents*, primer libro ilustrado por Chagall. Los 4 dibujos ocupan página completa, sin recuadro, y el reverso va en blanco. *Cinéma calendrier du cœur abstrait. Maisons*, 19 hermosas xilografías de Arp, a página completa. *Sept manifestes dada*, 10 ilustraciones de Picabia. La primera, un retrato de Tzara. *Vingt-cinq poèmes*, 10 xilografías de Arp.

<sup>19</sup> Peyré (2001: 6 y ss.) dice no haber considerado para su obra/exposición el “libro de artista” (en la acepción que él le presta), consistente en la ilustración por un pintor de un autor clásico, al tiempo que declara no haberse limitado a los libros lujosos de colaboración escritor/artista sino que ha intentado elegir libros de diálogo profundo entre expresión plástica y literatura, incluyendo aquellos que pueden ser considerados, desde un punto de vista técnico, “pobres”. Sigue, en esto, las ideas de su predecesor como director de la Doucet, François Chapon (1987: 48), quien afirma que no se puede pensar que un libro de calidad resulta de la intervención directa de los artistas con procedimientos originales como el grabado, ya que sería caer en el error de confundir el arte y la técnica.

Pienso que puede ser interesante hacer alusión a las precisiones que introduce Anne Moeglin-Delcroix (1997: 27 y ss.). La autora establece una serie de distinciones principales entre lo que llama “libro de artista” (en un sentido no habitual) y el “libro ilustrado”. El libro de artista sería aquél en que predomina la reproducción fotográfica sobre papel ordinario, que se constituye como edición corriente, sin numerar ni firmar, sin tirada limitada de ningún tipo y que no es fruto de una colaboración sino que un artista asume la responsabilidad completa de la creación. De esta forma, el libro no es vehículo sino que en sí mismo es la obra de arte. La aparición de este modelo de libro, posterior a la época de nuestro estudio, obedeció, entre otras motivaciones, al deseo de autonomía de ciertos creadores que quisieron desligarse de los circuitos mercantilistas del arte.

<sup>20</sup> La presencia de tiradas largas (como, por ejemplo, *Feu de joie*, con 1070 ejemplares o *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, con 1225) sería un argumento contra la bibliofilia de lujo.

indicación de formatos y tipos de papel. No cabe ahora detenerse en una descripción pormenorizada de estos extremos como tampoco del interesante ámbito de la encuadernación de lujo en estos años. Sólo podemos en este espacio señalar que la práctica totalidad de los libros estudiados fueron editados en parte o en su totalidad en “grands papiers”, es decir, papeles de lujo. Las ediciones numeradas, con distintas calidades de papel, son igualmente una constante. Por otra parte, las riquísimas encuadernaciones doucetianas de tres de los ejemplares consultados (*Anicet ou le panorama* y *Les aventures de Télémaque*, realizadas por Rose Adler y *Les champs magnétiques*, firmada Langrand) nos muestran un aspecto más de los maridajes de la época entre la vanguardia y el lujo burgués.

#### **4. Algunas reflexiones sobre la estética del libro en el periodo estudiado.**

Me parece indispensable comenzar comparando la actividad en el ámbito del libro parisino de creación de estos años con otras realidades anteriores y coetáneas, francesas y foráneas.

Tzara en la “note pour les bourgeois” al final del poema “L’amiral cherche une maison à louer”<sup>21</sup>, cita el ejemplo de Mallarmé y su reforma tipográfica, de las “paroles en liberté” de Marinetti, de Barzun, de Cendrars y finalmente y de forma especial, el ejemplo de los caligramas de Apollinaire, para establecer los puntos de anclaje en los que se sostienen tendencias globales de la nueva poesía, subrayando la importancia que en ella tiene el factor espacial o tipográfico, descentralizador y antisucesivo. Pero la realidad nos mostrará que, al margen de su uso argumentativo, en la Francia de estos años este factor espacial será sólo un elemento adjetivo, de segundo orden. Es ésta, si se quiere, una función más en la desestructuración del lenguaje y en la búsqueda de irracionalidad libertadora que constituyen la piedra angular de la vanguardia. A pesar de no ser elemento esencial (en el sentido de insustituible), la “revolución” tipográfica juega un papel histórico de gran importancia. De hecho, la modernidad poética la inician el “surrealismo” rimbaldiano y los blancos del *Coup de dés* de Mallarmé. Tras esta apuesta vendrían las de Cendrars y Apollinaire. El poema de Cendrars *La prose du Transsibérien*, con las hojas dispuestas en vertical llegando a una altura de dos metros, con variaciones de color y tipográficas, entremezclado a las sugerencias pictóricas de Sonia Delaunay, fue publicado en noviembre de 1913. De junio de 1914 es el primer y mejor poema visual de Apollinaire, “Lettre-océan” y su primera recopilación de

---

<sup>21</sup> Zurich, 1916. Cfr. Motherwell (1981: 240).



caligramas data de julio/agosto de 1914, publicada por la revista *Les soirées de Paris*<sup>22</sup>.

En una revisión de la creatividad tipográfica a principios de siglo XX, es ineludible referirse a la aportación del futurismo. Es bien sabido que se trata del primer ismo importante del siglo, cuyo primer manifiesto se publica inicialmente en francés en *Le Figaro* en 1909. El *Manifeste technique de la littérature futuriste*<sup>23</sup><sup>24</sup>, también lanzado originalmente en francés, en mayo de 1912, es en realidad uno de los fundamentos teóricos de peso de la vanguardia histórica en su conjunto, conocido por todos los jóvenes europeos interesados en el arte nuevo y, sobre todo, bien conocido en Francia. En 1913 aparece en la florentina revista de vanguardia *Lacerba*, en dos entregas, el manifiesto *Distruzione della sintasi-Immaginazione senza fili-Parole in libertà*<sup>25</sup>. En la primera, de junio, dice Marinetti bajo la rúbrica “Rivoluzione tipografica”: “Io inizio una rivoluzione tipografica, diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano (...) La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò in una medesima pagina, tre o quattro colori diversi

---

<sup>22</sup> En julio, en la revista, 4 poemas. En agosto, 5 caligramas aparecerán como plaquette. Cfr. Guillaume Apollinaire (2006). Edición aparentemente facsimilar de la original de 1914. Comprende 5 poemas. Daniel Grojnowski, editor de la plaquette da poca información útil sobre ella. No aclara cuántos ejemplares se tiraron realmente ni qué ocurre con la coloración anunciada en el boletín de suscripción lanzado por *Les soirées de Paris* donde se califica la obra de “Album d'idéogrammes lyriques et coloriés”. Este tema, del que se habla en el texto del editor, queda luego misteriosamente ocultado ya que los poemas van en negro. Es interesante en cualquier caso poder ver/leer estas piezas en su tamaño original y con la debida *mise en page*. Digamos de pasada que en el volumen de Poésie/Gallimard de los *Calligrammes*, el autor es maltratado, ya que “Voyage” y “Lettre-océan” están mal compaginados o si se prefiere, rotos, lo que es inaceptable.

<sup>23</sup> Marinetti (1912). Hay que subrayar el hecho de que se publica en Milán originalmente en francés. Llamativo error es que en la edición recopilatoria a cargo de Luciano De Maria (Marinetti [1998: CXXIV]), en el apartado “Nota ai testi”, se diga: “il testo apparve per la prima volta come introduzione all'antologia *I poeti futuristi*, pubblicata nel 1912”.

<sup>25</sup> *Lacerba*, a. I, n° 12, (junio 1913) (“L'immaginazione senza fili e le parole in libertà”) y a. I, n° 22, (noviembre 1913) (“Dopo il verso libero le parole in libertà”). Cfr. la edición en facsímil de la revista: *Lacerba. Firenze 1913-1915. Riproduzione anastatica conforme all'originale* (1970). Hay que precisar que estos dos artículos, con algún cambio, se reúnen en “Distruzione della sintasi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà”, publicado en Marinetti, *I manifesti del futurismo*, Firenze, Edizioni di Lacerba, 1914. En su libro, de nuevo en lengua francesa, *Les mots en liberté futuristes* (Marinetti [1987, ed. orig. 1919]), el capítulo “Destruction de la syntaxe” corresponde al *Manifiesto técnico* de 1912. En *Lacerba* a. II, n° 6, (15 marzo 1914), aparece el manifiesto de Marinetti “Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica”, donde vuelve a tratarse el tema tipográfico. Se complementa en el número siguiente, a II, n° 7, (1 abril 1914), con “Onomatopée astratte e sensibilità numerica”. Me gustaría subrayar que *Lacerba* fue una de las revistas europeas de vanguardia más importantes. De marzo de 1913 (había nacido en enero) a agosto de 1914 reflejó el caminar del futurismo, separándose de él desde esa fecha hasta la extinción de la revista en mayo de 1915.

d'inchiostro, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra (...) Possibilità della pagina tipograficamente pittorica"<sup>26</sup>. Es necesario subrayar la aportación global del futurismo en este sentido. No hay que olvidar que Apollinaire produce sus caligramas y Cendrars su *Prose* bajo la influencia (o tras el conocimiento) del futurismo<sup>27</sup>. Las composiciones parolíberas de los italianos estaban expuestas en el Cabaret Voltaire cuando se funda Dadá. En cuanto al libro, las "palabras en libertad" futuristas produjeron obras clave antes de (o durante) la guerra, como *Zang Tumb Tumb* de Marinetti (1914) o la segunda sección de *Bif§+18* de Soffici de 1915.

Es preciso continuar este recorrido hablando de la vanguardia rusa. Por lo que al libro respecta, durante los años diez se realizarán verdaderas obras maestras en cuanto a riqueza visual en la composición de la página, como por ejemplo el artesanal *Mirskontsa (Mundoalrevés)* de Krutchonykh y Khlebnikov, ilustrado por Larionov y Gontcharova de 1912 o *Una tragedia* de Mayakovsky y Burluk, de 1914, con su increíble tipografía. Ya en los 20 subrayaremos las aportaciones a la concepción tipográfica del libro de El Lissitzky con la interpretación de la obra de Mayakovsky *A plena voz* de 1923 o de Iliadz, con su célebre *Lidantiu faram*<sup>28</sup>.

Las revistas Dadá, francesas o extranjeras, muestran una creatividad gráfica mucho mayor que la de los libros que estudiamos. *391* de Picabia es un buen ejemplo de ello. También la revista *Dada* de Tzara (a partir de su tercer número), presenta un gran interés tipográfico. Pero son indudablemente más ricas en este sentido los números de *Der Dada* de Hausmann, Heartfield y Grosz o *Merz* de Schwitters<sup>29</sup>.

Si consideramos nuestro corpus, en la mayoría de los casos, como ya se ha dicho, nos encontramos con una tipografía cercana a cero. Los poemas como las tablas parolíberas futuristas, como "Lettre-océan" de Apollinaire, como "L'amiral cherche une maison à louer" y "Bilan" de Tzara, salvo en la última sección de *La lune* de PAB y en algún otro caso aislado, no aparecen en él. En los libros franceses de los autores dadaístas o vanguardistas en general, se ha optado por una revolución estética que no

---

<sup>26</sup> Cfr. *Lacerba* (1970: I, 123).

<sup>27</sup> Cfr. Giovanni Lista, « Entre Dynamis et Physis ou les mots en liberté du futurisme », en AAVV (1998: 68 y ss.). En cuanto a la conciencia de estar interviniendo de manera decisiva en la historia de la poesía, dice Marinetti: « la victoire artistique des mots en liberté tranche nettement en deux l'histoire de la poésie humaine, depuis Homère jusqu'au dernier souffle lyrique de la terre. » Cfr. Marinetti (1987: 12).

<sup>28</sup> Publicado en Francia, también en 1923.

<sup>29</sup> Cfr. para ver con buena calidad de imagen muchas de las revistas Dadá, la página web *International Dada Archives*. Por otra parte, muy formales y nada expresivas topográficamente hablando son revistas muy famosas del periodo como *De Stijl* de Theo van Doesburg o la parisina *Littérature*, creada por Breton, Soupault y Aragon.

cuenta con el elemento visual. La parte que en ello haya podido tener la voluntad de separarse del trabajo de los futuristas no es, a mi parecer, en absoluto desechable. No hay duda de que la propaganda y las revistas se prestaban a un juego tipográfico más libre. Cuando se trataba del libro, la elección era la de buscar una indudable pulcritud que afectaba a todos los factores de la edición, no sólo a la compaginación. Hemos visto cómo un marcado carácter exclusivo predomina en estas creaciones con sus tiradas limitadas en papeles de lujo, la inclusión de ilustraciones, en ocasiones originales, y su carácter conservador en cuanto a la tipografía, entendida ampliamente. El componente visual, más determinante en Italia o Rusia, en Francia se atempera. El irracionalismo de la época provocó en determinadas ocasiones el acercamiento a los elementos de la palabra que podían alejarse más del hecho de ser vehículo de un contenido, disolviendo el sentido convencional. La creación gráfica expresiva y la primera poesía sonora fueron instrumentos útiles para tal proyecto. Las formas de la letra o el puro sonido, limitados hasta entonces a su papel de servidores de la significación, tendieron a ser empleados en nuevos planos estéticos. Si la repercusión de estos esfuerzos en el ámbito del libro francés de creación en estos años fue escasa, ello no implica un menoscabo de su fuerza transgresora ni les resta validez estética. En Francia el acento fue puesto esencialmente en el juego verbal, en las imágenes de la nueva analogía y en la espontaneidad y el abandono de la lógica.

La contradicción aparente entre el carácter antiburgués de la vanguardia y el acercamiento al lujo burgués a través del libro del que venimos hablando, debe ser observada con detenimiento. Estos escritores son antiburgueses en lo que concierne a la concepción del arte, a la moral y al pensamiento. La atracción por el lujo no es rechazada e incluso puede decirse que es aceptada con la mayor naturalidad. Recordemos, en la revista *Cannibale*<sup>30</sup>, la célebre fotografía de Picabia y Tzara en el deportivo Mercer del primero y la invectiva contra los revolucionarios que la acompaña<sup>31</sup>.

La contradicción entre el carácter ultraliterario, en cuanto bibliofílico, de estos

---

<sup>30</sup> *Cannibale*, nº 2, (25 mayo de 1920), p. 3. Cfr. en la web *Internacional Dada Archives*. Los Mercer eran coches norteamericanos de élite, con precios muy superiores al coste normal de los automóviles de la época.

<sup>31</sup> Recordemos también las palabras de André Breton (1985 : 26) : ‘l’attrait de l’insolite, les chances, le goût du luxe, sont ressorts auxquels on ne fera jamais appel en vain. Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes’.

libros y la constante denigración de la literatura<sup>32</sup> por parte de los vanguardistas, puede igualmente ser superada si se piensa que éstos no renunciaron nunca ni a lo escrito en general ni al libro en particular, sino que buscaron crear una nueva literatura basada en unos nuevos parámetros vitales.

---

<sup>32</sup> Tzara en su “Note 14 sur la poésie” (de 1917, publicada en *Dada*, n. 4-5[1919], p. 4) dice que la literatura es « dossier de l’imbécillité humaine pour l’orientation des professeurs à venir ». Breton en el *Manifeste du surréalisme* de 1924 (Breton 1985 : 41) afirma que « la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout ».

## Referencias bibliográficas

### Libros del corpus

- ALBERT-BIROT, Pierre, *La lune ou le livre des poèmes*, Paris, Les Éditions Jean Budry & Cie, 1924.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Larountala*, Paris, Éditions Sic, 1919.
- ARAGON, Louis, *Anicet ou le panorama*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921. (2)
- ARAGON, Louis, *Feu de joie*, Paris, Au Sans Pareil, 1920.
- ARAGON, Louis, *Le libertinage*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1924. (3)
- ARAGON, Louis, *Les aventures de Télémaque*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1922.
- BRETON, André, *Clair de terre*, Paris, Collection Littérature, 1923. (2)
- BRETON, André, *Mont de Piété (1913-1919, avec deux dessins inédits d'André Derain)*, Paris, Au Sans Pareil, 1919. (2)
- BRETON, André et SOUPAULT, Philippe, *Les champs magnétiques*, Paris, Au Sans Pareil, 1920. (2)
- CENDRARS, Blaise, *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, Paris, Éditions de la Sirène, 1919.
- ÉLUARD, Paul, *Les animaux et leurs hommes*, Paris, Au Sans Pareil, 1920. (2)
- ÉLUARD, Paul, *Répétitions*, Paris, Au Sans Pareil, 1922.
- ÉLUARD, Paul et ERNST, Max, *Les malheurs des immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst*, Paris, Librairie Six, 1922.
- PERET, Benjamin, *Au 125 du boulevard Saint-Germain*, Paris, Collection Littérature, 1923.
- PÉRET, Benjamin, *Le passager du transatlantique*, Paris, Collection Dada, 1921.
- PICABIA, Francis, *Pensées sans langage*, Paris, Eugène Figuière, 1919.
- REVERDY, Pierre, *Les jockeys camouflés & Période hors-texte*, Paris, s. éd., 1918.
- RIBÉMONT-DESSAIGNES, Georges, *L'Autruche aux yeux clos*, Paris, Au Sans Pareil, 1924.
- SOUPAULT, Philippe, *À la dérive*, Paris, J. Ferenczi et Fils, 1923.
- SOUPAULT, Philippe, *Rose des vents*, Paris, Au Sans Pareil, 1920.
- TZARA, Tristan, *Cinéma calendrier du cœur abstrait. Maisons*, Paris, Collection Dada, en dépôt Au Sans Pareil, 1920.
- TZARA, Tristan, *Sept manifestes dada*, Paris, Éditions du Diorama, Jean Budry et Co., 1924.
- TZARA, Tristan, *Vingt-cinq poèmes*, Zurich, Collection Dada, 1918.

### Bibliografía general

- AAVV (1998), *Poesure et peinture*, Marseille, Réunion des Musées Nationaux.
- APOLLINAIRE, A. (2006), *Et moi aussi je suis peintre*, Cognac, Le temps qu'il fait.
- BLACKWELL, Lewis (1993) (ed. orig. 1992), *La tipografía del siglo XX*, Barcelona, Gili.
- BLASSELLE, Bruno (2004) (ed. orig. 1998), *Histoire du livre*, 2 vols., Paris, Gallimard.
- BRETON, André (1985), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard.
- BREUIL, Eddie (2005), "Vie et mort de la Collection Dada", *Ri.l.un.e.*, nº 3, pp. 65-77. Disponible en internet : [www.rilune.org/mono3/Breuil\\_Histoire\\_collection\\_Dada.pdf](http://www.rilune.org/mono3/Breuil_Histoire_collection_Dada.pdf)

- CHAPON, François (1984), *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet 1853-1929*, Paris, Jean-Claude Lattès.
- CHAPON, François (1987), *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France. 1870-1970*, Paris, Flammarion.
- COMPTON, Susan P. (1978), *The World Backwards. Russian Futurist Books 1912-1916*, Londres, The British Library.
- DACHY, Marc (2005a), *Archives Dada / Chronique*, Paris, Hazan.
- DACHY, Marc (2005b), *Dada. La révolte de l'art*, Paris, Gallimard, 2005.
- DAVAL, Jean-Luc (1980), *Journal des avant-gardes. Les années vingt. Les années trente*, Genève, Skira.
- ESCOLAR, Hipólito (1988), *Historia del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- FOUCHÉ, Pascal (1989) (2<sup>a</sup> edición revisada; ed. original Bibliothèque de Littérature française contemporaine, 1983), *Au sans pareil*, Paris, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.
- FOUCHÉ, Pascal (1984), *La Sirène*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine.
- Internacional Dada Archive*, Universidad de Iowa (<http://www.lib.uiowa.edu/dada>).
- Lacerba. Firenze 1913-1915. Riproduzione anastatica conforme all'originale* (1970), Roma/Milano, Archivi d'arte del XX secolo/Gabriele Mazzotta editore.
- LABARRE, Albert (2005) (ed. orig. 1970), *Histoire du livre*, Paris, PUF.
- LE BON, Laurent (dir.) (2005), *Dada*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition Dada présenté au Centre Pompidou du 5 octobre au 9 janvier 2006, Paris, Éditions du Centre Pompidou.
- LISTA, Giovanni (1984), *Le livre futuriste*, Módena, Panini.
- MALLARMÉ, S. (1984) (1<sup>a</sup> ed. 1945), *Œuvres complètes*, ed. de H. Mondor y G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard.
- MARINETTI, F. T. (1912), *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Direction du mouvement futuriste, Milán.
- MARINETTI, F. T. (1987), *Les mots en liberté futuristes*, Lausanne, L'âge d'homme, 1987.
- MARINETTI, F. T. (1998) (ed. Orig. 1968), *Teoria e invenzione futurista*, Milán, Mondadori, col. I Meridiani.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne (1997), *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France.
- MOTHERWELL, Robert (ed.) (1981) (ed. orig. 1951, ren. 1979), *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, Cambridge (Massachusetts) – Londres, Harvard University Press,
- PEDRAZA, M. J. et al. (2003), *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis.
- PERROUSSEAU, Yves (2003) (ed orig. 1996), *Mise en page et impression*, Méolans-Revel, Atelier Perrousseau Éditeur.
- PEYRÉ, Yves (2001), *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard.
- SANOUILLET, Michel (1980) (ed. orig. 1965), *Dada à Paris*, Niza, Centre du XX<sup>e</sup> siècle, 1980, 2 vols.
- SOFFICI, Ardengo (2002) (ed. orig. 1915), *Bif§+18*, Florencia, Vallecchi.

# La dimensión monstruosa y apocalíptica de la ciudad de París desde la perspectiva visionaria del personaje de *Oeil-de-Dieu* (1925), una antinovela policíaca de Franz Hellens.

Juan HERRERO CECILIA  
Universidad de Castilla-La Mancha

## Introducción

En el estudio que aquí presentamos trataremos de poner de relieve una de las muchas dimensiones que encierra la antinovela policíaca de Franz Hellens<sup>1</sup> titulada *Oeil-de-Dieu* (1925). En efecto, nos detendremos solamente en analizar el significado que adquiere, dentro del universo del texto, la vida en la ciudad de París desde la perspectiva visionaria del personaje quijotesco de este relato<sup>2</sup>. Nuestro enfoque del tema escogido se apoyará en los planteamientos de la sociocrítica<sup>3</sup>, es decir observaremos el significado que adquiere lo social (en este caso, la vida en la ciudad de París a principios del siglo XX) desde el sistema de valores que opera dentro del texto. Ese sistema es doble, porque en el relato alternan dos modos de narración. Por un lado, el lector se encuentra ante una serie de cartas en las que el personaje principal expresa, en primera persona, su visión idealista e ingenua del mundo. Por otro lado, un narrador externo, adoptando una actitud de distancia y de cierta ironía, cuenta, en tercera persona, las andanzas y aventuras del personaje dentro del contexto en el que éstas se sitúan. Este contraste narrativo permite al lector observar cómo el idealismo del personaje choca contra la realidad implacable y cruel de la sociedad materialista contemporánea que no se somete a sus esquemas visionarios. En nuestro análisis, tendremos también en cuenta la “poética” del espacio en la línea de Bachelard.

---

<sup>1</sup> Franz Hellens (1881-1972) es un escritor belga cuyo nombre verdadero era Frédéric Van Ermengem. En la primera mitad del siglo XX, participó activamente en la renovación y la apertura de la literatura belga a la modernidad fundando en 1921 la revista *Signaux de France et de Belgique* que luego se llamaría *Le Disque vert*.

<sup>2</sup> Al análisis de esta obra hemos dedicado otro estudio titulado “La reescritura del mito de Don Quijote en “*Oeil-de-Dieu*” (1925)” (en prensa).

<sup>3</sup> Los estudios de los representantes de la sociocrítica (Claude Duchet, Henri Mitterand, Edmond Cros, Pierre Zima, Marc Angenot, etc.) siguen diversas orientaciones, pero todos se inspiran en las aportaciones de Mijail Bajtín (*Estética y teoría de la novela; Problemas de la poética de Dostoyevski*, etc.).

### **Sobre la dimensión monstruosa y apocalíptica de la ciudad de París desde la sensibilidad visionaria del personaje de *Œil-de-Dieu*.**

La visión monstruosa y apocalíptica de París que manifiesta el personaje de *Œil-de-Dieu*, debe entenderse en relación con la misión de detective justiciero y mesiánico que él se atribuye a sí mismo. Ese personaje se llama en realidad François Puissant que trabajaba como empleado en el banco del pueblo de Béthoncourt. Tras haber recibido una rica herencia de un tío suyo, decide abandonar su trabajo y dirigirse a la ciudad de París donde se va a convertir en un “detective libre”. Su objetivo consistirá entonces en socorrer a las víctimas que sufren la opresión de los malvados y en hacer triunfar la justicia luchando por felicidad de la humanidad. Para marcar el carácter mesiánico de su misión adopta el sobrenombre de “Œil-de-Dieu” [“Ojo de Dios”] y quiere diferenciarse de los detectives de las novelas policíacas que sólo se preocupan por su fama y su gloria de una manera narcisista. En la carta del capítulo I, le dice a su vieja nodriza Méné, en qué se va a diferenciar su labor de lo que hace Sherlock Holmes: “Le monde est grand, Méné, et les hommes souffrent. Je saurai découvrir la misère et l’injustice aussi bien que Sherlock Holmes les voleurs” (Hellens, 2000: 9). También le dirá, en otra carta, que va a necesitar mucha perspicacia y sangre fría: “Il me faudra faire appel à toute ma puissance de déduction et à tout mon sang-froid. Car je me suis aperçu que le malheur ne se laisse pas facilement découvrir, ni volontiers approcher”. (Hellens, 2000 :50)

En este contexto, la mente visionaria del personaje realiza una significativa mitificación de la ciudad de París. A primeros del siglo XX, París es una gran ciudad industrial moderna que atraviesa por una fase de transformación debido al desarrollo industrial y a los avances de la técnica. Desde la mirada inquieta de *Œil-de-Dieu*, París se percibe como un laberinto infernal onde se encuentran atrapadas las víctimas que sufren la opresión de los malvados, y donde el “maquinismo” ha impuesto un modo de vida sometido a un permanente ajeteo. Los coches le parecen monstruos “armés de fer, de feu et de fumée asphyxiante” (p.115). Los ascensores de los edificios le causan pavor, y ha decidido no acercarse a los trenes subterráneos del metro “qui galopent dans les tunnels, comme des rats dans les tuyaux d’égout” (p. 88). París es entonces un lugar dominado por crueles enemigos contra los cuales es necesario luchar para traer la felicidad a la humanidad que sufre. Esa será la misión que él se atribuye considerándose como el “Ojo de Dios” que acabará con los malvados.

Vamos a observar ahora el tipo de imágenes con las que mitifica, desde su sensibilidad visionaria, el complejo dinamismo de la ciudad de París. Veremos cómo



revelan una cierta “poética del espacio” entendida desde la perspectiva de Bachelard<sup>4</sup>, es decir, considerando el espacio como proyección de estados de ánimo, de sensaciones de felicidad o de angustiosa infelicidad. Las imágenes de la mitificación del espacio nos remiten, por lo tanto, al sistema de valores por el que se rige la conciencia del personaje. Como la narración de la historia de Œil-de-Dieu se hace desde dos modalidades narrativas diferentes que alternan en el texto (una narración subjetiva en primera persona en la que el mismo personaje cuenta sus vivencias y aspiraciones en las cartas que dirige a su vieja nodriza Méné Duvignon, y otra narración objetiva, en tercera persona, a cargo de un narrador impersonal que adopta con frecuencia una “focalización” del mundo desde la interioridad del personaje), tenemos que observar la mitificación del espacio partiendo de esas dos modalidades de enunciación y de percepción.

**La mitificación de la ciudad de París desde la reflexiones y comentarios que el personaje expone en las cartas dirigidas a Méné Duvignon, su confidente y consejera.**

En estas cartas, que constituyen un discurso confidencial y testimonial, el personaje enunciador expone sus propias convicciones pero se deja llevar por su ingenuo idealismo y por sus obsesiones. Como tiene que justificar ante su interlocutora su misión de héroe profético y justiciero, esto le lleva a presentar una visión catastrofista y maniquea del universo inquietante, diabólico y monstruoso que ha descubierto en sus andanzas por París. Estas consideraciones, de signo evaluativo y argumentativo, aparecen principalmente en las tres cartas que constituyen los capítulos XI, XV y XVII. En la carta del capítulo XI, Œil-de-Dieu, apoyándose en lo que dicen los periódicos, se siente horrorizado por la enorme cantidad de delitos y de crímenes que se cometen en París:

Ici, Méné, si tu lisais une seule page d'un journal [...], tu en perdrais la raison. J'ai acheté ce matin celui qui paraissait le plus grand et l'ai laissé tomber d'horreur. Ce ne sont qu'assassinats, meurtres, cambriolages, destructions abominables et martyres continuels des animaux et des hommes. (Hellens, 2000 : 86)

Pero lo que más le horroriza es el daño que causan a los seres humanos los miles de monstruos mecánicos que ruedan por las calles, de tal forma que “si les gens et le

---

<sup>4</sup> Bachelard, G. (1957): *La Poétique de l'espace*, Paris P.U.F.

chiens n'avaient pas de trottoirs, il ne resterait bientôt plus un seul être vivant, ils seraient tous émiettés" (p.87). También se siente impresionado por la mecanización que invade los enormes edificios de París :

S'il n'y avait que ces monstres dans la rue! Les maisons elles-mêmes, chacune énorme comme un monument, sont peuplées de mécanismes bien plus redoutables encore et qui servent à monter, à descendre, à s'éclairer, à fabriquer mille choses ; sans compter tout ce que tu n'aperçois pas, ce que tu devines avec effroi. (Hellens, 2000 : 87)

En la carta del capítulo XV, Œil-de-Dieu le cuenta a Méné su profunda decepción ante el hecho de no haber sido apoyado por los habitantes de París cuando se enfrentó a los poderosos y crueles enemigos que se han apoderado de las calles. Él estaba convencido que debía actuar para salvar a la población: "Qui les défendra contre ces monstres, ces dragons, si ce n'est moi qui ai su deviner le premier leur aveuglement et comprendre leurs souffrances?" (p. 115). Pero en el momento decisivo se quedó completamente solo ante un combate muy desigual:

Pourtant, lorsque j'ai poussé le cri d'alarme, pas un seul ne m'a entendu et, loin de marcher à mes côtés, ils m'ont si bien empêché, pour m'abandonner ensuite, que je me suis trouvé tout à coup seul au milieu de leurs ennemis ronflant de fureur et dont la rage s'est tournée contre moi. Je crois bien en avoir abîmé deux ou trois, mais que pouvais-je contre un millier de monstres roulants, armés de fer, de feu et de fumée asphyxiante ? (p.115)

Œil-de-Dieu le ofrece a Méné su versión particular de este combate (que recuerda la lucha de don Quijote contra los molinos-gigantes) presentándose como el héroe salvador despreciado e incomprendido, pero no es consciente de la dimensión absurda y grotesca de la situación. En el capítulo XIII, sin embargo, el narrador impersonal ya le ha contado al lector ese mismo combate adoptando una perspectiva objetiva tanto en lo que se refiere a los hechos como a la interioridad del personaje que los sufrió. El lector pudo entonces percibir el lado ridículo y grotesco de la escena, y ahora puede adoptar una distancia frente a la interpretación que de ella hace el personaje.

En la carta del capítulo XVII, Œil-de-Dieu le explica a Méné su versión particular de unos hechos que el narrador ya ha relatado de una manera objetiva en el capítulo anterior. Se trata de una manifestación de obreros en huelga en la que el personaje se encontró implicado por casualidad y acabó siendo golpeado y detenido por los gendarmes. Ante Méné, se hace pasar ahora por un héroe que luchó con energía hasta caer prisionero y que ha aprendido la lección. Por eso, está madurando un plan para

encabezar una revolución contra los que oprimen a los trabajadores: “Une prochaine fois je leur ferai comprendre ce qui leur manque pour triompher, quelques bonnes armes comme celles de leurs ennemis et du sang-froid pour obéir aux chefs” (pp.132-133). Como resultado de sus andanzas, Œil-de-Dieu ha llegado a tomar conciencia de que París es una ciudad en la que las masas sufren la explotación de los poderosos. A él le corresponde acabar con la injusticia apoyando con su inteligencia y su dinero una revolución “comunista” que traiga la felicidad y la armonía a la humanidad.

**La narración en tercera persona de las impresiones, obsesiones y sentimientos que la contemplación de la ciudad de París genera en la mente y en la sensibilidad del personaje.**

El discurso subjetivo de las cartas alterna en el texto con la narración objetiva realizada, en tercera persona, por un narrador impersonal que sigue las andanzas del personaje situándolas dentro del contexto social del mundo que le rodea (antagonismo trágico) y que explora, al mismo tiempo, su interioridad acercándose incluso al dinamismo de su inconsciente. En efecto, la voz del narrador externo adopta con frecuencia la perspectiva de la conciencia del personaje (sujeto focalizador) ofreciendo al lector su manera de percibir y de interpretar, de manera ingenua y visionaria, la realidad frente a la que se sitúa (“objeto focalizado”<sup>5</sup>). Sus meditaciones sobre la vida en París no aparecen ahora como un discurso asumido en primera persona y orientado hacia Méné, su consejera y confidente, para autojustificarse ante ella, sino que asistimos, por medio de la dimensión “bivocal” del estilo indirecto libre a las impresiones íntimas que produce en la interioridad subjetiva del personaje el contacto directo de la realidad adversa que le rodea. Presentado esas impresiones en tercera persona, la voz del narrador adopta una actitud de distancia y de ironía. Surge así un humor cruel y tragicómico que el lector puede captar, y cuyo sentido ambiguo tendrá que interpretar percibiendo, más allá de la polifonía intratextual, la voz indirecta del autor.

Para observar este enfoque, vamos a detenernos en algunos párrafos del capítulo VII y del capítulo XIII. En el comienzo del capítulo VII, encontramos al soñador e ingenuo Œil-de-Dieu recién llegado a París. Desde el primer momento sale a la calle buscando la miseria y la maldad para socorrer a las víctimas: “Vêtu de son complet de

---

<sup>5</sup> Sobre la noción de “punto de vista” en narratología y los conceptos de “focalización”, “sujeto focalizador”, “objeto focalizado”, ver, por ejemplo, los estudios de J.Linvelt, Dorrit Cohn y F.Vitoux.

voyage, il sortit afin de reconnaître le monde de pierres et de multitudes humaines où il était appelé à commencer sa mission” (p.51). Atraviesa entonces una *fase de iniciación* que le va a resultar un tanto decepcionante, porque, después de haber recorrido un buen número de calles y de bulevares “sans rencontrer la plus petite misère sur son chemin” (p.52), se da cuenta que sus ojos no han descubierto nada más que “la foule massée sur les trottoirs, l’enchaînement effrayant des voitures sur l’asphalte, la profondeur mouvante de la Seine ou les surfaces impénétrables des constructions qui ne laissent que peu de place pour le ciel” (p.52). Sentado en un banco, observa con tristeza los coches que pasan a toda velocidad y la gente que camina con prisa. Piensa que la miseria humana no se puede descubrir así, porque permanece escondida en el interior de las casas (pp. 53-54). Con la llegada de la noche, las luces de las calles y los focos agresivos de los coches le hacen sentir con más fuerza la agobiante sensación de ajeteo y la impotencia para ayudar a la multitud:

Il voyait marcher les hommes en tous sens, s’arrêter, reculer, comme s’ils avaient perdu quelque chose. Mais il eut beau ouvrir les yeux, il ne put leur découvrir d’autre misère que cette perte; cette foule était trop nombreuse pour qu’il pût l’aider dans sa recherche. (Hellens, 2000: 57)

Las imágenes empleadas en este capítulo “focalizado” desde la conciencia soñadora del personaje nos presentan una “poética” del espacio urbano que produce sensaciones de desconcierto, de inseguridad y de aislamiento en medio de una multitud en permanente agitación. El lector puede darse cuenta de que Œil-de-Dieu, a pesar de creerse dotado de un finísimo olfato para detectar el delito, se siente perdido como un novato inexperto ante la enigmática realidad de la masificación y del ritmo de vida trepidante de la gran ciudad moderna.

En el capítulo XIII, asistimos a una intensificación de la sensibilidad visionaria del personaje ante su contacto con la gran ciudad. Su recorrido empieza ahora visitando los muelles del Sena y dejándose fascinar por lo que le sugiere la enigmática oscuridad del agua sobre la que flotan restos sospechosos. La ensoñación<sup>6</sup> le lleva entonces a imaginar dramas terroríficos relacionados con los cadáveres arrojados a los desagües: “L’obscurité ondoyante, agitée par des machines qui ne faisaient presque aucun bruit devait rouler autant des drames qu’elle contenait d’épaves. Œil-de-Dieu se rappela des histoires de cadavres, jetés dans les égouts” (pp. 103-104). Desde lo alto de un puente,

---

<sup>6</sup> En el capítulo segundo de *L'Eau et les rêves* (1942), Bachelard explica que las aguas oscuras y profundas fomentan ensoñaciones de mitos y de fantasmas.

crea sentir, bajo sus pies, la confabulación de grupos de bandidos y de menesterosos planeando sus actos criminales. Poco después, acompañado por su perro Marcador, pasea por las calles de París, que le parecen “une vaste chambre des machines” (p.104) porque la niebla cubre lo más alto de los edificios. Chocando con la gente, parece caminar cargando sobre sus hombros el estrepitoso movimiento que agita la riada humana en la ciudad:

D'épouvantables chocs l'atteignaient par moments à chaque endroit du corps [...] Le bruit continu martelait ses tempes, éclatait à ses oreilles, des lumières crochues lui raclaient les yeux et des fumées de benzine lui arrachaient d'effroyables éternuements. (Hellens, 2000:105)

Pensando en los peligros de las calles y en la sangre de los accidentes que llenarán las páginas de los periódicos, Oeil-de-Dieu reacciona indignado mitificando en su mente los males del maquinismo contemporáneo. Asistimos entonces, en estilo indirecto libre, a una visión apocalíptica donde “mille ennemis de feu et d'acier” amenazan con aplastar y quemar a los seres humanos explotando en pedazos en las calles y en los edificios de la gran ciudad, mientras la humanidad se queda tan tranquila e incluso contribuye a acelerar esa destrucción:

Non, Oeil-de-Dieu ne pouvait souffrir tant d'indifférence. Il s'arrêta à l'abri d'un réverbère et embrassa du regard la rue emprisonnée dans un réseau de fils électriques. La roulette mordante des trolleyes faisait jaillir des étincelles. [...] À quelles hauteurs osaient-ils [les hommes] se loger? Des derniers étages à la rue, mille ennemis de feu et d'acier s'agitaient pour les broyer et les brûler au passage. Des ascenseurs, partis comme des ballons, retombaient lourdement avec leurs charges. Les chaudières sous pression éclataient, des roues dentelées tournaient, des volants se rompaient, des échafaudages compliqués s'effondraient, les lumières débordantes mettaient le feu aux toitures, si ce n'était pas aux rez-de-chaussée, isolant les étages. Les hommes roulaient sur les escaliers, tombaient des fenêtres sur les trottoirs. Où plaçait-on les cimetières? Et l'humanité continuait d'avancer, de parler, de rire, ne criait pas vengeance, mais s'efforçait au contraire d'accélérer la rage de ces bandits de fer qu'ils nourrissaient de leur sang (Hellens, 2000 :106).

La enumeración caótica de todos estos elementos surgidos del maquinismo moderno (trolebuses lanzando chispas, ascensores bajando con fuerza, calderas que explotan, andamios que se desploman, focos que incendian los tejados, etc.), dan la impresión de un mundo vertiginoso y laberíntico expresado con imágenes surrealistas que chocan y sorprenden por su intenso dinamismo. En la conciencia visionaria e indignada de Oeil-de-Dieu, las máquinas y los coches de París adquieren una dimensión teriomorfa de signo maléfico y son percibidos como “monstruos furiosos” o como “vampiros” que absorben la sangre de los seres humanos. Es necesario, por lo tanto,

que un héroe mítico y justiciero (una especie de Hércules o de Teseo) abra los ojos a los ciegos y encabece la lucha antes de que lleguen a “saciar su siniestro apetito”. Y se va a atribuir a sí mismo esta misión salvadora:

Œil-de-Dieu, ajouta-t-il tout haut,[...] Arrête ce mouvement insensé, ouvre les yeux à ces aveugles et jette le cri d'alarme, afin qu'ils entendent ta voix et se ressemblent pour exterminer cette armée de monstres furieux, avant qu'ils aient achevé d'assouvir leur sinistre appétit.”(Hellens, 2000 : 106-107)

Acompañado de su perro, y creyendo que la multitud le sigue, se lanza furioso contra los monstruos mecánicos como el héroe que la población estuviera esperando:

Œil-de-Dieu, croyant que les hommes l'avaient entendu et qu'ils s'élançaient à l'assaut des monstres roulants, s'écria:

- Hardi, Marcador, suis-moi, l'heure a sonné!

Et il se jeta lui-même en avant. Mais la foule l'empêchait d'avancer, et il commença à s'y frayer un passage avec les mains, les pieds, la tête et les coudes, continuant de vociférer de tous ses poumons: “En avant! À l'assaut des machines! Laissez-moi passer, c'est moi qui vous conduis! (Hellens, 2000 : 107).

Œil-de-Dieu y su perro Marcador saldrán de este singular combate completamente magullados, como le ocurrió a don Quijote cuando se enfrentó con los molinos de viento. En la carta del capítulo XV (a la que nos hemos referido anteriormente) Œil-de-Dieu informará a su confidente Méné sobre su decepcionante fracaso, tratando de justificarse como un héroe incomprendido. Pero el lector, en el capítulo XIII, ha percibido el lado grotesco del combate “glorioso” contra los coches de París. En otros capítulos, el narrador nos hará asistir al pleno fracaso de sus sueños idealistas. Así, el sueño de una mítica “Edad dorada” de justicia y felicidad para la humanidad, que la mente visionaria de Œil-de-Dieu sitúa en un futuro muy cercano (capítulo XXIII, pp.216-217). Nunca se podrá realizar, porque el ingenuo personaje choca con el engranaje implacable de la realidad social, es traicionado, robado y engañado por la mujer a la que ama locamente (la seductora e hipócrita Adelaïde que actúa como una anti-Dulcinea, encarnando, en realidad, a la “mujer fatal”). Al final de su recorrido de grotesco antihéroe acabará siendo encerrado en un manicomio (p.361) por aquellos que no pueden soportar su fijación mental por un mundo de justicia y de armonía social.

### **Sobre el significado de la perspectiva visionaria del personaje y su relación con el contexto literario y social.**

En nuestro breve recorrido, hemos visto cómo la mitificación visionaria de la ciudad de París por el personaje se inscribe dentro de la misión heroica que él se

atribuye a sí mismo. Hemos visto también cómo los esquemas de su idealismo utópico chocan frontalmente con la dura y adversa realidad y le van convirtiendo en un grotesco antihéroe. Este antagonismo entre el ideal y la realidad nos lleva a relacionar la búsqueda visionaria de Œil-de-Dieu con la de don Quijote. En efecto, la “locura” de don Quijote y la “locura” de Œil-de-Dieu permiten a Cervantes y a Hellens no sólo realizar una parodia burlesca de los esquemas de las novelas de caballerías y de las novelas policíacas respectivamente, sino también, adoptar una actitud crítica frente a la mediocridad de ideales y el espíritu materialista de la sociedad moderna. Esa actitud crítica se puede percibir, más allá de la ironía y del humor amargo que se desprende de la narración de sus grotescas aventuras, en el deseo de autenticidad existencial y espiritual que anima y dirige el discurso de estos dos personajes “locos”. Nos encontramos aquí con el concepto de “polifonía” carnavalesca en la línea de Bajtin. Así, el personaje de Œil-de-Dieu, al que Hellens, en el prólogo para la edición de 1959, llama “un nouveau Don Quichotte”, es, por un lado, un detective chaplinesco<sup>7</sup> cuyas descabelladas y grotescas aventuras le permiten al autor subvertir los esquemas de la novela policíaca popular, invitando al lector a no dejarse seducir por el optimismo racionalista de este tipo de novela. Por otro lado, ese personaje adquiere un valor mítico cercano al de don Quijote, porque su búsqueda responde a una aspiración eterna del alma humana que necesita creer en un ideal de autenticidad moral para reaccionar con energía contra la falsedad y la mentira. Œil-de-Dieu encarna, en efecto, el idealismo percibido desde el espíritu de inocencia y de ingenuidad de la infancia.

---

<sup>7</sup> Sobre los rasgos chaplinescos y quijotescos de Œil-de-Dieu, ver De Haes (2000 : 377-389) y Bénit (2004).

### **Referencias bibliográficas:**

BÉNIT, André (2004): "Œil-de-Dieu, ou les tribulations d'un détective à la triste figure", in *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos*. Logroño, Universidad de La Rioja, vol. I, pp. 647-660.

HELLENS, Franz (2000) : *Oeil-de-Dieu*, Éditions Labor, Bruxelles, Coll. Espace Nord.

DE HAES Frans (2000): "Lecture" in Franz Hellens, in *Oeil-de-Dieu*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, pp. 371-417.



# **El nazismo y la búsqueda de la identidad en S. Germain, P. Grimbert. y P. Modiano**

María BADIOLA DORRONSORO  
Universidad de Alicante

## **1. Introducción**

Un año después de la publicación de *La Place de l'Étoile*, dice Modiano en una entrevista: “Un romancier veut toujours poser la question fondamentale: “être ou ne pas être”. Dans mon premier livre, parce que j'étais trop jeune, il m'a fallu ajouter un qualificatif et mon sujet était “être ou ne pas être juif”. Maintenant je pense avoir un peu avancé et être sorti de ce problème particulier.<sup>1</sup>”

Este trabajo trata de analizar, precisamente, la expresión literaria de los problemas que presenta la búsqueda de la identidad para esos judíos y para otras personas igualmente víctimas del nazismo y de la guerra.

Para ello nos centramos en tres novelas que tratan la época de la segunda guerra mundial en Europa; en concreto, el tema del nazismo y la ocupación alemana de Francia: *Magnus*, de Sylvie Germain (2005), *Un secret*, de Philippe Grimbert (2004), y *La Place de l'Étoile*, de Patrick Modiano (1968).

## **2. La expresión literaria de la identidad**

En el proceso de búsqueda de identidad, el primer movimiento es, necesariamente, la conciencia de ser un individuo distinto de los demás. En estas obras, los tres protagonistas se sienten diferentes, desde niños, a las personas de su entorno: el personaje de *La Place de l'Étoile*, Raphaël Schlemilovitch, ya adulto, dice ser como París, una flor artificial en el medio de Francia.

El elemento más evidente de la identidad es, desde luego, el cuerpo. Aunque sufre transformaciones con el tiempo o con la cirugía, puede servir para identificar(se) y, también, para ocultar otros rasgos personales, como la pertenencia a la raza judía (la circuncisión, frente a su culto extremado, haciendo de él una máscara). Es singular la

---

<sup>1</sup> Entrevista de Marie-Françoise Leclère para *Elle*, 8 de diciembre de 1969, p. 139.

confusión que crea Modiano respecto al aspecto físico de su protagonista, Raphaël.

También el nombre y el apellido tienen una función importante en estos textos. Pueden marcar el origen de una persona, aunque también pueden cambiarse: Grinberg - Grimbert.

La filiación es un hecho problemático en estas novelas, ya sea por su desconocimiento total o parcial o por la imposibilidad de responder a las expectativas de los padres.

Para conocer el pasado se recurre, en primer lugar, a la memoria. Pero ésta es incompleta, fragmentaria. Dice el crítico Thierry Laurent, refiriéndose a la memoria en Modiano: “la mémoire, tantôt présentée comme “empoisonnée” et génératrice d’angoisse, tantôt magnifiée et convoitée comme un trésor perdu; dans les deux cas d’ailleurs, l’insatisfaction provoquant des troubles de l’identité. <sup>2</sup>”

Las narraciones de los otros pueden ayudar; pero a veces van cargadas de mentiras, de secretos. Entonces la imaginación rellena los huecos. Por otra parte, no siempre se está preparado para conocer todos los horrores ocultos tras el secreto. Dice Grimbert: “Butant sans cesse contre le mur douloureux dont s’étaient entourés mes parents, je les aimais trop pour tenter d’en franchir les limites, pour écarter les lèvres de cette plaie. J’étais décidé à ne rien savoir. <sup>3</sup>” Y Magnus: “(...) au fond, il ne veut pas vraiment comprendre tant il craint de se colleter avec une vérité qu’il pressent hideuse. <sup>4</sup>” A veces el olvido, aunque bienintencionado, tampoco es justo: borra la existencia de las víctimas, repitiendo el gesto de los asesinos, como dice Grimbert. Y deja a los vivos sin historia, sin identidad colectiva.

Algunos objetos personales llegan desde el pasado para ayudar a la memoria, como testigos de hechos e identidades perdidas. A este respecto, llama la atención la coincidencia del papel del oso de peluche (Magnus), y del perrito de peluche en *Un secret*.

Una coincidencia en las tres obras es la presencia recurrente del tema del doble. Gracias a semejanzas o diferencias con él, una persona puede tratar de conocerse.

La voz (con su lengua y su acento) y la mirada son elementos constitutivos de la

---

<sup>2</sup> Laurent, T. (1997). *L’Oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, p. 9.

<sup>3</sup> Grimbert, P. (2004). *Un secret*. Paris : Éd. Grasset & Fasquelle, Coll. Le Livre de Poche, p. 17.

Para agilizar la lectura del artículo, en lo sucesivo las páginas citadas de esta obra aparecerán en el cuerpo del texto y se referirán siempre a la misma edición.

<sup>4</sup> Germain, S. (2005). *Magnus*. Paris : Éditions Albin Michel, p. 40. Con esta obra se seguirá el mismo procedimiento que con la anterior (ver nota 3).

identidad fundamentales, difíciles de ocultar. Pero con frecuencia una hermosa voz grave le corresponde a una persona malvada; bien y belleza no siempre van unidos.

En definitiva, la mayoría de esos elementos pueden transformarse u ocultarse relativamente; el problema de la búsqueda de identidad no queda resuelto conociendo los datos relativos a ellos. Modiano pone en boca de Maurice Sachs el siguiente discurso sobre la posibilidad de cambiar de identidad:

On oublie très vite ses origines, vous savez! Un peu de souplesse. On peut changer de peau à loisir! De couleur! Vive le caméléon! Tenez, je me fais chinois sur l'heure! apache! norvégien! patagon! Il suffit d'un tour de passe-passe! Abracadabra!<sup>5</sup>

Y Raphaël, el protagonista y narrador de *La Place de l'Étoile*, así lo hará, representando a distintos personajes según su conveniencia:

J'étais incorrigible. Je tentais de m'approprier la mort d'un autre comme j'avais voulu m'approprier les stylos de Proust et de Céline, les pinceaux de Modigliani et de Soutine, les grimaces de Groucho Marx et de Chaplin. Ma tuberculose? Ne l'avais-je pas volée à Franz Kafka? (...) (p. 164-165)

Hilda, su amiga vienesa, confiesa su pasión por los caleidoscopios. Le gusta en especial “un rostro humano compuesto por mil caras luminosas y que cambia de forma sin parar...” (p. 152) Así se nos presenta Raphaël, que confiesa que no se parece a Gregory Peck, como nos había dicho, sino a Modigliani. Bueno, no, a Groucho Marx. Los mismos ojos, nariz, bigote. O peor aún: es el hermano gemelo del judío Süß (p. 157-8).

Dicen C. W. Nettelbeck y P. Hueston en su obra *Patrick Modiano – pièces d'identité*:

(...) en multipliant les incongruités, Modiano déchire tout ce qui pourrait constituer une identité juive cohérente : il tourne en ridicule tous les stéréotypes (...). Être *juif* ne veut donc rien dire de clair. Si Schlemilovitch tient tant à son identité, c'est simplement parce qu'il n'en a pas d'autre.<sup>6</sup>

### 3. La identidad judía

Dice Grimbert en *Un secret* :

---

<sup>5</sup> Modiano, P. (1975). *La place de l'étoile*. Paris : Éd. Gallimard [1968], Coll. Folio, p. 42.

Para las citas de esta obra se seguirá, consecuentemente, el mismo sistema que para las otras dos analizadas (ver notas 3 y 4).

<sup>6</sup> Nettelbeck, Colin W. y Hueston, Penelope A. (1986). *Patrick Modiano, pièces d'identité*. Paris : Lettres Modernes, p. 15.

J'avais quinze ans et cette nouvelle donne changeait le fil de mon récit. Qu'allais-je faire de cet adjectif, collé à ma silhouette décharnée, semblable à celles que j'avais vu flotter dans des pyjamas trop grands ? Et comment allais-je l'écrire sur mes cahiers, avec ou sans majuscule ? Un qualificatif venait s'ajouter à ma liste : je n'étais plus seulement faible, incapable ou inapte. À peine la nouvelle venait-elle de tomber des lèvres de Louise que déjà cette identité me transformait. Toujours le même j'étais devenu un autre, curieusement plus fort. (p. 73)

Ese personaje se siente más fuerte porque conoce su historia, sabe cuál es su sitio, recupera su identidad. Lo mismo le ocurrirá a Magnus, tras su doloroso peregrinar por el mundo en busca de su verdad. Desde el punto de vista de la subversión literaria del tema de la identidad judía, el trabajo más interesante es, a mi modo de ver, el de Modiano en *La Place de l'Étoile*.

En esta obra (al igual que en *Un secret*) se subraya la distinción entre los franceses de pura cepa, no judíos, y los franceses judíos. Con la ocupación alemana, éstos se sienten en peligro y luego traicionados o marginados por sus compatriotas franceses, los únicos que han conocido. A través de sus volubles personajes, Modiano nos lleva a unas aventuras delirantes en las que uno cambia de bando constantemente. En realidad, Raphaël intentará primero integrarse, asimilar lo francés "puro". Al ver que ni él ni esos franceses son capaces de hacerlo, de olvidar sus raíces judías y el sufrimiento infligido a su pueblo, pasará a provocar a los franceses, a devolverles, desde su capacidad, el mal recibido. Pero sus ofensas no logran encolerizar a los franceses; los judíos tienen bula, pobrecitos. Raphaël llega a afirmar, en un arrebato, que Francia no se deja invadir por los judíos; los franceses no diferencian entre "alemanes, austriacos, checos, húngaros y otros judíos." (p. 154)

Al ver que no le toman en serio, no le consideran un igual con capacidad de herir, este personaje comienza su onírica peregrinación a Israel, que le enseñará cruelmente la diferencia entre los judíos de Israel y los judíos europeos. Según los israelíes, los procedentes de países europeos han caído en un victimismo empalagoso, con su papel de perseguidos, lo que les resulta muy ventajoso en su convivencia con los europeos no judíos (los "goyes"). Para los judíos europeos, los israelíes son brutos neonazis que tratan a los "judíos extranjeros" como los nazis les trataron a ellos. No entienden el lenguaje de las palabras, no les interesa la cultura ni la inteligencia; solo el lenguaje de las porras y la violencia. Le dice Rebecca a Raphaël : "ici il n'y a que des brutes, des soldats, des boy-scouts et des emmerdeurs. En Europe, nous serons tranquilles. Nous pourrons lire Kafka à nos enfants." (p. 194) A las demás mujeres soldado israelíes les

excitan los hombres disfrazados con el uniforme de la Luftwaffe. (p. 194) Todos quieren liberar a los judíos europeos de los “microbios del cosmopolitismo judío” (p. 187) Dice uno de ellos: “Vous êtes de ceux qui se laissent matraquer avec un sourire triste! Les vrais juifs, les juifs cent pour cent, made in Europa.” (p. 200) La solución será semejante a la solución final hitleriana, solo que sin una organización tan poderosa. Al tener una nación, los judíos se corrompen, pierden su grandeza; son como los demás.

A lo largo de la novela aparecen diseminados algunos tópicos sobre los judíos, reales, imaginarios e incluso contradictorios: solo la lujuria y el dinero les interesan, no tienen sentido del negocio, no es seguro que sepan leer, son siempre los primeros en clase, vivos, inteligentes, un judío no vale ni la sogá para colgarle, un judío no tiene derecho a suicidarse...

En un “acto de contrición” desesperado ante sus fracasos al intentar adaptarse a Francia, escribe Raphaël:

Après avoir été un juif collabo, comme Joanovici-Sachs, Raphaël Schlemilovitch joue la comédie du “Retour à la terre” comme Barrès-Pétain. À quand l’immonde comédie du juif militariste, comme le capitaine Dreyfus-Stroheim ? Celle du juif honteux comme Simone Weil-Céline ? Celle du juif distingué comme Proust-Daniel Halévy-Maurois ? Nous voudrions que Raphaël Schlemilovitch se contente d’être un juif tout court... (p. 115)

Un poco después, llega a pedir perdón por haber nacido en Francia y haber escrito en francés, pudriendo con su pluma una lengua tan delicada.

¿Qué son, entonces, los judíos? ¿Qué identidad pueden tener, después del Holocausto? Puede resultar enriquecedora a este respecto la lectura de la definición que propone el sociólogo Edmond Cross de la cultura:

La culture peut être définie –entre bien d’autres définitions possibles- comme l’espace idéologique dont la fonction objective consiste à ancrer une collectivité dans la conscience qu’elle a de son identité. Son premier caractère est donc d’être spécifique : elle n’existe que dans la mesure où elle se différencie des autres et ses limites sont balisées par un système d’indices de différenciation, quels que soient les découpages et la typologie qui sont envisagés (cultures nationales, régionales, cultures dites de classe, etc.). Elle fonctionne comme une mémoire collective qui sert de référence et elle est en conséquence vécue officiellement comme gardienne de continuité et garante de fidélité que le sujet collectif se doit de garder envers l’image qui lui est ainsi donnée de lui même.<sup>7</sup>

Desde esta perspectiva, la dolorosa y problemática memoria colectiva sería, a

---

<sup>7</sup> Cross, E. (1995). *D’un sujet à l’autre : sociocritique et psychanalyse*. Montpellier : Univ. Paul Valéry, Montpellier III, Coll. Études sociocritiques, p. 1.

pesar de todo, el único camino sobre el que construir una nueva identidad judía.

#### 4. El nazismo y sus víctimas

Detengámonos un instante en la aparición del sustantivo “mal” en las tres obras. En *Magnus* se alude al concepto de “banalidad del mal” expuesto por la pensadora Hannah Arendt con ocasión del juicio contra el nazi Eichmann en Jerusalén (p. 126). El protagonista está de acuerdo con esa defensa de la falta de conciencia de “los malos” y cree que, si se juzgara a los que él ha conocido, se declararían igualmente “no culpables”, muy convencidos.

En *Un secret* leemos, a propósito del nazismo en Francia:

Le mal se répand, en quelques mois les valeurs s’inversent et les figures jusque-là familières deviennent l’incarnation du danger. Ceux qui assuraient la sécurité, réglaient la circulation, tamponnaient les papiers officiels, deviennent les auxiliaires zélés d’un projet implacable, fonctionnaires dont la simple signature peut bouleverser un destin.

Y concluye el narrador diciendo que el enemigo está en cualquier parte, ya no lleva un uniforme único (p. 99).

Por último, en *La Place de l’Étoile*, Raphaël publica un panfleto explicando por qué un amigo judío ha tenido que desertar, al no sentirse admitido entre los franceses. Y atribuye a Sartre un artículo en su defensa, que diría: “Bref, il éprouvera la honte délicate de se sentir l’Autre, c’est-à-dire le Mal.” (p. 27)

Fijémonos en que, en los tres casos, no es tan fácil identificar al “malo”, castigarle y, sobre todo, hacerle comprender su culpa. Desgraciadamente, el mal anida en el interior de todas las personas, en determinadas circunstancias. Así lo expusieron también Einstein y Freud, en unas cartas que se intercambiaron en el verano de 1932 preguntándose el porqué de la persistencia de la guerra entre los hombres modernos.

También el escritor Elias Canetti, en su obra *Masa y poder*, dedica unas páginas al tema del “verdugo satisfecho”. Explica en ellas que, por un lado, la orden implica siempre una amenaza, explícita o implícita. Y, por otro, el verdugo, “por así decir, pasa lisamente a través de ella [la orden], él mismo queda completamente intacto de ella. El verdugo es el más satisfecho, el más carente de agujones de los hombres.”<sup>8</sup>

El propio Modiano, en una entrevista en 1969 decía: “Ce qui alimente mon

---

<sup>8</sup> Canetti, E., (1977) [1960]. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Editores, pp. 326-327.

obsession, ce n'est pas Auschwitz, mais le fait que dans ce climat, pour sauver leur peau, certaines personnes ont pactisé avec leurs bourreaux. <sup>9</sup>”

Vemos que, salvando las distancias, a todos les inquieta el tema ético del difícil reconocimiento de la responsabilidad del ejecutor de los actos, sobre el que habla Arendt.

Ahora bien, al margen de ese problema ético, el mal ya está hecho y sus efectos perduran sobre sus víctimas y sus descendientes. En *Un secret*, dice el narrador:

L'oeuvre de destruction entreprise par les bourreaux quelques années avant ma naissance se poursuivait ainsi, souterraine, déversant ses tombereaux de secrets, de silences, cultivant la honte, mutilant les patronymes, générant le mensonge. Défait, le persécuteur triomphait encore. (p. 16)

Así se muestra en las tres obras: la maldad sufrida provoca en muchas de las víctimas sentimientos y comportamientos de los que no se sienten en absoluto orgullosos, que les hacen sufrir más pero que no consiguen reprimir. Así, el sentimiento de culpa está presente en cada página de *Un secret*: “Honteux sans en connaître la cause, souvent coupable sans raison, (...)” Luego comprenderá que ha heredado la culpa y vergüenza de sus padres. La persecución desata pasiones (miedo, celos, deseo irrefrenable...) En un sálvese quien pueda, todos sucumben y, al mismo tiempo, se sienten culpables del sufrimiento de los parientes o, en el caso de Magnus, de otros a manos de sus padres. En *Un secret*, Hannah, la primera mujer del padre del narrador, muerta con su hijo en un campo de concentración, provoca su perdición y la de su hijo en un arrebato de celos justificados por una situación causada por la guerra. En *La Place de l'Étoile* aparece una víctima “pura”: Tania, amante judía de Raphaël, vive como una sonámbula, sin poder olvidar las humillaciones y los padecimientos sufridos, hasta que se suicida, rodeada de sus marionetas, “sus únicos compañeros”. (pp. 43-45)

Tampoco Raphaël consigue olvidar : “cette race d'humains que j'ai élue entre toutes : leurs traits sont durs et pourtant fragiles, on y lit une grande fidélité au malheur. Un autre que Raphaël Schlemilovitch prendrait ces anémiques par la main et les supplierait de se réconcilier avec la vie. ” (pp. 144-145) Lo mismo le pedirá Freud, tras su muerte a manos de los israelíes. Pero él no puede resignarse, olvidar y seguir viviendo como si nada hubiese pasado: “La blondeur, la peau rose, les yeux de faïence me tapent sur les nerfs. Tout ce qui respire la santé et le bonheur me soulève l'estomac.

---

<sup>9</sup> Entrevista de J.-C. Texier, *La Croix*, 9 nov. 1969.

Raciste à ma façon. On excusera ces préjugés de la part d'un juif tuberculeux.” (p. 146)

Raphaël está lleno de rencor, de desesperación y de orgullo. Y eso le hace actuar con cinismo, fríamente, alejado de todos. Solo en algunos instantes muestra un relámpago de conciencia y deseo de no hacer el mal; pero se le pasa rápido. Lo que no soporta es la humillación a la que siguen sometidos algunos, como su padre. Solo acepta rebajarse ante el peligro real de los asesinos, por ejemplo. En su forma de venganza, practicará “el terror judío”, castigando a los arios directamente (asesina con ensañamiento a Gérard el gestapista) o a través de sus mujeres (prostituyéndolas, cosificándolas, animalizándolas). “Chacun son tour”, repetirá en un par de ocasiones, animado por la venganza histórica. Veamos, por ejemplo, cómo abofetea tres veces a Hilda, que cuida de él en Viena cuando él más lo necesita: “Ça m’a fait plaisir de voir le sang couler à la commissure de ses lèvres. Vraiment plaisir. Une Allemande. Amoureuse en d’autres temps d’un jeune S.S. Totenkopf. Je suis rancunier.” (p. 157) Obtiene un placer perverso; y es que la venganza, como dice el malvado Lévy-Vendôme, es un vicio.

Siguiendo el paralelismo entre la literatura y la vida que se mantiene a lo largo de toda la novela, este personaje llega a reunir una biblioteca apócrifa en la que ultraja todas las grandes obras de la literatura francesa, mezclando a los héroes y haciéndoles sufrir toda clase de aventuras indignas.

Ya al final de *Un secret*, ante los epitafios de las tumbas de los perros de algunos nazis, el protagonista se pregunta: “Qu’allais-je faire de ma colère ? Profaner ces lieux, couvrir ces stèles d’inscriptions injurieuses ? Je m’en suis voulu, ces pensées ne me ressemblaient pas.” (p. 181)

En *La place de l’Étoile*, Raphaël se entera por casualidad de que algunos nazis acaban de salir de la cárcel, pidiendo perdón a los periodistas por haberles hecho esperar tanto. Uno de ellos es un Gauleiter vienés. Cincuenta mil judíos (p. 144). El perdón tardará en llegar.

Al final de *La Place de l’Étoile* aparece Freud, que dice al protagonista: “Un traitement psychanalytique vous éclaircira les idées. Vous deviendrez un jeune homme sain, optimiste, sportif, c’est promis...” (p. 209) Y añade que “LE JUIF N’EXISTE PAS”, que Raphaël no es judío, que solo tiene delirios alucinatorios, fantasmas, una ligerísima paranoia... El mundo ya es pacífico; hay que olvidar hechos que, en el caso de Rafael, ni siquiera se han vivido personalmente.

Grimbert se hace psicoanalista para escuchar y ayudar a otros judíos a asimilar el



horror pasado. Sólo así, restituyendo la historia y sabiendo qué lugar se ocupa en ella, se puede recuperar la identidad y liberarse de ese peso tan opresivo. (p. 169)

## 5. Conclusión

El epígrafe de *La Place de l'Étoile* es una historia judía:

Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit: "Pardon, monsieur, où se trouve la place de l'Étoile ?"  
Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine.  
(Histoire juive)

Como dice Modiano, esa estrella, esa "mancha amarilla" señalaba a los judíos frente a los otros, tanto el invasor como los compatriotas no judíos, pero también les permitía reconocerse entre ellos, soldando una comunidad que, de tanto esconderse, en ocasiones se había ignorado a sí misma (p. 73).

Dice Hannah Arendt en su obra *La condición humana*: "La intimidad del corazón, a semejanza del hogar privado, no tiene lugar tangible en el mundo, ni la sociedad contra la que protesta y hace valer sus derechos puede localizarse con la misma seguridad que el espacio público."<sup>10</sup>

La identidad de las víctimas del nazismo, ya sean judías o no, hay que buscarla en el espacio privado de las emociones, en esas cicatrices invisibles que, restos de heridas infligidas a veces con armas más sutiles que los campos de concentración, quedaron impresas para siempre en millones de personas.

---

<sup>10</sup> Arendt, H. (1993) [1958]. *La condición humana*, Barcelona : Paidós Ibérica, p. 50.

## *Le Rendez-vous des étrangers de Elsa Triolet*

Pere Solà Solé  
Universitat de Lleida

La escritora Elsa Triolet, Ella Kagan, nació en 1896, en el seno de una familia de la burguesía judía de Moscú. A los quince años, la que fue luego la musa de Louis Aragon, conoció a Vladímir Mayakovski. El 15 de julio de 1915, Ella Kagan presentó al poeta a su hermana, Lili, y según cuenta el propio Mayakovski en su autobiografía *Yo mismo*, este día fue «una de las fechas más felices» (Bouchardeau, 2000:34). Para él, para las dos hermanas, afirma Huguette Bouchardeau (2000: 34), fue «el principio y el fin»,

le début d'une longue liaison amoureuse entre Lili et le grand homme, la fin d'une expérience amoureuse espérée entre le grand homme et Elsa. Cette histoire triangulaire –ou quadrangulaire si l'on y ajoute le mari de Lili, Ossip Brik –durera quinze ans, jusqu'à ce 14 avril 1930 où le poète se donnera la mort.

En esta época, Ella asistió a las reuniones de un círculo de intelectuales moscovitas en el que las mujeres eran consideradas en pie de igualdad con los hombres. Participaban en este grupo jóvenes escritores como Khlebnikov, Boris Pasternak y Chkolovski. En 1917, Ella conoció a André Triolet, un oficial francés en misión y este hombre tan diferente de sus amigos de adolescencia la alejó durante un tiempo de Mayakovski y de su Rusia natal. Al año siguiente abandonó su país para casarse con Triolet. Para la biógrafa de Elsa Triolet, Huguette Bouchardeau (2000: 53-54):

Il n'est pas trop aventureux de supposer qu'elle va tenter ainsi d'échapper à deux souffrances qui lui sont devenues intolérables : le contact permanent avec l'amour passionné et réciproque qui lie le seul homme qu'elle aime vraiment à sa sœur Lili, la misère et l'insécurité de Moscou au lendemain de la révolution d'Octobre. Jamais bien sûr, elle ne pourra avouer ces deux raisons.

En 1919, la joven pareja salió hacia Tahití y pronto las relaciones conyugales se hicieron cada vez más difíciles. Elsa recibió una propuesta de matrimonio del lingüista Roman Jakobson y apasionadas cartas de amor del formalista Víctor Chlovski. En 1921,

Elsa se reunió con su madre en Londres y para sobrevivir trabajó con un arquitecto. En 1921, el matrimonio Triolet se separó definitivamente. En 1922 estuvo en Berlín, donde inició una larga amistad con Illya Erhenburg, mantuvo un breve idilio con Roman Jakobson. Víctor Chlovski insistió en las cualidades de escritora de Elsa y le animó para que escribiera, pero fue Gorki quien la persuadió de ello. En 1924, Elsa se instaló en París y frecuentó los círculos artísticos y literarios de la ciudad a los que eran asiduos, entre otros, Ehrenbourg, Pozner, Delaunay. Se convirtió en la intérprete de Mayakovski durante su visita a París. Después de mantener cortas relaciones amorosas con Marc Chadourne y Marcel Duchamp, conoció a Louis Aragon, el 6 de noviembre de 1928 en La Coupole. Este encuentro fue capital para ambos ya que desde ese día hasta la muerte de Elsa, acaecida el 16 de junio de 1970, vivieron juntos.

Elsa Triolet escribió sus primeras obras, *À Tahiti*, *Fraise-des-Bois* y *Camouflage* en ruso. *Colliers*, su último libro escrito en esta lengua, fue rechazado. Profundamente disgustada por ello, Elsa decidió cambiar de lengua y escribir en francés. Su primera obra en este idioma, *Bonsoir Thérèse*, apareció en 1938. Veinticuatro obras entre novelas y ensayos suyos fueron publicadas entre el año 1938 y 1970. Elsa fue la primera mujer en recibir el premio Goncourt en 1945, correspondiente al del año 1944, por *Le premier accroc coûte deux cents francs*. A sus novelas y ensayos hay que añadir una docena de traducciones de obras de autores rusos como Mayakovski, Tchekov, Chklovski y Marina Tsvetaeva.

De todas sus novelas, *Le Rendez-vous des étrangers*, fue uno de sus libros más personales escritos por Elsa Triolet. Como destaca Jacques Madaule (1961: 127), esta obra «ce n'est pas un roman, mais plutôt un reportage romancé, où l'auteur a eu soin de n'oublier personne»: los españoles, los polacos, los argelinos, los rusos, los italianos, los judíos, los armenios e incluso los asirio-caldeos llenan sus páginas. Todos los personajes de la novela eran ficticios, pero sus historias se parecían mucho a las de los exiliados y emigrantes que Elsa conoció muy bien gracias a una abundante documentación.

Estos extranjeros a los que se refería Elsa lloraban la patria ausente. Eran y se sentían, a su pesar, unos refugiados en Francia. Algunos de ellos intentaban encontrar, en este nuevo país de acogida, su segunda patria «en dépit de toutes les vexations

administratives et de toute la suspicion officielle dont ils font l'objet, parce qu'il y a en France, une certaine douceur de vivre, qui n'était pas toujours, qui était même rarement dans la patrie perdue» (Madaule, 1961: 129-130). Pero la mayoría de ellos soñaban con regresar a sus países de origen, porque pertenecían, antes de llegar a Francia, a una comunidad viva de la cual se sentían partícipes y encontraban en ella un calor humano, que no conseguían casi nunca revivir en su nuevo país de acogida.

Elsa, que vivió con intenso dolor, durante toda su vida, su condición de extranjera, describió en *Le Rendez-vous des étrangers*, cuya acción se desarrolla en el periodo de tiempo que transcurre desde la primavera de 1953 hasta el invierno de 1954, los principales problemas que padecían los extranjeros, los exiliados y que aún persisten en la primera década del siglo XXI. La novela refleja muy bien una situación en la que predomina la lassitude de los espíritus, la permanente sospecha hacia todo lo extranjero. Así lo explicaba Elsa Triolet (1967: 12) en la "Préface au mal du pays": «c'est la lassitude que j'avais de l'atmosphère de haine, de méfiance, de soupçon, séquelle de la guerre, qui me l'a fait écrire».

Desgraciadamente, este odio, esta desconfianza y la sospecha aún persisten hoy en día, tienen su origen, la mayoría de ellos, en desencuentros culturales, en conflictos reales o imaginarios. Y a todo ello, hay que añadir las secuelas de la colonización y la descolonización que se manifiesta por una fuerte inmigración de origen político y económico. La mayoría de los inmigrantes nos devuelven la visita que les hicieron nuestros militares hace algunos siglos, pero ellos no vienen para expoliar, quieren simplemente trabajar y vivir dignamente. Hay demasiadas similitudes entre los inmigrantes de 2006 y los de 1954. Basta leer lo que dice Serge, uno de los protagonistas de la novela, sobre la inmigración de los años de la post-guerra:

tous les émigrés ne sont pas des émigrés politiques, et ceux qui viennent dans un pays parce que dans le leur ils crèvent de faim, les émigrés de la misère, est-ce qu'ils ne subissent pas le soupçon, la méfiance, le mépris, la haine, tout comme les émigrés politiques (Triolet, 1956: 406).

Elsa Triolet señalaba en *Le Rendez-vous des étrangers* una notable presencia de trabajadores argelinos en Francia y que como todos sus héroes, no encontraban en la metrópoli la hospitalidad que se merecían. Como todos los demás extranjeros, se daban

cuenta que en Francia existía dos categorías de habitantes: los franceses y los otros. Elsa afirmaba que todos sus «héros et héroïnes sont des déracinés d'une façon ou d'une autre. Que dans la Résistance ils ont trouvé un bonheur souvent atroce – la fraternité, la solidarité, qui sont une patrie, du moins telle que l'imaginent ceux qui ont perdu la leur» (Triolet, 1987: 16). Es el caso de Alberto, un general del ejército republicano español, y también del ruso Serge, miembro de las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil española, juntos en la lucha contra el fascismo y que se conocieron en un campo de concentración nazi. También ocurre lo mismo con Olga, personaje central de *Le Rendez-vous des étrangers*, puesto que su vida se entrecruza con la de todos los otros protagonistas de la novela.

Fernando, antiguo comisario político durante la Guerra Civil y camarero de piso en el hotel *Terminus*, dice que Olga Heller es una rusa, una mujer enigmática:

Mme. Heller a été, paraît-il, héroïque pendant la Résistance, et à la Libération on l'a décorée de la Légion d'honneur ... Le maquis du coin lui devait beaucoup [...] Mais elle n'a pas le nécessaire du côté des honneurs officiels... ce qui était tout à son honneur à elle. Mais elle n'est pas plus d'un côté que de l'autre... Il se peut qu'elle n'ait simplement rien compris à toute cette histoire, ou plutôt à l'Histoire... (Triolet, 1956: 27-28).

Olga es la mujer que ofreció un vaso de alcohol a Alberto, el general de aviación y héroe de la guerra de España, la noche que fue lanzado en paracaídas en Francia para participar en el maquis. Olga es también Monique. En estos dos pasajes del libro, Patrice Grammond, uno de los protagonistas de la Resistencia describe las actividades de Olga:

Pour moi, Olga s'appelait Monique, son vrai nom, moi aussi, je l'ai appris par les journaux. Pour moi, Monique était l'amie qui nous faisait manger, qui nous lavait les chemises, qui arrivait dans notre trou morte de fatigue et de froid pour nous apporter des aspirines et des pull-over... Je sais maintenant qu'elle s'appelle Olga Heller, mais pour moi elle reste Monique (Triolet, 1956 :19).

Pour moi, c'est toujours Monique, notre dévouée, gentille Monique [...] Elle nous a été précieuse, comme personne... Et j'ai rarement vu un cran pareil, même chez les hommes... Et belle avec ça !... (Triolet, 1956: 56).

No son mencionados los motivos por los que Olga recibió la Legión de Honor en el patio de los Inválidos en 1945, pero este trabajo de intendencia, que nos descubre Patrice Grammond, revela la condición de marginalidad de la mujer en el combate

político y también militar de la época, que Elsa lamentaba profundamente en este extenso pasaje puesto en boca de uno de sus personajes de *Le Rendez-vous des étrangers*, «un récit dont les détails collent si parfaitement à la réalité vécue par le couple Aragon» (Eychart, 2000: 52), durante la recepción ofrecida en Madrid, en octubre de 1936, por la Alianza de Intelectuales a los integrantes de la delegación de la Asociación Internacional de Escritores, integrada por Louis Aragon, Elsa Triolet, Gustav Regler, Alfred Kantorowicz y el chofer del camión que llevaba «le matériel d'un poste de secours et d'un cinéma destiné aux combattants à l'arrière immédiat des tranchées» (Aragon, 1989: 214):

Le jour de la remise du camion, les Espagnols ont fêté ceux qui avaient accompagné jusqu'à Madrid ce camion de Paris. On a applaudi dans la personne de l'écrivain français, la France, dans la personne de l'écrivain allemand, l'Allemagne, on a applaudi le chauffeur qui représentait les ouvriers de Villejuif... On a fêté tout le monde. Sauf une femme... Ce n'était pas une «personnalité» ... ce n'était pas une ouvrière ... si elle était Française, elle ne l'était pas d'origine, et son nom n'était pas français. Elle parlait le français avec un léger accent et ne représentait personne. Elle n'était qu'elle-même. Elle avait aidé à réunir les fonds pour l'achat du camion, elle avait inlassablement tiré des sonnettes... Elle avait cousu de ses mains la banderole sur la bâche du camion... Elle avait subi les risques et les fatigues du voyage... Mais pour elle personne n'eut un mot, mais elle on ne l'a pas fêtée (Triolet, 1956: 11-12).

Como señala Marie-Thérèse Eychart (2000: 52), existe en este fragmento « un aveu déguisé de l'amertume d'Elsa Triolet sur sa situation » y la constatación de que «la dépréciation de la femme dans son individualité s'exacerbe donc dans le cas de l'étrangère».

Olga, después de la Liberación, cambia radicalmente de entorno. Dirige con éxito una agencia de publicidad. Vive sola y es «une femme sans attaches, sans milieu bien défini » (Triolet, 1956: 56), indica Duvernois a Patrice Grammond. Duvernois es un piloto aéreo que salvó la vida gracias a Olga durante la ocupación alemana y que se ha propuesto escribir una novela en la cual ella sea la protagonista, «Ni une exilée, ni une apatride, juste une femme qui n'est pas faite pour être attachée au sol comme un arbre» (Triolet, 1956: 54). Duvernois dice a Patrice que Olga es una espía de la GPU, una espía soviética.

Ante esta acusación, Patrice recuerda a Duvernois que «Olga Heller est Française. Elle a un passeport français» (Triolet, 1956: 56). La respuesta del autóctono francés merece ser mencionada por su carácter despectivo: «-Ah oui? [...] Avec les immigrés, les passeports, les passeports, cela ne compte pas, ils ont les passeports qu'ils peuvent» (Triolet, 1956: 56).

Duvernois sospecha de estos nuevos franceses. ¿Es posible una segunda patria? Elsa Triolet (1987: 16) respondió a esta pregunta afirmando que amaba a Francia como una patria sólo desde la Resistencia, porque sufrió con ella.

La France est ma deuxième patrie. La *naturalisation* n'est qu'un vain mot. Elle ne rend pas naturelle l'appartenance à un pays [...] on ne (le) *devient* pas, ce ne sont pas des papiers qui vous donnent une citoyenneté. Pour être le citoyen d'un pays, il faut être deux, n'est-ce pas: le pays et le prétendu citoyen. En quoi est-il français cet homme qui sait à peine parler le français et qui a gardé les mœurs, la table, la façon de s'habiller de son pays natal? Il peut bien aimer la France de toutes ses forces, les Français ne l'acceptent pas, c'est naturel. Cela ne s'arrange qu'avec la deuxième génération qui se patine, prend la couleur ambiante, et avec les années, les siècles, la lignée est déjà *souche*, de vieille souche.

Desgraciadamente, Elsa se equivocó. Los graves acontecimientos ocurridos en la 'banlieue parisienne', en octubre de 2005 y en años sucesivos, señalan que esta segunda o tercera generación aún no se ha impregnado del color local.

Olga no es una espía de la GPU. «Il suffit qu'une femme sois difficile à classer pour qu'on lui mette sur le dos n'importe quoi [...] Et quand une femme par-dessus le marché est russe et qu'elle n'est pas une «blanche» ... C'est clair. Pauvre Olga» (Triolet, 1956: 90), recuerda Serge a Patrice. Para el antiguo brigadista, si Olga «est devenue si sauvage, il doit y avoir des raisons» (Triolet, 1956: 90). Olga sale muy poco del hotel donde reside, «ne reçoit pas d'hommes, et va toujours à son travail» (Triolet, 1956: 119), repite constantemente el portero del hotel al comisario de policía que recibe muchas cartas anónimas denunciándola como agente soviética. El comisario comenta al portero que Olga «était la fille de R..., vous rappelez-vous, celui qui a fichu le camp d'une délégation soviétique en 1928... cette affaire qui a fait tant de bruit vers 1928» (Triolet, 1956: 120). El padre de Olga, prosigue el comisario:

n'était pas un très joli monsieur. Il avait certainement touché de l'argent, de qui, il n'est pas venu me le dire! [...] Il a mené grand train, une fois qu'il a choisi la

liberté. La fille, cette Olga, n'est jamais allée à l'école, elle a eu des professeurs à domicile. Seulement le père était joueur, et ce qu'il n'avait pas perdu, la mère l'a dilapidé après sa mort [...] A peine sa mère enterrée, elle s'est mariée avec un Polonais sans aveu, et un mois après elle demandait le divorce, ça n'a pas traîné... Il paraîtrait qu'elle s'est mariée pour se débarrasser d'un tuteur, un Russe blanc... (Triolet, 1956: 120-121).

Olga, avergonzada por la fuga de su padre del bando soviético, se encuentra huérfana a los dieciséis años. Se casa precipitadamente con el único hombre del que podía disponer «- un polonais qui haïssait les Russes –décidée à l'avance à divorcer le lendemain de ses noces, et, enfin, être libre de toutes les tutelles» (Triolet, 1956: 122). Su marido, que intenta pegarla, consigue de esta manera precipitar su divorcio. Olga vende las joyas de su madre e ingresa en una escuela de diseño industrial. Una vez terminados los estudios, a los veinte años empieza a trabajar en una empresa de publicidad que dirigirá pocos años después.

Se da una imagen de Olga «pleine d'énergie calme et féroce, trempée par la peine et le désespoir» (Triolet, 1956: 122) cuando decide casarse y luego divorciarse, pero también nos descubre, durante toda la novela, la voluntad de una mujer de ser libre. Percibimos a través de Olga las dificultades de las mujeres por el hecho de ser mujeres en una sociedad que las discrimina. Para la escritora, la dignidad de la mujer no podía circunscribirse solo a lo específicamente femenino: la madre y la esposa, se encuentra «comme pour l'homme dans sa liberté, son indépendance, son droit au travail, ses droits et ses devoirs de citoyenne» (Eychart, 2000: 53-54). Elsa insistió en que la dignidad de las mujeres es una cuestión que también concierne a los hombres. Marie-Thérèse Eychart (2000: 53-54) señala en este fragmento que Elsa Triolet, al hablar

des «*hommes de bonne volonté, car les autres, c'est nos fascistes à nous*», elle réclamait qu'ils aident les femmes à se débarrasser de «*leur seigneur et maître, qu'ils [les] aident à ne pas devenir leurs cuisinières, leurs femmes de ménages*» pour qu'elles puissent faire enfin ce qu'elles aimeraient : «*étudier, peindre, faire du théâtre*». Il faut que la poussière des siècles soit enlevée de la tête des hommes » écrira-t-elle en mars 1948 dans *Les Lettres françaises* pour la journée internationale de la femme.

Y un día, Olga, «dans toute la beauté de sa vingt-cinquième année», descubre el amor y ama. Se enamora de un hombre perteneciente a «ce monde comme il va, il était un rouage de ce monde qui avait mis Olga à la porte. Il n'était pas utilisable à autre chose, et pour le « récupérer » il aurait fallu que toute la machine tombât en pièces»



(Triolet, 1956: 124). La ruptura es inevitable, se separan ambos con profundo dolor. Solo pueden ser enemigos. Transcurre el año 1939 y el mundo asolado por la muerte y la guerra impide a Olga suicidarse. «Olga avait le sens du ridicule, des proportions et du devoir» y por ello se incorpora a la Resistencia.

Olga sabe muy bien que el hecho de comprometerse con la Resistencia, luchar por Francia y «mourir pour elle ne donnaît pas le droit, même posthume, de l'appeler *sienne*» (Triolet, 1956: 154). En cambio, Olga recuerda a Duvernois que

les ignobles qui trahissent leur pays et son peuple ont le droit de dire mon pays, mon Paris... Mais nous autres, nous aurons beau descendre dans la fosse aux lions... pour qu'un pays nous permette de l'aimer, il faut remplir beaucoup de conditions, trop... Mieux vaut garder pour soi son amour et sa tristesse. C'est mieux ainsi (Triolet, 1956: 155).

Elsa Triolet esbozó en *Le Rendez-vous des étrangers* el retrato de una mujer solitaria en la tormenta de su siglo y que guardaba para sí su tristeza y su soledad. Elsa insistió en la desolación del individuo solitario y a menudo rechazado por una sociedad a la cual intentaba integrarse. Pero este propósito siempre choca con una realidad adversa, con una Historia siempre dolorosa. Olga nunca consigue integrarse con los demás. Serge quiere ayudarla, pero ella rechaza incorporarse al Partido Comunista, porque

elle ne voulait pas qu'un tour on lui rappelât de qui elle était fille. Cette femme, faite pour une grande vie au grand jour, pour une activité en accord avec la famille nombreuse qu'est l'humanité, vivait, par la faute d'un mauvais aiguillage, au fond de la nuit et du brouillard (Triolet, 1956: 125).

A la edad de cuarenta años, Olga continúa viviendo sola, es inaccesible y rechaza compartir su vida con Alberto, quien le propone ir a México y empezar allí una nueva vida.

Olga sabe bien que siempre será una extranjera en Francia. Esta sensación también la padece con su país de origen. Así narra cuál fue su impresión y actitud ante la reacción de desconfianza de los funcionarios del consulado soviético, cuando fue a solicitar un pasaporte:

- En 1945, je suis allée au consulta pour demander un passeport soviétique... Quand ils ont entendu le nom de mes parents... Je n'ai pas voulu discuter. Je suis

restée en France. Mon cas est grave, je le sais, mon Dieu. Mais les Russes soviétiques suspectent chacun et se méfient de tout le monde. Avec eux on vit « le temps du soupçon ». Avec eux, n'importe qui se sentirait coupable. Tant qu'à faire, j'aime mieux être suspecte ici que là-bas. C'est moins outrageant (Triolet, 1956: 190).

Alexandrovna era el apellido de sus padres y Olga, provocativa, escogió el apellido judío Heller sin tener en cuenta las consecuencias. Más tarde asumirá conscientemente su condición de judía, hecho que le dará aún un mayor grado de marginalidad.

Frente a esta mujer que rechaza perder su libertad, Elsa Triolet, incorporó en la novela otros personajes femeninos: Marthe y Agnès. Marthe es la mujer de Fédia, hijo desnaturalizado de un príncipe ruso exiliado en Francia. Marthe se ha incorporado a la Resistencia y luego ingresa en el Partido Comunista, ante la desesperación de sus padres. Fédia es contratado como obrero en el castillo donde reside Marthe. La joven, desconocedora del origen aristocrático de Fédia, se enamora de él. Desgarrada entre su amor por Fédia y sus convicciones políticas que él desprecia, se suicida después de dar a luz a su hijo.

Agnès, la otra protagonista, es hija adoptiva de una rica sueca. Es judía y quiere ir a Palestina. Su madre, al hablar de ella, dice que «elle veut avoir une patrie, quelle qu'elle soit». Agnès es sefardí y ha tomado conciencia de ello en «sa boîte à bachot [...] il y a beaucoup de garçons et filles israélites dans cette boîte... Enfants d'émigrés, ou français depuis toujours. [...] ils sont tous des sionistes. Ils ont tourné la tête à mon Agnès» (Triolet, 1956: 350). Para la autora «elle ressemblait déjà à une mariée, une mariée-enfant, son museau triangulaire, le miel doré de sa peau, la fragilité du corps se tenant à la frontière de l'enfance et du pays de la féminité. Elle avait à ses côtés Fred et le bonheur. Le sionisme d'Agnès s'appelait Fred» (Triolet, 1956: 399).

Todas estas mujeres se rigen por la búsqueda dolorosa, imposible, de la felicidad. Incluso la sefardí, ya que la autora, después de afirmar que Agnès tenía a su lado a Fred y la felicidad, añadió que su sionismo se llamaba Fred. Para precisar todo el significado de esta última frase, querría recordar estos versos muy célebres del poema «Prose du bonheur et d'Elsa» del *Roman inachevé* de Louis Aragon (1985: 238), publicado también ese mismo año de 1956:

Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre  
Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant  
Que cette heure arrêtée au cadran de la montre  
Que serais-je sans toi que ce balbutiement  
(...)  
J'ai tout appris de toi sur les choses humaines  
Et j'ai vu le monde à ta façon.

Agnès ve el mundo y el sionismo tal como lo ve Fred, porque ha aceptado e incorporado su visión del mundo. Ha sucumbido al tradicional destino que amenaza a todas las mujeres: el de ser solo reconocidas y ver el mundo a través de los hombres de los cuales son hijas, amantes, esposas.

Todos los libros de Elsa Triolet hablan del sufrimiento de los individuos solitarios y menospreciados, insisten en el deseo de integración de éstos, de sus sueños de felicidad que una realidad violenta, una Historia constantemente dolorosa, desmienten. La vida y el destino de Olga en *Le Rendez-vous des étrangers* lo confirman.

## **Bibliografía**

Aragon. (1985): *Le roman inachevé*, Gallimard.

Aragon. (1989): *L'Oeuvre poétique*, tome 3, Messidor.

Bouchardeau, H. (2000): *Elsa Triolet*, Flammarion.

Eychart, M-T. (2000): «La femme ou l'épreuve de la différence», *Faites entrer l'infini*, n° 30.

Madaule, J. (1961): *Ce que dit Elsa*, Denoël, Paris.

Triolet, E. (1956): *Le Rendez-vous des étrangers*, Gallimard, Paris.

Triolet, E. (1967): «Préface au mal du pays» in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, vol. 27.

Triolet, E. (1987): «Lettre inédite d'Elsa Triolet à Jacques Madaule», *Faites entrer l'infini*, n° 4.

## **Lettres de guerre: "Que peut-on dire, que faut-il dire aux hommes?"**

María del Pilar SAIZ CERREDA  
Universidad de Navarra

Lorsqu'en 1918, le maréchal Foch, vainqueur des deux batailles de la Marne et héros de la Première Guerre mondiale, prononce ces mots prophétiques au moment de la signature de l'armistice : "Un armistice pour vingt ans"<sup>1</sup>, personne ne soupçonnait que le premier septembre 1939, les troupes allemandes de la Wehrmacht s'engageraient sur le sol polonais et moins encore que, le 3 septembre, la France et l'Angleterre déclareraient la guerre à l'Allemagne. Ce nouveau conflit armé va bouleverser la société française. C'est à ce moment que la voix des intellectuels et surtout celle des écrivains, se laisse sentir avec une force inouïe, d'autant plus que dans les périodes de crise morale et spirituelle, comme c'est le cas d'une guerre, leurs écrits et pensées se dressent en conscience de la société.

L'importance accordée aux écrivains desquels il sera question dans ce travail, réside dans le fait qu'ils ne sont pas seulement des personnages extradiégétiques des événements, mais aussi des narrateurs intradiégétiques et homodiégétiques, des témoins d'exception de cette période historique de profonde convulsion : la Seconde Guerre mondiale. Ils feront leur choix et prendront position à l'égard de celle-ci. C'est ainsi que certains s'engageront comme combattants ou dans la Résistance, d'autres prendront le chemin de l'exil. Si les romans, les essais, les nouvelles et tant d'autres textes révèlent les plus profonds sentiments des écrivains, à plus forte raison leurs propres correspondances tenues pendant cette période historique. En effet, la lettre, étant un texte où l'immédiat, la quotidienneté et l'intimisme occupent une place de préférence, les événements en cours susciteront chez les épistoliers, en tant que témoins directs, des émotions et des réflexions à propos du moi, de la France et de la société entière sous des regards bien différents. Ainsi donc, les correspondances choisies pour cette étude vont nous présenter la guerre à travers un éventail de possibilités, que ce soit l'exil, comme la

---

<sup>1</sup> Des mots rapportés par Le Brun, C. (2002). *Histoire de la Seconde Guerre mondiale*. Paris : Maxi-Livres, p. 7.

correspondance de Saint-John Perse avec ses amis américains<sup>2</sup> ; le combat actif, comme les correspondances entre Henri Thomas et ses proches<sup>3</sup> ou la Résistance, illustrée par la correspondance tenue par François Mauriac avec ses amis et sa famille<sup>4</sup>.

La lettre, pour tous ces écrivains, constitue un espace d'écriture où le "moi" de l'auteur en dit plus long sur lui-même qu'une première lecture toute superficielle ne pourrait mettre en évidence. Étant donné que l'écriture épistolaire relève du domaine autobiographique, c'est-à-dire, que l'auteur écrit toujours à la première personne, tous les événements rapportés seront soumis à la perspective du "moi" et en conséquence, toute l'écriture épistolaire sera soumise à l'emprise de la subjectivité.

Cependant il convient de souligner un aspect très important des correspondances et qui affecte les lettres étudiées ici : l'écriture épistolaire "recrée la réalité"<sup>5</sup>. Puisque dans ces lettres, la vision de la guerre, de la France et de la société en général est tout à fait subjective, ou ce qui revient au même, l'Histoire du moment, les événements historiques objectifs nous sont donnés par le biais des histoires personnelles de chacun des écrivains, alors l'Histoire de la Seconde Guerre mondiale se recrée dans l'écriture avec le rapport de chacune des petites histoires vécues par les écrivains ou à partir des réflexions sur la guerre que ces mêmes écrivains développent dans leurs lettres. En effet, tel que Laurent Adert et Eric Eigenmann exprimaient, "L'histoire ne se voit pas et ne saurait se fixer sous l'œil d'un objectif ; elle se vit et se parle, s'écrit et se lit [...] engage profondément la responsabilité de ses participants"<sup>6</sup>. L'Histoire de la Guerre et les petites histoires qui la composent ont partie liée, à tel point que cette imbrication subjectivité - objectivité nous laisse les traces de la personnalité et contribue à la recréation de l'identité de l'auteur de la lettre.

C'est sans doute ce dernier, l'un des aspects sur lesquels les critiques insistent davantage depuis un certain temps. De cette façon, en parlant de l'écriture de soi, Maurice Dayan affirme que lorsque l'auteur nous transmet dans son texte "ce qu'il a fait, vu, entendu, dit et pensé, [...] retourne à des sources historiques qui ont porté tout

---

<sup>2</sup> Saint-John Perse (2001). *Saint-John Perse et ses amis américains. Courrier d'exil*. Paris : Gallimard, Les Cahiers de la Nouvelle Revue Française.

<sup>3</sup> Thomas, H. (2003). *Henri Thomas. Choix de lettres 1923-1993*. Paris : Gallimard, Les Cahiers de la Nouvelle Revue Française.

<sup>4</sup> Mauriac, F. (1981). *Lettres d'une vie*. Paris : Grasset. Mauriac, F. (1989). *Nouvelles lettres d'une vie*, Paris: Grasset.

<sup>5</sup> Grassi, M.-C. (1998). "Avant-propos". Dans *Lire l'épistolaire* (pp. IX-XI). Paris: DUNOD.

<sup>6</sup> Adert, L., Eigenmann, E. (2000). "Présentation". Dans *L'Histoire dans la Littérature* (pp 7-15). Genève : Droz.

en les dépassant ses propres singularités”<sup>7</sup>. L’acte d’écriture épistolaire ne peut pas être conçu sans la référence à autrui et à l’événementiel et dans cet acte, l’épistolier entreprend la recherche, consciente ou inconsciente, de sa propre personnalité et de sa propre identité qu’il veut remplir de contenu. C’est pourquoi on ne pourra jamais appréhender l’identité de l’épistolier en dehors de la réalité du moment historique. Ce qui plus est, cette identité sera identité narrative dans la mesure où elle s’inscrit à l’intérieur d’un récit – même si elle le dépasse -. Pour Paul Ricoeur, en effet, il n’existe pas de doute : “Le récit construit l’identité du personnage, qu’on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l’histoire racontée” (Ricoeur, 1990, p. 175). Dans cet exercice de création ou de recherche de l’identité narrative par le biais de l’écriture épistolaire, l’événementiel occupe une place de préférence, ce n’est pas en vain que l’auteur de la lettre dans l’acte d’écriture cherche “l’invention d’un sens” (Gusdorf, 1990, p. 94) qui lui permette en même temps d’aller aux sources qui fondent son moi le plus profond. L’identité narrative de l’épistolier ne peut pas, au demeurant, être conçue sans avoir trait à sa vie personnelle et sociale, à son histoire individuelle et à l’Histoire communautaire.

Dans le choix de lettres étudiées, nous assistons en témoins privilégiés, à la construction de cette identité au travers du drame de la guerre. Nonobstant, le sujet étant suffisamment large, nous avons été contraints d’opérer une sélection des thèmes exposés.

Étant donné que les lettres sont le royaume de l’intime, les émotions et les sentiments des épistoliers à propos de la guerre affleurent avec insistance, comme dans le cas de Thomas. Engagé dès le début de la guerre comme combattant, sa participation en première ligne du front fera surgir en lui des sentiments qui seront à la base de son identité, à commencer par la révélation d’un esprit non belliciste. Quand bien même il serait contre l’ennemi commun : “Je crois qu’Hitler mérite une sorte de haine” et qu’il serait en faveur de l’action, tel qu’il le laisse voir dans ces propos adressés à André Gide : “on vous conjure de ne pas rester au rang de contemplateur” (Thomas, 2003, p. 128), son tempérament modéré et pacifique se révolte contre toute forme de violence. Sa perception de la guerre, en tant que soldat, est bien différente de la propagande diffusée par le gouvernement. Une attitude de révolte contre la guerre devient en lui persistante d’autant plus que les combats sont en recrudescence. Voici ce qu’il écrit à

---

<sup>7</sup> Dayan, M. (1997). "Préface". Dans J.-F. Chiantaretto (Dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire* (pp. 13-16). Paris : In Press.

Gide :

Il faut absolument que je vous écrive combien cette guerre au bord de laquelle nous sommes encore [...] est reniée par nous tous, soldats. Je n'en ai pas vu un seul de peu réfléchi qui ne soit désespéré par le peu de motif réel de ce massacre éventuel. Il s'agit donc maintenant de renverser l'hitlérisme ! Est-ce qu'on est fou ? Une guerre ne fera que ranimer les haines, que resserrer le peuple allemand autour de ce Führer ou d'un autre (Thomas, 2003, p. 128).

Le développement ultérieur de la guerre ne démentira pas ces mots de Thomas. À l'heure du conflit, la perspective des missions de guerre avec la mort pour tout horizon de vie provoque le refus du soldat Thomas. Ce paragraphe est bien significatif du point de vue des niveaux du discours. Soulignons seulement l'importance des signes de ponctuation, d'une manière spéciale le point d'exclamation et le point d'interrogation à la fin des phrases, phrases-clé de la lettre, où nous pouvons constater l'ironie qui cède sa place à une colère qui ne cesse d'augmenter. Cette ironie et cette colère mettent en évidence sa position réelle, ses vrais sentiments qui vont évoluer chaque fois davantage vers une position de pacifiste déclaré selon laquelle la guerre ne peut résoudre un conflit. Derrière le soldat se cache sa vraie identité dont la lettre témoigne.

Saint-John Perse, en revanche, sera contraint de suivre un autre chemin contre son gré. La correspondance échangée avec ses amis américains est datée à partir de 1940, lorsqu'il doit s'exiler aux Etats-Unis après la signature de l'armistice entre la France et l'Allemagne, du fait que, jusqu'à l'arrivée des nazis, il avait occupé le poste de Secrétaire général du Quai d'Orsay. La guerre sera vécue par cet auteur à travers l'expérience de l'exil, mettant à vif des sentiments très profonds qui vont guider la construction de son identité. Loin de la France et des siens, en terre étrangère, au milieu d'un "abîme de silence" (Saint-John Perse, 2001, p. 49) dont il arrive à peine à se remettre, il ne peut ressentir que la solitude de se voir séparé de ceux qu'il aime. Pourtant, cela ne l'empêche pas d'utiliser l'ironie pour faire comprendre à ses amis son déracinement et sa souffrance, en même temps qu'il détourne l'attention, à condition d'éviter qu'on lui plaigne, en montrant la portée universelle du sujet de l'exil:

Si je n'avais pas, humainement, à endurer une telle torture, la seule qui puisse m'atteindre, je serais, pour moi-même, loin d'être à plaindre : n'ai-je pas aujourd'hui le même statut que mes amis les écureuils de Central Park et les mouettes d'East River, pour qui mon budget d'exilé comportera toujours assez de pea-nuts et de crackers ? Quant à l'exil lui-même, n'est-il pas partout en ce monde – à commencer par le cœur de la femme ? Je le trouve, en tout cas, dans l'œil du petit noir qui me cire les chaussures, et, plus encore, dans l'œil du cheval de police qui me refuse chaque nuit, avec la même douceur, mon morceau de sucre sur la



voie publique (Saint-John Perse, 2001, p. 45).

Malgré tout : la séparation et ses conséquences, la solitude et la tristesse de ne pouvoir rien faire pour les siens, vont laisser des traces évidentes dans les lettres et deviendront les traits marquants de son identité. Il n'est pas rare de l'entendre s'exclamer : "comment supporter l'épreuve de ceux qui vous sont chers et pour qui l'on ne peut rien ?" (Saint-John Perse, 2001, p. 49).

La tristesse présente, néanmoins, un autre visage lorsqu'on subit les conséquences de la guerre à l'intérieur du pays occupé, lorsque l'on risque sa vie dans "l'armée des ombres" contre l'occupant. C'est le cas de Mauriac, qui n'ayant plus l'âge de participer comme combattant, s'engage dans la Résistance avec ses écrits clandestins. Lui, qui avait participé activement à la guerre de 14-18, voit revivre les fantômes, les "démons", en empruntant ses mots, d'une nouvelle guerre. Il connaît les horreurs, la peur et la souffrance qui se ravivent avec chaque offensive militaire et avec les tragédies quotidiennes. Pour cette raison il refuse le nouveau conflit et c'est dans ce sens qu'il confie à son ami Jean Guéhenno : "Cette guerre, cette trahison de la Russie, de l'Allemagne même, envers leur idéal, cette horreur qui reparaît après vingt ans à peine (qui n'a jamais cessé d'ailleurs dans le monde), ce meurtre d'Abel par Abel, je ne m'y résigne pas..." (Mauriac, 1981, p. 238). La douleur étant trop forte, les lettres représentent l'espace pour l'aveu de son "secret désespoir" (Mauriac, 1989, p. 192) dont il ne peut à peine parler puisqu'il est considéré suspect par les dirigeants nazis d'être membre de la Résistance. Dorénavant nous verrons Mauriac se plonger dans un silence éloquent dont cette phrase est somme toute expressive : "Je vous parle littérature puisqu'il faut se taire sur l'essentiel" (Mauriac, 1989, p. 211). La lettre, qui est l'expression de l'histoire personnelle vécue et, en conséquence, comme explique Nabile Farès, "le lieu d'une focalisation singulière"<sup>8</sup>, est contrainte à subir l'épreuve du silence, autrement dit, la censure. Le "je" doit se taire.

Mise à part les émotions éprouvées par les épistoliers, qui sont des indicateurs importants de leur identité, nous pouvons contempler dans les lettres la quotidienneté de la guerre, le vécu au jour le jour, bref, la métahistoire de la guerre. Ainsi donc, Thomas, qui déteste celle-ci, surtout après le constat de l'inhumanité et de l'abrutissement des hommes par temps de lutte armée, dépeint sa vie quotidienne sous de noirs contours et

---

<sup>8</sup> Farès, N. (2006). "Écrivains, scripteurs et interprétants". Dans B. Chikhi, M. Quaghebeur (Dir.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre fiction et dissidence* (p. 15-17). Bruxelles : P.I.E. Peter Lang S.A. Éditions scientifiques internationales.

sous une perspective négative et pessimiste qui lui fait s'exclamer qu'il n'y a "rien d'émouvant ni de noble dans cette sauvagerie" (Thomas, 2003, p. 130). Ce qui plus est, la guerre "est reniée par nous tous, soldats" (Thomas, 2003, p. 128). Il ne peut s'habituer ni à "voir les civières pleines et le sang sur le drap kaki" (Thomas, 2003, p. 136) ou des "hommes couchés sur les quais grillés vifs depuis plusieurs jours, un bras sortant tout raide de la couverture" (Thomas, 2003, p. 143), ni à être "serré dans les wagons de 40 h[ommes] 8 chev[aux], poussé sur la route, dormant à l'écurie" (Thomas, 2003, p. 135) et moins encore à avoir "un mois environ de chaos et de frayeur, les petits bombardements, les grosses fusillades" (Thomas, 2003, p. 130).

Au-delà des épisodes et des phases successives de la guerre, se profile la métahistoire de Mauriac qui se construit dans ses lettres à travers les marques de son identité par lesquelles il projette son "moi". En effet, chacun des sujets traités met en évidence un narrateur témoin et protagoniste qui rend compte de moments décisifs qui l'accablent, d'une manière spéciale quand il s'agit de donner des nouvelles à propos de sa famille en danger. La préoccupation augmente dans la mesure où il n'y a pas moyen de s'enquérir de la vérité de leur sort : "Quant au mari de Luce [sa fille] et à mon neveu Jean-Paul, aucune nouvelle. Mais comme, à en croire la radio italienne, cette glorieuse campagne nous a coûté douze cent mille prisonniers, ce serait bien de la malchance qu'ils ne fussent pas parmi eux" (Mauriac, 1989, p. 198). Quelques mois plus tard il reçoit la confirmation officielle que son gendre a été fait prisonnier en Allemagne. Pour lui et ses proches, vivre au jour le jour se révèle une tâche assez compliquée du fait qu'il est suspect de collaborer avec la Résistance. C'est pourquoi il avoue à un ami : "Oui, je serai encore ici en juin sauf si Malagar était occupé (vous savez que la région est pleine d'Allemands). Il y a eu mardi huit jours, à 8 heures du matin j'ai reçu la visite de ces messieurs. Ils ont fouillé partout" (Mauriac, 1981, p. 262). Ce sont ces petites histoires individuelles qui laissent une empreinte profonde dans l'esprit de Mauriac, ce sont ces histoires celles qui guident l'acte épistolaire et en conséquence, la propre identité narrative de Mauriac. Vivre sous le signe de la peur et de l'angoisse sans jamais perdre pour autant l'espoir malgré les bombardements : "Tandis que je t'écris, la maison tremble, des bombes tombent je ne sais où. On ne lève même plus la tête" (Mauriac, 1981, 279-280). Voici la perception de la guerre pour Mauriac, ce qu'il nous apprend sur lui et l'histoire, aussi bien individuelle que collective.

Saint-John Perse, par contre, nous présente une histoire personnelle à l'opposé de toutes les précédentes. Ayant joui avant l'Occupation et avant son exil d'une position

politique privilégiée, sa vision de la guerre rejoint les histoires individuelles des autres, dans la mesure où c'est de sa famille, restée en France qu'il s'inquiète. Éloigné de tous par la distance et par la censure imposée par le régime de Vichy, il doit se procurer l'information concernant sa famille par d'autres moyens. Mais les nouvelles arrivées sont loin d'être rassurantes : "J'ai été, à mon retour de Washington, assez accablé par les nouvelles que j'ai trouvées ici sur le sort de ma famille en région française occupée" (Saint-John Perse, 2001, p. 46). L'inquiétude et la souffrance ne cessent d'augmenter du fait qu'il sait sa famille en danger permanent et qu'il ne peut rien faire pour les siens, à tel point que sa santé en sera affectée :

Je suis à bout d'insomnie et porte depuis dix jours les pires blessures que j'aies reçues dans ma solitude : mauvaises nouvelles au sujet de ma Mère, un beau-frère tué, un autre disparu, mes neveux supprimés ou internés on ne sait où, de nouvelles spoliations contre celle de mes sœurs dont on a pu savoir encore quelque chose, et la déportation en Allemagne d'un être cher (Saint-John Perse, 2001, p. 111).

C'est la plus terrible "torture" qu'il puisse subir et il doit passer cette "épreuve" en silence. C'est, au demeurant, la réalité quotidienne de la guerre pour cet auteur qui, tout en suivant de très près ses avatars, ne peut être que le témoin passif, narrateur homodiégétique et personnage extradiégétique de l'Histoire, mais aussi protagoniste intradiégétique de cette réalité qui devient sa propre histoire personnelle et qui modèlera sans aucun doute son identité.

Mauriac, Saint-John Perse, Thomas. Chacun d'eux s'est exprimé par lettre, chacun d'eux a exprimé dans les lettres sa propre histoire individuelle lors de la Seconde Guerre mondiale. Dans ces textes fragmentaires et discontinus l'histoire se dresse en objet principal. Elle n'est pas seulement le sujet thématique central, mais aussi le motif qui guide l'acte d'écriture des épistoliers, à la première personne et sous l'emprise de la subjectivité, leur permettant la construction de leur propre identité narrative. La démarche épistolaire de ces auteurs présente des affinités malgré la diversité de leurs propres situations personnelles. Qu'ils soient combattants, résistants ou exilés, dans les lettres, la symbiose entre la vie pendant la guerre et l'écriture de la guerre permet la création de l'histoire individuelle dans le discours, une histoire qui renvoie à l'Histoire et qui crée en même temps l'Histoire.

"Que faut-il dire aux hommes ?" (Saint-Exupéry, 1994, pp. 333-334). C'est la question à laquelle ils vont essayer de répondre. Ils vont dire l'histoire de la guerre à travers laquelle ils manifesteront leur identité. Dans ce procès il existe des parallélismes,

des aspects communs qu'aucun d'eux n'omettra jamais dans le discours épistolaire. Dire l'histoire comprend parler de ce qui leur tient à cœur pendant cette période tragique : la famille et les proches, d'abord, mais c'est aussi parler de la réalité quotidienne de la vie de chacun qui présentera des dimensions diverses en fonction de leur situation personnelle et de leur option vitale. Dire l'histoire de la guerre, bref, c'est dire l'histoire intérieure, parler des émotions et du retentissement intérieur que les événements suscitent chez eux. La guerre s'avère donc, un motif puissant de création de l'identité, de création et projection de l'histoire individuelle à l'encontre de l'Histoire collective.

## Références bibliographiques

- ADERT, Laurent, Eigenmann, Eric (2000). "Présentation". Dans *L'Histoire dans la Littérature* (pp. 7-15). Genève : Droz.
- DAYAN, Maurice (1997). "Préface". Dans Jean-François Chiantaretto (Dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire* (pp. 13-16). Paris : In Press.
- FARES, Nabile (2006). "Écrivains, scripteurs et interprétants". Dans Beïda Chikhi, Marc Quaghebeur, (Dir.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre fiction et dissidence* (pp. 15-17). Bruxelles : P.I.E. Peter Lang S.A. Éditions scientifiques internationales.
- GRASSI, Marie-Claire (1998). "Avant-propos". *Lire l'épistolaire* (pp. IX-XI). Paris: dunod.
- GUSDORF, Georges (1991). *Lignes de vie 2. Auto-Bio-Graphie*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- LE BRUN, Charles (2002). *Histoire de la Seconde Guerre mondiale*. Paris : Maxi-Livres.
- MAURIAC, François (1981). *Lettres d'une vie*. Paris : Grasset.
- MAURIAC, François (1989). *Nouvelles lettres d'une vie*. Paris: Grasset.
- RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.
- SAINT-EXUPERY, Antoine de (1994). *Écrits de guerre*. Paris : Gallimard.
- SAINT-JOHN PERSE (2001). *Saint-John Perse et ses amis américains. Courier d'exil*. Paris : Gallimard, Les Cahiers de la Nouvelle Revue Française.
- THOMAS, Henri (2003). *Henri Thomas. Choix de lettres 1923-1993*. Paris : Gallimard, Les Cahiers de la Nouvelle Revue Française.

## *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir : encore d'actualité?<sup>1</sup>

María Isabel Corbí Saéz  
Universidad de Alicante

Dans le cadre d'un colloque ayant pour dénominateur commun «Texte et société» la présence de Simone de Beauvoir n'en résulte que plus incontournable et ce depuis plusieurs perspectives ou approches. Car s'il est une femme-écrivain pour qui l'écriture dans son sens le plus large devait être intimement liée à son monde c'est bien la lauréate du prix Goncourt de 1954. Or, tel que l'indique le titre de notre communication notre choix a porté sur son essai *Le Deuxième sexe*<sup>2</sup> et sur l'activisme féministe de notre auteure au sein du MLF. Effectivement, notre attention va se centrer sur sa contribution indéniable à l'histoire des femmes et surtout sur cette lutte dans la reconnaissance et défense de leurs droits en tant qu'individus au même rang que leurs partenaires masculins. Lutte et défense qui parcoururent tout le XXe siècle, avec d'abord les efforts et conquêtes des sufragettes, puis avec les multiples mouvements féministes au centre desquels s'érige cette figure de proue<sup>3</sup>. Une lutte et une défense, qui tel que le démontre la réalité quotidienne, a encore grand chemin à parcourir puisque cette ancestrale vision inégalitaire des genres continue de frapper la société. Grâce aux médias nous apprenons que jour après jour il y a un nombre de plus en plus effrayant de victimes de violence

---

<sup>1</sup> Nous tenons à signaler qu'une partie de cette communication appartient à notre conférence inédite « Vigencia del pensamiento de Simone de Beauvoir » présentée dans le cadre du séminaire « Mujer y Literatura », séances février – mars 2001 organisées par le Département de Philologies Intégrées, section Philologie Française, de l'Université d'Alicante.

<sup>2</sup> BEAUVOIR, Simone (1949), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, vols. I & II.

<sup>3</sup> Il est fort bien connu que Simone de Beauvoir a souvent été contestée et même rejetée par certains courants féministes dont nous pourrions citer, à titre d'exemple, le féminisme post-moderne français. Bien que critiquée de façon acharnée et malveillante à cause d'une supposée misogynie, ou d'un soupçonné refus de la féminité, voire même à cause de ses déclarations faites dans son essai *Le deuxième sexe* quant à son compromis face à la lutte pour les droits des femmes, il est de nos jours fort heureusement admis que Simone de Beauvoir occupe un lieu de premier ordre dans l'histoire des femmes et dans la revendication de leurs droits. Jacques Zéphir affirme : « On ne saurait écrire, un jour, une histoire de la femme au XXe siècle sans consacrer un gros chapitre à l'oeuvre de Simone de Beauvoir et à son action sur la condition féminine à notre époque. Grâce à son influence, le statut des femmes a plus changé en trente ans qu'au cours des quelques siècles précédents. Bien entendu, ces victoires ne sont pas allées sans combats, ni les combats sans combattantes ». ZÉPHIR, Jacques (1984), « Importance des écrits féministes de Simone de Beauvoir postérieurs au *Deuxième sexe* », in *Simone de Beauvoir Studies Review*, vol. 2, p. 118.

domestique, une violence domestique qui n'est que le résultat tragique et terriblement visible d'une société patriarcale où règnent encore dans l'inconscient collectif cette subordination et objectivation de la femme.

Fort heureusement, les femmes ont vu leurs droits reconnus noir sur blanc comme citoyennes, se libérant et rompant par conséquent avec cette image millénaire de « merveilleuses et douces créatures » en permanente tutelle du père, du frère ou du mari. Or, d'un point de vue pratique et dans de nombreux domaines de la vie, les choses ne vont pas aussi vite. Retenons à cet égard les initiatives visant une société égalitaire dans le cadre mondial, d'une part, et dans l'europpéen, d'autre part, faisant mention spéciale de la loi pour l'égalité entre hommes et femmes qui a été votée majoritairement au parlement espagnol en mars 2007<sup>4</sup>. Il s'en faut peu pour constater à nouveau que dans bien des domaines cette hiérarchisation du masculin sur le féminin, ayant soutenu traditionnellement les structures sociales, est encore de pleine actualité: dans le domaine de l'exercice de leurs professions de nombreuses femmes voient leur carrière tronquée par leur appartenance au « sexe » féminin et par le fait, donc, de pouvoir exercer à un moment donné le droit à la maternité ou par celui d'être mère de famille et de ne pas avoir une aussi grande disponibilité comme dans le cas de leurs confrères, du point de vue des postes de responsabilité dans le secteur public, quels efforts ne sont-ce encore exigés pour avoir droit à la reconnaissance masculine et, par conséquent, pouvoir accéder aux plus hauts rangs... dans le domaine privé que de choses ne reste-t-il encore à assumer à nos conjoints quant à la répartition des tâches domestiques, à la responsabilité et charge de l'éducation des enfants... et nous devons ajouter que, si dans la vie courante cette ancestrale vision inégalitaire amène des comportements par rapport aux femmes bien souvent dégradants, dans la sphère du privé, elle est la responsable de nombre de traitements irrespectueux, ou plus grave encore, aberrants et abominables qui ont pour point culminant celui de la sanguinaire et tragique violence domestique.

Pour aborder la contribution de Simone de Beauvoir à cette lutte des droits des femmes et l'actualité de sa pensée nous ne pouvons ignorer cet ambitieux essai, ambitieux par la richesse de ses approches, la lucidité et la perspicacité de ses analyses

---

<sup>4</sup>Retenons les différentes initiatives qui ont été prises dans le cadre des Nations Unies depuis les années 60 et citons à ce sujet les conférences de Mexico (1975), celle de Copenhague (1980), Nairobi (1985), Beijing (1995), Beijing +5 (2000), Beijing + 10 (2005). Dans le cadre de l'Europe, depuis sa fondation même en 1957, de nombreuses directives ont essayé de frayer le chemin vers cette égalité entre hommes et femmes. Relevons la création de la Commission des droits de la femme et d'égalité des chances (1979), une commission qui devient permanente à partir de 1989. La Commission Européenne vient juste d'établir une nouvelle « feuille de route » pour l'égalité entre femmes et hommes, des mesures qui sont programmées pour la période 2006-2010.

offrant ainsi un premier support théorique à ces mouvements de revendications féministes qui dans les années 50 commençaient à s'organiser et à bouillonner sur plusieurs continents et, parce qu'aujourd'hui encore, il nous permet d'y observer de nombreux repères et actions pour persister dans cette lutte et nous acheminer vers une société fondée sur le respect des individus par delà leurs différences biologiques ou physiologiques, où hommes et femmes puissent cohabiter et vivre dans l'harmonie que comporte une société égalitaire régie par des valeurs démocratiques.

Effectivement, cette oeuvre, si contestée dans un premier temps par son audace, sa provocation et pour avoir « dérangé » cette société française indéniablement et paisiblement ancrée sur des valeurs bourgeoises conservatrices<sup>5</sup>, et – nous pourrions ajouter également – pour avoir été écrite par la compagne du pape de l'existentialisme<sup>6</sup>, a par la suite été sous-estimée ou même féroce­ment critiquée du fait que son auteure y affirme à ce moment-là des déclarations de non féministe<sup>7</sup>, du fait de cette misogynie ou de cette vision supposément phal­locentrique de la femme<sup>8</sup>. Cependant, l'approche en perspective, et l'éloignement grâce à la distance temporelle, une fois passées les batailles des différentes et divergentes tendances, nous permettent de voir que *Le deuxième sexe* ne peut que nous aider à réfléchir sur cette condition millénaire d'Autre

---

<sup>5</sup>Relevons que les femmes en France obtiennent le droit de vote en 1944.

<sup>6</sup>Si, effectivement, son essai sur l'objectivation de la femme et son servilisme ancestral fut d'une audace indéniable et d'une provocation certaine pour l'époque qui le vit naître, nous tenons à souligner que Simone de Beauvoir fut aussi durement critiquée et sous-estimée du fait d'être la compagne de Jean-Paul Sartre. Simone de Beauvoir : « [...] Étant donné la misogynie bien connue des gens, et en particulier des Français, il est vrai qu'on m'a toujours considérée avant tout comme la compagne de Sartre. Alors qu'il n'est jamais venu à l'idée de personne de considérer Sartre comme le compagnon de Simone de Beauvoir ». BEAUVOIR, Simone (1983), *Simone de Beauvoir par elle-même*, Paris, Seuil. Étant donné les limites de la communication nous ne pouvons développer ce thème quant aux critiques reçues au sujet du *Deuxième sexe*. Nous tenons à signaler tout de même cet aspect puisque l'essai souleva de grandes controverses et des disputes qui résonnèrent de loin. Si aux lendemains de la deuxième guerre il était impensable pour une société bourgeoise de parler de l'initiation sexuelle de la femme, du divorce, de la maternité volontaire, de l'homosexualité féminine, nul ne doute que les limites de l'outrage étaient franchement dépassées venant de la plume d'une femme. De là les insultes bien connues de la part de François Mauriac qui s'en prit à la compagne du « pape » de l'existentialisme.

<sup>7</sup> Au départ Simone de Beauvoir situe la lutte des femmes dans le cadre de la lutte des classes. C'est pourquoi lorsqu'elle écrit son essai elle rejette l'étiquette de « féministe ». Or, nous tenons à souligner que, bien que son activisme féministe ne prenne son départ qu'avec son adhésion au MLF, la conscience de lutte et de revendication des droits des femmes naquit et s'affirma bien avant tel que l'attestent de nombreux interviews ainsi que ses œuvres de fictions où il est souvent le cas de femmes qui se « débattent dans les ténèbres » pour sortir de cette condition d'objet et atteindre celle de « sujet autonome-femme ».

<sup>8</sup> « Exaltation de la masculinité », « rejet de la féminité », « vision phal­locentrique de la femme », voici quelques-unes des critiques qui lui valurent une dépréciation de son ouvrage durant de nombreuses années, même si Outre-Atlantique il fut adopté comme ouvrage de référence théorique par le women's lib presque immédiatement après sa publication. Citons, par exemple, le livre de Suzanne Lilar *Le malentendu du deuxième sexe* qui, dans la lignée des féministes postmodernes, attaqua l'essai de notre intérêt. LILAR, Suzanne (1970), *Le malentendu du deuxième sexe*, Paris, PUF.



de la femme, sur ces mythes ancestraux qui n'ont visé que le cloisonnement de celle-ci dans la sphère du privé et son assujettissement dans cet état d'être relatif.

Certes, Simone de Beauvoir reviendra sur de nombreux points plus tard, tel que celui de sa déclaration de non féministe<sup>9</sup> et celui d'encadrer les revendications dans la lutte de classes, mais tel que le souligne Jacques Zéphir ses positions féministes se trouvent déjà dans *Le deuxième sexe*<sup>10</sup>. Situait d'abord son analyse dans le cadre de la pensée existentialiste, partant des notions sartriennes elle les adapte à ses fins théoriques et pensées féministes :

[...] Tout sujet se pose concrètement à travers des projets comme une transcendance; il n'accomplit sa liberté que par son perpétuel dépassement vers d'autres libertés [...] Or, ce qui définit d'une manière singulière la situation de la femme, c'est que, étant comme tout être humain une liberté autonome, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre: on prétend la figer en objet, et la vouer à l'immanence puisque sa transcendance sera perpétuellement transcendée par une autre conscience essentielle et souveraine. Le drame de la femme c'est ce conflit entre la revendication fondamentale de tout sujet qui se pose toujours comme l'essentiel et les exigences d'une situation qui la constitue comme inessentielle [...] C'est dire que nous intéressant aux chances de l'individu nous ne définirons ces chances en termes de bonheur mais en termes de liberté<sup>11</sup>.

Dans cet essai Simone de Beauvoir nous offre un parcours historique afin d'analyser le rôle de la femme au cours des temps, constatant que celle-ci a toujours eu celui de l'Autre, c'est-à-dire celui d'objet et non de sujet. Les hommes, par contre, tout au long de l'Histoire de l'Humanité, ont détenu constamment celui de sujet transcendant face à l'immanence de la femme. Le rapport d'opposition et conflictuel qui définit tous les domaines de la vie devient d'autant plus pertinent au sein de la relation homme/femme. Ainsi, la femme se voit réduite au statut d'être relatif, un être qui existe uniquement en fonction de l'homme et subjuguée par ce dernier : l'homme relevant de l'essentiel et la femme de l'inessentiel.

L'histoire nous a montré que les hommes ont toujours détenu tous les pouvoirs concrets; depuis les premiers temps du patriarcat ils ont jugé utiles de maintenir la

---

<sup>9</sup> Ayant connu des pays dont les régimes s'inscrivaient dans le cadre du marxisme tel que l'ancien régime de l'URSS ou celui de la Chine de Mao Tse Tum, Simone de Beauvoir observe que la condition des femmes n'est guère plus avantageuse que dans les pays occidentaux capitalistes, c'est pourquoi elle revient sur sa déclaration et demande à ce que la lutte des femmes aille séparément de celle des classes.

<sup>10</sup>ZÉPHIR, Jacques, « Importance des écrits féministes de Simone de Beauvoir postérieurs au *Deuxième Sexe* », *op. cit.*, p. 126.

<sup>11</sup>BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, *op. cit.*, vol. II, pp. 31-32.

femme dans un état de dépendance; et c'est ainsi qu'elle a été constituée comme l'Autre<sup>12</sup>.

Dans les premiers chapitres, Simone de Beauvoir tente de faire une approche des raisons de cette situation – condition d'Autre, d'être inférieur – qui a été perpétuée tout au long des siècles. Dans la section « Destin »<sup>13</sup> elle y fait l'analyse des raisonnements apportés par la Biologie<sup>14</sup>, la Psychanalyse<sup>15</sup>, et le Matérialisme historique<sup>16</sup> quant à la différence des sexes. Ces approches, selon Simone de Beauvoir, ont essayé de raisonner au sujet de cette subordination de la femme par rapport à l'homme mais sans y résoudre de nombreuses embûches et surtout sans y apporter des conclusions convaincantes. La femme ne doit pas, selon notre auteure, être définie en termes de corporalité, elle ne doit pas être réduite à l'« ensoi » car, elle aussi, relève du « poursoi ». Elle est, tout comme son partenaire masculin, un « être humain à la recherche de valeurs dans un monde de valeurs »<sup>17</sup>. Nous pourrions penser, tel que le souligne notre auteure, que dans le cadre des anciens matriarcats, les choses n'y allaient pas de même. Or, le parcours tout au long de l'histoire nous démontre que les sociétés matriarcales ne s'avéraient guère différentes puisque les hommes, déjà, y détenaient le pouvoir politique. Depuis les origines de l'humanité leur privilège biologique leur a permis de s'affirmer comme sujets souverains et à partir de ce moment-là ils n'y ont jamais renoncé<sup>18</sup>.

*Le deuxième sexe* nous permet d'avancer encore plus loin dans cette tentative de compréhension de cette aliénation. Partant du besoin de l'existence de l'Autre pour la vérification et la réaffirmation de la condition de sujet, Simone de Beauvoir, soutient que l'homme a impérieusement besoin de la présence de la femme pour se connaître à

---

<sup>12</sup>*Ibid.*, vol. I, p. 237.

<sup>13</sup>*Ibid.*, pp. 35-106.

<sup>14</sup> Quant à l'explication donnée par la biologie au sujet de la condition d'Autre de la femme, Simone de Beauvoir insiste sur le fait que les caractéristiques biologiques et physiologiques de la femme ont en toute évidence des répercussions sur sa situation, mais elle refuse qu'elles soient déterminantes et préfigurent son destin. *Ibid.*, p. 71.

<sup>15</sup> Quant à la psychanalyse Simone de Beauvoir ne veut pas expliquer la vie de êtres en terme de pulsions sexuelles réprimées ou sublimées. La théorie du complexe de castration freudien semble bien pauvre aux yeux de notre auteure. On n'appartient pas au groupe des Autres du fait de manquer de membre viril mais du fait de ne pas avoir le pouvoir de supériorité qu'il symbolise, nous dit Simone de Beauvoir. Le débat que la femme maintiendrait entre le pôle masculin et le pôle féminin, n'est en somme, que la lutte qui vise à rejeter sa condition d'objet et donc d'atteindre celle de sujet par l'exercice de sa liberté. *Ibid.*, vol. I, 95.

<sup>16</sup> Elle rejette aussi l'explication du matérialisme historique vu que pour ce dernier les conditions matérielles sont des données fondamentales dans l'histoire de l'homme. Bien que le matérialisme historique défende tout type d'oppression, Simone de Beauvoir considère qu'il est erroné de voir les hommes et les femmes comme des entités économiques. *Ibid.*, vol. I, p. 105.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 95.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 115.

travers elle, et donc « s'atteindre à lui-même »<sup>19</sup>. D'ailleurs, notre auteure, affirme que « la femme est si importante pour le triomphe de l'homme que si elle n'avait pas existé il l'aurait inventée [...] et il l'a inventée »<sup>20</sup>. Et c'est à partir de là que s'égrene l'analyse des mythes créés par les hommes pour pouvoir contrôler les femmes : des mythes qui essaient d'expliquer l'inexplicable, qui simplifient des situations d'une indéniable complexité, qui tentent de raisonner ce qui relève de l'irrationnel : des mythes de tous types qui partant de celui de la « femme sorcière », la « femme idole », passant par la « femme animal », puis celui de la femme comme « soeur jumelle »... Il est une chose évidente qui découle de toutes ces idéalizations qui ont parcouru l'histoire de l'humanité et nous pourrions avancer y compris et malheureusement jusqu'à nos jours dans bien des domaines : manifestement c'est la propre nature de la femme en tant que sujet qui a été trahie. Pertinemment, Simone de Beauvoir signale que « du bien au mal la femme incarne charnellement toutes les valeurs morales et leurs contraires ; elle est la substance de l'action et ce qui lui sert d'obstacle [...] »<sup>21</sup>.

De la plume de notre auteure et avec son essai *Le Deuxième sexe* nous pénétrons dans cette tentative de compréhension des raisons qui ont maintenu la femme millénairement dans ce statut d'inessentiel. Pour que la femme puisse sortir de cet état d'être relatif dans tous les domaines de la vie, elle doit elle-même commencer à se revendiquer comme sujet, nous dit Simone de Beauvoir, rejetant par conséquent toutes sortes d'idéalizations. Pour rompre avec cette condition d'Autre et ce servilisme qui lui ont été associés depuis les temps immémoriaux, elle doit commencer à vivre par elle-même et pour elle-même afin de pouvoir récupérer son statut de sujet. L'essayiste fait mention spéciale et insiste sur le fait que bien que la société en général a effectivement la responsabilité de cette lutte, c'est aussi la femme la première qui doit prendre en mains son destin et rompre avec ces images millénaires qu'elle a elle-même, inconsciemment ou consciemment assimilées.

Reconnaître dans la femme un être humain; ce n'est pas appauvrir l'expérience de l'homme: celle-ci ne perdrait rien de sa diversité, de sa richesse, de son intensité, si elle s'assumait dans son intersubjectivité, refuser les mythes, ce n'est pas détruire toute relation dramatique entre les sexes, ce n'est pas nier les significations qui révèlent authentiquement à l'homme à travers la réalité féminine ; ce n'est pas

---

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 303.

<sup>20</sup>*Ibid. loc. cit.*

<sup>21</sup>*Ibid.*, pp. 318-319.

supprimer la poésie, l'amour, l'aventure, le bonheur, le rêve : c'est seulement demander que conduites, sentiments, passions soient fondés dans la vérité<sup>22</sup>.

Comme il est fort connu de nos jours l'une des critiques des plus acharnées retombées sur l'essai qui nous occupe et sur son auteure est celle d'une vision phallogocentrique de la femme et donc d'une profonde misogynie. Selon les détracteurs la plupart des valeurs défendues par Simone de Beauvoir sont des valeurs masculines, situant la conscience au-dessus du corps, privilégiant la pensée au détriment du sentiment, l'action par rapport à la passivité, la transcendance niant la nature<sup>23</sup>... ; l'acharnement indéniable rencontré par cette oeuvre reposant supposément sur une négation du féminin et de la féminité. Si, effectivement, dans le premier volume, Simone de Beauvoir décrit des aspects de la physiologie des femmes dans des termes parfois bien repoussants, nous pensons, par contre, que cela ne constitue qu'un des moindres aspects de toute une pensée et d'une vaste réflexion au sujet de ce servilisme ancestral subi par les femmes; un servilisme qui puise ses racines et ses justifications dans leur nature même et leur corporalité. C'est leur physiologie, contrairement à leurs partenaires masculins, qui les a amenées à renoncer à l'affirmation de leur individualité<sup>24</sup>. Simone de Beauvoir ne remet pas en cause les caractères qui définissent la femme pour ensuite exalter le genre masculin et nous pourrions illustrer ceci avec l'expérience de la maternité qui, selon notre auteure, peut parfaitement être vécue de forme authentique<sup>25</sup>, c'est-à-dire volontairement comme un acte choisi délibérément. Par ailleurs, à plusieurs reprises, elle insiste sur le fait que tout ne repose pas sur les différences biologiques, la femme de même que l'homme se forme et se définit au sein d'une société et par conséquent dans un monde de valeurs. « Cet être en quête de valeurs dans un monde de valeurs » nous renvoie au célèbre slogan tiré du *Deuxième sexe* « on ne naît pas femme, on le devient », célèbre par son impact mais aussi parce que sur ce cliché s'acharnèrent de nombreuses féministes par la suite.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 405-406.

<sup>23</sup> Tel que le souligne Karen Vintges, ces attaques proviennent des erreurs d'interprétations retombées sur l'essai de notre intérêt. Effectivement l'approche du *Deuxième sexe* d'un point de vue strictement existentialiste aurait entraîné ce genre de confusions. VINTGES, Karen (1995), "The second sex and philosophy", in SIMONS, Margaret, (éd.) (1995), *Feminist interpretations of Simone de Beauvoir*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, p. 50.

<sup>24</sup> BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, op. cit., vol. I, p. 73.

<sup>25</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 372. Pour saisir et comprendre la portée des réflexions de Simone de Beauvoir quant au thème de la grossesse il faut retenir qu'à l'époque où elle écrit son essai la contraception n'existait pas et donc la maternité n'était pas choisie volontairement et délibérément. Notre auteure affirme que celle-ci peut être vécue de façon authentique lorsqu'il y a un choix en toute liberté de la part de la femme.

Et pourtant, si nous laissons de côté les féroces batailles des divergentes tendances et les perverses malveillances dénonçant cette supposée misogynie, retenant que Simone de Beauvoir conçoit la femme d'abord en tant qu'individu, nous pouvons comprendre qu'elle refuse toute définition se fondant sur ses hormones puisqu'elle n'est pas une « réalité figée », au contraire c'est un être en « constant devenir »<sup>26</sup>, exerçant des relations permanentes avec son monde, et c'est donc dans « ce devenir qu'elle devrait être confrontée à l'homme, c'est-à-dire dans ses possibilités »<sup>27</sup>. Lorsque notre auteure analyse la situation des femmes par rapport à celle des hommes, elle constate le pouvoir qu'ont détenu ces derniers, l'exercice de leur liberté, l'affirmation de leur individualité et, par conséquent, l'atteinte de la transcendance. Cependant, nous ne croyons pas que cette confrontation puisse nous faire déduire que la masculinité se situe au-dessus de la féminité et que les femmes doivent renoncer à cette dernière : « [...] s'identifier [...] c'est s'aliéner en un modèle, c'est préférer au mouvement spontané de sa propre existence une image étrangère, c'est jouer à être »<sup>28</sup>.

La défense du droit à « être » des femmes doit reposer sur un changement profond des structures sociales régies par de nouvelles valeurs et se baser sur le « triomphe de la liberté »<sup>29</sup> et dans cette entreprise hommes et femmes y sont convoqués:

[...] pour remporter cette suprême victoire il est entre autres nécessaire que par delà les différenciations naturelles les hommes et les femmes affirment sans équivoque leur fraternité<sup>30</sup>.

La reconnaissance des droits des femmes, selon Simone de Beauvoir, exige une transformation radicale des valeurs et par conséquent exige que cette objectivation et subordination dans lesquelles elles ont été tenues millénairement soit une fois pour toutes révolues. Et il n'est que dire que cela passe d'abord par l'éducation, une éducation dans le respect des individus et qui insiste sur cette idée de femme comme sujet autonome. La société dans tous les échelons acquiert cette corresponsabilité dans la lutte pour la défense des droits de la femme et doit pourvoir les mécanismes nécessaires pour balayer radicalement les mentalités et les conduites sexistes. À l'époque de notre auteure il n'y avait que quelques privilégiées qui ayant acquis une indépendance économique commençaient à se sentir comme des sujets autonomes, se

---

<sup>26</sup>*Ibid.*, vol. I, p. 73.

<sup>27</sup>*Ibid. loc. cit.*

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 95.

<sup>29</sup>*Ibid.*, vol. II, p. 663.

<sup>30</sup>*Ibid. loc. cit.*

libérant donc de l'emprise masculine mais, cependant, vivant déjà dans de nombreuses contradictions:

Cependant, il existe aujourd'hui un assez grand nombre de privilégiées qui trouvent dans leur profession une autonomie économique et sociale. Ce sont elles qu'on met en cause quand on interroge sur les possibilités de la femme et sur son avenir. C'est pourquoi bien qu'elles ne constituent encore qu'une minorité, il est particulièrement intéressant d'étudier de près leur situation ; c'est à leur propos que les débats entre féministes et antiféministes se prolongent. Ceux-ci affirment que les femmes émancipées d'aujourd'hui ne réussissent dans le monde rien d'important et que d'autre part, elles ont peine à trouver leur équilibre intérieur. Ceux-là exagèrent le résultat qu'elles obtiennent et s'aveuglent sur leur désarroi. En vérité rien n'autorise à dire qu'elles font fausse route; et cependant il est certain qu'elles ne sont tranquillement installées dans leur nouvelle condition: elles ne sont encore qu'à moitié du chemin. Le femme qui s'affranchit économiquement de l'homme n'est pas pour autant dans une situation morale, sociale, psychologique identique à celle de l'homme. La manière dont elle s'engage dans sa profession et dont elle s'y consacre dépend du contexte constitué par la forme globale de sa vie. Or, quand elle aborde sa vie d'adulte, elle n'a pas derrière elle le même passé qu'un garçon; elle n'est pas considérée par la société avec les mêmes yeux; l'univers se présente à elle dans une perspective différente. Le fait d'être une femme pose aujourd'hui à un être humain autonome des problèmes singuliers.<sup>31</sup>

Cet extrait du *Deuxième sexe* nous montre à nouveau la saisissante actualité de cette oeuvre puisqu'il nous renvoie à quelques-uns des enjeux primordiaux dans cette revendication des droits des femmes à l'heure actuelle. Parler de Simone de Beauvoir et rendre hommage à cette intellectuelle et féministe ne constitue donc, en aucun cas nous semble-t-il<sup>32</sup>, un anacronisme puisque sa pensée nous a permis et nous permet encore de comprendre les mécanismes qui ont perpétué cette situation millénaire de subordination. Si, effectivement, de nos jours il est admis, fort heureusement, que la femme doit pouvoir intégrer le monde professionnel ayant donc les mêmes chances que l'homme, la réalité quotidienne démontre que les obstacles et les embûches à surmonter sont encore bien nombreux et surtout qu'ils relèvent toujours de cet étouffant sexisme ; un sexisme qui fouette encore les différents domaines de la vie : familial, professionnel et social. Il s'en faut de peu pour constater que les mirages d'une société égalitaire tiennent les femmes dans une situation de surprenante contradiction. Et pour lutter contre ceci, Simone de Beauvoir réclamait déjà à son époque le besoin impératif et l'urgence de

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 600.

<sup>32</sup> Soulignons à cet égard l'importance des études et des critiques du domaine anglophone qui, depuis quelques années déjà, ont dédié de grands efforts à démontrer l'incontournable contribution de Simone de Beauvoir aux Lettres et aux Sciences Humaines. Retenons également l'importante contribution aux études sur Simone de Beauvoir réalisée dans le cadre de la Simone de Beauvoir Studies Society dirigée depuis sa fondation par Dr Yolanda Astarita Patterson. Une society qui organise annuellement un colloque et publie une revue annuelle également.

miser sur la formation et l'éducation dans un nouveau cadre de valeurs, « changer les mentalités, c'est la clé de voûte des révolutions qui viennent »<sup>33</sup> disait-elle avec ses compagnes du féminisme égalitaire. Changer les valeurs culturelles qui ont exigé ces rôles proprement féminins assujettissant les femmes dans cet état d'« être relatif ». Pour réformer le système de pensée encore bien androcentrique il faut que les femmes s'investissent à part égale et provoquent la rupture définitive des structures politiques, sociales et culturelles qui soutiennent et perpétuent cette discrimination. Ce n'est que par la promotion des femmes aux postes de haute responsabilité et donc par la présence de plus en plus importante des voix féminines que cette révolution culturelle visant une société égalitaire ne peut être conçue.

[...] Ou bien mais surtout par cette révolution culturelle, cette prise de pouvoir lente mais sûre, que doivent faire les femmes dans la société qui, pour le moment, est celle des hommes. Ce pouvoir, on ne pourra le déconstruire, et le détruire, que quand on l'aura pris.

[...] Les idées féministes devront cheminer parmi les femmes. Si l'Assemblée Nationale avait été constituée à 50% de femmes, il nous aurait été plus facile de lutter sur l'avortement, sur les crèches, sur la transformation de l'éducation qui est donnée aux filles. La promotion n'a de sens que dans une perspective révolutionnaire.<sup>34</sup>

Un but essentiel, par conséquent, à atteindre, déjà réclamé par Simone de Beauvoir et qui guide toujours la revendication des droits des femmes : celui d'une société égalitaire qui pourvoit les moyens nécessaires pour que les femmes puissent arriver de même que leurs partenaires masculins à l'exercice de leur profession sans qu'il y ait de restrictions génériques non seulement quant au choix mais aussi dans le degré de responsabilité acquis, que ce soit à travers le travail également qu'elles atteignent cet épanouissement et cet équilibre intérieur et non pas uniquement grâce à la maternité, à leur rôle de mère ou celui d'épouse, un épanouissement d'autant plus grand si les multiples versants du caractère féminin sont possibles dans les cas souhaités et choisis de façon délibérée ; une société égalitaire qui fasse résonner les voix féminines au même rang et nombre que celles de leurs collègues masculins ; et finalement une société égalitaire qui mise sur l'éducation dans le respect des individus quelque soit leur genre d'appartenance, qui rejette et punisse sévèrement les conduites et comportements sexistes; car il est temps que ce « deuxième sexe » puisse se défaire de ces valeurs

---

<sup>33</sup>BEAUVOIR, Simone (1975), "Des femmes en lutte", Round-table discussion including De Beauvoir, in *L'Arc*, n° 61, p. 19.

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 24.

mystificatrices qui l'ont étouffé et continuent malheureusement dans bien des domaines à le faire.

### Références bibliographiques

- BEAUVOIR, S. (1949), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, vols. I & II.
- --- -- (1983) *Simone de Beauvoir par elle-même*, Paris, Seuil.
- « Des femmes en lutte », Round-table discussion including Simone de Beauvoir, in *L'arc*, n° 61, 1975.
- DELPHY, C., CHAPERON, S., (éds.) (2002), *Cinquantenaire du Deuxième sexe*, colloque international Simone de Beauvoir, tenu à Paris en janvier 1999, avec la collaboration de Kate et d'Édouard Fullbrook, Paris, Syllepse.
- LILAR, S. (1970), *Le malentendu du deuxième sexe*, Paris, PUF.
- RODGERS, C. (1998), « Le deuxième sexe » de *Simone de Beauvoir: un héritage admiré et contesté*, Paris, L'harmattan.
- VINTGES, K. (1995), « *The second sex and philosophy* », in SIMONS, M. A., (éd.), *Feminist interpretations of Simone de Beauvoir*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press.
- ZÉPHIR, J. (1984), « Importance des écrits féministes de Simone de Beauvoir postérieurs au *Deuxième sexe* », in *Simone de Beauvoir Studies Review*, vol. 2.



## **Barrès bajo el franquismo. La traducción de *La colline inspirée* de 1957**

Alfonso SAURA  
Universidad de Murcia

0.-Maurice Barrès (1862-1933) era un viejo conocido de la cultura española. Su apasionado libro *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* (1894) era, en parte, fruto de un viaje a España en 1892. *Greco ou le secret de Tolède* (1911) lo era de otro viaje en 1908. Las autoridades locales supieron agradecerle este acercamiento e impulso al turismo, como demuestra la dedicatoria de una calle. Paralelamente su obra se había ido traduciendo al español. En 1910 la editorial Louis Michaud publicó en París *El Jardín de Berenice* en traducción de Guillermo Abelló Salcedo. Esa misma casa editó en 1911 *Sangre, voluptuosidad y muerte*, en traducción de Manuel Ciges Aparicio, primera de la serie<sup>1</sup>. Estas editoriales francesas que trabajaban el castellano miraban no sólo al mercado español sino al latinoamericano. Y en 1914, en Madrid y por la editorial Renacimiento, se edita su *Greco o le secreto de Toledo*, cuya traducción era debida a Alberto Insúa. Esta publicación sería definitiva para su conocimiento en España. Paralelamente y en fechas imprecisas Ángel Segovia traduce *El culto del yo*, editado por Luis Puertes en Valencia. Su versión de *Un hombre libre*, aun fue reeditada en 1988. Su obra literaria es pues conocida en España aunque sea con cierto retraso sobre las ediciones originales francesas. Y mucho más y con mayor rapidez su apasionamiento por el Greco y por Toledo.

Cuando llegó la Gran Guerra, se tradujeron y editaron obras útiles para la causa de los aliados. Así el folleto *Los rasgos eternos de Francia*, editado en 1917 en París y en Barcelona. En 1918 Garnier publica en París *Las diversas familias espirituales de Francia*, sin nombre de traductor. De 1918 es también el prólogo de Vicente Blasco Ibáñez para las traducciones de Enrique A. Leyra *Al Servicio de Alemania: Colette Baudoche* editado en Valencia por la editorial Prometeo.

---

<sup>1</sup> En 1922 se publicó en Argentina *Sangre, voluptuosidad y muerte* (Buenos Aires, Prensa Libre, 1922). Ignoro el nombre del traductor. Aún en 2005 se ha vuelto a editar en Barcelona con el título de *Paisajes de amor y muerte : en España, en Italia, en el norte* [traducción, Miguel Giménez Saurina].

Luego vendría un largo silencio en España. Su actualidad parece haber pasado. Hasta 1957 en que aparece la traducción española objeto de nuestro estudio. Nos podríamos preguntar por qué se elige esta obra de un santuario en Lorena y unos curas cismáticos. O por qué se vuelve a un autor de tendencias fascistas muerto 30 años antes. Tras 1957, de nuevo el silencio. En 1996 con un interés más académico que comercial, se edita la traducción de *Los desarraigados* por Adelaida Porras.

1. *La Colline inspirée*, publicada en 1913, era fruto de la confluencia de varias inquietudes de su autor. La historia de los hermanos herejes y del santuario sobre la colina de Sion le permitía a Barrès precisar su pensamiento y su arraigo lorenés. El diputado católico, autoritario, antiparlamentario, nacionalista, xenófobo... acudía a ensalzar su tierra natal de Lorena, tierra fronteriza y luchadora, pero integrada en Francia. La vieja Lorena -aun rural, sin capitalismo ni burgueses (Taveneaux: 142-3), en la que enraizaban árboles y hombres- podía servir de ejemplo para sus aspiraciones de orden y paz. Aquella colina “où souffle l’esprit” simbolizaba bien las energías – nacionales o individuales, que exaltaba Barrès- enfrentadas a los dos poderes constituidos de la Iglesia y del Estado, heredero de los Duques. Igualmente le servía para explicar la herencia y la continuidad en la historia, simbolizados metonímicamente por los árboles y por los muertos. Para insuflar alma y voz a la Lorena, como Walter Scott había hecho con Escocia (Barbier 1963: 191). Por otra parte era la ocasión para replantear sus inquietudes cristianas: para reconocer, como Pascal, los límites de la razón y de la ciencia, y la impotencia humana; para escribir un nuevo *Génie du Christianisme* (Mourot: 232) y convertirse en el apologeta del catolicismo en el siglo XX, como Chateaubriand lo había hecho un siglo antes. Novela, pues, de alto contenido ideológico construido en la que la historia del cisma “vintrasiano” sólo sirvió de excusa: “L’auteur a usé largement, à l’égard des faits, d’une liberté que nul n’oserait plus contester aux artistes et aux romanciers” (Barbier 1957: 191). Frente al misticismo pagano, al deseo de independencia, a la libre expansión de su personalidad,

[Barrès] se représente les deux puissances qui s’affrontaient tout au long de l’aventure des Baillard, [...] il y vit l’individu soulevé contre l’ordre social, l’initiative personnelle dressée contre l’orthodoxie, le prophétisme dressé contre le sacerdoce, [...] il commença à discerner sur la colline un lieu *tout saturé de puissances mystiques* en lutte contre la *raison*, la *discipline*, l’*ordre hiérarchique*. (Barbier 1963 : 188).

Los lectores españoles de 1957 se encontrarían con una novela de fácil lectura,

escrita en tercera persona y en orden cronológico, en la que se contaba la historia de aquellos sacerdotes que se perdieron por no someterse al poder de su obispo, por desbordar la obediencia. Sus veinte capítulos estaban dispuestos con arte para que el primero sirviera de introducción, el vigésimo de epílogo, la semana de pasión de Léopold coincidiese con la de Cristo, etc. Igualmente podrían los lectores captar la magia de aquel lugar de peregrinación, aunque no comprendiesen el alcance ideológico de sus propuestas una desplazada la historia de su tiempo y su lugar. Pero también podrían dejarse cautivar, como los lectores de las primeras décadas del siglo, por el ritmo y musicalidad de su prosa. El traductor no los defraudaría.

2. 1. En 1957 Julio Gómez de la Serna, nuestro traductor, es un veterano del oficio con más de treinta años de ejercicio. Según los registros de la BNE<sup>2</sup>, seguirá ofreciendo nuevas traducciones activo hasta los primeros años 70<sup>3</sup>, alcanzando así medio siglo de labor en el sector. Y las reediciones de sus traducciones siguen vigentes hoy en el mercado editorial, cuyos derechos se ceden unos editores a otros. Supongo que este Julio es el Julio hermano<sup>4</sup> menor del célebre Ramón por antonomasia (1888-1963) y que ambos son primos de Gaspar Gómez de la Serna, el polígrafo franquista biógrafo de Ramón, y parientes, más o menos cercanos, de José Gómez de la Serna y Favre, temprano traductor del alemán<sup>5</sup> y especialista en Filosofía del Derecho<sup>6</sup>. Retoños todos ellos de una burguesía letrada y liberal<sup>7</sup>.

En todo caso nuestro Julio aparece desde 1923-24 como traductor de los Gourmont<sup>8</sup> y de Colette<sup>9</sup>, es decir de autores franceses introducidos por la revista *Prometeo*, tan vinculada a la familia. Por estos años también empezó a traducir a Oscar

---

<sup>2</sup> La BNE ofrece un total de 426 registros a su nombre, aunque algunos deben ser depurados.

<sup>3</sup> En 1972 sale a la luz *La tentación de Angélica*, otra entrega más de la entonces exitosa serie creada por Anne y Serge Golon que Julio Gómez de la Serna venía traduciendo.

<sup>4</sup> Ramón (1888-1963) fue el primogénito de los hijos de don Javier y doña Josefa Puig Coronado. Le siguieron los siguientes hermanos: José, Javier, Julio, Lola y Félix (Gómez de la Serna: 24). Ni Julio ni Ramón firmaban con el segundo apellido, Puig. Julio acude a Bilbao a recibir a Ramón en 1949, cuando regresa de Argentina; y Julio escribe artículos de semblanzas sobre su hermano en 1955 y 1963 (Gómez de la Serna: 301)

<sup>5</sup> *Elementos para una filosofía de la religión sobre base fenomenológica* de Otto Gründler, y *El saber y la cultura* de Max Schegel, ambas editadas en 1926 por la Revista de Occidente.

<sup>6</sup> Entre los años 1948-53 publicó una serie de artículos sobre filósofos modernos del derecho en la Revista de Estudios Políticos.

<sup>7</sup> Tomo ambos calificativos del mismo Gaspar (Gómez de la Serna: 22) que hace una breve historia de la familia.

<sup>8</sup> En 1923, *Cartas de un sátiro*, de Rémy de Gourmont; en 1924 *El Vello de Oro* e *Historias Mágicas* de Jean de Gourmont.

<sup>9</sup> De 1924 es *Querido* de Colette.

Wilde<sup>10</sup>. En 1929 traduce a Gide (*Corydon*), y en 1930 a Cocteau (*Infancia terrible*), Morand (*Nueva York*) y el italiano Gabrielle d'Annunzio (*Quizás sí, quizás no*). En el 1931 traduce mucho y su actividad se abre a la traducción más comercial y de actualidad. Destaca de nuevo la literatura francesa más selecta. Más Cocteau (*Opio: Diario de una desintoxicación*), más Morand (*Campeones del mundo*), más Colette (*Sido*) y otros nuevos: Jules Renard (*La linterna sorda*), Drieu La Rochelle (*Una mujer en la ventana*) y Blaise Cendrars (*El oro: La maravillosa historia del general Juan Augusto Suter*). También hay reediciones y otros autores menores (*Gualda y Rojo*, novela de Georges Pillement). Vuelve a traducir del italiano (*Técnica del golpe de Estado : Bonaparte, Lenin, Trotsky, Mussolini, Hitler, Kapp, Pilsudski, Primo de Rivera de Curzio Malaparte*) y un par de novelas rusas pero a través del francés<sup>11</sup>.

En los años siguientes la profesionalización del traductor se mantiene. Junto a reediciones de sus obras, podemos señalar nuevas traducciones. En 1933 lo encontramos como traductor de una novela del inglés (de Simone May) y de un libro de mucha actualidad, *La Revolución social* sacada de otra homónima de Paul Louis<sup>12</sup> editada en 1932. De 1934 es *Racionalización y revolución*, de Sammy Baracha. Y de 1936 son sus traducciones de *Defensa de la cultura* (de Gide), obra firmada conjuntamente con José Bergamín y Arturo Serrano-Plaja) y *Días de Desprecio* de André Malraux<sup>13</sup>.

Tras unos años de silencio en los que sólo hemos podido detectar reediciones, Julio reaparece en 1941 con la traducción de una novela del inglés (de Maurice Baring) y otra del italiano (de Massimo Bontempelli). De 1942 son varias reediciones, una antología narrativa sacada del inglés y una novela de Pierre Mac Orlan (*El canto de la tripulación*<sup>14</sup>). De 1943 es su traducción de *La Fanfarlo* de Baudelaire. Y de 1944, tres comedias de Molière (*Tartufo, Avaro, Las preciosas ridículas*) para Aguilar. En los años siguientes sigue traduciendo a Wilde y a Molière para la serie de “obras

---

<sup>10</sup> En 1929 Biblioteca Nueva edita unas *Obras escogidas* de Oscar Wilde cuyo principal traductor (de los cuatro que cita) es nuestro Gómez de la Serna. En *El retrato de Dorian Gray* se indica que es la quinta edición. En *Intenciones y la balada de la cárcel de Reading* se indica la tercera ; y de *Pluma, lápiz y veneno y otras prosas* debe ser la primera.

<sup>11</sup> *Rapaz*, novela de Ilya Ehrengurg, traducida del francés por... (reconoce el texto) ; y *Juventud podrida*, novela de Wiaceslaw Chichkoff (el soviético Viascheslav Shishkov ; la edición seguía la transcripción del ruso a través del francés lo que prueba la lengua de origen aunque no lo declare).

<sup>12</sup> Es curioso que la BNE registre dos ediciones distintas, una “traducida del alemán” y otra “traducida del francés”.

<sup>13</sup> El original de Malraux es de 1935. En 1956 se editará en Buenos Aires una traducción distinta con el título, más literal pero menos vigoroso, de *El tiempo del desprecio*.

<sup>14</sup> El original es de 1918. Mac Orlan se introduce tarde en España.

completas” de esta editorial. También ofrece una nueva versión de *René de Chateaubriand*. Pero hay dos novedades. En 1946 añade el portugués a sus lenguas de trabajo (Eça de Queiroz, *El misterio de la carretera de Cintra*); y en 1947 traduce en colaboración *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchell, obra llamada a un gran éxito de ventas y reediciones.

Esa actividad de traductor profesional la mantiene en los años 50. Ahora traduce a Edgar Allan Poe para Aguilar y H. G. Wells<sup>15</sup> para Janés, entre otros originales del inglés. También una obra de teatro del italiano, otra obra de Eça de Queiroz (*La ciudad y las sierras*) del portugués, y del francés una novela de Paul Morand de tema español, *El flagelante de Sevilla*. Como tributo sociológico a los tiempos que corren debemos contar dos “versiones españolas” -así las califica-, una sobre la resurrección de Cristo y otra un testimonio sobre Hitler (*Yo fui amigo de Hitler*, de Heinrich Hoffmann). También ha preparado una antología de poesías de Zorrilla. Vive de su pluma.

Su producción de 1957 representa bien su actividad literaria y los intereses de la época. De sus seis traducciones editadas ese año, dos son reediciones (de Colette y de Wilde); otro son las memorias de un espía traducido del inglés; un cuarto, del francés, relata las experiencias de un matrimonio sobre su vespa; el quinto es una «versión» de las memorias de De Gaulle; y el sexto es nuestra *Colina inspirada*.

La actividad traductora de Julio Gómez de la Serna prosiguió en los años 60. Junto a las líneas de fuerza ya conocidas -Eça de Queirós, De Gaulle, Malaparte, Molière, Wilde- aparecen otras nuevas: traduce libros de carácter religioso y moral para Herder; textos para los libros de arte; novelas policíacas de Simenon; una autobiografía de Chaplin, una novela de Michel del Castillo (*La muerte de Tristan*); temas de sociología religiosa muy actual en esos momentos (*Los nuevos curas* de Michel de Saint-Pierre, de gran éxito; y *Santa cólera*, del mismo autor); y ya en el 68 libros de escándalo: *Tempestades sobre la Iglesia* (sobre historia eclesiástica) y *Los secretos del Gotha* (sobre las casas reales).

En sus últimos años, al menos de trabajo, aún volvió a la literatura francesa de calidad ofreciendo traducciones de Jean Cassou (*Las matanzas de París*), Henri Troyat (*Amelia*) y de Gide (*Los monederos falsos*), junto a la ya mencionada serie de novelas de Angélica de gran éxito comercial actualidad. Sus nuevas aportaciones parecen acabar en 1972 -quizás por su muerte- pero sus traducciones se siguen reeditando y leyendo.

---

<sup>15</sup> Me pregunto si su traducción de *El hombre invisible* no es la misma que editó Novelas y Cuentos en 1931. La versión de Julio Gómez de la Serna se sigue reeditando hoy día.

Todo un testimonio del funcionamiento del sector.

3. Análisis de la traducción. La versión que analizamos es una traducción íntegra y muy correcta, aunque hayamos encontrado aspectos perfectibles tras nuestro desmenuzamiento.

3.1. El macrotexto es enteramente paralelo. Son los mismos 20 capítulos del original desde la cita de San Agustín que abre el libro a modo de lema hasta el paréntesis final que indica lugar y fecha de redacción. Falta la nota inicial indicando la sustitución de algunos nombres, que tenía sentido en la edición francesa, pero carecía de él 45 años después en la española.

La mano del traductor sólo interviene para dividir los párrafos demasiado largos de la versión francesa. Pero las separaciones no son caprichosas sino que siguen los núcleos temáticos. Es el caso del largo discurso de Vintras en el capítulo IX.

Los versos, tanto de himnos religiosos (F71= E 71; F94 = E 92; F212= E207) como de coplas satíricas (E106-108 = E105-106; E147-149 =E 145-47) son traducidos por versos. Julio Gómez de la Serna se sujeta a las estrofas del original e incluso intenta ciertas asonancias en los primeros, los del capítulo V (p. 71).

Señalemos también los errores, transposiciones y saltos de línea que deslucen la versión impresa. Una corrección de pruebas de imprenta más vigilante hubiera evitado malas comprensiones, anacolutos y absurdos varios. Estas deficiencias no son imputables al traductor. Veamos estos tres casos de distinta gravedad: desaparición de una letra, transposición de una línea y desaparición de varias:

- Lui aussi, il pense à Sion F171 =También él penaba [por pensaba] en Sion E 16

- Transposición clara de una línea en E 211 [la 4º línea enteramente dislocada -/mente a los de Metz y Estrasburgo, enlutados. En el centro/- debería situarse tras la octava para que todo cobre sentido].

- C'est mieux encore, le silence des nuits [...] est reine des batailles (F162) = “era mejor aún, el / las batallas” (E 159) [se produce un salto de 3 líneas que no parece ser de censura, porque no hay motivo, sino simple de error de composición].

La presencia de estas faltas de composición, nos hace dudar de los límites de la censura o la autocensura. Veamos igualmente tres casos, referidos todos a temas religiosos. En el primero es claro que el texto español ya llegó a imprenta con la supresión de la crítica a la vida conventual. El segundo es una mala traducción, inexacta e insulsa, que evita que el ignorante inferior discuta nada al superior. Sin embargo el

tercero parece la simple supresión de última hora en el momento de la composición. Mientras en los dos primeros la censura es clara, no sabemos si aquí también lo es o se trata del azar que comete, precisamente aquí, otro error de composición. El lector nota que falta algo porque no entiende.

-Est-ce dans le cloître que vous auriez su grandir ainsi? Vous vous fussiez perdues comme tant d'autres sous la domination d'une morne règle: vous vous fussiez données à Baal F121-122 = ¿Ha sido en el claustro donde hubiérais sabido engrandeceros así? Os hubiérais entregado a Baal E121.

- C'est Gros-Jean ... qui veut... en rémontrer à son curé" F191 = Es como de lo vivo ...a lo... pintado... E187.

- Dites, monsieur le supérieur, c'est donc elle qui nous fera voir cette incarnation qui vous nous prometiez? Elles parlaient ainsi [...] F137 = Oiga, señor superior, es ella la que nos hará presenciar esa / Decían aquello [...] E 136

3.2. La labor del traductor se aprecia mejor en el microtexto. Julio Gómez de la Serna conoce el léxico de ambas lenguas y sabe encontrar equivalentes, a veces interpretativos, más allá del inmediato paralelismo:

Le grand élevage F47 = la cría moderna E40

Sa paroisse de Saxon et le pèlerinage F50= su parroquia de Saxon y el santuarioE51.

Un mauvais drôle F51 = un chusco patoso 54

Hotel 57 =fonda E59

La maussaderie F77 = lo desapacible E77

Quarante sous F103= un real E101

Un vieux Noël F106 = un viejo villancico E104

Les magistrats F109 = los comisionados E107

Grâces 135 = zalemas 134.

Une assemblée de choristes F194 = una masa de coral E190

A veces ofrece dos soluciones distintas al mismo concepto:

Le petit bois de chênes F46 = el pequeño robleal E47

La petite chênaie F48 = el pequeño encinar E49

Sin embargo sabe encontrar el tono adecuado y traducir los términos anticuados o en desuso por otros absolutamente equivalentes y de idéntico sabor:

- Tout en buvant force hanaps F74 = mientras trasegaban múltiples velicómenes E74

- Ses vavasaux [valvasal es vasallo de un señor que a su vez es vasallo de otro) F182 =

sus valvasores] E180 [no en diccionario actual; hidalgos infanzones que tenían sobre sus tierras un poder limitado].

También le sabe dar al diálogo la oportuna vivacidad coloquial:

- C'est du vilain monde, allez, monsieur l'abbé F54 =Mala gente, señor abate E55.

Los adjetivos ofrecen además el problema de su colocación. El traductor recurre a menudo a posponerlos unidos por una conjunción copulativa:

- La petite vie heureuse F86 = la vida menuda y feliz E85

- Ces pauvres femmes que l'on a honnies, conspuées F119 = esas pobres mujeres a quienes han proscrito y vilipendiado E119

A veces las soluciones son menos literales, pero muy adecuadas:

- Un aliéné doublé d'un escroc F51= Un orate que es al propio tiempo un estafador E53

- Un triste chant de crépuscule F125 = un triste canto crepuscular E124

Algunas veces, pocas ciertamente, hay auténticos errores de traducción, sea por despiste o por desgana:

Cave [on gardait de pommes de terre] F145 = Cueva E143 [¿mejor sotano?]

Paillasse F151 = camastro E149 [mejor jergón].

Trente sous F157 = dos soberanos E155 [¿por qué?].

Pièces noires de l'artillerie aux caissons bleu de ciel roulent [...] F209 = piezas negras de la artillería, de furgones azul cielo, rodaban [...] E 204 [realmente eran arcones o cajones para las municiones].

A veces lo que faltó al traductor fue una lectura más profunda del original:

- [Léopold se sentait soudain] sacré F59 = sagrado 60 [mejor consagrado, como los obispos o los reyes en Reims].

- [Vintras mange le pain] avec courage [=impétuosité, énergie, résolution], mais avec une extrême répugnance F116 = con coraje [¿rabia? ¿enfado?; mejor brío, furia...], aunque con una extrema repugnancia E116.

Concluiremos este apartado mostrando como Gómez de la Serna sustituye con toda soltura las categorías gramaticales. He aquí unos ejemplos de nominalización:

- Qu'il a choisi parqu'il a su F52 = a quien había escogido al saber E54

- Achevaient de la déménager F101 = acababan la mudanza E100

Y otro de verbalización:

- Arrière ces yeux médiocres [...]! F51 = ¡Apártense esos ojos mediocres [...]! E53

En el plano sintáctico tampoco tiene problemas nuestro traductor. Vierte sin



galicismos las subordinadas de infinitivo<sup>16</sup>, los participios de presente<sup>17</sup>, las negativas restrictivas<sup>18</sup>, los matices del *en* y del *y*,<sup>19</sup>... Julio Gómez de la Serna traduce en paralelo pero consiguiendo que suene a castellano:

- Mais, vient-il de Dieu? F52 = ¿pero lo envía Dios? E53
- Je connais sa femme, monsieur; elle se fournit chez nous F57 = Conozco a su mujer. Padre, compra en nuestra casa E58.
- Fidèles qui les imitent dans toute leur gymnastique F113 = fieles, que imitaban toda aquella gimnasia E113.
- Les égards que nous devons à notre propriétaire F135 = Las consideraciones que le debemos E134.
- Il le faudra pourtant bien F157 = Pues no hay más remedio E154

A veces ha bastado alterar ligeramente el orden, sin mayores complicaciones sintácticas, para lograr que suene a español:

- Un fumet barbare s'exhalait de la scène F71 = Emanaba de la escena un aroma bárbaro F71.
- Depuis huit jours, ils s'y employaient F101 = Estaban dedicados a ello desde hacía ocho días. E100
- Pour cela, tous les moyens sont bons F127 = Para esto utiliza todos los medios E126
- Quand le dernier Prussien sera sorti de France 214 = Cuando haya salido de Francia el último prusiano E209.

El rasgo sintáctico más característico de su traducción es la tendencia a trasladar a pretérito el presente narrativo del que se había servido Barrès y que es uno de sus rasgos estilísticos:

La cloche tinte une seconde fois. [...] les moines gagnent la chapelle F39

Tintineó la campana por segunda vez [...] los frailes se trasladaron a la capilla E 40-41

Et maintenant, ils s'installent tous F79 = Luego se colocaron todos E78

Il le brise en effet et le mange F116 =Lo partió en efecto y lo comió E116

---

<sup>16</sup> Il le pria de venir F234 = le rogó que viniese E229

<sup>17</sup> Quirin étant descendu à Saxon (...) F134= Quirino, que había bajado a Saxon, (...) E 133.

<sup>18</sup> Il y a de belles qu'on ne voit plus quand (...) F152 = Hay beldades a las que no se ve más en cuanto (...) E149 ; Il n'en demordrait plus F24 = ya no lo soltaba más E25; Le blé que l'on sème au printemps ne donne jamais rien que de maigre F99 = El trigo que se siembra en primavera no produce sino escasez E97.

<sup>19</sup> Un jour il s'en est expliqué en deux mots F16 = Un día se explicó sobre ello en dos palabras E 17 ; On en espérait du bien pour la région F62 = Esperaban que aquello fuera beneficioso para la región E63 ; Ils en étaient redondants! F191 = ¡Estaban rebosantes de ellas! E187; J'y cours F135 = Voy allá corriendo E134.

Ce que voyant, le pontifice de sagesse s'élance, bouscule le maire, lui met le pied sur le ventre et lui arrache [...]. F155 = Viendo lo cual, el Pontífice de Sabiduría se arrojó sobre el alcalde, le empujó y, poniéndole el pié sobre el vientre, le arranco [...] E152

Víctima de su estrategia, algunas frases le quedan algo contradictorias:

-Maintenant, rangés dans leurs stalles, les pères ouvrent les gros antiphonaires (F39) = Ahora, alineados en sus sitios del coro, los Padres abrieron los voluminosos antifonarios E41.

La ausencia de paralelismo en los tiempos verbales es frecuente. Creo que los traducí un poco por el oído, como una recreación personal:

- Il avait ressenti la même irritation F57 = sentía la misma irritación E59

- Il va à travers les nues F193 = marchaba entre las nubes E189

En efecto, estas variaciones en los tiempos y en la disposición de los sintagmas consiguen darle un tono de castellano fluido. Véase la calidad del siguiente fragmento:

- Mais c'est en vain que le coeur de ces femmes cherche son repos dans les longues habitudes rurales et ménagères de leur race, l'inquiétude les ronge F60 = Pero en vano buscaba el corazón de aquellas mujeres su sosiego en las largas costumbres rurales y domésticas de su raza: les roía la inquietud E61.

También en el nivel sintáctico, a igual que en el léxico, hemos encontrado algún momento de desfallecimiento de nuestro traductor. Veamos tres. En la primera no ha advertido el valor consecutivo; en la segunda el distributivo; en la tercera quizás sólo haya una mala lectura en algún lugar de la cadena:

- L'autre [...] possédé par l'abstrait, par l'idée, au point qu'il la projectait dans l'espace, qu'il la voyait F58 = el otro [...] poseso de lo abstracto, de la idea en el punto en que la proyectaba en el abstracto, en que la veía E60

- [...] Ou bien, soulevant ses paupières, il surveillait le prophète Vintras F170 = o sino [sic] alzando sus párpados, vigilaba al profeta Vintras, E167.

- Il en sera de nous comme des grains que vous jetez. [...] nous produirons beaucoup, parce que la neige va nous passer dessus. F99 =

Os sucederá lo que a los granos de trigo que arrojáis. [...] nosotros daremos mucho, porque la nieve va a cubrimos. E97.

4.- A modo de conclusión de nuestro análisis, debemos precisar que

Barrès vuelve a ser de actualidad en 1957. Se ofrece entonces a los lectores españoles una obra muy conocida y de primera calidad, pero editada 44 años antes. En

aquella España inane, ni el tema ni el autor podían levantar suspicacias de la censura. Si acaso podría molestar algún episodio o afirmación menor. Quizás solo se tratase de alimentar la industria del libro. Por otra parte, la impresión de esta novedad tan tardía en una colección barata ha dañado sin duda el conocimiento del texto y nuestro análisis de la traducción.

La traducción es íntegra, paralela y bastante buena a pesar de ciertos fallos puntuales. Julio Gómez de la Serna conoce el francés y el español y consigue una prosa fluida de sabor castellano, dotada de cierto ritmo y musicalidad que era uno de los objetivos a cubrir.

No hemos observado expansiones o reducciones del texto notables. Aunque comete pequeños errores de interpretación, éstos quedan compensados por numerosas explicitaciones y aclaraciones. No hemos encontrado variaciones en la puntuación de interrogativas o exclamativas, ni otros sistemas de enriquecimiento, suavización o enfatización de conceptos. La hipotética censura se limitó a la modificación de dos o tres frases relacionadas con la vida clerical. Su versión castellana está limpia de galicismos y el orden de la frase se ha sometido al de la lengua de destino. No ha dudado en acudir a nominalizaciones ni verbalizaciones. El rasgo estilístico más notable de su versión es la sustitución de los presentes históricos por pretéritos narrativos. Julio Gómez de la Serna, consigue una traducción íntegra, fluida y exenta de galicismos.

## Referencias bibliográficas

- BARBIER, Joseph, (1957), *Les Sources de La Colline inspirée de Maurice Barrès*, Nancy, éditions Berger-Levrault.
- BARBIER, Joseph, (1963), “*La Colline inspirée*, roman historique ou poème symphonique?”, in *Maurice Barrès*, Actes du colloque organisé par la Faculté des lettres et des sciences humaines de l’Université de Nancy (octobre 1962), Nancy, *Annales de l’Est* [Berger-Levrault], pp. 187-196.
- BARRÈS, Maurice (1973), *La Colline inspirée*, Paris, Plon (Livre de Poche). 253 pp. (1<sup>a</sup> ed. 1913)
- BARRÈS, Maurice (1957), *La colina inspirada*, Versión española de Julio Gómez de La Serna, Barcelona, Luis de Caralt. 249 pp.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar (1963), *Ramón(Obra y Vida)*, Madrid, Taurus.
- MOUROT, Jean, (1963), “Barrès et Chateaubriand”, in *Maurice Barrès*, Actes du colloque organisé par la Faculté des lettres et des sciences humaines de l’Université de Nancy (octobre 1962), Nancy, *Annales de l’Est* [Berger-Levrault], pp. 231-238.
- TAVENEAU, René, (1963), “Barrès et la Lorraine”, in *Maurice Barrès*, Actes du colloque organisé par la Faculté des lettres et des sciences humaines de l’Université de Nancy (octobre 1962), Nancy, *Annales de l’Est* [Berger-Levrault], pp. 137-147.

## Joyce Mansour, la mujer maldita

Maite NOENO  
Universidad de Zaragoza

*“El bien, es el mal perverso”  
Justine. Lawrence Durrell*

Existe una convergencia entre el surrealismo y Freud<sup>1</sup>, aunque difieren entre el uno y el otro: los surrealistas se hicieron poseedores de la cercanía entre el placer y la muerte. Dos pulsiones que Freud ya vinculó tras visitar la cultura griega. Podemos decir, si retomamos la reflexión de Bataille<sup>2</sup> que “el erotismo es la aprobación de la vida hasta la muerte”. Los surrealistas y no solamente ellos, se hacen soberanos de esta sublimación. Nace un erotismo nuevo que no se ajusta al orden establecido, a las pautas que se entienden por corrientes o normales. El erotismo en los surrealistas transgrede las normas establecidas, no solo en el ámbito del lenguaje y la imagen, sino en el tratamiento de los temas. Los surrealistas retomaron la recepción de ciertos personajes y autores que fueron precursores en la ruptura de normas y moldes.

Surge este rechazo de la civilización antigua, acompañado de una voluntad de rehacer al hombre dándole una definición total, prestando especial interés al inconsciente y a lo espontáneo, junto al lenguaje que será el arma de la revuelta. Incluso sus cafés y reuniones no responden a las mismas concepciones que otros grupos de vanguardia. En estos centros es donde se encuentran libremente y se forja la nueva visión del hombre, rescatando para ello a aquellos precursores que marcarían su trayectoria literaria.

La historia de la recepción de uno de los personajes clave par el movimiento surrealista fue el marqués de Sade, condenado por los excesos descritos en sus obras encuentra una legitimación moral y artística en este movimiento. Los surrealistas recogen el testigo creando una nueva visión, visión que viene marcada en un principio por la liberación del lenguaje, por la expresión de la libertad y que trae como

---

<sup>1</sup> “La sexualidad de la mayoría de los seres humanos contiene un elemento de agresividad, un deseo de subyugar. (...) De este modo el sadismo se corresponde con un componente agresivo del instinto sexual que se ha hecho independiente y exagerado”. S.Freud (1905). *Tres ensayos sobre la Teoría de la sexualidad*.

<sup>2</sup> Bataille, Georges (1977) : *El Erotismo*. Tusquest. p. 15

consecuencia la creación de lo que se ha llamado el hombre moderno. Se abre entonces un debate, debate que gira en torno a la alabanza del espíritu libre. Los surrealistas reestablecen su figura seducidos por sus imágenes obscenas y excesivas y que son a la vez el máximo exponente de la expresión de la libertad. Sade fue adquirido como premisa indiscutible de la concepción del surrealismo.

Las obras de Sade se caracterizan por una extraña glorificación del mal y supone una vuelta de tuerca de la moral tradicional describiendo las crueldades más extremas posibles. Existe también una asociación de las pasiones al mal, a la barbarie. La violencia como una manifestación sagrada, violencia excesiva subordinada a la lógica del lenguaje y que por medio de esta representación el hombre toma conciencia de lo que realmente es. “Desde el principio, al entrar en este mundo de un erotismo lejano y a menudo brutal, nos encontramos ante la horrible concordancia entre el erotismo y el sadismo”<sup>3</sup>.

Quizás estos modernos apologistas se dieron cuenta de que “el erotismo es un universo demente, cuya profundidad, mucho más allá de sus formas etéreas, es infernal” (op.cit. 1997, p. 87).

En los dos manifiestos los surrealistas mostraron sus precursores y poco a poco fueron desenterrados figuras que estaban en el olvido como el conde de Lautréamont, y Sade al que ya hemos mencionado. Otros, cuya grandeza ya había sido reconocida como Rimbaud, Baudelaire o Villón. Autores que trascendieron sus vidas a la poesía, a la literatura y la hicieron más profana, en las que los temas de amor y muerte subyugan al receptor con una escritura desde la entrañas.

Ya los románticos habían iniciado una apertura hacia la estética de lo feo y lo extraño, hacia la melancolía y el sueño, temas que aparecen como centrales en el movimiento surrealista y que son una fuente inagotable de inspiración. Estos autores tienen en común la estética de la crueldad pero a la vez cada uno a su manera aportó un signo propio de exclusividad.

Es cierto que desde el *Primer Manifiesto* se citan a estos autores, pero hay que señalar que el erotismo no ha sido un valor reivindicado por el surrealismo en sus comienzos, encontrando un antes y un después. Después de la segunda guerra mundial la noción del erotismo se hace poco a poco más patente, pero de no es de entrada una noción clave. En cualquier caso la relación de los surrealistas y el erotismo hay que

---

<sup>3</sup> Bataille, Georges (1977) : *Las lágrimas de Eros*. Tusquest, p. 122

tenerla muy presente pero a la vez tomarla con precaución ya que es una relación intensa y difícil, asociada a la fabricación de objetos, como describía Dalí o como una condición de la “*beauté convulsive*” en el caso de Breton. Será, según Sarane Alexandrian<sup>4</sup> en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, catorce años después de la fundación del movimiento surrealista que el erotismo se inscribe entre sus valores fundamentales.

Lautréamont ha sido el ilustre precursor, recuperado ya no sólo del olvido, sino puesto en circulación por los surrealistas, *Los cantos de Maldoror*. Existe en él, un desafío por parte del hombre, la mortalidad y la inmortalidad del alma, y en mi opinión es el precursor también de la duda existencial. Y al igual que Sade nos muestra la maldad humana, muestra al hombre deleitándose en crímenes macabros, en toda la obscenidad de sus imágenes. El ser humano es perverso y la muerte es su aliada. En cuanto a la forma en la que se desarrollan estas imágenes se suceden como en sueños, entremezcladas, ni siquiera es una yuxtaposición de imágenes sino que se arremolinan, formando una nebulosa. Ducasse ha conocido una forma extraña de sobrevivir, atravesando las vanguardias.

En el ámbito de la pintura Giorgio de Chirico fue la revelación para los surrealistas y colocado por Breton a la cabeza del movimiento. También Delacroix, aunque fiel a los principios de la pintura idealista se inclinó por una pintura nueva y el plano de lo erótico, vinculó su pintura a la representación de la muerte<sup>5</sup>. Tampoco pasó desapercibido el espíritu febril de Gustave Moreau y cuyas obras determinarían para siempre el tipo femenino ideal de Breton.

Los temas comunes que presentaron estos autores se basan sobre todo en aspectos oníricos, pero también el silencio y la soledad en un mundo plagado de sombras, hombres que son estatuas del mal inmersos en un mundo real y que queriendo o sin querer nos arrastran a una peculiar metafísica. Sin olvidar el mal y el erotismo macabro como hilo conductor. Baudelaire decía que la voluptuosidad única y suprema del amor reside en la certeza de hacer el mal. Palabras que Bataille<sup>6</sup> retomó y matizó diciendo: “que el placer estaba vinculado a la transgresión. Pero el mal no es la transgresión, es la transgresión condenada”.

---

<sup>4</sup> Alexandrian, Sarane (2006), *Sexe(s) exquis sans dessus (ni) dessous : Erotisme surréaliste*, Presentación realizada el 1 de abril de 2006 en Bateau-Lavoir, sesión organizada por la Asociación para el estudio del surrealismo.

<sup>5</sup> Op. Cit. 1997, p. 194.

<sup>6</sup> Op. Cit. 1977. p.133.

Es en este ámbito donde habría que enmarcar a Joyce Mansour, hereda la temática precursora de los surrealistas. Se revela como un torbellino oscuro y violento, cargado de un erotismo feroz, mezclado con ese gemelo inseparable que es la muerte. El erotismo de Mansour no se desliga del contacto con el surrealismo, donde desarrolla imágenes abstractas tremendamente líricas, no exentas en ocasiones de cierta artificialidad. En los poemas de Mansour, si bien es cierto que no se parecen a nada, no podemos obviar por ello cierta intertextualidad,.

Su poesía y su prosa dan rienda suelta a afinidades poéticas que fueron precursoras del surrealismo, como Arthur Rimbaud o Lautréamont o incluso Nerval, por esa frontera que hace del sueño una fuente inagotable de inspiración: “Entre el sueño y la revuelta, la razón vacila”<sup>7</sup> nos dice Joyce Mansour en uno de sus poemas. El sueño es para la autora un mecanismo para acercar lo consciente y lo inconsciente, de igual forma le sirve para mostrar con más virulencia sus obsesiones. Sus sueños están llenos de imágenes de sangre, de la muerte que deambula por siniestros paisajes, lo tenebroso invade como la carcoma el alma del lector. El sueño le sirve de vehículo para mostrar sus angustias y confesiones más sinceras y profundas. Todas sus experiencias parecen estar plasmadas de forma onírica, sin llegar a saber que es cierto y que es sueño, una autobiografía convertida en un espectáculo sublime que rompe con toda temporalidad lineal, yuxtaponiendo imágenes que canalizan sus angustias.

La relación de Mansour con el sexo fue, sobre el plano consciente, liberada de todo prejuicio moral y mucho más auténtica que la visión de otros surrealistas. Una fuerza subversiva latente que golpea sobre todo el plano inconsciente, donde el erotismo se funde con la pulsión de muerte, latiendo cerca del concepto de Freud y Lacan.

Joyce Mansour moldea el lenguaje desvelando así un gran valor poético, mostrando como algunas palabras no deberían ser nunca marginales, invitándonos a pensar en aquella máxima de André Bretón, según la cual “la pornografía, es el erotismo de otros”. Su poesía muestra todo su talento cuando entra en el terreno erótico, evocando el deseo del hombre, entre sexualidad y dominación:

Que mes seins te provoquent  
Je veux ta rage  
Je veux voir tes yeux s'épaissir  
Tes joues blanchir en se creusant.  
Je veux tes frissons.  
Que tu éclates entre mes cuisses.

---

<sup>7</sup> Mansour, Joyce (1977) : *Faire signe au machiniste*, Le soleil Noir.



Sus primeros poemas, *Cris* (1953) aparecen en una época en la que el erotismo se considera como propio del ámbito masculino, pero a pesar de ello, esta inquietante mujer que no pasó desapercibida para el grupo surrealista, con su físico hipnótico y esa superioridad lingüística Mansour fascina por su capacidad infinita de hacer que uno penetre en el centro de sus obsesiones: La muerte y el erotismo. El mismo Breton le escribe al Cairo dándole las gracias por esos poemas, y reconociéndola dentro del grupo surrealista, ya que se le reconocen los temas clave del surrealismo: el amor, la poesía, el humor negro, así como todo el imaginario de lo cruel y el erotismo.

Todos sus textos entre 1953 y 1986 evocan un erotismo violento, el humor con el que se enfrenta a sus temores, un frenesí poético transformado en un grito implícito que es el comienzo de todo, ese desgarrarse por dentro que le lleva a una escritura que en palabras de Freud se define como : “deseo, lugar de fascinación y de horror para el hombre” y que mantiene hasta el final de sus días.

Ese primer libro, *Cris*, es el origen de una nueva poesía, de una forma de expresión, ese grito que es la queja interna convertida en sonido y que en sus poemas brotan como tal, palabras desordenadas, de sintaxis perdida que se suceden como gritos contundentes expresado el sufrimiento profundo, arraigado. La misma Mansour explicó: “La poésie affirme-t-elle, c’est un cri. J’étais allée au cimetière pour un enterrement musulman. Soudain une femme s’est mise à crier. Le cri est né, très grave, dans le ventre et il est peu à peu devenu aigu, fracassant; il semblait surgir du haut du crâne, à cet endroit précis, vous savez, les fontanelles, d’où les religions disent parfois que l’âme s’échappe au moment de la mort. C’était terrifiant. Voilà la poésie. Moi j’écris entre deux portes, tout d’un coup, comme cette femme s’est mise à crier”<sup>8</sup>

La muerte la descubre joven, con quince años, la muerte de su madre marca el principio de este tema obsesivo, y como el beso de la bella durmiente, este acontecimiento marca el despertar de una realidad dolorosa que la acompañará hasta el final de sus días. Este es el acontecimiento traumático que determina e influencia fuertemente su obra y que se metamorfosea de forma durable y fija. Pero la muerte a veces se convierte en un sentimiento sáfico y priapico, entre el homenaje y el dolor. Desde la muerte de su madre, la conciencia del vacío, de pérdida, la invade. La omnipresencia de la muerte penetra en su literatura, en sus sueños, entra como una fiera que devorada por el deseo:

---

<sup>8</sup> Op. Cit. 2005. p. 27.

Désirant se voir mort, il meurt déjà<sup>9</sup>  
Le temps n'est plus qu'un caveau funèbre  
Pour celui qui halète dans la superstition  
Les cadavres se souviennent de la mort  
Longtemps après les quarante jours d'usage  
La poussière n'étouffe que le déjà oublié  
Les morts respirent

Mansour neutraliza con humor aquello que la aterra : “Solo el humor responde cuando se plantea la cuestión última de la vida humana”<sup>10</sup>.

En otras la muerte se convierte en un sentimiento masoquista et fetichista, como en *Les gisants satisfaits* donde los personajes viven subyugados al placer que otorga el dolor:

Toujours incapable de satisfaire Clara, quoique torturé de désir pour la bosse, je me réveillai un matin pour trouver mon corps baigné d'une sorte de sueur granuleuse ; mon tronc semblait mal ajusté à mon cou, je clignai les yeux, mon pénis s'étendait à mes côtés, raide mort 1958, p. 188)<sup>11</sup>.

Mansour nos muestra como el deseo toma formas diferentes, como deviene en objeto:

Il n'est douteux que le désir existe indépendamment des êtres ; aujourd'hui que je suis vieux et que je n'espère plus revoir l'objet de mon grand amour d'adolescent, je vis et revis chaque instant de mon idylle en continuant seul mes explorations érotiques (ibid., p. 189)<sup>12</sup>.

La autora no entra en el camino de la autodestrucción, como si hicieran otros escritores a lo que la idea de la muerte les obsesionó sin remedio. Joyce Mansour sabe canalizar el dolor y la angustia, convirtiendo esta obsesión en una fascinación complaciente manifestada por los objetos relativos a la muerte - tumbas, morgue, putrefacción, muertos, carroña, cementerio, cadáver, ataúd, etc. Los muertos atraviesan sus poemas, nunca convertidos del todo en fantasmas como si hicieran Allan Poe o Gautier. Aunque si comparte con ellos ese Eros y Tanatos incondicional. Encontramos escenas eróticas confrontadas a la muerte, y a todo ese mundo que rodea a ésta, entre la agonía y la experiencia erótica. La muerte y el erotismo se metamorfosean su poesía. La muerte aparece obscena, en el ámbito de la exhibición, de la mano con un humor a

---

<sup>9</sup> Mansour, Joyce (1977): "Incendies spontané", *Faire signe au machiniste*, Le soleil noir, Paris.

<sup>10</sup> Op.cit. 1997, p.171.

<sup>11</sup> Mansour, Joyce (1958): "Le cancer", *Les gisants satisfaits*, p. 188.

<sup>12</sup> Op. Cit. 1958. p.189

veces sulfuroso, cáustico que se imprime en el cuerpo convulsivo, maldito y mancillado en una emisión de imágenes oníricas.

Joyce Mansour crea en su poesía un discurso nuevo, en el que va más lejos que muchos de sus compañeros surrealistas, su particular uso del lenguaje le permite exorcizar la angustia y el dolor, sacar los fantasmas que lleva dentro pero a la vez consigue arrastrar al lector a su interior, a ese mundo interno, introspectivo que muchos de nosotros compartimos. Consigue poner orden en un mundo de sentimientos intensos, violentos, en una poesía llena de referencias. Estamos ante una reinención de “yo”. Ante un abismo interior. Cuando Mansour escribe se diría que hay un ejercicio de hipnosis, de regresión a lo más profundo del ser, remueve y saca a la superficie todo aquello que da al ser humano una dimensión descarnada y monstruosa, aquellos fantasmas que nos avergüenzan, aquello que Freud decía que guardamos en una habitación con llave, monstruos y obsesiones que por medio de la escritura, del humor, de ciertas válvulas de escape permiten al ser humano convivir en paz consigo mismo y no parecer al mundo un ser aberrante.

Joyce Mansour posee esta capacidad de traspasar lo humano y de plasmarlo en un lenguaje propio, con una mitología propia pero que tiene su “point de repère” en el Egipto de su juventud, con una plasticidad que la acercan a la imagen, ya que sus palabras pueden transcribirse en escabrosas imágenes autónomas llenas de fuerza. La escritura de Joyce Mansour es la expresión de un ser que ha sufrido y sufre y que cauteriza sus heridas volcando su dolor la literatura. Mansour comparte con Sade, entre otras cosas su obsesión por la muerte y el sufrimiento y la manifiestan mediante una violencia convulsiva semejante al erotismo. Los dos hicieron exorcizaron su sufrimiento mediante la escritura, salvando las distancias, los dos se remiten a una violencia arcaica.

Marie-Laure Missir, en un artículo dedicado a Joyce Mansour decía: “ella supo mostrarnos, bajo el signo de la intensidad, que la vida y la poesía son una misma cosa”<sup>13</sup>.

Quizás Joyce Mansour, como tantos otros, haya entrado en esas tierras pantanosas que son sinónimo de castigo, de literatura del mal... en ese registro que no se puede comprender si no existiesen sensibilidades adecuadas.

---

<sup>13</sup> Missir, Marie-Laure (1998) : “Joyce Mansour, reine pharaonique de notre temps”, *Supérieur Inconnu* n° 9, janv-mars 1998, pp.55-58.

### **Joyce Mansour y su relación con el grupo surrealista parisino**

En los últimos tiempos se ha hablado y reivindicado la posición de la mujer en los movimientos de Vanguardia. Casi inexistente habrá que esperar a los últimos años del surrealismo para ver como la mujer pasa de sujeto pasivo en este movimiento a sujeto activo, dejando de ser musa, amante o esposa para ser compañera artística y reconocida como creadora, ya sea en el ámbito de las artes plásticas como en el de la literatura.

Una vez descubiertas estas mujeres, se nos revelan como una bocanada de aire fresco en el movimiento, pudiendo observar en ellas y en sus creaciones una emancipación del hombre surrealista. Si es cierto, que hay que esperar a que el movimiento surrealista esté casi en los últimos estertores para que estas mujeres, no todas, ya que algunas han sido incluidas y reivindicadas más tarde, sean reconocidas y apreciadas como tal.

Se sabe que las mujeres no fueron puestas en la lista oficial de miembros del movimiento surrealista. La mujer se vea relegada a un segundo plano dentro del grupo. Al menos en el primer surrealismo la mujer no aparece sino como musa-cosificada.

La profesora Paloma Rodríguez-Escudero<sup>14</sup> en un artículo realizado sobre “la idea y representación de la mujer en el surrealismo” resume muy bien ese ideal:

La mujer como tema, la mujer como signo, la mujer como forma, la mujer como símbolo, invade la cultura visual y literaria en la misma medida en que la mujer como género o la mujer como realidad existencial diversa del hombre está ausente. La imagen femenina ha sido formada por el hombre, como realidad que adquiere consistencia y entidad en función de él. El mundo femenino aparece traducido por el hombre, considerado como una estructura vacía susceptible de acoger lo que se le quiera imponer, en la que nada existe –o se ignora su existencia– como propio y privativo (1989, pp. 417-423).

Por otro lado, la apreciación de Katharine Conley<sup>15</sup> en su artículo “La femme automatique du surréalisme” considera que el surrealismo otorga mayor importancia a la mujer que otros movimientos de vanguardia, como el Futurismo o el dadaísmo:

Le surréalisme accorde à la femme une importance majeure; d'autre part, seule la femme-muse surréaliste, celle que j'appelle la femme automatique est douée de pouvoirs féminins redoutables- traditionnels, soit, mais considérables-dont le plus original réside peut-être dans sa capacité à engendrer un effet de surprise (1996)

---

<sup>14</sup> Rodríguez-Escudero, Paloma : “Idea y representación de la mujer en el surrealismo” in *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 2, nº 4. p. 1

<sup>15</sup> Conley Katharine (1996), *Automatic Woman/The representation on women in Surrealism*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.

Lo que se reivindica en estos momentos de la mujer es la capacidad de suscitar una fantasía, se crea o se habla de la mujer en cuanto a su condición de musa. Se la toma en cuanto a objeto fabuloso pero se prescinde de ella en cuanto a sujeto creador. Es objeto de amor y se la acerca a la mitología amorosa bajo la forma de Melusina o Medusa, vista siempre como un ser fantástico.

Breton habló de Mélusine, de este personaje mítico : "Oui, c'est toujours la femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'homme mais au bout de quelles épreuves pour elle, pour lui, c'est aussi la femme retrouvée".

Georgiana Colville en el libro *Scandeleusement d'elle*<sup>16</sup> hace una bella reflexión sobre este aspecto:

La pratique de la poésie, si fondamentale à l'aventure surréaliste, prenait, par rapport à la femme, la forme d'une alchimie (...) Si les femmes jeunes, belles et rebelles, qui étaient pour la plupart les compagnes des artistes et écrivains du mouvement surréaliste, inspiraient souvent au départ les œuvres de ces derniers.(...) Ils prenaient leur boue et en faisaient de l'or, les transformaient en créatures merveilleuses, magique, mécaniques ou martyres, au gré de leur désir et de leur imagination (2002, p. 10).

Esta concepción de la mujer choca directamente con el estilo y la necesidad de las mujeres surrealistas de expresarse libre e individualmente. Existe en ellas un tratamiento de los temas que difiere del tratamiento que dan los hombres, en mi opinión más onírico e intenso.

La confrontación entre las imágenes literarias y la realidad podría haber supuesto un conflicto para los surrealistas, conflicto que no se da desde el momento que el Surrealismo, en consonancia con sus postulados, se niega a asumir la realidad. Se encierra en la esfera del deseo y allí construye su propia mujer, mágica y etérea. La imagen femenina de los hombres surrealistas es una imagen irreal, producto del inconsciente, del ensueño, separada de lo concreto histórico y existencial y apta para ser manejada libremente como un objeto. No interesa una aproximación al mundo de lo femenino y a su propia experiencia diversa de la masculina (op. cit.p 2)

Existe desde luego una diferenciación entre la mujer real y la idealizada en el arte, aunque las dos existen, la una vive y trasciende más allá de la páginas, dando lugar al origen de la "beauté convulsive" la otra también vive pero quizás trasciende menos. La mujer imaginaria, sin rostro, es la que trasciende en forma de poesía, de cuadro, de obra de arte, la que el artista toma como proyección para sus fantasías es la que finalmente queda al margen.

---

<sup>16</sup> Colville, Georgiana (2002): *Scandeleusement d'elles*, Paris, Jean Michel Place. p: 10,

La representación de la mujer en el Surrealismo se corresponde con la idea que tuvieron de la mujer y es imposible desligarla de ella. Toda imagen traduce una relación previa, consciente o inconsciente, o expresa un ideal, una meta a alcanzar, producto también de la realidad y del deseo.

Queda claro y es un aspecto que también señala Conley en ese mismo artículo que la mujer se humaniza a medida que se idealiza menos, sobre todo en el caso de Breton.

Los escritores surrealistas amaron y plasmaron este tipo de mujer mágica, una mujer hermosa representante de la belleza moderna: como Mirabelle, en *Anicet ou le panorama* próxima de la Mélusine Bretoniana y que más tarde heredaría Godard para sus películas, como Marianne la protagonista del film *Pierrot le Fou* y cercana a « la folie surréaliste », heredera cinematográfica sin duda de *Nadja*.

Los personajes masculinos mantienen más o menos unos encuentros por azar con estas mujeres, la belleza moderna cargada de resonancias simbólicas y que Xavière Gauthier en su libro *Surréalisme et sexualité* recoge las diferentes formas en las que los surrealistas presentaban a las mujeres. Hay sin duda, en los surrealistas un gusto por este tipo de mujeres con ese aire de *Aurore* de Leiris o la ya nombrada *Nadja* y que encuentran su antecedente en *Aurélia* de Gérard de Nerval y que el comando surrealista rescató. Son mujeres que no aceptan consolación metafísica, mujeres que se dividen entre la mujer fatal y la heroína sagrada y aventurera que nos recuerda también a *Musidora*, la ninfa fetiche de los surrealistas y a la que consideraron tremendamente cautivadora interpretando el papel de Irma Vep en la série *Les Vampires*<sup>17</sup>.

La mujer es en estos momentos del surrealismo la suministradora del amor y a su vez ayuda a mantener muy alto la idea del amor, a cumplir un acto simbólico cuyo alcance va más allá de lo individual.

Susan Robin Suleiman en el artículo de la revista *En marge: les femmes et le surréalisme* se hace una serie de preguntas sobre el papel de la mujer en el movimiento surrealista. Cuestiona el tema surrealista, llegando a la conclusión que en los albores del movimiento la posición de creador y de sujeto activo se le otorga únicamente al hombre. Suleiman señala igualmente la misoginia del grupo surrealista.

Cabe preguntarse en que momento cambia ese reparto de roles y la mujer se

---

<sup>17</sup> Série fondatrice de l'histoire du cinéma français, *Les Vampires*, de Louis Feuillade. De feuilleton populaire pour grand public qu'il était à l'origine, *Les Vampires* est progressivement devenu un modèle artistique et une source d'inspiration pour plusieurs générations de cinéphiles et de cinéastes de tous les horizons. Il est aujourd'hui considéré comme l'une des plus belles et singulières oeuvres du muet. Créateur aussi de la première vamp du cinéma, Irma Vep interprété par la formidable Musidora.

emancipa del hombre surrealista para cambiar su consideración y mostrarse como creadora de la obra surrealista. Quizás como contraposición al trabajo de sus compañeros, estas mujeres artistas y escritoras querían desvincularse de la imagen creada por el hombre, lo que en términos de Katharine Conley se llama “l’image surréaliste de la femme automatique” y reivindicarse a sí mismas, plasmar en su propio arte, su propia imagen, pasar a ser siguiendo con los términos de Conley “l’image de femme autonome” que emerge de los escritos de mujeres.

Las mujeres integrantes del grupo aunque alcanzaron grandes cotas de creatividad, las mantuvieron inicialmente aisladas. No formaron parte del grupo de los surrealistas encabezado por Breton, ni tuvieron parte en los debates y discusiones<sup>18</sup>. Fueron simples observadoras de escasa relevancia hasta después de 1929 en que asumen un papel más activo en el movimiento.

Quizás por eso extraña el caso de Joyce Mansour, reconocida de inmediato por André Bretón y el grupo surrealista desde el comienzo de su carrera literaria, en 1954, será de las pocas mujeres que no deberán hacer frente al panorama masculino. Breton jamás se olvidó el nombre de Joyce Mansour,: “notre femme-poète” y en algunas de las cartas que le dirigió no escatimó en halagos hacia ella: “Vous savez, Joyce, que vous êtes pour moi- et très objectivement aussi – le plus grand poète de ce temps” ou bien encore: “la poésie surréaliste, c’est vous”<sup>19</sup>.

Los surrealistas descubren en Mansour una mujer joven y hermosa, la quintaesencia de la poesía surrealista, se muestran encantados con su presencia, le otorgaron dedicatorias y poemas, como la de Marcel Béalú : “la petite sorcière aux yeux de bruyères paresseuses, venue de l’Egypte, sans doute en palanquin, pour séduire les derniers grands surréalistes. Sa beauté fascine: l’évoquer devient un véritable exercice de style, un passage obligé dans les articles qui lui sont consacrés”.(op.cit 2005, p. 55).

Cabe destacar que la entrada de esta escritora sucede en un momento en el que el surrealismo ya tiene un largo camino recorrido, pero lo que si es cierto es que cuando en el grupo surrealista parisino se habla de mujeres son muy pocas las que están incluidas o son reconocidas como iguales. Sobre Joyce Mansour se habla de ella desde su descubrimiento con *Cris*, su primera obra publicada. Publicó en diferentes revistas, como en el segundo número del *Surréalisme, même*, donde aparecían una serie de

---

<sup>18</sup> Chadwick cuenta cómo en 1928 se celebró una reunión sobre la sexualidad femenina y solo se invitó a los hombres, siendo Aragón el único que lamentó no haber contado con mujeres en el debate. W. Chadwick (1985), *Women Artist and the Surrealist movement*, London, pp. 11-12.

<sup>19</sup> Missir, Marie-Laure (2005) : *Une étrange demoiselle*, Jean Michel Place, pp. 54.

poemas de Joyce Mansour bajo el título general de *Pericoloso Sporgersi*. También en el *Bulletin des Jeunesses littéraires de Belgique y Réalités Secrètes* dirigido por Marcel Béalu.

Ella se reconoce surrealista porque comparte los valores esenciales del movimiento y no duda en comprometerse. Participa en los juegos y se reúne con el resto del grupo en los salones y cafés, aunque se la reconoció como a un ser muy independiente y en algunas ocasiones de no tener un compromiso ciego. También aquejó las fisuras y los problemas con algunos miembros del grupo parisino.

Para quienes la conocieron esta bella mujer no pasó desapercibida, espontánea y alegre, rezumaba un erotismo propio de los personajes de Durrell, hermosa, compleja y con una carga erótica difícilmente comparable, suscita curiosidad no sólo para los surrealistas sino para el entorno mundano de París.

Casi todos los artistas del grupo colaboraron con ella, en sus libros, creando bellísimos libros ilustrados. Estas colaboraciones y la creación de libros-objetos se deben a la capacidad plástica de los escritos de la autora. Estos libros-objeto se convierten en el cuerpo de la poesía de Mansour. En sus primeras obras colaboran artistas como Hans Bellmer, Max Walter Svanberg, Jean Benoît, Matta y “cuyas ilustraciones cristalizan las analogías que llevan el texto a las imágenes”. (op.cit. 2005.p.190).

Mansour aparece en la literatura en una época en la que el erotismo es un tema casi exclusivamente de hombres, así como la obtención del reconocimiento por parte de un grupo conocidamente masculino. A pesar de todo, consigue destacar y sorprender en la esfera del surrealismo desde la década de los 50.

Joyce Mansour deberá esperar como muchas mujeres artistas a los años 90 para que su obra se rescate del olvido y se le haga justicia, empezando a encontrar algunas obras críticas sobre ella.



## La experiencia surrealista de Bona de Mandiargues: *Bonaventure*

Cristina Ballestín Cucala  
Universidad de Zaragoza

El surrealismo es, desde su constitución como grupo, un movimiento de vanguardia que ve crear a sucesivas generaciones: gran cantidad de artistas, hombres y mujeres, participa de esta aventura con su genio, arte y literatura. Las páginas que recogen la memoria del mismo olvidan, sin embargo, la de muchas artistas que cultivaron la revolución del edificio racional propuesta por sus compañeros, oferta que en ciertos casos ensancharon con nuevas miradas de complementación o réplica. En estas representaciones –pinturas, escritos y fotografías–, aparecen planteadas, en ocasiones, experiencias en primera persona. Surgen así sentimientos y vivencias diferentes de los ilustrados por sus compañeros y, sobre todo, una conciencia creadora que expresa, como en Bona de Mandiargues, la reivindicación de su arte.

En el presente artículo, partiendo de la constatación de la ausencia de las artistas surrealistas de la historia del movimiento, estudiaremos las posibles causas de ésta apelando tanto a la concepción sobre ellas mantenida dentro y fuera del grupo como a sus vivencias en el seno del mismo, deteniéndonos en el caso de Bona de Mandiargues. El desarrollo resulta de un contraste entre los datos de las investigaciones realizadas por la crítica feminista y los retazos de la experiencia surrealista que en particular la pintora y escritora señalada presenta en su *Bonaventure*.

La artista conocida como Bona nace en 1926 en Roma y con tan sólo trece años comienza el desarrollo de su espíritu artístico entre el Instituto de Arte A. Venturi de Módena y un granero que habilita como taller<sup>1</sup>. En el París de los años 50 inicia una larga serie de exposiciones personales que avalan la calidad de su arte y motivan su entrada en el grupo surrealista, al que conoce por André Pieyre de Mandiargues. La artista escribe, además, obras en verso y prosa que ven la luz la siguiente década y cuya creación se extiende a lo largo de su vida<sup>2</sup>. Sin embargo, a pesar del amplio despliegue

---

<sup>1</sup> Cf. COLVILE, G. (1999), *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Jean-Michel Place, p. 30.

<sup>2</sup> La investigadora G. Colville escribe en su obra sobre treinta y cuatro creadoras surrealistas publicada en 1999: "Actuellement Bona vit à Paris, écrit et travaille à ses "ragarts". Elle participe à la plupart des

de su talento y su participación en tan célebre movimiento, su nombre, junto al de tantas otras creadoras, se hundirá en la historiografía del mismo.

La crítica feminista especializada en el surrealismo, cuyo trabajo comienza en 1971 con la publicación de X. Gauthier *Surréalisme et sexualité*<sup>3</sup> y se desarrolla a partir de la década de los 80 de la mano de investigadoras norteamericanas como Gloria Feman Orenstein y Whitney Chadwick, denuncia el carácter exclusivo del proceso de configuración del grupo y su canon:

Through a critical approach that focused on the male Surrealists and a historical practice that reiterated this exclusionary process, a membership role had been devised which was almost exclusively male and a canon established which excluded the major productions of women Surrealists<sup>4</sup>.

Para recuperar esta obra y rescatar a sus creadoras, la tarea indispensable y previa es reunir los documentos y conjunto creativo de estas mujeres, empresa en absoluto fácil ya que, como indica W. Chadwick, “les oeuvres de beaucoup de ces artistes sont restées dans les collections privées et sont souvent inaccessibles”<sup>5</sup>. Este trabajo, calificado por Colville de *exhumación*<sup>6</sup>, se desenvuelve en un debate todavía abierto donde las personas comprometidas con el feminismo y dedicadas a la investigación del surrealismo se preguntan por las causas de la evidenciada exclusión. Su ausencia es asombrosa, entre otras razones, por la gran cantidad de mujeres que en su seno creó, según Chadwick la mayor de cualquier movimiento artístico<sup>7</sup>, aunque no imprevisible si consideramos, entre otras, la observación que Jacqueline Lamba, entonces Jacqueline Breton, realiza con motivo de la tímida acogida que París brindó a la primera exposición de la hoy célebre Frida Khalo : “Les femmes étaient encore sous-estimées. Il était difficile d’être une femme-peintre”<sup>8</sup>.

---

expositions nationales et internationales sur le surréalisme, elle expose aussi avec d’autres groupes, dont les peintres italiens de Paris”, (ibid.).

<sup>3</sup> GAUTHIER, X. (1971), *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard.

<sup>4</sup> RAABERG, G., “The Problematics of Women and Surrealism” en CAWS, M. A., KUENZLI, R. E., RAABERG, G. [eds.] (1991), *Surrealism and Women*, Cambridge, The Mit Press, pp. 1-10, p. 1.

<sup>5</sup> CHADWICK (2002), *Les femmes et le mouvement surréaliste*, París, Thames & Hudson,, título original *Women artists and the Surrealist Movement* (1985), Little, Brown & Co., p. 9.

<sup>6</sup> COLVILLE, G. (1994), “Images et mots d’elles: textes et hors textes de femmes surréalistes” en *Regard d’écrivain, parole de peintre* (1994) , Nantes, éd. Joca séria, 95-109, p. 95 : “[...] les travaux de ces femmes demeurent en marge, peu d’ouvrages existent sur leur peinture, et leurs écrits, souvent épuisés, se trouvent difficilement. Cependant un bon nombre de critiques s’acharnent à les exhumer, travail passionnant, car elles en valent la peine”.

<sup>7</sup> CHADWICK, W., op. cit., p. 11.

<sup>8</sup> BELTON, R. J., “Androgyny: Interview with Meret Oppenheim” en CAWS, M. A., KUENZLI, R. E., RAABERG, G. [eds.], op. cit., pp. 63-75, p. 69.

La limitación señalada por Lamba es igualmente sentida por Bona. En su obra *Bonaventure*, la artista se muestra consciente de las restricciones sufridas por su creación incluso tras su colaboración con el surrealismo: “[...] je crois que mon oeuvre de peintre sera considérée un jour, comme elle mérite de l’être”<sup>9</sup> comenta décadas después de su incursión en el panorama artístico. El pensamiento expresado por estas artistas traduce lo percibido en una época y entorno que entienden su lugar y participación fundamentalmente en términos de amantes, musas y, en su caso, aprendizas o seguidoras de un artista consolidado, como veremos a continuación. El análisis de la obra y figura de estas creadoras refleja cómo su desaparición es fruto de una compleja maraña de influencias, cómo su capacidad creativa y su autonomía son objeto de controversia tanto dentro como fuera del grupo surrealista. La sociedad y el movimiento tejen una red de influencias sobre las artistas de la que resulta el conjunto de factores que determina su borrado, su consideración en el grupo y su experiencia en el seno del mismo.

Las artistas juzgan como gran generador de desigualdad el sistema social. En la entrevista concedida al crítico R. J. Belton, Meret Oppenheim, creadora surrealista, afirma: “Woman’s problem is not her sexuality but her relations with society”<sup>10</sup>. En la misma línea, Léonor Fini, una de las artistas más prolíficas y reconocida, constata igualmente la situación social de inferioridad que viven las mujeres y reivindica su liberación: “I always thought that woman is badly treated, unjustly considered. I was thus rebellious against the feminine condition when I was very, very young. (...) I feel it is just that women be independent and not submissive”<sup>11</sup>. Su dedicación profesional al arte y la literatura supone un desafío al sistema social y cultural que las rodea y las considera dependientes y deudoras de una tradición que deben reproducir. Bona cuenta cómo desde pequeña la conciencia y defensa de sus aptitudes artísticas originaba un encuentro frontal con la pretendida ‘naturaleza femenina’, esencia impuesta por una familia sacudida por sus pretensiones:

A six ans déjà, je protestais contre le tableau de famille que m’offraient mes parents. « Je veux être une artiste, comme mon oncle ; comme pour lui, ma famille sera mon oeuvre, ma vie celle d’une nomade », criais-je révoltée, dégoûtée des scènes de ménage. Ma mère me disait que j’étais une fille dénaturée<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> MANDIARGUES, B. (1977), *Bonaventure*, Paris, Stock, p. 47.

<sup>10</sup> Ibid., p. 69.

<sup>11</sup> GAUTHIER, X. (1971), *Léonor Fini*, Paris, Le Musée de Poche, p. 75.

<sup>12</sup> MANDIARGUES, B., op. cit., p. 251.

Estas aptitudes artísticas sentidas desde la infancia o la pronta adolescencia son trabajadas, por muchas de las participantes surrealistas, a nivel académico. La lucha por su vocación incluía, en la mayoría de los casos, una preparación diversa en escuelas de artes. Tales lugares ofrecían, aunque en ocasiones alejado de sus pretensiones, un marco de formación teórica y técnica para el desarrollo de su genio. Sin embargo, a su salida del entorno académico la continuidad de su sensibilidad y capacidades se encontraba más que dificultada, envuelta en menosprecio y silencio.

En lo que se refiere al entorno surrealista, la propia figura de la mujer soporta una controversia que actúa en detrimento de su reconocimiento como entidad autónoma pues desde la misma denominación, *mujer surrealista*, se apunta un doble contenido, el de objeto y el de sujeto, cuyas fronteras se funden siempre en perjuicio de la segunda, la creadora, como queda manifiesto en la historia literaria y artística que refiere la vida y la obra del movimiento.

En este sentido, es significativo el análisis de los escritos que consideran y determinan la obra artística producida en el seno del surrealismo. Realizados por su líder, André Breton, las alusiones o comentarios de la obra de sus compañeras manifiestan una consideración diferenciada de la empleada para ellos, como señala Robert Belton:

In point of fact, the male Surrealists were almost totally indifferent to the work of women artists as art [...] Their writings on art typically ignored the contribution of female artists, and individual women were mentioned chiefly as the wife or companion of a respected male. [...] in his *Le Surréalisme et la peinture* [...] what he wrote is of extraordinarily little value as an appraisal of their production. [...] When a woman's paintings are mentioned, they are never treated with the same perspicuity as those of a man<sup>13</sup>.

Un análisis de la ausencia del nombre de las artistas o su aparición como efeméride en los escritos que conforman el canon surrealista evidencia la concepción reductora de su obra y figura en el grupo. A este respecto, los estudios de crítica feminista especializados en el movimiento parten de la constatación de los parámetros patriarcales en que éste se desarrolló. Su debate y acuerdos se generan desde una figura, la del sujeto surrealista, un sujeto denunciado por este sector como

---

<sup>13</sup> BELTON, R. J., "Speaking with Forked Tongues : "Male " Discourse in "Female " Surrealism ?" en CAWS, M. A., KUENZLI, R. E., RAABERG, G. [eds.], op. cit., pp. 50-62, pp. 52-53.

“incontestablement mâle”<sup>14</sup>. La instancia enunciativa se aleja, así, una vez más, del neutro universal para resolverse sexuada, de igual manera que su objeto. En un movimiento que dictamina la importancia del amor y su fuerza subversiva a través de prácticas y términos que hermanan tradición cortés y romántica, las mujeres se vieron presa de unos parámetros que obstaculizaron, en gran manera, su consideración como creadoras para beneficiar la de mediadora entre el creador y su obra. El arbitrio de esos principios se articula en consonancia con esa sociedad que hace de la mujer una subalterna del hombre y del espacio público, profesional, una esfera inaccesible para ella.

Las investigaciones constatan la ausencia de las artistas surrealistas de la considerada primera generación, aquella que construyó la edificación teórica del movimiento. La investigadora G. Raaberg señala la década de los 30 como el momento en que las mujeres habrían comenzado a tener un papel significativo en el mismo<sup>15</sup>. Este hecho podría concurrir al sesgo que el dictado de los principios evidencia y facilitaría, por un lado, la marginación de las artistas del considerado grupo surrealista<sup>16</sup> pero, por otro, las eximiría de una práctica rígida de los postulados teóricos del mismo, algo que preservaría, en cierto grado, su independencia, según la teoría mantenida por W. Chadwick. De esta manera, podría articularse una obra innovadora que vendría a regenerar un movimiento necesitado de frescura mediante la introducción y sugerencia de nuevos temas como la sexualidad entre mujeres, la maternidad o las representaciones de desnudos masculinos<sup>17</sup>. Sin embargo, la independencia de las artistas respecto de los principios y compañeros surrealistas se encuentra muy lejos de ser admitida por la crítica especializada de forma unánime<sup>18</sup> pues el proceso de aceptación parece implicar

---

<sup>14</sup> SULEIMAN, S.R., “En Marge: les femmes et le surréalisme”, en *Pleine Marge*, 17 junio, 1993, pp. 55-68, p. 63.

<sup>15</sup> RAABERG, G., “The Problematics of Women and Surrealism” en CAWS, M. A., KUENZLI, R. E., RAABERG, G. [eds.], op. cit., p. 2: “[...] it was not until the 1930s and later that women began to be given a more significant role in the surrealist movement”.

<sup>16</sup> SULEIMAN, S.R., op. cit., p. 68 : “[...] n’ayant pas été présentes pendant les années fondatrices, les artistes et écrivains femmes ont pu être plus facilement reléguées aux marges, au statut de personnages mineurs”.

<sup>17</sup> Esta nueva temática de representación aparece, principalmente, en la obra de Léonor Fini (Divinité chthonienne surveillant le sommeil d’un jeune homme, L’Alcôve. Intérieur avec trois femmes ), Frida Khalo ( Deux nus dans une forêt, Mi nacimiento, El hospital Henry Ford ), Dorothea Tanning (Maternité), Ithell Colquhoun ( Gouffres amers, La Famille du Pin ) o Meret Oppenheim ( Femme de pierre ).

<sup>18</sup> Podríamos resumir los estudios de crítica feminista especializados en el surrealismo entorno a dos posiciones: la encabezada por W. Chadwick que defiende la independencia y autonomía de las creadoras y su obra y la defendida por R. J. Belton que cuestiona la capacidad de alejamiento de las autoras respecto de los principios dictados por sus compañeros y la autoridad que sobre ellas ejercen. En este sentido, el

una serie de condicionantes de influencia directa sobre la producción y consideración de éstas más allá de su ausencia en la edificación teórica del movimiento.

En este sentido, observamos un proceso de aceptación en el grupo diseñado en función de los principios trazados por el conjunto masculino cuya actitud es, cuando menos, ambigua respecto de sus compañeras dando lugar a la doble acepción que esta figura aparenta. El ideal de la *femme enfant* se materializa en la juventud de numerosas artistas cuya entrada en el grupo coincide, además, con el debut de sus carreras artísticas o literarias<sup>19</sup>. Esta diferencia de edad a menudo se proyecta sobre su capacidad creativa de manera perjudicial, como apunta Riese Hubert, contribuyendo a la reducción del papel de las mujeres y de su obra al de meras seguidoras o discípulas<sup>20</sup>. La reconocida juventud y belleza de estas artistas encarnaba los ideales propuestos y buscados por el grupo masculino. Su entrada en el movimiento y su relación sentimental con uno de los miembros del mismo van, en numerosas ocasiones, unidas. Este lazo favorece, igualmente, la marginación de sus capacidades propias a favor de su papel de amante y musa. En opinión de la crítica L. Cottingham, la exposición del genio de estas mujeres se subordina en el surrealismo a la realización de ese papel de mediadora, cuyas formas integran un detallado catálogo impuesto por sus propios compañeros<sup>21</sup>:

[...] Le surréalisme parisien ajouta une quatrième marche –*artiste* – à cette procédure traditionnelle en trois étapes, muse-modèle-maîtresse: les femmes pouvaient maintenant participer, de manière limitée, en tant qu’artistes, au monde surréaliste, mais seulement une fois leur rôle de muse-modèle-maîtresse accompli<sup>22</sup>.

Si la entrada o permanencia de las mujeres en el grupo parecen encontrarse relacionadas en numerosas ocasiones y determinados momentos con su relación sentimental, debemos señalar que su admisión se produce igualmente en la mayoría de los casos tras ser su obra descubierta por algún miembro del grupo ya formado. Es el caso de Bona de Mandiargues que cuenta cómo es su primera exposición pública la que

---

crítico viene a matizar esta independencia y autonomía para señalar la existencia limitada de un espacio propio en el seno del impuesto.

<sup>19</sup> CHADWICK, W., op. cit., p.15.

<sup>20</sup> RIESE HUBERT, R. (1994), *Woman, Surrealism and partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press p. 28.

<sup>21</sup> La investigadora X. Gauthier realiza en su obra un inventario de las figuras femeninas que aparecen en el corpus surrealista realizado por los hombres. Así, podemos encontrar, entre otras, la *femme-enfant*, la *femme-fruit*, la *femme-ange*, la *femme fatale* o la *femme-fleur*. Cf. GAUTHIER, X., *Surréalisme et sexualité* (1971), París, Gallimard.

<sup>22</sup> COTTINGHAM, L. (2002), *Cherchez Claude Cahun*, Lyon, Carobella, p. 42.

provoca la invitación del líder surrealista a participar en el movimiento:

En 1952, j'ai exposé pour la première fois. C'était à la galerie Berggruen, et c'était Francis Ponge qui me présentait. Juste avant la mienne, il y avait eu une exposition de Man Ray.

Puis, les surréalistes m'ont invitée. Ainsi André Breton me proposa de participer à l'exposition surréaliste de 1954<sup>23</sup>.

Este dato, así como la continuidad del ejercicio creativo en el seno del movimiento, indicaría el reconocimiento de su labor por parte de quienes la acogen. Tal es, al menos, la percepción de la artista que llega a negar una consideración diferenciada entre hombres y mujeres y afirma el reconocimiento de las capacidades artísticas de éstas en condiciones de igualdad, factor que reconoce como particular al grupo formado por los surrealistas :

On y discutait aussi de la femme et c'était la première fois que j'entendais des gens très intelligents s'intéresser au rôle de la femme sans le soumettre à celui de l'homme. [...] Pour la première fois cette idée, absurde en d'autres milieux, italiens surtout, d'être femme, artiste peintre et poète, devenait une possibilité, une promesse de merveilleux futur<sup>24</sup>.

La artista afirma la omnipresencia de la mujer en el movimiento y cita a varias participantes para señalar su carácter excepcional, en abstracto, y rechazar su consideración de objeto en el seno de un grupo donde su presencia supera a la otorgada por el Romanticismo<sup>25</sup>, fuente privilegiada por la ideología surrealista. Sin embargo, la ambigüedad que preside las relaciones entre hombres y mujeres en el seno del grupo, señalada por todas las investigaciones de crítica feminista, aparece, igualmente, en el pensamiento de Bona pues afirma la importancia de « la mujer » en el surrealismo en función de su identificación con la poesía, medio de la revolución ideada : “Les surréalistes ne séparaient pas la femme de la poésie, ils l'identifiaient avec leur propre démarche créatrice [...]”<sup>26</sup>. La trascendencia de la mujer depende así del hombre, ésta es asimilada a una instancia media, instrumento a través del cual culminar la anhelada revolución dirigida e ideada por el grupo masculino reunido entorno a Breton.

---

<sup>23</sup> MANDIARGUES, B., op. cit., pp. 257-258.

<sup>24</sup> Ibid., p. 259.

<sup>25</sup> Ibid. : "Elle était toujours présente, bien plus que la « muse » des Romantiques. Et quelles femmes extraordinaires que les femmes surréalistes : Éliisa, la femme d'André Breton, Toyen, Leonora Carrington, Meret Oppenheim, Nora Mitrani, d'autres encore...Aucune n'était considérée comme un objet".

<sup>26</sup> Ibid.

En este sentido, la admisión de las mujeres, a pesar de producirse, en numerosas ocasiones, tras el descubrimiento de su obra, parece no obedecer, al menos de forma principal, al criterio de un reconocimiento artístico propio. Si Cottingham señala la relación personal y el papel de musa a representar en el movimiento como principal causa de su entrada en el mismo, Suleiman observa cómo el proceso de admisión se flexibiliza, además, en función de la erosión que el tiempo produce sobre los fundadores: “ [...] la plupart des femmes que le mouvement accueillait dans les années trente étaient beaucoup plus jeunes que les fondateurs du mouvement –ce qui n’était pas sans importance pour des hommes qui prisaient le nouveau et la révolution”<sup>27</sup>.

En este movimiento de renovación, en numerosas ocasiones la faceta profesional de la mujer queda relegada, a pesar del discurso liberador que parece defender el líder del movimiento, a un segundo plano frente a los papeles señalados y otras tareas tradicionalmente promulgadas como propias de su sexo. Uno de los casos más evidentes de este procedimiento es el de Jacqueline Lamba. La artista, preparada académicamente en París y reconocida como creadora de objetos surrealistas, se casa con André Breton poco tiempo después de su participación en la Exposición internacional de Londres de 1936. Este contrato, contrariamente a lo exaltado por el líder, conlleva una supeditación manifiesta de su faceta creativa, en este caso, a la de esposa y madre<sup>28</sup> y una ocultación continuada de su obra, jamás mencionada por Breton en ninguna de sus obras. Lamba no es un caso aislado. A. Bosquet, en su obra sobre la pintora Dorothea Tanning confirma igualmente la incompatibilidad de la relación sentimental con la dedicación artística de la creadora surrealista: “ Dorothea a trouvé le compagnon rêvé. Plus tard, elle comprendra que son existence en tant que peintre devait inévitablement souffrir de par sa qualité d’épouse de Max Ernst. Mais l’amour submerge tout. Si c’était à refaire, recommencerait-elle, oui”<sup>29</sup>. La propia artista advierte las dos caras de la verdad surrealista respecto de la mujer, como explica en una entrevista en Nueva York en 1940: "Je remarquai avec une certaine consternation que la place de la femme dans le

---

<sup>27</sup> SULEIMAN, S. R., op. cit., p. 68. La cita continua "[...] Ce fut encore plus important, bien entendu, après la guerre, lorsque la première génération surréaliste avait dépassé la cinquantaine. Ils étaient sans doute bien aise d’accueillir des femmes jeunes [...] d’autant plus que beaucoup de jeunes hommes qui auraient pu être leurs disciples préféraient fonder leurs propres mouvements d’avant-garde".

<sup>28</sup> CHADWICK, W., op. cit., p. 50 : "Mais son mariage ne lui laissait que peu d’occasions de s’occuper sérieusement de son oeuvre. Le couple vivait dans le petit appartement de Breton, 42 rue Fontaine, où il y avait peu de place pour travailler. La vie de Jacqueline Lamba était dominée par les besoins de Breton, par l’activité surréaliste, puis, après 1936, par la présence de leur fille, Aube"

<sup>29</sup> BOSQUET, A. (1966), *Dorothea Tanning*, Paris, Pauvert, p. 152. Citado en GAUTHIER, X., *Surréalisme et sexualité*, p. 193.



surréalisme n'était pas différente de celle qu'elle a dans la société bourgeoise en général"<sup>30</sup>.

En su investigación sobre la relación profesional de hombres y mujeres dentro del surrealismo, *Surrealism and partnership*, R. R. Hubert verifica un número de parejas heterosexuales asociadas con el movimiento superior a veinte<sup>31</sup>. En este contexto, aparece una forma de trabajo no exclusiva del grupo surrealista pero sí coherente con su estructura: la colaboración. Hubert señala esta forma de trabajo, además, como característica en el desarrollo de las mujeres artistas: “ It seems that because of their need to belong to close-knit groups, [...] women artists, to function creatively, relied on partners whose ideals they could share and with whom they could participate in pathbreaking experiments”<sup>32</sup>. La “necesidad” a la que se refiere la investigadora se entiende en un contexto social que obliga a las mujeres a buscar el apoyo de sus homólogos para el despliegue su genio. La ausencia de reconocimiento social de sus capacidades profesionales, particularmente acusada en el sector artístico, hace que el trabajo en equipo, agrupación siempre formada por un hombre y una mujer, ofrezca, en éste y otros grupos, la solución más asequible y recurrente<sup>33</sup>. En este sentido, Bona, como otras participantes, encuentra que su experiencia en el seno del movimiento se produce en términos de apoyo y alianza: “ Ce qui fut pour moi reconfortant dans l'appui du groupe, c'est le sentiment d'une certaine alliance et d'une certaine chaleur amicale. Le plus déchirant pour un artiste, c'est la solitude, ce gel où l'inspiration se raréfie”<sup>34</sup>. Para ella, sentir el respaldo del grupo es valioso y celebrado en diversas ocasiones a lo largo de su *Bonaventure* a pesar de su constatación de la ausencia de reconocimiento que su obra sufre en el proceso de conformación del canon surrealista.

La influencia del factor biológico y la relación sentimental, elementos de notable influencia en el proceso de entrada al grupo así como su consideración interna y

---

<sup>30</sup> La afirmación pertenece a una entrevista a D. Tanning citada en CHADWICK, W., op.cit., p. 11.

<sup>31</sup> RIESE HUBERT, R., op. cit., p. 10: “ Since collaboration plays so prominent a role in surrealism, it seems to be linked to the sudden emergence of artist couples within the group. Surrealism is generally considered a movement characterized by a radical transformation in membership and perspective. [...] a detailed survey [...] reveals that there are at least twenty heterosexual couples [...] associated with surrealism”.

<sup>32</sup> Ibid., p. 1.

<sup>33</sup> La investigadora R. Riese Hubert, en un artículo sobre las olvidadas artistas que participaron en el Dadá, explica los intereses interdisciplinarios de las mujeres que, de la mano de sus compañeros sentimentales implicados en el movimiento, participan en los grupos de Zurich y Berlin. Algunas de las creadoras más prolíficas son Emmy Hennings o Sophie Taeuber. Cf. RIESE HUBERT, R., “Femmes Dada, femmes surréalistes » en COLVILLE, G., CONLEY, K., (dir.) (1998), *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, París, Lachenal & Ritter, pp. 19-39.

<sup>34</sup> MANDIARGUES, B., op. cit., pp. 257-258.

externa, parecen diluirse en la percepción de estas mujeres, centrada en el estatus de inferioridad otorgado por una sociedad que no aprobaba su dedicación al mundo de la creación artística o literaria. En este sentido, Bona, junto a muchas de estas mujeres, reivindica el espacio surrealista, a pesar de las restricciones evidenciadas por las investigaciones, como un espacio de libertad donde se les permitió e instó a ejercitar su genio. Las artistas, inferiores en edad y experiencia, habrían descubierto en el ámbito de la pareja las condiciones para el desarrollo de su espíritu creativo. Así, habida cuenta del entorno descrito, el surrealismo les habría procurado un espacio estimulante y fecundo. Las vivencias descritas en *Bonaventure* recrean ese ambiente y deseo de revolución que en ella producía el contacto con quienes habían proyectado conmocionar la razón:

Gagnée à l'esprit du groupe, j'aurais voulu ne pas contrôler mon dessin, me laisser guider de plus en plus par l'inconscient, explorer les cités souterraines, le monde intérieur de l'homme. Je voulais entamer une psychanalyse au service de l'art, retrouver les forces subversives de l'enfant ou du non-civilisé, peindre cette manière d'être de l'homme et de la femme dans leur nudité originelle, à laquelle je croyais passionnément et que je cherchais toujours<sup>35</sup>.

Sin embargo, es importante analizar las implicaciones artísticas y personales de la colaboración pues la práctica coincidencia del inicio de la actividad artística profesional de muchas de las artistas con el de su relación personal con algún miembro del surrealismo resulta de influencia directa sobre la psicología de la creación de éstas. El hecho facilitaría el establecimiento de una relación de dependencia emocional más que de igualdad entre ambas partes de la pareja como señala Riese Hubert: “Carrington's and Zürn's personal relationships with their companions coincided in part with their initiation as professional artists, they obviously ran the risk of becoming emotional dependents rather than equal partners”<sup>36</sup>. Los resultados, visibles en la obra de las autoras, son diversos: Unica Zürn será presa de sucesivas crisis viendo agravada su falta de autoestima y confianza en sí misma mientras que Leonora Carrington, sin embargo, reformulará protestas contra la autoridad de las figuras masculinas<sup>37</sup>. Sin embargo, como señala Robert Belton, el peso de los factores culturales y sociales en las relaciones establecidas entre los hombres y las mujeres artistas recae habitualmente sobre éstas incluso en el caso de parejas menos desiguales: “When artists of the same generation and with comparable expertise enter into partnership, however, the woman does not

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 258.

<sup>36</sup> RIESE HUBERT, R., op. cit., p. 28.

<sup>37</sup> Ibid.

necessarily elude conflicts involving freedom and subservience”<sup>38</sup>. En el caso del grupo surrealista, ambos factores, inexperiencia y relación sentimental, habrían posibilitado el establecimiento de una relación jerarquizada más que de igualdad entre las dos partes de la pareja en la que el hombre se instaure como maestro. En este sentido, más allá de la defensa que algunas de ellas realizan de un espacio e inquietudes, en ocasiones, coincidentes, muchas son las artistas que necesitaron la emancipación de sus compañeros sentimentales para desarrollar plenamente su potencial de creación<sup>39</sup> o conseguir el reconocimiento de su autonomía<sup>40</sup>.

A pesar de la conciencia y reivindicación de su calidad de creadoras, observamos cómo a la hora de considerarse como surrealistas de pleno derecho, muchas de estas mujeres dudan. S. R. Suleiman señala esta dificultad como algo propio de las escritoras: " Non seulement elles en étaient exclues par les hommes, mais elles s'en excluaient elles-mêmes. Il faut avoir plus de confiance en soi, être plus assuré de ses droits [...] Or, les femmes avaient de la difficulté à se croire écrivains, tout court"<sup>41</sup>. En la misma línea, y tras múltiples entrevistas, con estas mujeres, W. Chadwick se refiere precisamente a esta falta de confianza en sí mismas: "À plusieurs reprises j'ai entendu comme leitmotiv : « Mais je n'étais pas vraiment surréaliste » ou bien « X n'était pas un très bon peintre, mais bien sûr elle n'était pas vraiment surréaliste »"<sup>42</sup>. Sin embargo, creemos que esta falta de confianza viene alimentada por su juventud, las arraigadas creencias impuestas sobre su sexo y su ausencia en el momento de edificación teórica del movimiento. Su situación y la consideración percibida en el seno del grupo mediaría con gran fuerza en la percepción de sí mismas. A ello, podemos sumar el carisma y la autoridad que los surrealistas desprendían deslumbraban a cualquier artista noble que se incorporara al grupo, y quizá en especial, a ellas por los condicionantes mencionados, como comentan Remedios Varo:

---

<sup>38</sup> BELTON, R. J., " Speaking with Forked Tongues : " Male " Discourse in " Female " Surrealism ?" en CAWS, M. A., KUENZLI, R. E., RAABERG, G., op. cit., pp. 50-62, pp. 52-53. Sus conclusiones son diferentes de las de Hubert e insiste así en el carácter represivo de los términos de la colaboración entre los hombres y las mujeres que creaban en el grupo, siempre en perjuicio de éstas.

<sup>39</sup> CHADWICK, W., op. cit., p. 11.

<sup>40</sup> Encontramos, entre otras, en la biografía de Jacqueline Lamba datos significativos a este respecto. Su primera exposición personal tendrá lugar en 1944, sólo tras su separación de André Breton el año anterior. En el despegue de su reconocimiento como artista autónoma, Lamba está casada con David Hare. La artista se ve obligada a afirmar su cualidad de artista con independencia a su participación en el movimiento, en otras palabras, antes y después de Breton, COLVILE, G., op. cit., p. 156.

<sup>41</sup> SULEIMAN, S. R., op. cit., p. 67.

<sup>42</sup> CHADWICK, W., op. cit., p. 11.

A veces, participaba en las exposiciones presentando cuadros; mi posición era la de una auditora tímida y humilde, era demasiado joven y no tenía el aplomo suficiente para enfrentarme a un Paul Éluard, a un André Breton o a un Benjamin Péret. Me quedaba boquiabierto delante de ese grupo de hombres brillantes e inteligentes. Estaba con ellos porque me sentía en afinidad<sup>43</sup>.

O Meret Oppenheim: "I was definitely the youngest person in Breton's circle (...) I was young and impressed"<sup>44</sup>.

Sin embargo, la actitud de Bona no manifiesta ningún complejo ante el grupo formado por Ernst, Bellmer, Matta o Masson y Breuner<sup>45</sup>. Como Oppenheim o Varo, comparte con ellos conversación y vocación y, si reconoce su enseñanza, no menoscaba ésta la consideración de su capacidad creativa o autonomía. En este sentido, el surrealismo serviría de maduración y empuje a su talento:

Grâce au groupe surréaliste, j'ai pu voir plus clair en moi et dans ce que je cherchais à exprimer. [...]

Auparavant, dans une période où je cachais presque ce que je faisais, j'avais déjà beaucoup travaillé. Très influencée par de Pisis, je n'étais, je crois, qu'une bonne élève.

Le groupe surréaliste me donna la révélation à laquelle secrètement j'aspirais<sup>46</sup>.

La artista, perteneciente a una generación que ha leído los *manifestos surrealistas*, afirma su integración en el grupo dirigido por Breton y cree, como señalábamos, en la igualdad entre hombres y mujeres planteada y reivindicada por aquellos que se reunían para hablar de poesía y arte. Su discurso ofrece esta equiparación mediante la constante cohabitación de los términos "hombre" y "mujer"<sup>47</sup>. Quizá a ello contribuya su entrada tardía en el grupo y la ausencia de relación sentimental en el seno del mismo, factores de relevancia que, si no impiden que siga el camino del olvido sufrido por las artistas en la historia del surrealismo, la distinguen de

---

<sup>43</sup> KAPLAN, J., "Remedios Varo: Voyages and visions", *Woman's Journal*, nº1, otoño 1980-invierno 1981, p. 17.

<sup>44</sup> BELTON, R. J., "Androgyny: Interview with Méret Oppenheim" en CAWS, M. A., KUENZLI, R. E., RAABERG, G. (eds.), op. cit., p. 67. Oppenheim se dice surrealista "before the letter" aunque se define como "picture-maker".

<sup>45</sup> MANDIARGUES, B., op. cit., p. 258 : " Au café surréaliste, j'ai connu beaucoup de grands artistes : Ernst, Bellmer, Lam, Matta...Ce qui me plaisait chez eux comme chez Masson, Breuner, [...] c'était la tendance qu'ils avaient tous à aimer la poésie, les poèmes de toutes les civilisations, du haïkaï à l'épopée. Jamais ils ne séparaient la poésie de l'art : il fallait être des poètes. Il fallait peindre, ou sculpter des poèmes ".

<sup>46</sup> Ibid., pp. 258-259.

<sup>47</sup> En numerosas ocasiones las afirmaciones referentes a los principios del movimiento explicitan la inclusión de la mujer como creadora : "Parmi les surréalistes j'ai compris que l'œuvre devait être portée par le goût du danger, et que la femme, comme l'homme, pouvait et devait risquer le tout pour le tout", (Ibid., p. 259).

la mayoría de sus compañeras. En este sentido, la conciencia y explicación de su investigación artística demuestra una autonomía plena que a través del arte pretende, de un lado, alcanzar las llaves de las puertas que nos separan del mundo invisible de las que hablaba Nerval y, de otro, embarcar sus medios para esta aventura hacia la luz del sueño y los secretos de la alquimia<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 48: "Ma recherche est alchimique. Je veux faire de l'or à partir des excréments ou du plus concret".

## La sociología literaria y el Nouveau Roman

José María FERNÁNDEZ CARDO  
Universidad de Oviedo

Desde la década de los sesenta la sociología literaria (denominada por algunos *sociología de la literatura* o simplemente *sociocrítica*, en estricta dependencia del punto de vista metodológico adoptado por los autores alineados bajo uno u otro paraguas terminológico) ha venido manteniendo con el Nouveau Roman una relación particularmente estrecha, al utilizarlo como objeto de aplicación, a la par que de experimentación, de los distintos estadios teóricos que la disciplina iba recorriendo a lo largo de las últimas décadas del siglo XX, en su empeño por adquirir un alto grado de autonomía y de independencia científicas.

El Nouveau Roman, que en la década de los cincuenta acababa de presentarse en la sociedad francesa de las letras de la mano de Les Éditions de Minuit, con el editor Jérôme Lindon a la cabeza y las primeras publicaciones de Robbe-Grillet y de sus próximos (Michel Butor, Claude Simon, Claude Ollier, Marguerite Duras y Nathalie Sarraute), y cuyo “rumor” rápidamente se extendía como la nueva alternativa literaria acuñada en el territorio hexagonal, se ofrecía al sociólogo como un dominio apropiado para la experimentación metodológica. Además era el propio movimiento literario el que se autodefinía él mismo como experimental e incidía en que la nueva sociedad, la europea de después de la guerra (o en sentido amplio el conjunto de la sociedad occidental del Hemisferio Norte) requería un cambio en la mentalidad de autores y lectores de novelas. Al fin y a la postre le legitimaba históricamente el hecho de que esa había sido también la perspectiva adoptada en su tiempo por los grandes precursores franceses del género en el siglo XIX: tanto Balzac como Zola se habían esforzado en adaptar la novela a la sociedad coetánea, en la práctica de su propia escritura textual y en la teoría diseminada en prefacios y manifiestos de orientación “paratextual”.

Robbe-Grillet, en el artículo publicado en 1957 con el título “Sur quelques notions périmées”, recogido años más tarde en el manifiesto *Pour un Nouveau Roman* (1963), decía con meridiana claridad que la novela de personajes pertenecía al pasado, había

marcado una época caracterizada por la importancia del individuo, y añadía que la época actual era más bien la del “número matrícula”, haciendo el análisis que a continuación se reproduce, análisis de sociología histórica, no exento de sobrecarga significativa en la pluma de un escritor:

Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps-à-corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche.

Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà.<sup>1</sup>

El ensayo de Nathalie Sarraute *L'ère du soupçon* (1956), situado en una perspectiva más literaria (en relación con la evolución de la novela a mediados del siglo XX) que sociológica, venía a proclamar desde la primera página tres cuartos de lo mismo: después de Dostoievski y de Kafka la novela surgida del molde decimonónico no podía continuar en la misma línea cuando habíamos asistido a la crisis de lo psicológico en el hombre moderno, “aplastado por una civilización mecánica”<sup>2</sup>. Y Michel Butor, en la otra proclama de la tríada de los manifiestos clásicos del Nouveau Roman, insistía en la necesidad de renovar la novela cuando el mundo y la sociedad habían cambiado a toda prisa: “À des réalités différentes correspondent des formes de récit différentes. Or, il est clair que le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité. Les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux rapports ainsi survenus”<sup>3</sup>. La sociología de la literatura, impulsada por estas y otras declaraciones de la misma guisa de los miembros del grupo, incluiría muy pronto en su horizonte de trabajo los textos del Nouveau Roman, con el ánimo de describir y profundizar en el estudio de la homología de las series literatura-sociedad.

El asunto era todavía mucho más atractivo considerando que la noción de “engagement”, tan fecunda en la década precedente y tan presente en el Sartre de

---

<sup>1</sup>.- ROBBE-GRILLET, Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Gallimard, coll. Idées, Paris, p.33.

<sup>2</sup> -SARRAUTE, Nathalie (1967), *La era del recelo*, traducción de Gonzalo Torrente Ballester, Ediciones Guadarrama, Madrid, p. 13.

<sup>3</sup> - BUTOR, Michel (1972), *Essais sur le roman*, Gallimard, coll. Idées, Paris, p.10.

*Qu'est-ce que la littérature* (1947), había sido vituperada en manos del paladín del grupo, de Robbe-Grillet, que se había atrevido a proclamar que esa noción estaba lisa y llanamente pasada de moda. Por eso quizás los “nuevos novelistas” suscitaron aún en mayor medida el deseo de la crítica sociológica que intentaría ver en sus novelas el reflejo no querido, al menos de forma consciente, de la sociedad coetánea, latente, e incluso presente a pesar de la voluntad explícita de unos autores que parecían negarse a significar en términos políticos. El Nouveau Roman vendría, pues, de este modo a inscribirse en un espacio literario próximo a la tradición de la denominada “crisis de la representación”, legible en los grandes autores de la literatura francesa del último tercio del siglo XIX (el Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, el Rimbaud de “je est un autre”, Lautréamont, Mallarmé o Alfred Jarry), en las vanguardias del siglo XX y en autores tan grandes como el mismísimo Marcel Proust.

Es en la década siguiente a la de la publicación de los primeros “nouveaux romans”, es decir en la de los sesenta, cuando la sociología de la literatura arranca con brío en territorio francés. En 1964 se celebra en París entre el 21 y el 23 de mayo de 1964 el primer coloquio internacional dedicado a la sociología de la literatura, organizado por el Instituto de Sociología de la Universidad de Bruselas y la Sección 6ª de L'École Pratique des Hautes Études. El acontecimiento estaría dotado de todo un carácter fundacional al decir de Arthur Doucy en la apertura del mismo: “Creo que está surgiendo una disciplina nueva: la sociología de la literatura, que una vez constituida será muy importante como aportación tanto para la historia cuanto para la crítica literaria o la reflexión sociológica en general”<sup>4</sup>. Entre los participantes en aquel coloquio figuraban nombres de la talla de Barthes, Escarpit, Lefebvre y Goldman. En el mencionado coloquio el Nouveau Roman y la obra de Robbe-Grillet en particular fueron ya objeto de interés para los investigadores allí reunidos. Henri Lefebvre había planteado el asunto durante su intervención en estos términos:

Al lado de los que se consideran creadores y constructivos y cuya trayectoria lleva al *nouveau roman*, existe la línea de los negativos que continúa. Lo he dicho ya muchas veces y me permito repetirlo aquí. La obra característica de nuestra época, al menos según mi interpretación, es Artaud y no Robbe-Grillet, es Beckett con esa especie de autodestrucción de la obra misma.<sup>5</sup>

Difiere sustancialmente de ese planteamiento Lucien Goldman que en el debate

---

<sup>4</sup> - DOUCY et alii (1971), *Literatura y Sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Ediciones Martínez Roca, Segunda edición, Barcelona, p. 11.

<sup>5</sup> - Ibid. p.123.



subsiguiente señala que no se trata de averiguar quién es más importante Robbe-Grillet o Beckett, sino de saber qué visión se expresa en la obra de cada uno de ellos. Mientras que la obra de Beckett debe relacionarse con el existencialismo y el largo período de la crisis capitalista, la de Robbe-Grillet se sitúa del otro lado, “pertenece a la época del capitalismo de organización, de una sociedad que se ha construido un universo global, racional, objetivo y ahumano”<sup>6</sup>. Goldmann venía a retomar en síntesis la que era su tesis principal del extenso estudio dedicado a Robbe-Grillet en el correspondiente capítulo de *Pour une sociologie du roman* (1964)<sup>7</sup>, publicado ese mismo año del coloquio que nos ocupa, el de 1964, y que será en adelante uno de los libros de obligada referencia para la constitución de la moderna sociología de la literatura, además de un clásico inseparable de las bibliografías de estudios sobre el Nouveau Roman.

Como es bien sabido, la perspectiva de análisis sociológico en la que Goldmann se sitúa para leer la literatura pasa por la noción de *homología* entre las formas literarias y los contenidos sociales. Las formas novelísticas constituyen una transposición de la vida cotidiana dentro de la sociedad individualista de producción para el mercado. Dedicó Goldmann todo el capítulo tercero de su libro (*Nouveau Roman et réalité*) al estudio sociológico de las novelas de Robbe-Grillet, y, tangencialmente, de Nathalie Sarraute. Se inscribe su trabajo en el marco metodológico del estructuralismo genético que él mismo ha teorizado y desarrollado, dentro del cual no es posible la separación entre las leyes fundamentales que rigen la creación cultural – siendo la literaria una de sus parcelas – y las que determinan el comportamiento de los hombres en la vida social y económica. En su estudio sociológico del Nouveau Roman Goldmann se fija en el proceso más o menos radical de la desaparición del personaje y en el reforzamiento correlativo de la autonomía de los objetos que pone en relación con la teoría marxista del *fetichismo de la mercancía*, similar al proceso que Lukács había denominado de la *cosificación*. Las tres primeras novelas de Robbe-Grillet, publicadas en la década de los cincuenta (*Les Gommès*, *Le Voyeur* y *La Jalousie*), vendrían, pues, a ilustrar cada una en un grado y de forma progresiva la temática de la autorregulación, la pasividad creciente de los individuos y la cosificación, conceptos clave en el análisis marxista de la sociedad contemporánea.

Pero las teorías y la brillante lectura de Goldmann no pudieron sustraerse a la erosión del tiempo en una época como aquella, particularmente fecunda en el campo de

---

<sup>6</sup>.- Ibid. p. 126.

<sup>7</sup>.- Gallimard, Paris.

la “nouvelle critique”. Desde el inicio de la década de los setenta se dio en cuestionar la práctica de la sociología literaria de los contenidos, abocada a ser sustituida por la sociología de las formas, que críticos como C. Duchet<sup>8</sup> o P.V. Zima oteaban ya en el horizonte de la metodología. La lectura social de la novela no debería ocuparse en lo sucesivo sólo de los aspectos económico-sociales, olvidando el estudio de las estructuras finas que tejen su red en el texto y lo constituyen como “espacio social homogéneo”. El objetivo fundamental de la crítica sociológica no era ya el mismo que había orientado el trabajo de los críticos marxistas “puros”; de lo que ahora no se trataba era de relacionar las obras literarias con las ideologías de manera unívoca, sino de “poner de manifiesto las implicaciones sociales (ideológicas)” de la escritura. En 1971 Robbe-Grillet, que no dudaría en calificar de interesante la lectura que Goldmann había realizado de su obra, ya había advertido que éste quizás no se había parado a escuchar la música de las frases en sus novelas: “J’ai gardé l’impression, lorsqu’il parlait de moi, que les contenus thématiques étaient pour lui seuls visibles [...] en littérature il ne sentait pas la structure des phrases”.

Apenas habían transcurrido diez años desde la publicación del libro de Goldmann cuando en 1973 aparece en Les Éditions de Minuit el libro de Jacques Leenhardt *Lecture politique du roman*. El libro, dedicado íntegramente a la lectura política de *La Jalousie* de Robbe-Grillet, supuso un importante paso hacia delante en el camino de la constitución de una renovada sociología literaria, cada vez más alejada de la “clásica” sociología del reflejo. Y aunque todavía el trabajo de Leenhardt tuviera más de una deuda metodológica no saldada respecto a Goldmann, que fue su maestro, y la noción de homología, lo cierto es que se trataba de una brecha abierta en la dirección del nuevo rumbo que tomaría la disciplina: no podía reprochársele no haber trabajado las estructuras textuales finas de la escritura, porque había analizado la descripción hasta sus últimas consecuencias y la había hecho funcionar en relación con las estructuras actanciales (nivel de los personajes). Durante el transcurso de aquella década de los setenta Leenhardt vino a representar de algún modo en los medios próximos al Nouveau Roman, en el escenario de sus representaciones críticas, es decir en la serie de coloquios dedicados por entonces a los autores del grupo en Cerisy-la-Salle (a Simon, Butor y

---

<sup>8</sup>.- Vid. « Réflexions sur les rapports du roman et de la société », intervención de C. DUCHET (1973) en el Coloquio celebrado el 6 de noviembre de 1971 sobre el tema « Roman et Société » in *Roman et Société*, Société d’ Histoire Littéraire de la France, Armand Colin, Paris, y también P.V. ZIMA (1978), *Pour une sociologie du texte littéraire*, U.G.E., coll. 10/18, Paris.

Robbe-Grillet)<sup>9</sup>, la voz de la sociología renovada, capaz de hablar la lengua crítica que a la sazón pugnaba por abrirse camino y bien cabría calificar de post-estructuralista, marcada ya por voces como las de “intertexte”, “scripteur” o “productivité textuelle”. Las aportaciones de Julia Kristeva y del grupo Tel Quel, y en particular el concepto de intertextualidad, habían alimentado ya al sector crítico más “à la page”, dentro del que parece forzoso incluir, cuando se mira retrospectivamente al comienzo de aquel último cuarto del siglo pasado, a muchos de los participantes en aquellos coloquios internacionales de Cerisy, comandados por Jean Ricardou.

Si como es cierto, además de bien conocido, el concepto de intertextualidad difundido por Julia Kristeva deriva del de *dialogismo* de Mijail Bakhtine, no lo es menos que fue este autor ruso, cuya voz no era ni mucho menos ajena a los planteamientos ideológicos marxistas (y cuyos escritos, aunque difundidos en Occidente en el último cuarto del siglo XX, algunos datan de los años veinte y treinta), el que, años atrás, había expuesto con claridad meridiana que la metodología basada en la proyección de la realidad social de una determinada época en la lectura de la literatura era una práctica inaceptable, propia de pseudo-sociólogos. Bakhtine sostenía que el estudio en los textos de lo “dado” a priori (por ejemplo la lengua, la concepción del mundo o los hechos reales reflejados) era mucho más sencillo que estudiar lo “creado”. El texto citado a continuación, traducido por Todorov<sup>10</sup>, constituye toda una proclama de metodología en materia de sociología literaria:

Pour le marxiste sont tout à fait inadmissibles les conclusions directes, tirées à partir du reflet secondaire d'une idéologie en littérature, et projetées sur la réalité sociale de l'époque correspondante, comme le faisaient et le font les pseudo-sociologues, prêts à projeter n'importe quel élément structural de l'œuvre littéraire – par exemple, le personnage ou l'intrigue – directement sur la vie réelle. Pour le véritable sociologue, le héros du roman et l'événement de l'intrigue sont bien sûr beaucoup plus révélateurs précisément parce qu'ils sont des éléments de la structure artistique, et pas compris comme des projections directes et naïves de la vie.<sup>11</sup>

El tiempo de la polifonía y de las metodologías del intertexto incidirían paulatinamente a partir de la década de los setenta en las ciencias del lenguaje y en las lecturas críticas de la literatura, substituyendo a las prácticas de inspiración monológica,

---

<sup>9</sup> - Vid. los trabajos de Jacques LEENHARDT (1974) « L'enjeu politique de l'écriture chez Butor » (*Butor*, Colloque de Cerisy, U.G.E. coll. 10/18, Paris.), « Claude Simon (1976): l'écriture de la ressemblance » (*Claude Simon*, Colloque de Cerisy, U.G.E., coll. 10/18) y (1976) « Projet pour une critique » (*Robbe-Grillet*, Colloque de Cerisy, vol. 2, U.G.E., Paris).

<sup>10</sup> - Todorov (1981) *Le principe dialogique (Bakhtine)*, Éd. Du Seuil, Coll. Poétique, Paris.

<sup>11</sup> - Ibid. p.59.

por muy marxistas que éstas fueran... Por otra parte, la poética y la narratología que caracterizaron la primera oleada estructuralista (bien podría sostenerse que con la primera mitad de la década de los setenta se toca el techo de su desarrollo) fueron poco a poco abriendo su abanico de intereses al otro polo de la comunicación literaria, el de la lectura y el lector, que irrumpirían con fuerza en los albores de la década de los ochenta. Al desarrollo histórico de la semiótica narrativa y de la poética en general ha sucedido en el tiempo el desarrollo de la retórica de la lectura, el aparato de la poética ha dejado de ser un fin en sí mismo para convertirse en un instrumento al servicio de otras causas.

En medio del panorama crítico que acaba de ser sucintamente evocado P. V. Zima publica su *Manuel de Sociocritique*<sup>12</sup>, que se presenta en 1985 como un compendio de trabajos en el que la lectura social de la literatura, otra forma de nombrar la sociología de la literatura, se concibe como aplicación de la teoría socio-semiótica al texto literario, en el marco genérico de la crítica del discurso. Su autor describe la empresa sociocrítica en estos términos, que, por su carácter programático, nos permitirán resumir aquí y ubicar su estrategia metodológica:

Il s'agit de développer la thèse formaliste et sémiotique selon <sup>13</sup>laquelle le texte littéraire ne peut être mis en rapport avec le contexte social qu'au niveau linguistique. Prenant comme point de départ les plans lexical, sémantique et narratif, la sociologie du texte s'interroge sur les implications sociales et idéologiques de ces trois paliers du langage. Ses recherches aboutissent à la construction d'une situation *socio-linguistique* envisagée comme interaction dialogique et polémique entre des *sociolectes* (langages de groupe) et leurs *discours* (leurs concrétisations sémantiques et narratives).

Y si traemos aquí a colación el libro de P.V. Zima no es sólo porque haya marcado un hito en la evolución de la sociología literaria en Francia, sino porque en una comunicación como ésta, que tiene por objeto precisamente las relaciones entre el Nouveau Roman y dicha disciplina, no debiéramos pasar por alto uno de los capítulos que lo integran, el que lleva por título *Vers une sociologie du nouveau roman: Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*. Resumo a continuación los puntos esenciales de la lectura sociológica de Zima al respecto:

- La sociología de orientación denotativa es sustituida por la sociología del texto.
- En el caso del Nouveau Roman, aquí representado por *Le Voyeur* de Robbe-

---

<sup>12</sup> - ZIMA, Pierre. V. (1985 y 2000), *Manuel de Sociocritique*, Picard, Paris; y L' Harmattan, Paris. (edición utilizada en este trabajo y a la que remiten las citas).

<sup>13</sup> - Ibid. "Préface à la seconde édition" (2000).

Grillet, lo que se trata de averiguar es qué sociolecto y qué discurso es objeto de crítica y desde qué punto de vista en la novela.

- El discurso de Robbe-Grillet, en el punto concreto de la crisis del lenguaje, telecomunica intertextualmente con los de Ponge, Camus, y el de las vanguardias surrealista y futurista (Breton y Marinetti): "le romancier ne peut que renoncer à tout un "langage malade" (Sartre), détruit par la commercialisation et les conflits idéologiques".

- La orientación hacia un sociolecto científico generalizado de Robbe-Grillet (hacia los discursos lingüísticos, biológicos o matemáticos) acompaña el esfuerzo del escritor para alejarse del sentido ideológico.

- Del análisis sociológico de *Le Voyeur* basado en la indiferencia lingüística que traduce la reducción del sujeto en el nivel de la enunciación y del enunciado cabe inferir que "la crise du langage finit par réduire le sujet humain à cet individu interchangeable et interchangeable, dont l'identité devient indifférente et, en fin de compte, indéfinissable".

- Tras el análisis de las estructuras narrativo-discursivas de la novela (descripciones, objetos y personajes) subsiste sin embargo un problema o más bien una duda: ¿El Nouveau Roman en general y Robbe-Grillet en particular confirman con sus críticas, pretendidamente progresistas, es decir modernas, el statu quo social, las relaciones sociales existentes? P.V. Zima señala a modo de conclusión: "Vouloir discréditer toutes les idéologies et les valeurs dont elles se réclament est sans doute un acte critique ; mais il semble légitime de se demander si cette critique globale, totale, n'est pas tout simplement une confirmation de ce qui est".

Es cierto que P.V. Zima ha ido mucho más allá que Goldmann en el análisis de la sociología del texto narrativo (subsiste sin embargo la duda de si ha oído de verdad la música de las frases en la novela, elemento clave en materia de literatura), pero hay un problema en su lectura: el año anterior a la publicación del *Manuel de sociocritique*, es decir, en 1984, Robbe-Grillet ha publicado la primera de sus *Romanesques*, la que lleva por título *Le miroir qui revient*, que no es objeto de consideración de la lectura del sociocrítico, muy concentrada en las novelas del autor publicadas en la década de los cincuenta y bastante ajena a la evolución de la misma obra en las décadas siguientes. Es en *Le miroir qui revient*, libro de carácter narrativo-ficcional pero también autobiográfico, donde leemos estas líneas, abundantemente citadas desde entonces y anunciadoras de un cambio de orientación en las lecturas críticas (sin duda en las futuras, pero también con un grado importante de incidencia en las pasadas) de la obra

de Robbe-Grillet:

Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu. Heureusement. Car je viens là, en deux lignes, de prononcer trois termes suspects, honteux, déplorables, sur lesquels j'ai largement concouru à jeter le discrédit et qui suffiront, demain encore, à me faire condamner par plusieurs de mes pairs et la plupart de mes descendants : « moi », « intérieur », « parler de ».<sup>14</sup>

El texto que acaba de ser citado no será utilizado para ahondar en una determinada crítica de la lectura sociológica realizada por Zima desde la perspectiva de un “robbe-grilletismo” pretenciosamente especializado, sino que será tomado por icono sintomático de la capacidad que tienen los autores contemporáneos para incidir en el horizonte de recepción de la propia obra, y nos servirá de este modo para enfilarse en la última escala de nuestra travesía por el anchuroso piélago de la sociología literaria, arribando al puerto del “campo literario” teorizado por Bourdieu y el entorno de sus seguidores, como último estadio de la sociología literaria y como tal dotado de la capacidad de cuestionar las metodologías precedentes y los usos de la misma disciplina. El propio fragmento citado de *Le miroir qui revient* autoriza sobradamente el deslizamiento hacia esta otra propuesta metodológica, ya que él mismo alude a los agentes del campo literario: los escritores contemporáneos, sus descendientes y la ideología en materia de literatura de una determinada época.

Naturalmente que no es aquí mi propósito descubrir a nadie o subrayar la importancia de la obra de Bourdieu, reconocida desde hace más de veinte años, sino sólo señalar algunos títulos anteriores a *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, publicado en 1992 y generalmente tomado por la gran referencia sobre la materia, por mor de coherencia con el viaje cronológico por la sociología literaria francesa que se viene practicando a lo largo de esta comunicación. Ya en 1979, Pierre Bourdieu había publicado, precisamente en la casa editora madre del Nouveau Roman, o sea Les Éditions de Minuit, y en la que Robbe-Grillet desempeñaba a la sazón el puesto de asesor literario de Jérôme Lindon, *La distinction*, donde si no se ocupaba directamente de cuestiones relacionadas con la sociología de la literatura, al menos había algunas aportaciones útiles dentro de la sociología general del arte. Al año siguiente, en 1980 e igualmente en Minuit, se publicó *Questions de sociologie*, donde también se estudiaba el “campo artístico”, cuyas transformaciones no eran distintas a las de otros campos en los que imperaban las leyes del mercado. En 1982, pero esta vez en

---

<sup>14</sup> - Alain ROBBE-GRILLET (1984), *Le miroir qui revient*, Les Éditions de Minuit, Paris, p.10.

Fayard, se publica *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, libro considerado por P.V. Zima como particularmente importante para la sociología del texto, ya que se estudian en él aspectos institucionales de los discursos que su autor Bourdieu relaciona con los intereses de clase. Ni que decir tiene que los trabajos de Bourdieu fueron conocidos y punto de referencia para los impulsores de la sociocrítica francesa y para quienes en la década de los ochenta se preocupaban de abrir nuevas vías en el dominio de la sociología literaria, como es el caso de un trabajo no citado hasta este momento, pero significativo al respecto entre los publicados a ese propósito dentro de la misma década, *L'institution de la littérature*, subtítulo "introduction à une sociologie", de Jacques Dubois (Nathan, Labor, Bruselas, 1986; su autor recoge en la bibliografía artículos de Bourdieu que versan sobre la sociología del arte publicados a partir de 1968).

Llegados a este punto, tras el recorrido desde la sociología goldmaniana del reflejo de principios de los sesenta, pasando por la irrupción del ideograma bakhtiniano, es decir el apogeo del intertexto, en las metodologías subsiguientes a la denominada "nouvelle critique" en la década de los setenta, y pasando así mismo por la inclusión de una nueva retórica de la lectura a la par que por el movimiento reivindicativo de la textualidad que la sociocrítica tomó por bandera, en el tránsito de los setenta a los ochenta, la sociología del campo literario viene a culminar los usos metodológicos de la disciplina en el último tramo del siglo pasado, ofreciéndose a los interesados en la lectura crítica del Nouveau Roman como un instrumento de futuro, en el que reubicar la lectura social de las obras de los novelistas del grupo. El mismo Bourdieu nos incita a ello:

J'ai vu [...] à quel point les histoires de vie linéaires, dont se contentent souvent les ethnologues et les sociologues sont artificielles et les recherches en apparence les plus formelles de Virginia Woolf, de Faulkner, de Joyce ou de Claude Simon me paraissent aujourd'hui beaucoup plus 'réalistes' (si le mot a un sens), plus vraies anthropologiquement, plus proches de la vérité de l'expérience temporelle, que les récits linéaires (Bourdieu/Wacquant, 1991 : 178-179)<sup>15</sup>

Un recientísimo libro, tanto que fue publicado en el 2006 (derivado de una tesis doctoral dirigida por Ruth Amossy), de Galia Yanoshevsky que lleva por título *Les*

---

<sup>15</sup> - Texto citado por Joseph JURT (2001), « La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature », in KEUNEN, Bart (2001), *Literature and Society*, Peter Lang, Bruxelles.

*discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*<sup>16</sup> y que se mueve en el marco de la sociología del campo literario, trata de dar cuenta del Nouveau Roman -la construcción del concepto, su posicionamiento dentro del campo literario- a través de los discursos producidos por los autores del grupo sobre sí mismos, con un doble objetivo de carácter social e histórico, que su autora enuncia en la p. 15: “décrire le jeu de forces et le processus de formation et d’institutionnalisation du groupe dans le champ littéraire”.

Alain Robbe- Grillet<sup>17</sup> presenta desde esta perspectiva un interés que me atrevería a calificar de enorme, y no sólo porque históricamente haya asumido una especie de liderazgo dentro del grupo, sino por la proliferación de textos que se refieren a su posicionamiento dentro del campo literario, y sobre todo los publicados en los últimos años, que en realidad son los primeros del siglo XXI: *La reprise* (2001), *Le Voyageur* (2001), *Préface à une vie d’écrivain* (2005), y los no menos significativos publicados en fecha reciente por Catherine Robbe-Grillet<sup>18</sup>, *Jeune mariée, journal 1957-1962* (2004) y *Le petit carnet perdu* (2007). Parafraseando a Jean Ricardou bien podríamos afirmar aquí que gracias a los libros más modernos podremos leer mejor la modernidad de los libros anteriores, los que en su momento, en la década de los cincuenta, fueron capaces de inflexionar el campo literario de la época y poner en el centro de la escena a unos autores en diálogo permanente con los discursos críticos coetáneos, y que asumieron en muchos casos un discurso promocional de la propia obra, actuando como auténticos agentes transformadores en el horizonte de la recepción literaria.

---

<sup>16</sup> - Villeneuve d’ Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2006. Vid. la reseña de Anthony GLINOER (2006), « Compte rendu de Yanoshevsky (Galia), *Les discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats* », in *CONTEXTES*, « Notes de lecture », 20 novembre 2006, <http://www.revue-contextes.net/document.php?id=172>

<sup>17</sup> - Vid. FERNÁNDEZ CARDO, J.M. (2002 y 2005), “Cincuenta años de crítica a la escucha de los textos de Robbe-Grillet”(Primera Parte”), in *VERSUS, Homenaje al Profesor Millán Urdiales*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, y “Cincuenta años de crítica a la escucha de los textos de Robbe-Grillet” (Segunda Parte, 1960-1975), in *Homenaje al Profesor D. Francisco Javier Hernández*, Universidad de Valladolid.

<sup>18</sup> - Vid. FERNÁNDEZ CARDO, J.M. (2006), « Le discours des confidentes littéraires : l’homme, la femme et l’oeuvre », in *CUADERNOS DE FILOLOGÍA FRANCESA*, 17, Universidad de Extremadura, Cáceres.



# Romain Gary et la critique littéraire: histoire d'un caméléon en quête d'un personnage et d'un roman

Geneviève Roland  
Universidad de Salamanca

Au lieu de vous raconter comment j'ai écrit ce que j'ai écrit, peut-être devrais-je vous entretenir des problèmes que je n'ai pas encore résolus et dont je ne sais ni comment je les résoudrai, ni ce qu'ils m'inciteront à écrire.

Italo CALVINO, *Leçons américaines*

## 1. Introduction

Romancier obsédé par sa propre réception, Romain Gary a toujours cherché à échapper aux étiquettes univoques, aux définitions réductrices et aux frontières nationales. Se considérant comme un écrivain déraciné et revendiquant un imaginaire cosmopolite,

Je dois [...] beaucoup à mes origines compliquées et aux différentes cultures que j'ai traversées. Je vais vous donner ma version de l'histoire bien connue du caméléon : sur un tapis rouge, il devient rouge, sur un tapis bleu, il devient bleu, sur un tapis jaune, il devient jaune, sur un kilt écossais, il devient... écrivain!<sup>1</sup>

Ce "cosaque un peu tartare mâtiné de juif" a entretenu avec la critique parisienne des relations pour le moins complexes et houleuses.

Naturalisé en 1935 après avoir été immigré pendant huit ans à Nice, Romain Gary a poursuivi toute sa vie le rêve de sa mère par procuration ; à savoir "devenir quelqu'un" en développant ses talents artistiques et en s'intégrant à la société française. Force est de constater que la plupart des fantasmes maternels ont trouvé leur accomplissement.

Si Romain Kacew a enduré pendant sa jeunesse des moments de frustration et que le succès s'est un peu fait attendre, il a été révélé au grand public grâce à son roman *L'Éducation européenne*, publié au lendemain de la seconde guerre mondiale.

---

<sup>1</sup> Cf. GARY Romain (2005), *L'affaire homme*, Paris, Gallimard, p. 284.

C'est un événement littéraire. Nul doute que le nom de Romain Gary, l'auteur d'Éducation européenne, ne soit familier demain à tous ceux qui s'intéressent en France à notre littérature. On salue ce roman comme l'œuvre symbolique et capitale de la Résistance<sup>2</sup>.

Fervent Gaulliste, il s'était distingué dans les forces aériennes de la France Libre. C'est ainsi qu'à la Libération, ayant démontré à de nombreuses reprises son dévouement envers son pays, il se voit proposer une carrière au Quai d'Orsay. Ses responsabilités diplomatiques ne l'empêcheront cependant pas de continuer à écrire. Ainsi, dès 1947, il rejoindra Gallimard, prestigieuse maison d'édition où il rêvait d'être publié depuis son adolescence et à laquelle il restera toujours fidèle.

Bien que l'auteur soit célèbre pour avoir reçu deux fois le prix Goncourt<sup>3</sup>, celui-ci gardera jusqu'à la fin de sa vie la sensation de ne jamais être suffisamment mis en valeur et de toujours être catalogué ou mal interprété:

[...] certains critiques traditionalistes voient dans mon œuvre quelque chose 'd'étranger'... Un corps étranger dans la littérature française. Ce sont les générations futures, pas eux, qui décideront si ce 'corps littéraire étranger' est assimilable ou s'il vaut la peine d'être assimilé<sup>4</sup>.

Lui-même, continuellement en porte-à-faux avec les positions et les exigences abstraites de la critique parisienne qu'il jugeait dangereuses pour la vitalité de la création romanesque, se plaisait à se représenter comme un rôleur réactionnaire dont la plume se devait de dénoncer l'inertie de l'intelligentsia française de l'après guerre. Car pour lui, "la France est le seul pays au monde où [...] l'on accepte de s'intéresser à ce point à une position idéologique et morale par le truchement de la fiction romanesque"<sup>5</sup>.

Romain Gary tenait donc la culture et l'esprit français en grande estime

L'Occidental a toujours eu une vie intérieure intense et le Français a toujours été un cérébral. [...] De toute façon, 'une certaine idée de la France' suppose une 'certaine idée de l'homme' à laquelle j'adhère complètement<sup>6</sup>.

Et il en attendait beaucoup, notamment pour éradiquer les fléaux du 20<sup>ème</sup> siècle.

---

<sup>2</sup> Cf. Critique de Louis Lambert dans *Le Pays* (Citation recueillie par Myriam Anissimov dans sa biographie *Romain Gary, le Caméléon*).

<sup>3</sup> Gary reçoit en 1956 un premier prix Goncourt avec *Les Racines du Ciel* et, bien que ce soit interdit par le règlement, en 1975, il en reçoit un second pour *La Vie devant soi* grâce à un subtil jeu de pseudonymie (roman attribué à l'époque à Émile Ajar, alias Paul Alex Pavlowitch).

<sup>4</sup> Cf. Lettre de Romain Gary à Michel Gallimard (7 novembre 1952).

<sup>5</sup> Cf. *L'affaire homme*, op. cit., p. 18.

<sup>6</sup> Cf. *Ibid.*, p. 266 et 284.

Je suis un écrivain du 20<sup>ème</sup> siècle et jamais dans l'histoire, la malhonnêteté intellectuelle, idéologique, morale et spirituelle n'a été aussi cynique, aussi immonde et aussi sanglante. Le *commediante* Mussolini et le charlatan Hitler ont poussé leur imposture jusqu'à trente millions de morts. [...] Les siècles passés pratiquaient l'injustice au nom des vérités fausses 'de droit divin', mais auxquelles on croyait fermement. Aujourd'hui, c'est le règne des mensonges les plus éhontés, le détournement constant de l'espoir, le mépris le plus complet de la vérité. L'escroquerie idéologique intellectuelle est l'aspect le plus apparent et le plus ignoble de ce siècle... Et tous mes livres sont nourris de ce siècle, jusqu'à la rage<sup>7</sup>.

Mais les célébrités littéraires de l'époque le décevaient. Il les jugeait trop autoritaires et critiquait leur "maniérisme", leur recherche d'une virtuosité langagière gommant volontairement ce qui était pour lui l'essence du roman ; à savoir une vision du monde imaginaire globale prenant en compte la réalité de l'Histoire (et des histoires)<sup>8</sup>. Le roman était en effet pour Gary le microcosme privilégié de "l'affaire homme : une assez sale histoire dans laquelle tout le monde est compromis"<sup>9</sup>.

C'est ainsi qu'en 1964, le romancier décide de rédiger une préface intitulée "Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman" et qui devait être le premier tome d'une trilogie à venir : *Frère Océan*. Il s'agissait pour lui d'un livre essentiel censé révéler au public ses pensées d'artiste et donner ses propres définitions de l'art, de la culture, et du roman. Comme l'a écrit Dominique Bona, "en pleine vogue 'anti' – anti-personnage, anti-histoire –, Gary [...] se présente comme un conteur d'histoires ou un inventeur de mondes"<sup>10</sup> dans la lignée de Cervantès, Tolstoï ou Balzac.

## 2. Vers un roman total

Gary a publié entre 1945 et 1980, soit en pleine "ère du soupçon", heure de gloire des tenants du Nouveau Roman. Si le cheval de bataille des écrivains à la mode<sup>11</sup> était essentiellement la théorie, qu'elle soit psychanalytique ou structuraliste, Gary, lui, professait une foi inconditionnelle en l'imaginaire et prônait un roman "total" qui intégrerait son auteur dans la création.

Tout effort théorique de spécialisation, de concentration ou d'abstraction langagière chez un romancier était, de son point de vue, une entreprise totalitaire,

---

<sup>7</sup> Cf. GARY Romain (1974), *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard, p. 60.

<sup>8</sup> Cf. GARY Romain, *L'affaire homme*, op. cit., p. 222 : "Je voudrais d'abord rappeler aux plus angoissés que le 'je ne veux pas d'histoires' est parfois la meilleure façon de s'attirer une sale histoire"

<sup>9</sup> Cf. GARY Romain (1962), "Une page d'histoire", dans *Gloire à nos illustres pionniers*, Paris, Gallimard, p. 158.

<sup>10</sup> Cf. BONA Dominique (1987), *Romain Gary*, Paris, Gallimard, pp. 273-274.

<sup>11</sup> Cf. Personnalités littéraires révélées par la revue *Esprit* en 1958 (Duras, Sarraute, Beckett, Robbe-Grillet, Butor, etc.). Gary a élargi la liste avec des personnalités comme Kafka, Céline, Camus et Sartre qui selon lui enferment l'homme dans une seule situation et une seule vision exclusive.

Cet effort d'abstraction ou de concentration est une entreprise totalitaire : en réduisant la complexité d'exister à un seul de ses aspects, fût-il essentiel, en enfermant le lecteur et son roman dans une seule situation – que ce soit l'absurde, le néant, l'incompréhension, la coupure des rapports de l'homme avec le monde, l'incommunicabilité, l'aliénation ou le marxisme, – c'est à la fermeture dans la rigueur d'une condition absolue et donc totalitaire que nous sommes ainsi réduits<sup>12</sup>.

voire un aveu de soumission

La soumission de l'œuvre à une directive philosophique absolue qui exclut ou minimise tout autre rapport de l'homme avec l'univers en tant que source possible d'un sens est implacable.[...] L'homme est pris dans un huis-clos dont toutes les issues sont soigneusement bouchées<sup>13</sup>.

par rapport aux possibilités de l'homme et à son influence sur la réalité de l'Histoire<sup>14</sup>. De la même manière que l'être humain n'a pas d'aspect essentiel, il n'échappe pas au contexte historique dans lequel il évolue : "Il n'y a pas de roman non historique : il nous raconte toujours son histoire, explicitement ou par aveu<sup>15</sup>". Le romancier total ne peut donc que prendre en compte cet univers et tenter de le décrire dans sa totalité – même s'il est accusé de jouer "Dieu"<sup>16</sup> – puisque ce sont précisément les contingences de l'univers romanesque qui permettront aux personnages de développer leurs multiples personnalités.

Le romancier porte en lui son identité historique comme une inacceptable limitation, une claustrophobie de l'imagination, de la conscience. Il aspire par tous ses pores à sortir de ce Royaume du Je, par tous ses pores, c'est-à-dire par tous ses personnages<sup>17</sup>.

Si le roman est une création humaine mettant en scène un univers arbitraire, ce dernier n'a pas à être justifié ou à être justifiable en dehors du roman.

Tout est permis, dans l'art, sauf l'échec, et ce n'est pas un roman quel qu'il soit qui doit être 'récusé' : ce sont les justifications d'être, soit-disant au nom de la vérité, de l'intégrité, mais qui visent, assez honteusement, en fin de compte, à ériger en vertu la nature de votre propre talent, ou de ses limites. [...] Sganarelle devrait en

---

<sup>12</sup> Cf. GARY Romain (1965), *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, p. 19.

<sup>13</sup> Cf. *Ibid.*, p. 25.

<sup>14</sup> Cf. *Id.*, p. 518 : "Il est hors de question, pour moi, de ne pas plonger tout ce que je peux saisir de l'histoire dans mon roman, ou de ne pas interpréter mon temps comme il me convient."

<sup>15</sup> Cf. *Id.*, p. 481.

<sup>16</sup> Cf. *Id.*, p. 43 : "N'importe quel ouvrier, Monsieur, lorsqu'il refuse de baisser la tête, joue Dieu, tout comme Tolstoï : il cherche à se rendre maître de sa vie, de la vie, à être autre chose qu'un reçu, qu'un accusé de réception. Le roman est né de ce désir infini dont il assouvit un instant d'une manière illusoire le besoin, pour le creuser encore davantage, pour communiquer un goût encore plus impérieux de ce qui n'est pas encore. Le romancier joue Dieu pour que les hommes puissent jouer les hommes."

<sup>17</sup> Cf. *Id.*, p. 149.

finir avec son complexe social, sa recherche d'un pardon, d'une excuse, d'une légitimation d'une 'justification d'être' autre que son œuvre<sup>18</sup>.

Pour Gary, "il n'existe pas d'autre critère d'authenticité et de vérité dans la fiction que le pouvoir de convaincre"<sup>19</sup>. Dans son essai, l'auteur a choisi le personnage littéraire de Sganarelle pour incarner le romancier, créature picaresque sympathique et optimiste, mais aussi fourbe et roublarde.

Notre Valet éternel a toujours été sans scrupule, sans pudeur, d'une mauvaise foi entière, et ne reculant devant aucune supercherie lorsqu'il s'agit de servir au mieux les intérêts de son Maître, même s'il faut pour cela tromper, ruser, mentir et se comporter parfois comme un domestique obséquieux, sans honneur, et sans amour-propre : Sganarelle me paraît réunir en lui tous les caractères essentiels du picaro. [...] plus je m'intéresse à mon picaro et plus il me semble correspondre à ce que je cherche, aux traits éternels du mythe humain. Tout, pour lui, est transition, profit, bourse remplie, gîte d'étape, péripétie. [...] Tout est donc permis. Il n'y a aucune règle, aucune technique 'honnête' ou privilégiée, rien ne peut être récusé au nom d'aucune vérité, d'aucune objectivité. Il n'y a qu'une impitoyable censure de la réalité, qui exige la vraisemblance<sup>20</sup>.

Ce Sganarelle n'hésite pas à recourir à toute une panoplie de ruses picaresques pour que le lecteur confonde le monde réel et le monde imaginaire proposé par le romancier.

Dostoïevski ne nous a pas restitué, révélé la 'réalité' de ses personnages, il n'a accompli aucune découverte psychologique : il a bourré la réalité d'imagination et l'imagination de réalité jusqu'à ce qu'on ne puisse plus parler d'authenticité autre qu'artistique et jusqu'à ce que le lecteur ne soit plus en mesure d'exercer la moindre censure sur le mensonge romanesque<sup>21</sup>.

Gary poursuit son raisonnement en ajoutant : "Il y a dans le cœur de notre Valet un rêve de puissance, une identification de son Moi avec la conscience universelle"<sup>22</sup>. Néanmoins, ce picaro est toujours "un Valet au service d'un seul Maître, qui est le roman"<sup>23</sup>. C'est là son unique loyauté, la seule qui puisse exister et présider à la création artistique.

Pour créer un véritable univers romanesque (fait d'imagination et non seulement de littérature), pour transmettre à son lecteur une vision du monde globale, le romancier devrait donc arrêter de s'empêtrer avec son microscope langagier et le troquer contre

---

<sup>18</sup> Cf. *Id.*, p. 58 et p. 531.

<sup>19</sup> Cf. *Id.*, p. 58.

<sup>20</sup> Cf. *Id.*, p. 77 et 135.

<sup>21</sup> Cf. *Id.*, p. 401.

<sup>22</sup> Cf. *Id.*, p. 201.

<sup>23</sup> Cf. *Id.*, p. 24.

des jumelles expérimentales,

Il ne s'agit nullement de fournir au lecteur un magma, un matériau, mais une totalité d'expériences qui lui laisserait la possibilité de décider du sens dominant de l'œuvre, de désigner, parmi toutes les identités mimées par le personnage, celle qui lui paraît correspondre le plus à la nature de ses propres préoccupations<sup>24</sup>.

de préférence optimistes et jouissives (comme le sont celles du picaresque).

Mais je ne vois pas comment on pourrait faire encore une œuvre romanesque pessimiste, négative, "néantiste", réaliste ou nihiliste qui ne relèverait pas d'un individualisme forcé<sup>25</sup>.

### 3. Une démarche jusqu'au-boutiste

Malgré la froideur de la critique et le manque de succès de son livre auprès du public, Gary considérait que *Pour Sganarelle* était ce qu'il avait fait de mieux. Ainsi, dans ses entretiens avec ceux qui lui posaient des questions sur sa démarche créatrice, il faisait systématiquement allusion à son essai dont il restait très fier. Et, même si le ton péremptoire et parfois dogmatique de *Pour Sganarelle* avait choqué, il se plaisait à dire, avec un brin de provocation, qu'en relisant l'ouvrage a posteriori, il avait été "surpris et peiné par le caractère courtois et modéré du ton"<sup>26</sup>.

Ce qui devait servir d'introduction à la trilogie *Frère Océan* était devenue pour lui l'introduction de toute son œuvre (passée et à venir). Gary ira jusqu'au bout de ses ambitions théoriques. Ainsi, les œuvres dans lesquelles, il a le plus stigmatisé l'imaginaire et l'affabulation<sup>27</sup> sont une illustration, "une mise en roman" du personnage du picaresque.

Je n'ai pas besoin de [...] dire combien il est important pour un romancier de traduire ses théories dans la pratique, d'incarner ce que j'ai appelé en sous-titre "Recherche d'un personnage et d'un roman" dans un personnage et une œuvre romanesque<sup>28</sup>.

Par ailleurs, il s'est aussi carrément mis lui-même en pâture sur la scène littéraire grâce à ses expériences pseudonymiques, dont la plus connue est sans conteste "l'affaire Ajar". Grâce à la couverture humaine de Paul Pavlowitch qui jouait son rôle par procuration et qu'il téléguidait, le romancier a pu à la fois se mettre lui-même en scène

---

<sup>24</sup> Cf. *Id.*, p. 84.

<sup>25</sup> Cf. *Id.*, p. 127.

<sup>26</sup> Cf. *L'affaire homme*, op. cit., p. 150.

<sup>27</sup> *Europa* (1972) et *Les Enchanteurs* (1973)

<sup>28</sup> Cf. *La nuit sera calme*, op. cit., p. 226-227.

et observer les effets produits par son personnage de romancier picaresque.

#### 4. Réception et critiques

*Pour Sganarelle* est cependant loin d'avoir produit l'effet escompté par son auteur. L'ouvrage a en effet très vite été pointé du doigt à cause de ses nombreux paradoxes et ce, même par des critiques qui d'ordinaire encensaient Gary<sup>29</sup>.

C'est principalement le manque de cohérence de la démarche qui est reproché. En effet, lorsqu'on écrit :

Il n'y a jamais eu dans l'histoire de la littérature une œuvre romanesque sortie d'une théorie du roman. Il n'y a pas eu de révolution littéraire faite par un commentaire. Les questions de technique sont sans intérêt<sup>30</sup> [...]

et qu'en même temps on relate dans plus d'un demi millier de pages ses propres conceptions théoriques concernant l'écriture romanesque, c'est pour le moins contradictoire... De même, alors qu'il se voulait le chantre d'une liberté créatrice dénuée de contraintes théoriques, le dogmatisme agressif (et parfois les prescriptions totalitaires) affiché par l'auteur n'était pas exactement en harmonie avec l'esprit du "roman total".

À la décharge de Gary, il faut cependant souligner que sa préface, comme il l'explique dès les premières pages, est née d'un "état de névrose", d'un besoin de se chercher "un état du personnage et du roman"<sup>31</sup>. *Pour Sganarelle* n'aurait été, en quelque sorte, qu'un très long monologue intérieur de l'auteur. Celui-ci précisera d'ailleurs, en guise de conclusion, qu'il n'avait pas publié ses réflexions pour "élaborer une théorie du roman total, ou définir les termes d'un picaresque moderne à l'usage des autres" mais uniquement pour "faire partager par ceux qu'intéressent les aventures, le bonheur et la volupté l'espoir qu' [il] éprouve à penser l'avenir infini du roman et du personnage"<sup>32</sup>.

#### 5. Conclusion

Les querelles entre les artistes et la critique existent dès l'établissement de cette

---

<sup>29</sup> C'est le cas notamment de Pierre-Henri Simon du journal *Le Monde* : "C'est sans doute parce que j'attendais beaucoup de ce gros livre que j'en ai trouvé la lecture pénible, et qu'il m'en reste une déception."

<sup>30</sup> Cf. *Pour Sganarelle*, op. cit., p. 68.

<sup>31</sup> Cf. *Ibid.*, p. 12.

<sup>32</sup> Cf. *Id.*, p. 547.

dernière en institution. Au 19<sup>ème</sup> siècle, les “romanciers totaux” dont Gary prétendait être le défenseur et le descendant ont, pour la plupart, affirmé l’infirmité de la critique car son discours se greffe sur un texte antérieur forcément supérieur puisque surgi d’un abîme que jusque là seul l’artiste avait pu approcher... Flaubert écrira par exemple dans sa correspondance “On fait de la critique quand on ne peut pas faire de l’art”.

Vu le chapelet de commentaires acerbes que Gary dédie, lui aussi, à certains critiques de son temps, il serait légitime de se demander si, à l’inverse, il est concevable pour quelqu’un qui se veut avant tout romancier de toucher à la critique littéraire sans tomber dans le dilettantisme ou l’autojustification.

Mais il ne serait pas opportun d’insister davantage sur l’éventuelle incompatibilité entre l’activité du critique et celle du romancier. Le débat est aujourd’hui devenu quelque peu stérile puisque, durant les trente dernières années, de plus en plus d’écrivains renommés ont tenté de réhabiliter la critique en mettant par exemple en évidence son importance historique.

Je ne médierai jamais de la critique littéraire. Car rien n’est pire pour un écrivain que de se heurter à son absence. Je parle de la critique littéraire [...] qui essaie de saisir la nouveauté d’une œuvre pour l’inscrire dans la mémoire historique. Si une telle méditation n’accompagnait pas l’histoire du roman, nous ne saurions rien aujourd’hui ni de Dostoïevski, ni de Joyce, ni de Proust. Sans elle toute œuvre est livrée aux jugements arbitraires et à l’oubli rapide<sup>33</sup>.

Quelques-uns ont même décidé d’endosser le rôle si controversé du critique et ont écrit des ouvrages théoriques sur le roman.

Gary a, en quelque sorte, “essuyé les planches”, d’où peut-être la raison pour laquelle on trouve dans son livre tant d’imprudences et de maladresses. Dans son long monologue, il faut reconnaître qu’il s’est contredit et a fait preuve de mauvaise foi en récusant radicalement, par exemple, les apports de la psychanalyse ou de la sémiotique dans la littérature parce qu’il les jugeait trop théoriques et incompatible avec l’écriture de l’imaginaire picaresque qu’il revendiquait.

Tout se fait signe et forme, recherche de la réalité dans l’abstraction, si bien que l’art le plus évolué rejoint le rituel le plus primitif de l’initiation. [...] La conséquence, c’est qu’en créant des signes ne signifiant rien en termes de réalité représentable, nous avons le sentiment d’aborder une compréhension supérieure, de suivre les mathématiques et la physique théorique dans une autre “dimension” de la compréhension<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Cf. KUNDERA Milan (1993), *Les testaments trahis*, Gallimard, pp. 34-35.

<sup>34</sup> Cf. *Pour Sganarelle*, op. cit., p. 344 et 346.



Sa hargne contre l'attitude anhistorique de ses collègues contemporains l'a fait parfois un peu radoter ou perdre de son objectivité intellectuelle. Il n'en reste pas moins que *Pour Sganarelle* est un testament précieux informant le lecteur des conditions ayant présidé à l'œuvre de Gary.

L'essai a par ailleurs des accents visionnaires. L'auteur y a en effet formulé des questions intéressantes sur les ingrédients indispensables de la création romanesque. Certaines de ses intuitions et de ses avertissements, notamment par rapport à "la mort du roman", à l'importance de la culture et du rire dans le roman, ou encore par rapport à l'incontournable dimension historique dans le picaresque, seront ainsi reprises, vingt ans plus tard, par d'autres écrivains européens comme Milan Kundera ou Italo Calvino. Il pourrait être intéressant de comparer ces autres démarches puisque ces auteurs, ont ressenti, comme Gary, le besoin de s'observer ou de 'se mettre en abyme' pour construire et légitimer l'imaginaire de leur société. Mais cela, ce serait une autre "histoire"...

## **Le lyrisme ouvert de Jean-Michel Maulpoix : de *Locturnes* à *Domaine public***

Evelio MIÑANO MARTINEZ  
Universitat de València

Jean-Michel Maulpoix (1952) est auteur d'une œuvre poétique consolidée, avec une vingtaine de titres, et en pleine progression, comme le montre la récente publication de *Pas sur la neige* (2004). C'est aussi un chercheur et essayiste en poésie moderne, qui a notamment consacré ses efforts à réfléchir sur le lyrisme, en particulier dans deux récents recueils d'essais : *Du lyrisme* (2000) et *Adieux au poème* (2006). Une réflexion sur la poésie qui, tout en maintenant les distances inévitables, rapproche l'essayiste du poète dans la mesure où celui-ci observe, interroge et réfléchit même sur son écriture dans ses poèmes. Dès ses premières œuvres il a été associé par la critique à une émergence du lyrisme perceptible dans les années 1980, par opposition aux tendances formalistes, textualistes ou lettristes. Michel Collot (1996) a donné une approche complète de ce mouvement, habituellement désigné comme « nouveau lyrisme » en le plaçant dans une continuité tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle. Il y aurait dans ces poètes un souci de se tenir au réel en évitant aussi bien la clôture du poème dans le texte que la fuite de l'ici-bas par divers moyens –des images à l'onirisme–, le tout accompagné d'une simplicité dans l'expression, dépouillée de tout ornement inutile (1996 : 38). Le nouveau lyrisme s'inscrirait dans une tentative provenant du début de siècle, pour arracher le lyrisme au subjectivisme et au spiritualisme hérités du romantisme et du symbolisme. Ses antécédents directs seraient des poètes qui, dans la deuxième moitié du siècle, ont tenté de faire un équilibre entre l'intérieur et l'extérieur –tels Guillevic, Bonnefoy ou Jaccottet– portant le regard aussi bien vers eux-mêmes, maintenant ainsi vivante l'inscription du sujet lyrique dans le poème, que vers l'extérieur, ouverts ainsi aux réalités qui les entourent. Une double visée que nous retrouvons dans l'œuvre de Maulpoix, où se fraye un passage, certes fragmentaire, la réalité historique et sociale contemporaine. Une particularité donc de cet univers poétique, à placer dans les coordonnées du nouveau lyrisme, que nous suivrons de *Locturnes* (1984), premier ouvrage de Maulpoix, à *Domaine public*

(1998), en abordant les œuvres qui ont consacré une place importante à ces références<sup>1</sup>.

D'autre part, dans son tout récent essai *Adieux au poème*, Maulpoix fait des réflexions sur la poésie qui nous permettent de déceler la piste qui conduit dans son oeuvre à une présence du social et de l'historique. Nous y percevons un intérêt insistant pour lier la poésie à son temps et à son lieu : « La poésie est ce travail qui illustre notre capacité à *articuler* notre finitude dans le temps qui est le nôtre (...) Pas d'autre vie, pas d'autre monde : c'est sur cette terre que *ça* se passe » (2006 : 19-20). Ainsi, en articulant sa finitude au temps présent et en s'enracinant dans l'ici-bas –et plus encore si, comme affirmait Michel Collot, il y a un équilibre entre l'intérieur et l'extérieur– le regard du poète rencontrera probablement les autres dans leur temps et dans leur lieu. Surtout s'il a un véritable souci de *garder l'œil ouvert* : « Notre façon tout à la fois d'interroger sans relâche et de répondre *présent*. De s'inquiéter, de s'attacher, de considérer ce qui arrive, perdure ou se défait. De garder l'œil ouvert » (2006 : 21). Certes, *garder l'œil ouvert* n'entraîne pas forcément une présence des autres dans les poèmes, encore moins de l'histoire ou de la société. On peut effectivement garder l'œil ouvert sur les objets, la nature ou voir les autres sans tenir compte de leur inscription culturelle, historique ou sociale. Les propos de Maulpoix sur le voyage lyrique, qu'il sépare clairement de l'ancien exotisme, nous font conclure que sa curiosité pour ce monde-ci a été si poussée qu'elle n'a pu éviter de considérer les autres dans cette triple inscription : « Il consiste plutôt en une remise en mouvement de la personne, curieuse encore de ce monde-ci, de ses replis et ses doublures » (2006 : 90). Ce qui donne un profil particulier à cette poésie car, considérant l'importance qu'elle attribue aux grandes questions sans réponse sur la destinée humaine ou au 'mystère d'être là', on s'attendrait plutôt à des textes qui ne tiennent pas compte de contextes historiques et sociaux précis : « La table d'écriture devient une table d'examen où la question de la destinée humaine (Quand sommes-nous ? Où sommes-nous ?) se trouve plus vivement posée que partout ailleurs » (2006 : 126). Et pourtant, comme le montre la poésie de Maulpoix, ces questions peuvent parfaitement être posées dans une poésie qui s'attache aussi aux autres dans leur dimension culturelle et historique. Autrement dit, dans une poésie qui pose de grandes questions mais ne refuse pas de représenter ce que le poète rencontre dans l'ici-bas qu'il parcourt, sans réduire son itinéraire à une aventure entre la conscience poétique et les purs objets. Maulpoix indique clairement que le poète va et vient entre les choses et entre les hommes auxquels il apporte

---

<sup>1</sup> À propos de *Chutes de pluie fine*, qui consacre aussi une place importante à cet aspect dans le cadre des déplacements du sujet poétique, voir notre article « Espace physique et espace de l'écriture dans *Chute de pluies fines* de Jean-Michel Maulpoix » (Miñano : 2005). Ces aspects se retrouvent, quoique plus dilués, en général, dans le reste des œuvres de Maulpoix.

des nouvelles. Ainsi, après avoir constaté la catastrophe de l'Azur, c'est-à-dire de l'absolu ou la plénitude durable pour l'homme, le poète :

ne se contente pas de fixer l'interdit d'un regard éperdu, non plus que de pleurer devant la porte close, mais quitte la posture élégiaque pour aller et venir parmi les choses du monde et parmi ses semblables, en leur apportant des nouvelles de la terre où ils vivent et du ciel où ils n'iront pas. (2006 : 133)

Le poète va donc entre les autres et leur parle ; si de plus il ne doit « détourner les yeux de rien » (2006 : 163) et accorde grande importance aux questions d'altérité et d'identité (2006 : 164), il est plus que probable que la circonstance culturelle, historique et sociale se fraye un chemin dans sa poésie. C'est effectivement ce qui se passe dans la poésie de Jean-Michel Maulpoix.

Les ouvrages que nous considérons ont en commun, en outre d'être parsemés d'allusions à la ville et ses habitants, de concentrer ces allusions dans des sections : sections deuxième et troisième de *Locturnes*, « Un pan de mur jaune » de *Dans la paume du rêveur*, « Personnages » dans *Ne cherchez plus mon cœur*, « Près des guichets et des boutiques dans *Portraits d'un éphémère*, et « Carnets d'envol » dans *Domaine public* quoique les références de ce genre y soient davantage disséminées. Effectivement, sans que cela constitue des compartiments étanches, il est fréquent que les œuvres de Maulpoix concentrent les principaux domaines thématiques de son univers poétique dans des sections : la mort et la finitude, l'écriture, l'amour, le souvenir, le voyage en particulier.

Le cadre urbain et les *autres*, habitants de la ville qui partagent cet espace avec la conscience créatrice, se retrouvent dans tous les ouvrages. Le regard se porte aussi bien sur les réalités élémentaires que sur la ville, avec une insistance diverse sur les détails, et ses habitants, dans un parcours par l'ici-bas de cette conscience qui ne semble rien cacher de ce qui y attire son attention. Habituellement ces références à la ville et aux autres s'insèrent sans ruptures, du moins importantes, dans la continuité thématique du poème, sauf dans *Domaine public* par sa tendance à une écriture en vrac, qui mêle des sujets et discours différents –de vers célèbres cités aux écriteaux et bribes de conversation dans la rue. Mais en général, il y a une solution de continuité dans ces œuvres lorsqu'elles passent, par exemple, de considération sur l'impossibilité d'atteindre l'Azur aux détails de la vie urbaine et de ses habitants. La ville et les autres se présentent ainsi comme le cadre du parcours de la conscience poétique dans l'ici-bas où elle relève ce qui passe après à sa table d'écriture. À plusieurs reprises elle indique que ce parcours, parfois en bordure de ville dans les banlieues, est pour elle une façon de 'respirer' (1984 : 69), de 'se délivrer' :

Il lui arrive de marcher des heures à travers la ville, improvisant l'itinéraire au gré de la perspective, du tumulte, des coloris, ou pour la seule inclinaison des passants qui déambulent par là plus vifs et légers. Cette marche le délivre. (1986 : 19)

Plus encore, manifestant son incroyance religieuse, il préfère aux églises des lieux plus sévères « (...) où l'on ne se rend que pour y vérifier qu'il n'est rien en quoi l'on puisse croire, hormis la ville et ses tumultes vers lesquels aussitôt l'on s'en retourne enfin de s'y perdre » (1990 : 68).

Marcher en ville, regarder son spectacle, délivre donc. Mais de quoi exactement ? Nous avons l'impression de retrouver ici la promenade salutaire de Baudelaire en ville, qui le distrait de l'idéal impossible et de la chute dans les paradis artificiels. Et effectivement, toutes proportions gardées, ces promeneurs ont des points en commun : cette conscience créatrice vit un malaise, similaire à celui de Baudelaire, de savoir inexistant l'Azur –une des désignations de l'absolu ou la plénitude qu'elle utilise– et en même temps de savoir cette soif inextinguible. Ce qui fait que, parfois, une angoisse apparaisse dans ses références à la ville et ses habitants qui n'est autre qu'une projection de la sienne à se sentir enfermée par la finitude, même si une fois cette finitude acceptée le désarroi s'atténue considérablement, ou du moins avec intermittence. Ainsi, il n'est pas rare que la conscience poétique –transposée dans l'exemple que nous proposons dans une troisième personne– se présente comme un exilé dans une ville, inhumaine et aux connotations angoissantes :

Dans la gare éventrée comme une ruine, où le temps respire aussi mal que les foules, il attend, les yeux rivés au ciel, toujours sur le point de partir, toujours persécuté, sans coquille et sans temple. Emprisonné dans le dessin des choses, il regarde ces fils d'acier tissés entre lui et le ciel par l'araignée industrielle. (1984 : 28)

Pourtant, l'image de l'exilé dans la ville et entre les autres ne domine pas dans cet univers poétique. Bien au contraire, un puissant effort pour décentrer cet univers poétique du sujet –où nous pouvons débusquer des échos de l'attaque au sujet lyrique d'autres courants poétiques–, fait que celui-ci se penche sur les autres, auxquels sa vie est mêlée, cherchant des affinités avec eux et même s'y identifiant : « Il pourrait être ce passant qui se hâte sous l'averse vers quelque rendez-vous dont lui-même ignore l'importance » (1990 : 57). Ou encore :

Ma vie se mêle à toutes les autres  
Elle circule parmi tant d'autres vies inconnues et contingentes  
Que je me persuade de ne pouvoir m'en tenir ni à quelqu'un  
Ni à moi-même : *Je ne suis pas seul dans ma peau.*  
Autrui me creuse ou me convoque (1998 : 71)

Force est de dire que ce sont des autres anonymes –"il", "elle", "ceux-ci", "celle-là" sont leurs désignations habituelles<sup>2</sup>– qui révèlent une grande diversité et pluralité: marins qui regardent la marée, ceux qui attendent dans une salle, nouveaux nés, celle qui se promène, l'amoureuse, les amoureux, des femmes diverses croisées dans la rue, ceux qu'on croise à la sortie de l'usine ou qui s'arrêtent au feu rouge, etc. L'identification aux autres et le respect de leur diversité produit un effet paradoxal. D'un côté, ils sont présentés dans leur diversité avec leurs problèmes et malheurs quotidiens :

Ceux que l'on croise à six heures à la sortie de l'usine, ou qui sont arrêtés au feu rouge près des hangars sur leur motocyclette, ne se désespèrent plus : c'est comme ça et ne changera pas de sitôt. D'ailleurs les voisins, c'est pareil, la télé qui marche tout près de l'assiette, les courses le samedi au supermarché, la femme qui prend de l'embonpoint, les enfants qui récitent, et le reste, la vaisselle, le travail, de quoi subsister comme il faut à travers de moindres malheurs et de gros soucis. » (1984 : 107)

De l'autre, la tendance à s'identifier aux autres fait que, d'une certaine façon, la conscience poétique traque aussi chez eux un malaise similaire au sien. Ils partagent, par exemple, une solitude comme lui : « Le jardin des Tuileries n'est qu'un pèlerinage sans objet, une certaine façon de vérifier chez les autres que l'on y est aussi seul que chez soi. » (1984 : 68). Puis ils paraissent tracassés par un mal diffus :

Ils font semblant de croire à autre chose, ont trouvé des occupations et déterminé les règles du jeu. Ils vont, ils viennent, ils grandissent (...) mais ne pensent en fait qu'à ce la qui les travaille de bas en haut, matin et soir, cela qui ne se satisfait de leur vie cruelle, ni de l'amour qu'ils font trop vite deux fois par semaine dans la chambre. Cela les attend sur la route, un midi, sous les ferrailles éclaboussées, ou au coin de la rue, un soir, en revenant d'acheter des cigarettes. » (1986 : 108)

Un malaise donc des autres qui paraît une projection atténuée en eux de celui qu'éprouve la conscience poétique, déçue de ses essors répétés vers l'Azur qui échouent, et qui, par conséquent, le rapproche d'eux. Il est intéressant de constater que, d'après les paroles mêmes du texte, cette affinité aux autres est un acquis postérieur à un moment où ceux-ci ne suscitaient guère d'intérêt, car son attention était captivée par un *ailleurs* différent et ils étaient de plus perçus comme un obstacle à la tentative d'expérimenter un *cela* énigmatique :

Songeant sans cesse à l'inconnu, à l'invisible, aux ciels qu'il n'avait pas traversés, aux trépidations des villes où il n'était pas allé, aux baisers des femmes qu'il n'avait pas eues, il n'a prêté aucune attention à ceux qui étaient là, tout proches. Il les a souvent traités avec brusquerie, les accusant de lui faire de l'ombre, d'empêcher que *cela* survienne qui le

---

<sup>2</sup> Cette diversité atteint son degré maximum dans le poème "Poétique du boulevard" de Domaine public (1996: 40-41), construit par une série de vers commençant quasiment tous par l'anaphore "Ceux qui".

délivrerait. (*Portraits* 16)

Mais étant donné que dès les premiers ouvrages publiés de Maulpoix il y a une affinité aux autres, nous devons conclure que cette attitude correspond à sa période antérieure de formation. De plus, et voilà l'essentiel, ce contexte urbain et humain acquiert maintenant un rôle fondamental qui fait de celui-ci beaucoup plus qu'un cadre ou un objet du regard. Malgré l'importance accrue de l'observation, la ville et les autres, au hasard et dans des circonstances quotidiennes, sont aussi capables de produire des moments de plénitude, tout fugace soit-elle, chez l'observateur, qui n'est autre ici que la conscience créatrice :

Lorsqu'il regarde vers les cimes ou vers le large, il voit des immeubles, des maisons de briques, des rues encombrées de voitures et d'autobus. Lorsqu'il observe quelque brin d'herbe ou les ailes diaphanes d'un insecte, ce sont des enfants au retour de l'école, cartables sous le bras, ou le crissement d'un bas de femme qui vient de décroiser les jambes. Il assiste à cela avec stupeur, comme lorsque les dieux faisaient jadis apparaître près d'une source ou dans le fond d'une grotte de ruisselants éclairs. Sous la médiocre lumière de la lampe, ces épiphanies restent clandestines. (86)

Ainsi donc, des choses bien quotidiennes au détour d'une rue –des voix d'écolier, des jambes qui se décroisent– peuvent produire une *stupéfaction* chez le promeneur de la ville. La mise en rapport de cette stupeur aux sources apparues par l'action des dieux ou aux épiphanies liées à l'écriture, nous indique que la réalité la plus humble et quotidienne peut provoquer une plénitude ou un envol vers l'Azur, pour autant que dans les coordonnées de cet univers poétique ils ne peuvent être que brefs et précaires. En fait, toutes les réalités, matérielles et humaines, sont susceptibles de faire espérer à la conscience poétique 'quelque chose d'incompréhensible' :

Des visages d'enfants, une épaule nue de femme, une jonchée de feuilles mortes, le balancement d'une coque blanche sur la mer, toutes les figures de ce monde, même les plus insignifiantes, me donnent encore à espérer quelque chose d'incompréhensible, pour peu que je les nomme comme il faut, d'un rapide coup de plume, et que je me raccroche à leur énigme quand elle trace sur la page, à intervalles réguliers, ses signes sombres. (*Portraits* 107)

Le regard qui se promène dans l'ici-bas, se projette donc sur la ville et les autres, y retrouve des affinités et prend même parfois son envol vers l'Azur, et cela à partir de toute humble réalité matérielle ou humaine. Le tout dans une tendance qui, tout en maintenant une présence diffuse de l'expérience personnelle, décentre, du moins partiellement, l'univers poétique du sujet lyrique.

La poésie de Maulpoix acquiert alors deux traits particuliers par la référence qu'elle fait à la réalité sociale environnante. D'abord, cette réalité déborde du cadre de la ville, espace de

l'écriture partagé avec les autres, pour aller vers d'autres villes et pays, dans une sorte de globalisation de l'expérience bien adéquate à notre temps. Ensuite, l'attention portée vers les autres ne se limite pas à apporter des détails sur eux ou à leur projeter le malaise vital du voleur vers l'Azur échoué : des références latérales à leur situation sociale et historique se frayent un passage. De cette façon l'expérience du sujet, pour autant que le chercheur d'Azur relève d'une filiation non limitée à un temps, s'inscrit dans son lieu et sa situation historique.

*Portraits d'un éphémère* et *Domaine public* font sortir la conscience poétique de la ville et la mènent à d'autres villes et d'autres pays –Amérique, Italie, Tunisie, Japon– en train ou en avion. C'est le cas des sections « Près de guichets et des boutiques » et « Vers les villes inconnues » de la première et de « Journal privé » et « Carnets d'envol » dans la deuxième. De cette façon l'altérité sur laquelle s'ouvre le sujet lyrique s'élargit tandis que sa promenade dans l'ici-bas le transporte à des lieux et des cultures différents. Comme avant, il n'obéit pas à un strict programme d'observateur mais nomme, décrit et réfléchit sur ces nouvelles réalités un peu au hasard, au gré de ses rencontres, allées et retours. Les quelques pays visités annoncent le périple beaucoup plus complet qui viendra plus tard dans *Chutes de pluie fine*<sup>3</sup>. Cet élargissement du parcours dans l'ici-bas est à mettre en rapport avec l'élargissement de l'altérité à échelle planétaire, ce qui révèle une conscience qu'à l'âge de la globalisation tous les êtres humains sont en fin de compte liés et dépendent les uns des autres. En d'autres termes, le jeu de contrastes avec les autres, mais aussi les voies d'identification, qui permettent au sujet lyrique de se construire, prennent ainsi une nouvelle dimension. Car, à aucun moment, ces pays étrangers et leurs habitants ne sont visités avec une intention colonisatrice ou touristique : tout simplement le sujet lyrique enrichit ainsi sa perception de la richesse et diversité de l'ici-bas et, par le jeu des identifications et contrastes indiqués, de soi-même. Humble voyageur qui n'a pas de savoir à dispenser : « Je vais, je vois, je passe, je note : je suis un manque de renseignements, une ignorance qui s'interroge » (1998 : 80), ce sont encore des notes au hasard, qui n'impliquent aucune visée ordonnée des pays visités et qui atteignent leur plus grand désordre –une fragmentation parallèle à celle du sujet lyrique– dans *Domaine public* : « Impossible d'ordonner les images de ce monde. Il se présente à moi *en vrac*, à la façon d'un grand bazar. Le réel est innombrable : je ne peux qu'en dresser la liste » (1998 : 86), ce qui se reflète dans la forme d'inventaire que prennent certains poèmes de voyage<sup>4</sup>. Il y a donc un grand parallélisme entre le traitement de l'espace d'origine et ceux des voyages ; à tel point que c'est aussi au hasard de ces pays que le bonheur peut être goûté

---

<sup>3</sup> Voir à ce sujet la note n° 1.

<sup>4</sup> Voir par exemple “Cartes d'embarquement” (1998: 79-81) ou “Verres de saké” (1998: 94-97).



dans les situations les plus prosaïques, comme dans la ville d'origine :

Il faut pourtant que je vous dise : j'ai connu le bonheur de vivre en mangeant des frites à Boston  
Seul en face d'une assiette de fish and chips à trois dollars où miroitait la mer.  
Et ce fut épatant quand la fille en chemise de jean, aux cheveux très blonds  
M'apporta une Budweiser (que dorait le rayon vert du soleil arriéré de cinq heures du soir) (1998 : 27)

Finalement, ce regard curieux de l'ici-bas rencontre les conflits, la misère et l'injustice de notre temps. Déjà dans *Locturnes*, une référence à la ville laissait deviner la misère qui s'y nichait :

Sur les passerelles de fer, la misère est en embuscade : elle souffle un alcool épais, mêlé de sueur et d'huile tiède. De surprenantes images couvrent leurs paupières : palmiers de ferraille et paniers de suie, béton ruisselant. (1978 : 58)

Mais il s'agissait d'une notation diffuse, qui n'était pas accompagnée de nettes références à ce sujet. Le regard porté vers les autres s'en tenait plutôt au jeu d'identifications et contrastes nécessaires pour décentrer l'œuvre du sujet lyrique. Avec *Portraits d'un éphémère* et *Domaine public* ces références se multiplient ; certes, elles n'arrivent pas à être dominantes mais elles assurent, latéralement, un indubitable engagement du poète avec son temps et son lieu ; un lieu, qui au gré des voyages, est en puissance le lieu planétaire :

Il y a aussi de mesures infectes, des gamins en loques, des vieilles sorcières aux dents pourries, et des hôtels crasseux où des filles presque nues se poudrent le visage avant de s'allonger sur des matelas infestés de vermine. (1990 : 35)

Il soulève le couvercle de ces logis funèbres quand le train s'arrête gare de Vitré, à hauteur du deuxième étage des immeubles les plus proches. Le père, la mère et les trois enfants regardent la télévision. « C'est l'heure du « communiqué », de la guerre du Liban, du Boeing fracassé sur une route et du Paris-Dakar. (...) Il abandonne derrière soi les choses du monde auxquelles il aurait aimé croire et les créatures anonymes dont le poursuit partout la tristesse impénétrable. (41)

Guerre du Liban, misère et prostitution du Tiers-Monde : de façon imperceptible les problèmes sociaux de notre temps se glissent dans ce regard porté sur l'ici-bas, qui embrasse la *rugueuse réalité* rimbaldienne. Ce qui fait que la tristesse indéfinissable que transporte la conscience poétique ne se limite plus à son aspiration à l'Azur, toujours échouée, mais aussi à un sentiment de solidarité avec la souffrance des autres dans leurs circonstances historiques et sociales. *Domaine public* continue dans la même direction quoique formellement, par le parti pris dans cette œuvre pour une poésie *en vrac*, ces références tendent à s'émietter dans des poèmes qui se rapprochent de l'antipoésie : des gens qui cherchent du travail (1998 : 12),

indifférence aux obus qui éclatent (1998 : 12), la faim à la sortie de l'usine (1998 : 16), un mendiant avec une jambe en plastique (1998 : 82), gens qui demandent de l'argent pour du pain (1998 : 41), etc. Peut-être ces allusions sont-elles peu nombreuses par rapport à l'ensemble du livre ; cependant, de façon virtuelle, elles annoncent bon nombre de situations de ce genre dans notre monde même si le poète ne les nomme pas directement :

Le monde m'apporte des nouvelles.  
Je lis dans les journaux des phrases sans queue ni tête, des histoires de meurtres et de bombardements.  
Je feuillette le malheur d'autrui comme un herbier de plantes mortes et larmes séchées.  
(1998 : 11)

Reprenant la formule du poète : "feuilletant le malheur" des autres aux quatre coins du monde, le sujet lyrique se fait homme de son temps et de son lieu terrestre dans leur dimension sociale et contemporaine.

Ainsi donc, Jean-Michel Maulpoix nous offre dans ces ouvrages une poésie qui continue à être lyrique dans la mesure ou le domaine intime du sujet –ses rêves échoués d'Azur, ses souvenirs, son expérience de l'amour, de la mort, etc.– continue à se manifester avec force, même si le sujet lyrique s'y présente d'un mode fragmentaire et que les poèmes ne se centrent plus exclusivement sur lui. Mais c'est un lyrisme ouvert à l'extérieur, aussi bien aux choses, élémentaires ou urbaines, qu'aux autres. Ceux-ci deviennent fondamentaux dans cet univers poétique aussi bien parce qu'ils permettent au sujet de se situer que par les affinités qu'il trouve avec eux. L'intérêt de voir et de noter au cours du parcours par l'ici-bas est si intense qu'il mène le poète aux quatre coins du monde et fait apparaître les problèmes, misères et conflits de notre temps. Mais ce sujet lyrique qui parle des autres ne se présente ni comme voyant doué d'une capacité extraordinaire, ni comme guide vers un lendemain qui chante, ni moins encore comme détenteur d'une vérité quelconque. Certes, d'une façon sobre, l'indifférence face aux misères des autres est mise en évidence parfois :

On n'entend pas crier les morts. Ni le bruit des obus en fleurs. La télévision marche toute seule.  
Les citernes d'Afrique sont vides. Nos pleurs ne les ont pas remplies. La charité à du chagrin. (1998 : 12)

Mais la conscience poétique n'assume pas un rôle qui la met au-dessus des autres : elle est plutôt témoin aussi bien de ses démêlés avec l'Azur que de ceux qui habitent, comme elle, le village terrestre. Ce qui ne veut pas dire que, précisément parce qu'elle ne fait pas de discours idéologique sur les maux de notre temps, ces références ne puissent se traduire chez le lecteur par une incitation à l'action. Bien au contraire, après tant de poètes détenteurs de

vérités présentes et à venir, il se pourrait que nous soyons plus sensibles à ces discrètes indications qui questionnent notre aisance d'occidentaux. En fin de compte, le lyrisme ouvert de Jean-Michel Maulpoix dépasse le dilemme entre une visée du discours sur le moi *versus* sur les autres, entre l'engagement *versus* la tour d'ivoire. Le visée extérieure et l'engagement sont consubstantiels dans la mesure où le sujet lyrique ne peut se chercher qu'à travers les autres et à travers un regard qui ne cache rien de ce qu'il rencontre dans l'ici-bas. Mais c'est une visée extérieure et un engagement tremblant, au ras des choses et des autres, qui ne veut point se transformer en discours et, moins encore, en idéologie.

## Références bibliographiques

- COLLOT, M. (1998) « Lyrisme et réalité », *Littératures*, 110, pp. 38-48.
- MAULPOIX, J.-M. (1978) *Locturnes*, Paris, Les Lettres Nouvelles/Robert Laffont.
- MAULPOIX, J.-M. (1984) *Dans la paume du rêveur*, Montpellier, Fata Morgana.
- MAULPOIX, J.-M. (1986) *Ne cherchez plus mon cœur*, Paris, P.O.L.
- MAULPOIX, J.-M. (1990) *Portraits d'un éphémère*, Paris, Mercure de France.
- MAULPOIX, J.-M. (1998) *Domaine Public*, Paris. Mercure de France.
- MAULPOIX, J.-M. (2000) *Le lyrisme*, Paris, Corti.
- MAULPOIX, J.-M. (2006) *Adieux au poème*, Paris, Corti.
- MAULPOIX, J.-M. (2006) *Pas sur la neige*, Paris, Mercure de France.
- MIÑANO, E (2005) « Espace physique et espace de l'écriture dans *Chute de pluies fines* de Jean-Michel Maulpoix », *Actas del XII Coloquio Internacional de Estudios Franceses de la APFFUE «Espace et texte* », Universidad de Alicante, pp. 1073-1087

## Écrire les silences de l'être sombrant dans la nuit (Annie Ernaux et Marie Chaix)

Amelia PERAL CRESPO  
Universidad de Alicante

*En vain dans mes rapports ta prudence m'arrête,  
Ma mère, il n'est plus temps ; tes pleurs m'ont fait poète !<sup>1</sup>*

« Tes pleurs, mère, m'ont fait poète », écrivait Delphine de Girardin dans un poème dédié à sa mère au XIX<sup>e</sup> siècle. Tes mots, mère, je les écrirai pour faire de ma plume un instrument capable d'effacer mes maux, qui, en fait sont aussi les tiens, auraient sans doute pu réécrire Annie Ernaux et Marie Chaix. Et pendant que l'écriture se forgeait à l'intérieur de ces deux femmes, un même besoin de transcrire les mots maternels devenait un absolu. « Écrire les silences de l'être sombrant dans la nuit », titre de mon intervention, est le fruit d'une imbrication, d'un jeu intertextuel opéré sur le titre de deux œuvres de Marie Chaix et Annie Ernaux. En 1976, Marie Chaix publiait un récit sur sa mère *Les silences ou la vie d'une femme*<sup>2</sup>. Après la publication en 1987 de *Une femme*<sup>3</sup> de Annie Ernaux, en 1996, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*<sup>4</sup> voyait le jour, récit sous forme de journal, écrit pendant la longue maladie de sa mère. Le titre de mon intervention est donc le fruit d'une imbrication paratextuelle<sup>5</sup>, d'un croisement intertextuel entre deux oeuvres, entre trois voix formées par celle de Marie Chaix, celle de Annie Ernaux et la mienne s'engageant sur la voie offerte par leurs voix sans lesquelles ma voix ne serait pas et n'aurait aucun sens d'être.

Annie Ernaux a longuement écrit sur sa mère. Marie Chaix a aussi écrit sur sa mère et s'est écrite à travers ses lignes. Je me propose d'analyser comment l'écriture chez ces deux écrivains reflète la langue mère pour faire rejaillir les miroitements

---

<sup>1</sup> Premiers vers du poème *À ma mère*, de Delphine de GIRARDIN (1804-1855)

<sup>2</sup> CHAIX, M. (1976), Paris, Seuil.

<sup>3</sup> ERNAUX, A. (1987), Paris, Gallimard.

<sup>4</sup> ERNAUX, A. (1996), Paris, Gallimard.

<sup>5</sup> Gérard Genette dégage cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité, l'architextualité. Cf. GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil. Lorsque Genette fait référence aux relations intertextuelles, il ne mentionne pas le terme « imbrication paratextuelle », tel que nous l'avons cité. C'est nous qui l'employons.

textuels que le Je de l'écrivain offre au lecteur dans une recherche identitaire qui se forge en écriture. L'espace de l'écriture s'avère le lieu idéal pour dévoiler dans la solitude de l'écrivain à l'œuvre, l'indicible et, revendiquer de la sorte sa quête identitaire dans la recherche d'une écriture du 'fusionnel'.

### **Edward Kienholz et Dorothea Tanning vus par Marie Chaix et Annie Ernaux**

De la peinture de Dorothea Tanning et de Edward Kienholz à l'écriture d'Annie Ernaux et de Marie Chaix, une histoire de regards a eu lieu. En inversant le processus du tableau regardé par ces deux écrivains, c'est à travers leur écriture que nous allons accéder à la découverte de ces deux œuvres d'art. Elles vont nous permettre d'approcher d'une image maternelle telle qu'elle apparaît décrite dans *Les silences ou la vie d'une femme* de Marie Chaix et dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux.

L'oeuvre de Kienholz<sup>6</sup>, *The wait*, nous renvoie le reflet d'une femme assise sur un fauteuil, sur ses genoux, un chat. C'est sur la description de cette œuvre que débute *Les silences ou la vie d'une femme* dont l'auteur fait un rapprochement inévitable avec la longue maladie de sa mère. Marie Chaix décrit cette œuvre d'une façon minutieuse comme si Kienholz n'avait pas seulement recréé la vieillesse et la mort de l'être mais fait le portrait de sa mère.

Au sol, un tapis rêche [...] sans âge, aux couleurs fanées se fondant en une teinte indéfinissable, celle de la poussière et de la vieillesse. Gris-mauve, violine, verdâtre, couleur-odeur que l'on retrouve dans les intérieurs où vivent les vieillards et où rien n'a bougé depuis les décennies. Sur le tapis, un tabouret où traînent de vieux chiffons, un peu plus loin un panier à couture en vieille paille d'où émergent des cotons à broder emmêlés [...] Sous la lumière incertaine du lampadaire, dont l'abat-jour est bordé de longues franges sales, autrefois ornées de perles de verre, aujourd'hui nues et rongées par endroits, dans l'intimité âcre de cette lueur sans jour, sans fenêtre, elle est assise sur un lourd fauteuil de bois marron. Forme d'une femme, image d'une vie qui s'achève<sup>7</sup>.

Sur ses genoux, un chat gris, gris comme la vie sans couleurs qui entoure cette pièce. Sa mère avait aussi un chat qui dormait sur ses genoux ou jouait avec la pelote de laine pendant qu'elle tricotait : « Elle me regarde tourner et retourner dans mes mains le carré de laine à un coin duquel pend un fil, que je tire ; une pelote s'échappe du panier, le chat se dresse de mes genoux et plonge sur la pelote »<sup>8</sup>. Un soir, en accourant chez sa

---

<sup>6</sup> Edward Kienholz (1927-1994). *The wait* date de 1964-1965.

<sup>7</sup> CHAIX, M., *Les silences où la vie d'une femme*, op. cit., pp. 11-12.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 29.

mère, un chat noir surgit de l'ombre et croise son chemin. La douleur l'empêche d'avancer « Le chat noir, bêtement, me rappelle un chat gris et une sombre association d'images me fait tomber sur un banc [...] Je suis en proie au cauchemar qui souvent me visite éveillée depuis que la cruelle exposition de Kienholz a figé en moi les images d'une réalité que je n'ai pas su maîtriser »<sup>9</sup>. La peur de la trouver sans vie « raide sur son fauteuil, fossilisée sous ses hardes cireuses, une main crispée sur le chat et l'autre écrasant les lunettes »<sup>10</sup>, fait de la narratrice un être hanté par l'image de cette œuvre. La peur de ne plus revoir un être de chair à chaque nouvelle visite sinon ce « fantôme osseux qui me hante »<sup>11</sup> la plonge dans l'angoisse de se retrouver face à face avec la mort de l'être aimé. Et voilà qu'un jour, le jour tant redouté arrive, et la mère plonge dans un sommeil la menant à la fin. « Dix ans de tricot. Il fallait que cela cesse, non ? Voilà. Mes enfants, je vous ai tricoté dix ans de vieillesse, ça suffit [...] Le chat a mis la pelote en charpie, je coupe le fil qui la relie au tricot et le pose sur la table »<sup>12</sup>, en coupant le fil qui relie la mère au tricot, la narratrice a coupé le fil qui la reliait à la vie. Mais, elle a de même coupé symboliquement le fil du cordon ombilical qui la rattachait à sa mère.

*The wait*, auquel nous accédons, de l'écriture au tableau, à travers un processus métatextuel, reflète un espace clos, dans un temps arrêté, où l'immobilité de la vieille femme marque la fin d'une vie que seules quelques photos rattachent au passé vécu. C'est donc en essayant de récupérer ce passé que la narratrice se lance à la recherche de son propre moi.

Comme contrepoint à Kienholz-Chaix, dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Annie Ernaux remémore sa mère en la comparant au tableau de Dorothea Tanning<sup>13</sup>, *Anniversaire*, autoportrait de l'auteur.

Image persistante : une grande fenêtre ouverte, une femme –moi dédoublée– regarde le paysage. Un paysage ensoleillé d'avril, qui est l'enfance. Elle est devenue une fenêtre ouverte sur l'enfance. Cette vision me fait toujours penser à un tableau de Dorothea Tanning, *Anniversaire*. On voit une femme aux seins nus et derrière elle des portes ouvertes à l'infini<sup>14</sup>.

Si Marie Chaix faisait une description détaillée de l'image maternelle que l'œuvre

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>11</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>13</sup> Dorothea Tanning (1910). Le tableau *Anniversary* date de 1964, à la même période que *The wait* de Kienholz.

<sup>14</sup> ERNAUX, A., *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, op. cit., p. 52.

de Kienholz avait provoquée en elle, Annie Ernaux n'en fait qu'une simple allusion. Cette femme aux seins nus, encore jeune, incarne l'espoir. Le tableau dépasse sa propre intemporalité marquée par le temps indéfini d'une jeunesse qui semble s'ancrer à la terre grâce à des racines végétales émergeant d'une jupe noire, d'un drap ou d'un bout de tissu qui dé-voile<sup>15</sup> un corps de femme dans sa complète nudité. Cependant si Dorothea Tanning a peint la nudité des seins comme marque de féminité, de création en relation avec le monde végétal, nous allons déposer notre regard sur la délicatesse des pieds nus en contact avec le sol en parquet. Les pieds si délicatement dépeints marquent la fragilité, le mouvement et le pouvoir de la force créatrice de l'être qui se construit. Le peintre a peint avec ses mains colorées l'œuvre créée. L'écrivain peint avec ses doigts de musique les mots soufflés par la pulsion créatrice de l'écriture. La mère, que Annie Ernaux décrit dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, est une femme qui perd à cause de sa maladie progressivement la faculté de marcher. Ainsi, elle l'attendra souvent « Prostrée, le visage immobile, relâché »<sup>16</sup>, « je découvre ma mère attachée à son fauteuil »<sup>17</sup>, « elle ne marchait plus. J'ai dû la lever difficilement de son fauteuil »<sup>18</sup>, « elle attendait dans son fauteuil roulant face à l'ascenseur »<sup>19</sup>, « elle ne marche plus. J'ai pris l'habitude du fauteuil roulant »<sup>20</sup>, et encore « elle est dans son décor à nouveau. Attachée dans son fauteuil, raidie, essayant sans arrêt de se lever, pleine de force, les yeux sans voir »<sup>21</sup>. Les pieds nus peints par Dorothea Tanning s'apprêtent à traverser toutes les portes vers l'infini. Ce fait contraste avec l'immobilité de la mère prostrée dans un fauteuil roulant. Dans ce décor sans fin, où la nuit et le jour se confondent, le tableau de Tanning permet les retrouvailles avec la femme d'autrefois. La femme décrite par Ernaux est une femme qui habite depuis des années dans un temps passé. Le tableau de Tanning dépasse l'espace clos de cette intemporalité –marqué par les multiples portes ouvertes à l'infini- pour récupérer dans les temps de l'écriture la femme perdue dans sa nuit.

La femme que Marie Chaix décrit à travers *The Wait* de Kienholz est une femme qui vit dans un temps présent, où l'attente symbolise le passé vécu de celle qui a

---

<sup>15</sup> Nous séparons ce verbe pour bien marquer notre propos, voiler ce que l'auteur ne dévoile pas ou ne dévoile qu'à peine.

<sup>16</sup> ERNAUX, A., *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, op. cit., p. 15.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 79.



toujours attendu le mari ou le fils, et le présent de celle qui attend l'arrivée de sa fille « la nuit allait tomber, c'était l'heure de ma visite. Elle devait m'attendre, assise sous la lumière jaune de son lampadaire »<sup>22</sup>, et le futur de celle qui à son tour attendra aussi la fin « Ainsi c'est moi, maintenant, qui suis assise dans ton fauteuil, entre tes murs et tes souvenirs »<sup>23</sup>. La femme assise dans son fauteuil va bouleverser sa conception du temps et de la réalité maternelle « voici que je rencontrais son double et que la vieillesse, soudain, se mettait soudain à ressembler à la mort »<sup>24</sup>. Sa mère, cet être premier qu'elle avait toujours aimé et qui lui avait donné la vie s'engageait sur les voies de l'éternité. Assise à son tour dans le fauteuil maternel, elle refera comme Ernaux le retour au temps du passé pour récupérer la femme qu'elle avait été.

### **Écrire pour récupérer la femme d'antan**

Le processus d'écriture s'avère nécessaire pour retrouver la mère d'antan. En 1979, Marie Chaix refermait avec *L'âge du tendre* une trilogie autobiographique qui avait débuté en 1974 avec *Les lauriers du lac de Constance*, où elle relatait la collaboration avec le parti fasciste le PPF pendant l'Occupation de celui qu'elle ne pouvait presque pas nommer, Albert B., son père. Son deuxième livre, *Les silences ou la vie d'une femme*, est un chant d'amour à sa mère décédée à la suite d'une longue hémiplegie. Pendant que sa mère dort, pendant que sa belle dormeuse attend une fin inévitable, pendant que la peur de ne plus la voir dormir l'envahit à chaque nouvelle visite dans sa chambre d'hôpital, Marie Chaix remémore les événements qui ont marqué la vie de ses parents : l'emprisonnement de son père pendant 8 ans à Fresnes pour collaboration, l'attente patiente de celle qui l'a aimé, le retour du père, cet inconnu, la mort de ses deux frères, la longue maladie de sa mère... Afin de mieux comprendre la personnalité de sa mère, elle va remonter aux sources de la jeunesse de celle qu'elle a tant aimé parce que, nous dit la narratrice, « Je veux retrouver la femme d'autrefois [...] Je ne veux ni l'absoudre ni l'embellir mais lui crier, à travers le néant qui s'étire entre nous, qu'elle peut partir sereine et me laisser sa vie en héritage »<sup>25</sup>. Et pendant qu'elle attend une fin qui approche, la narratrice récupère la femme d'autrefois, celle qui, un jour, avait aimé. Sa mère, Alice « était faite pour être reine et le destin s'était trompé »<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> CHAIX, M., *Les silences ou la vie d'une femme*, op. cit., p. 13.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>25</sup> CHAIX, M. (1976), *Les silences ou la vie d'une femme*, Paris, Seuil, p. 46.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 34.

nous dit la narratrice. Il était une fois « *Es war einmal* »<sup>27</sup>, car c'est bien ainsi que commencent les contes de fées, qu'une jeune fille en attendant le fol amour « attendait le prince charmant en brodant ses chemises de nuit »<sup>28</sup>. Elle avait 17 ans et allait assister pour la première fois à son premier bal à l'École de Chimie de Mulhouse. Cependant,

Ce soir-là, le bal aurait pu tourner à l'envers et elle n'aurait pas dansé sa vie avec lui. A la faire revivre, elle donne le vertige cette minute où dans l'étincelle d'une rencontre tout se décide [...] Mais ce soir-là, il était le héros et elle l'héroïne d'un roman qu'écrivait pour eux le temps. Au moment où leurs regards se sont croisés, fugitif appel, la minute décisive appartenait déjà au passé<sup>29</sup>.

Et le temps avait passé, et les douleurs avaient ancrées leurs dents de fer dans l'âme des amants séparés, et la maladie avait déployé ses ailes dans un corps qui s'était laissé étreindre, qui avait aimé : « Regardez-moi : je suis une vieille dame infirme et veuve mais je suis la même amoureuse que ce soir de bal où tout a commencé »<sup>30</sup>. Des années plus tard, la narratrice va la rencontrer « un jour par hasard dans la salle nue d'un musée »<sup>31</sup>, elle reconnaîtra immédiatement sa belle dormeuse : « Elle était là, immobile dans un décor sombre, semblant m'attendre depuis des années »<sup>32</sup>, et la récupérer pendant un instant, un instant perdu dans le temps de l'attente qui se mis aussi à attendre la sortie de la nuit. Écrire sur sa mère pour soulager la douleur de ne plus entendre sa voix « Je ne l'entendrai plus »<sup>33</sup> dit Annie Ernaux. Et « préparer un langage muet pour communiquer avec le silence »<sup>34</sup> dit Marie Chaix. Écrire sur la mère pour oublier que « Je la préférais folle que morte »<sup>35</sup> cela signifiait qu'elle était encore là, que « les contes que tu me racontais il y a bien longtemps n'étaient pas des histoires et si, usantes, les années n'avaient pas tué la belle au bois »<sup>36</sup>. Écrire pour soulager le manque d'une présence qui n'en finit jamais de traverser sa propre nuit.

Annie Ernaux reprend dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, la dernière phrase que sa mère avait écrite avant de sombrer dans les temps perdus de la mémoire oubliée. La phrase de sa mère devient une phrase leitmotiv qui ressurgit, tout le long de ce récit, comme une douleur qui essaie d'être assouvie en la réécrivant, comme un cri lancé

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>32</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>33</sup> ERNAUX, A., *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>34</sup> CHAIX, M., *Les silences ou la vie d'une femme*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>35</sup> ERNAUX, A., *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>36</sup> CHAIX, M., *Les silences ou la vie d'une femme*, *op. cit.*, p. 41.

lorsque la narratrice se demande « Est-ce que je vais sortir de cette douleur ? »<sup>37</sup>  
L'écriture s'avère nécessaire pour assouvir la perte et rejoindre la mère à travers le passé. Ernaux décrit dans *Une femme* la photo de mariage de ses parents :

Sur la photo de mariage, elle a un visage régulier de madone, pâle, avec des mèches en accroche-cœur, sous un voile qui enserre la tête et descend jusqu'aux yeux. Forte des seins et des hanches, de jolies jambes (la robe ne couvre pas les genoux). Pas de sourire, une expression tranquille, quelque chose d'amusé, de curieux dans le regard<sup>38</sup>.

Chaix s'arrête aussi sur la photo de mariage de ses parents :

Je regarde la photo du mariage, tends la main vers la triste mariée, le verre est froid sur le beau visage ourlé de tulle et d'une rangée de petites roses blanches. Un froissement de tissu me fait sauter<sup>39</sup>.

Deux photos qui datent presque de la même période<sup>40</sup>, deux écritures différentes qui reflètent une même douleur, l'écriture d'Ernaux évite de se laisser attraper par l'émotion pour devenir une écriture neutre<sup>41</sup> : « Éviter, en écrivant, de me laisser aller à l'émotion »<sup>42</sup>, celle de Chaix décrit minutieusement les scènes et les émotions. Lecarme met l'accent sur ce qu'Ernaux a dénommé une écriture plate. Il souligne « l'absence de métaphores, métonymies et autres tropes »<sup>43</sup> comme une des caractéristiques de l'écriture chez Ernaux. Ainsi, dans un entretien avec Frédéric-Yves Jeannet<sup>44</sup>, elle souligne n'envisager l'écriture que « comme un moyen de connaissance »<sup>45</sup> et que la chose à dire entraîne la façon de dire. Quand elle écrit, elle affirme se trouver dans une autre vie « une sorte de vie parallèle qui est le texte en train de s'écrire »<sup>46</sup>. Dans *Une femme* et dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, cette vie parallèle donne lieu à un dédoublement entre la mère et la fille qui produit un renversement mère/fille, « L'horreur de ce renversement mère/enfant »<sup>47</sup>, « Tout est renversé, maintenant, elle est ma petite fille. Je ne PEUX pas être sa mère »<sup>48</sup>. Marie Chaix écrivait dans *Les*

---

<sup>37</sup> ERNAUX, A., *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, op. cit., p. 105.

<sup>38</sup> ERNAUX, A., *Une femme*, op. cit., p. 37.

<sup>39</sup> CHAIX, M., *Les silences ou la vie d'une femme*, op. cit., p. 43.

<sup>40</sup> Les parents de Annie Ernaux s'étaient mariés en 1928 et ceux de Marie Chaix en 1924.

<sup>41</sup> ERNAUX, A., *Une femme*, op. cit., p. 62.

<sup>42</sup> ERNAUX, A., *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, op. cit., p. 40.

<sup>43</sup> LECARME, J. & LECARME-TABONE, E. (1999), *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, p. 287.

<sup>44</sup> Entretien avec Annie Ernaux (2003), *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock.

<sup>45</sup> CHOLLET, M., « Oublier les mots » une lecture de *L'écriture comme un couteau*, <http://www.inventaire-invention.com>

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> ERNAUX, A., *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, op. cit., p. 87.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 29.

*silences ou la vie d'une femme :*

Sans qu'ils le sachent, je connaîtrai deux vies parallèles : celle, visible, qui accompagnera ton corps où ils décideront de le conduire et l'autre, la nocturne, héritage d'ombres et de lueurs, instants fugitifs, scènes vécues-rêvées de la vie d'une femme qui s'en va<sup>49</sup>.

Deux vies parallèles qu'elle vivra en même temps que les silences maternelles qui deviennent écriture à l'ombre des regards. Écrire pour récupérer ainsi la femme qui s'en va et crier dans le silence les mots pendant tant de temps retenus. Écrire pour sortir d'une nuit vécue en parallèle à la mère qui s'en va. Écrire pour déchiffrer les silences de l'être dormant, « A moi de déchiffrer ton sommeil, d'entendre les phrases de ton silence »<sup>50</sup>, dit Marie Chaix. À elle de traverser toutes les nuits de leur silence partagé « Elle ne m'écoute pas et continue sa nuit, bercée par le va-et-vient régulier de la poitrine sous le drap »<sup>51</sup>, à elle de s'en aller « dans ma nuit, au centre d'un sommeil qui n'arrive pas à se lover dans mon cerveau allumé, la voix de la Diva divina soprano prend naissance »<sup>52</sup>, et l'écriture surgira pour lui redonner une voix et des mots, et crier dans le lointain d'un sommeil qui l'éternise une note de musique « L'histoire continue. La la la. Résonne dans ma tête. Pas une symphonie, pas un opéra. Quelques notes aigrettes, le début de cette valse de Chopin qu'elle jouait parfois le soir [...] La la la »<sup>53</sup>. Et se souvenir d'une mélodie qui est comme une mélancolie, lorsque l'écriture ne demande pas la permission de passer « Ne plus parler, ne plus écrire, ne plus penser. Les mots, écailles inutiles, glissent sur ma surface et tombent le long de mes pas comme des larmes de glace résonnant au fond d'une cave »<sup>54</sup>, les mots sont tout simplement déversés sur une feuille de papier. Alors afin de continuer à vivre, il faudra refermer le couvercle du piano pour ne plus entendre la musique de ses doigts jouant sur le clavier, « Sur le palier un piano m'attend, deux pianos, dix pianos. L'escalier que je n'en finis pas de dévaler est un clavier géant, chaque marche une touche que je martèle de mon pas »<sup>55</sup>. Le couvercle du piano retombe, la musique s'arrête, les sons cessent, les doigts déjà lointains, une voix se perd, et le couvercle du piano referme d'un point de vue symbolique la mère dans son cercueil, à l'intérieur duquel « C'est lui [le gardien des

---

<sup>49</sup> CHAIX, M., *Les silences ou la vie d'une femme*, op. cit., p. 33.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>54</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 145.

lieux] qui avec tendresse a dû revêtir la morte de sa robe du soir gris perle tissée de fils d'argent »<sup>56</sup> écrivait Marie Chaix. « Elle ressemble à une pauvre petite poupée. J'ai remis à l'infirmière la chemise de nuit dans laquelle elle voulait être enterrée, blanche à dentelle »<sup>57</sup> écrivait Annie Ernaux. Refermer de la sorte le couvercle du piano pour ne plus entendre la voix de celle qui n'existera plus car elle ne pourra plus être caressée, « Exister, c'est être caressé, touché »<sup>58</sup> nous dit Ernaux. Refermer alors le couvercle sur le cercueil de l'être qui les fit naître, et les laisser sombrer dans la nuit qui les accueille. Et refermer ainsi délicatement le cercle narratif de l'écriture, pour un temps, car il ne cessera pas d'exister et de recommencer à devenir texte, mourant de ses envies d'exister, caressé par les doigts de celles qui écrivains à l'œuvre combleront le vide de l'absence.

### Une écriture du 'fusionnel'<sup>59</sup>

Dans son troisième roman, *L'âge du tendre*, Marie Chaix nous présente une narratrice qui refait le chemin de son enfantement en renouant avec celle qui lui a donné la vie, sa belle porteuse, sa mère. Le cercle narratif de ce roman se referme sur un nouvel enfantement celui de la narratrice qui, à son tour, va devenir mère.

Le premier enfant est celui venu se loger à l'ombre de moi, lorsque porteuse à mon tour je devins [...] Nous avons commencé à nous sentir à l'étroit dans la même peau. Toi, tu ne demandais rien sinon l'éternité [...] Vint le jour, ils disent de la délivrance. Nous nous dédoublâmes. Tu as crié, c'est ainsi que ces choses se passent. Je sais que tu as eu très peur [...] C'est la peur, mon amour, qui m'assaillit, peur sans nom devant cette vie tombée de moi comme une grande goutte de sang, une vie, la tienne à présent, détachée de son fil [...] Peur, car en même temps que la vie, je t'ai donné la mort. Tandis que je ferme ma porte sur une nouvelle solitude, je te regarde crier, te tordre et découvrir, toi aussi, que tu es seul. Le chemin qui calmera ta peur est celui qui te ramènera jusqu'à moi. Pour un temps<sup>60</sup>.

Marie Chaix terminait ainsi, en 1979, sa recherche identitaire qui avait débuté avec l'apparition sur les scènes de l'écriture de la figure paternelle, son père, Albert B., l'innommable. La disparition de sa mère rouvrait à nouveau la plaie car le besoin de se dire en écriture exprimait l'angoisse de l'être. Et ses mots d'angoisse se transformaient en mots d'amour envers celle qui ne cessa jamais d'attendre le retour de son premier fils

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>57</sup> ERNAUX, A., *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, op. cit., p. 104.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>59</sup> Terme emprunté à Jeanne Hyvard (1989), *La pensée corps*, Paris, Des femmes. L'écriture de Jeanne Hyvard est une recherche constante de ce qu'elle dénomme la pensée du fusionnel.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 181-182.

mort pendant la guerre, à côté de l'homme qu'elle aimait. Cette mère qui n'avait jamais cessé d'attendre patiemment l'arrivée de ces êtres de chairs, son mari, ses deux fils ... jusqu'au jour de sa propre mort qu'elle dut aussi attendre dans le coma. Cette mère de chair se transformait en personnage de papier sous les yeux de la fille. La guérison de l'âme par l'écriture semblait s'être accomplie. Pendant presque 15 ans, Marie Chaix n'avait pas écrit. Son dernier livre *L'été du sureau*, publié en 2005, rouvre la profonde blessure face à la perte. Mais la perte est cette fois-ci beaucoup plus profonde. Comment expliquer que l'encre de sa plume s'était asséchée ? Comment avouer aux lecteurs, et s'avouer à elle-même « pourquoi « ça » s'est arrêté ? »<sup>61</sup> Comment assumer avoir perdu le fil de sa cohérence ?

Depuis ses débuts littéraires, l'écriture d'Annie Ernaux n'a pas cessé, de nombreux romans en témoignent. Dans *Une femme* et *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, la narratrice se lançait encore une fois à la recherche du 'Qui suis-je ?' comme signale Marie France Savéan<sup>62</sup> « complété par un 'De qui suis-je la fille ?' »<sup>63</sup>. Ce Je d'écriture se lance à la recherche de son propre Moi, comme chez Marie Chaix, à travers la narration de la vie maternelle. Elles ont mis des mots au silence de l'être aimé en recréant l'univers maternel moyennant l'écriture pour redonner une place privilégiée à l'être vivant dans un univers clos, qui survit à l'ombre de la société loin du regard des autres. En suivant la terminologie hyvrardienne à ce sujet, qui définit la fusion comme « l'absence de séparation, le parvis de la *confusion* quand toi et moi n'avons qu'un seul moi pour nos seuls »<sup>64</sup>, Jeanne Hyvrard souligne que si penser la fusion n'est pas possible par l'écriture<sup>65</sup> car elle ne peut pas en rendre compte, étant donné que l'écriture impose un certain ordre, une organisation, une séparation déterminée par le système de la logarchie, « il est possible de penser l'univers fusionnel »<sup>66</sup>. Dans la pensée du fusionnel<sup>67</sup> de Hyvrard, la mère est « le lieu de la non-séparation, de la continuité, le maillon par où passe la chaîne de l'organisation », en empêchant l'individuation de

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>62</sup> SAVÉAN, M.F. (1994), *La place et Une femme d'Annie Ernaux*, Paris, Gallimard.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>65</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>66</sup> «Lieu du magma et des *ténèbres*, il se tient entre la logique de l'individuation et le vide. Il ne peut être pris en compte par le logarque dont le système mental, la logonomie, repose sur son refoulement » (HYVRARD, J., *La pensée corps, op. cit.*, p. 95).

<sup>67</sup> Cf. à ce sujet PERAL, A., « Le pouvoir des mots dans l'écriture féminine. Les paroles que ma mère m'a versées ont percé ma réalité », in RAMOS, M.T. & DESPRÈS, C. (2007), *Percepción y realidad*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp.

l'être. Cette individuation néanmoins pourrait avoir lieu moyennant l'écriture<sup>68</sup>. Le processus d'écriture chez Ernaux et Chaix reflète ce que nous allons dénommer l'écriture du 'fusionnel' une écriture qui réunit en soi un Moi en quête d'une recherche identitaire qui se forge dans le Je de l'écrivain à l'œuvre, lorsque celui-ci se dédouble en mots à l'infini. Et les mots déposés sur une feuille blanche referont le chemin à l'envers, de la feuille de papier aux mots déversés par la voix maternelle, comme Kienholz et Tanning ont d'abord été regardés par Chaix et Ernaux pour devenir, postérieurement, écriture. L'écriture permettra l'assouvissement d'une absence en récupérant la femme mère qu'elle avait été. De la femme aux mots oubliés d'Ernaux à la dormeuse sans mots de Chaix, une quête identitaire semblable a lieu. « Il faut que je parle car en parlant on se sauve »<sup>69</sup> écrivait Clarice Lispector, « Il faut que j'écrive car en écrivant on se sauve » aurait sans doute pu écrire Marie Chaix et Annie Ernaux, car lorsque la parole est le silence, l'écriture est vie.

---

<sup>68</sup> Cf. À ce sujet HYVRARD, J. (1990), *La jeune morte en robe de dentelle*, Paris, Des femmes. « [...] l'espoir fou que l'écriture peut à elle seule empêcher le meurtre » (*Ibid.*, p. 95).

<sup>69</sup> LISPECTOR, C. (1985) "Tempête d'âmes", *Où étais-tu pendant la nuit?*, Paris, Des femmes, p. 162.

## El *etnotexto* de Annie Ernaux como fotografía de la realidad

Ángeles SÁNCHEZ HERNÁNDEZ  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### Introducción

Las obras de Annie Ernaux exponen claramente rasgos autobiográficos, pero la forma de tratarlos ha evolucionado a lo largo de los años. Sus primeras publicaciones de los años 70 exploran un ámbito que se circunscribe a su historia personal cuyo telón de fondo lo constituye su familia y un ambiente provinciano en un pueblecito normando; estos textos captan la forma de vida de una clase social desfavorecida. El tono empleado refleja convulsión y sufrimiento de la narradora que proyecta alguna violencia hacia su entorno más próximo. La redacción de estos libros se realiza cuando la escritora se encuentra ya inmersa en un mundo burgués en el que se ha instalado por su matrimonio y por una situación profesional estable; sin embargo, su primer periodo descubre el desacuerdo profundo en el que vive. El malestar juvenil que Tondeur denomina *l'exil intérieur*<sup>1</sup> subsiste instintivamente en su madurez.

Con la redacción de *La Place*, el libro dedicado a reivindicar la figura paterna, se produce una reflexión profunda que conlleva la renovación de técnicas estilísticas y, si bien el tejido de la ficción relatada no se aleja de su producción anterior, el punto de vista narrativo se modifica. Ernaux retuvo primeramente el título de *Éléments pour une ethnologie familiale* (Macé, 2004: 40) para esta publicación, pero luego fue descartado por motivos editoriales. Este relato representa la toma de conciencia de la dimensión política de la escritura.

Su producción literaria denota una preocupación social en desarrollo. En una primera fase, busca la propia identidad y, posteriormente, acomete la tarea de dar entidad con sus textos a una clase social privada de la palabra históricamente. La escritora habla de sí misma, pero no para subrayar su singularidad frente al mundo sino como individuo integrado en la sociedad que lo determina. Su aproximación a la autobiografía recibe la influencia de la sociología moderna porque necesita situarse en un contexto histórico-social en el que la memoria individual se alía a la colectiva, su *ego*

---

<sup>1</sup> Concepto incluido ya en el título del ensayo sobre la obra de Ernaux que consta en la bibliografía.



no se repliega sobre sí sino que se diluye en la vida de los demás (Nauroy, 2006: 18). En este proyecto de escritura se integran las dos obras que centran este estudio, *Journal du dehors* (1993) y *La vie extérieure. 1993-1999* (2000), cuya temática se orienta hacia los seres anónimos con los que comparte un espacio geográfico común: la ciudad de Cergy-Pontoise de reciente creación en las afueras de París. El nuevo entorno humano le devuelve, a su vez, parte de su historia personal como leemos en el prólogo de *Journal du dehors*; en él, apunta la finalidad de su praxis que consiste en recuperar la realidad por medio de la escritura fotográfica, eliminando la emoción de su experiencia.

Ernaux considera la apropiación del lenguaje como el acto de rebeldía por excelencia, todo lo que está ligado a él se transforma en esencial, su identidad se forja con la escritura (Macé, 2004: 42). La obra suscita el interés etnográfico porque una generación se reconoce en ella, al haber compartido un camino identitario similar; a través de su escritura, aquel mundo proletario de la infancia ocupa un lugar en la memoria colectiva y logra transgredir los principios burgueses con el instrumento que mejor sabe manejar: la palabra.

### **Un proyecto literario entre l'autofiction y l'auto-socioanalyse<sup>2</sup>**

Annie Ernaux revela un interés particular en su obra hacia la vida cotidiana, acercándose a los seres anónimos cuyas vidas están desprovistas del éxito social, individuos determinados por sus condiciones económicas y culturales. El término de “ethnotexte” con el que ella ha definido sus textos adquiere connotaciones nuevas en *Journal du dehors* y *La vie extérieure. 1993-1999*<sup>3</sup>, al fijarse en individuos observados casualmente en los escenarios contemporáneos, las imágenes permanecen fijadas en su memoria como instantáneas. Su última publicación: *L'usage de la photo* (2005), tríptico narrativo -fotos y la narración a dos voces- de los acontecimientos, muestra su interés creciente por esta experimentación técnica.

Los espacios explorados en las obras en las que fundamentamos este análisis son aquellos en los que transcurre la vida ‘exterior’ de los habitantes de una gran ciudad. La escritora retrata el movimiento vital de los individuos por sus gestos cotidianos y observa (*VE*, p.82) : “Du landau à la tombe, la vie se déroule de plus en plus entre le centre commerciale et la télévision. Ni plus étrange ni plus stupide que celle d'autrefois entre les champs et la veillée ou le bistrot». Los escenarios de su infancia han cambiado

---

<sup>2</sup> Término de sociología que Charpentier (2005: 114) recoge para designar la obra de A. Ernaux.

<sup>3</sup> A partir de ahora JDD y VE respectivamente.

para adaptarse al medio actual; el mundo urbano se relaciona con el consumo masivo, con los largos desplazamientos en los transportes públicos o con el tiempo de ocio que transcurre delante de una pantalla; comportamientos muy alejados en apariencia de las costumbres del pasado y, sin embargo, aquella sordidez sigue presente en la existencia de buena parte de ellos.

El método de escritura se fijaba en *La Place* con estas palabras (p.24): “Pour rendre compte d’une vie soumise à la nécessité, je n’ai pas le droit de prendre d’abord le parti de l’art, ni de chercher à faire quelque chose de ‘passionnant’ ou d’émouvant”. La ausencia de elaboración estilística aparente se justifica por la esencia misma de aquellas vidas, con ello pretende otorgar mayor credibilidad a sus textos. Esta depuración formal reproduce el tono empleado al dirigirse a sus padres en las cartas estudiantiles para no incomodarlos; cualquier artificio resultaría inadecuado para relatar una existencia desprovista de casi todo. Esta trayectoria, que persigue la singularidad narrativa ajustada al tejido argumental, le obliga a leer obras de calado sociológico para convertirse así en ‘ethnographe d’elle même’ (Charpentier, 2005: 124), reproduciendo las técnicas de investigación de ese campo científico: testimonios directos, indagación en archivos históricos u observaciones rigurosas del entorno.

La crítica ha encuadrado su producción literaria en la llamada autoficción. J. Lecarme ha sido uno de ellos, pero en sus últimos estudios considera los textos d’Ernaux como “récit vrai” (Lecarme, 2004: 17-21) y su cambio de opinión lo fundamenta en la evolución misma que ha sufrido la noción de autobiografía. La propia novelista reflexiona sobre su trabajo y afirma<sup>4</sup>: “J’ai voulu travailler comme un ethnologue. La forme finale du livre est venue de cette réflexion à la fois éthique, politique et littéraire”. Su proyecto integra lo literario pero añade otros principios que atestiguan su intención de que el ‘yo’ de sus textos se asocie con ‘el otro’ para componer una forma ‘transpersonal’ de escritura (Charpentier, 2005: 126; Thomas, 1999: 127). El valor colectivo del ‘yo’ autobiográfico se encuentra ligado a una dimensión política; cuando ella habla de la experiencia familiar, desea ofrecer una realidad precisa, la del *mundo dominado*, empleando la terminología sociológica de P. Bourdieu, sin caer en el populismo o ‘misérabilisme’ porque este error supondría el fracaso de su proyecto literario y una nueva traición a su mundo de origen (Ernaux, 2003: 78-81). Trata de evitar caer en el mismo fallo de aquellos que consideran “le

---

<sup>4</sup> Entretien avec R. Vrigny, France-Culture, 21 juin 1984. Citado en el ensayo de I. Charpentier.

monde d'en bas" como un universo exótico y extraño/extranjero.

### **La sociedad contemporánea en *Journal du dehors* y *La vie extérieure. 1993-1999***

En el título de esta comunicación recogemos el término fotografía relacionado con *ethnotexto*, esta asimilación responde a un criterio de fidelidad a las afirmaciones d'Ernaux (*JDD*, p.9) : «Je cherche à pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel ...», cuya intención se precisa posteriormente (*JDD*, p.65) : «Aucune description, aucun récit non plus. Juste des instants, des rencontres. De l'ethnotexte». Su escritura surge de la emoción, pero desea que el texto se libere de ella. Una exposición fotográfica de Paul Strand la impresiona profundamente por la complejidad informativa captada por el objetivo y le facilita el modelo de ideal estilístico; no obstante, admite que la objetividad lograda por la cámara resulta tarea difícil para la escritura. Para alcanzar esa finalidad, ejerce de taquígrafa de la realidad circundante, en ocasiones introduce la primera persona, a pesar de considerar que “*Je* fait honte au lecteur” (*JDD*, p.18), para enfatizar que ella forma parte de esa multitud.

La narración de *Journal du dehors* comienza situándose en 1985 y abarca hasta 1992, año en el que se retoma el relato en *La vie extérieure. 1993-1999*, para alcanzar el fin de siglo. Su intención es *transcribir* escenas o frases recogidas en ambientes cuyos encuadres espaciales se ubican en el metro, el aparcamiento del hipermercado o en el interior del centro comercial. El interés de esta temática queda aclarada en el prólogo (*JDD*, p.10): “Je suis sûre maintenant qu'on se découvre soi-même davantage en se projetant dans le monde extérieur que dans l'introspection du journal intime”. Como se desprende de su testimonio, el objetivo no se aleja demasiado de la búsqueda de identidad, pero refleja la singularidad de su método, ya que su ‘yo’ se confunde en ‘el otro’, en todo aquél que reproduce las palabras y las actitudes que creía perdidas con la desaparición de los seres y las condiciones sociales de su pasado.

Estas otras gentes -emigrantes en buena parte- con las que comparte espacios vitales en la actualidad nada tienen que ver en apariencia con aquellos ambientes del pasado, pero muestran la pervivencia de las mismas desigualdades sociales, hecho que se manifiesta en frases y gestos similares a los empleados en su entorno infantil; en ellos reconoce su propia historia e, inversamente, se siente depositaria de otras vidas como refiere la frase siguiente (*JDD*, p.107) : “Sans doute suis-je moi-même, dans la foule des rues et des magasins, porteuse de la vie des autres”. No importa que la realidad actual la

envuelva de etnias y culturas variadas, sus actitudes le revelan una experiencia conocida.

Ejemplos concretos de esas experiencias de su pasado, como la desconfianza social que sufrió en su adolescencia, motivada por el medio proletario del que procedía, se ofrecen ahora al lector ilustrados con situaciones extraídas del mundo actual. Se reproducen los hechos pero cambia la apariencia exterior de quienes los suscitan. La desconfianza del entorno la motivan ahora seres ataviados con ropajes distintos a los occidentales, con prácticas religiosas diferentes o con otros rasgos físicos. La diferencia incomoda socialmente y la actitud de una mujer de raza negra vestida con su *boubou*, despierta la suspicacia de la vendedora al entrar en una tienda exclusiva de un barrio *chic* de la ciudad (*JDD*, p.75): “l’œil de la gérante se transforme en couteau, surveillance sans répit de cette cliente qu’on soupçonne en plus de s’être trompée de magasin, qui ne sent pas qu’elle n’est pas à sa place”. Si se utiliza el término idéntico al empleado para titular la obra dedicada al padre, *La place*, no es casualidad. Su progenitor trató siempre de mantenerse en el lugar en el que su nacimiento y su vida lo habían situado, sin desplazarse de él para no ser ridiculizado. Esta otra mujer ha roto esa barrera y no ha respetado el lugar al que su apariencia externa la confina, por lo que el entorno la señala como culpable. El lugar de cada individuo lo determinan aquellos que ostentan y ejercen el poder, sea del género que sea: político, económico o intelectual. Las palabras de la cita atestiguan la continuidad de los prejuicios ancestrales para todo lo que no se subordina a la norma social que ejerce un determinismo sobre el hombre desde su nacimiento.

La trasgresión del modelo aceptado debe seguir unas reglas que no incomoden el orden establecido, como el mendigo que pide limosna en uno de los vagones del tren. Este personaje complace a sus interlocutores porque acepta el papel que le ha tocado representar en el gran teatro del mundo, permanece en el lugar asignado por el poder, y desde esta inferioridad suplica la ayuda, no exenta de cierto cinismo. Las palabras que siguen transcriben la situación (*JDD*, p.78):

Excellence de cette stratégie où les places sont respectées : je suis clodo, je bois et je ne travaille pas, tout le contraire de vous. Il ne dénonce pas la société mais la conforte. C’est le clown, qui met une distance artistique entre la réalité, à laquelle il renvoie par sa personne, et le public-voyageur.

Por el respeto del principio jerárquico desde la impotencia, el vagabundo logra sus

pretensiones y recibe alguna limosna, lo que no ocurre con otros que se conducen de manera distinta en su petición. Su actitud no violenta las conciencias ni pone en peligro la situación social de la que disfrutan.

Sin embargo, la protesta contra los principios considerados intocables conlleva reacciones alarmistas, aunque se trate sólo de un juego lingüístico. El cambio de “Chambre des Députés” por “Chambre des putes” (*JDD*, p.71) conduce a la conclusión generalizada entre los viajeros del metro de tratarse de un signo de antiparlamentarismo y deducen seguidamente que se trata del paso previo al fascismo. La magnitud que adquieren los símbolos en el seno de la sociedad resulta evidente, consintiéndose la deserción pero no el pisoteo de la bandera nacional o el insulto a dios antes que escupir sobre el crucifijo (*JDD*, p.77); se ignora el referente y la razón de su existencia para venerar su imagen. Los símbolos alcanzan también a los detalles que forman la vida cotidiana de cada individuo. La renovación del trazado de la red de transportes implica un punto final para una parte de la vida de la narradora y del resto de habitantes de la “Ville Nouvelle” (*JDD*, p.74). Ernaux constata la frustración del individuo ante la eliminación de elementos rutinarios que adquieren una dimensión simbólica como el cierre del acceso a París por la estación de Saint-Lazare, cargada de connotaciones, lo que provoca la impresión de concluir una parte de la historia personal.

La simbología urbana intensifica el sabor de la vida, al aliarse con el imaginario literario. Actividades como volver a los lugares donde habitaron seres como Nadja (*JDD*, p.79), musa de André Breton, para visitar el hotel en el que se alojó y recorrer las calles por las que ella paseaba, vigorizan su experiencia vital. La representación literaria ejerce el poder de intertexto, pero en el plano existencial, los recuerdos ajenos completan los propios. El símbolo queda sacralizado en el imaginario colectivo e íntimamente ligado a la memoria individual; por esa razón, transcribir fotográficamente algunos instantes sirve para fijar los recuerdos, pero también para recuperarlos plenamente en el futuro. La literatura actúa en Ernaux con un efecto multiplicador del dolor y del placer, desde su doble vertiente de lectora y de escritora.

En las páginas de estos dos diarios ‘exteriores’ que nos ocupan se recoge la presencia del mundo de la cultura. Bien se describe el tipo de trabajo desempeñado por el intelectual por oposición al trabajador manual (*JDD*, p.44): “Être intellectuel, c’est cela aussi, n’avoir jamais éprouvé le besoin de se séparer de ses mains énervées ou abîmées par le travail”, reflexión que le sugiere el desgaste físico de un trabajador de origen africano con quien comparte el vagón del metro; o bien se recurre a mostrar la

repercusión mediática que adquieren ciertos personajes, como Godard o Duras, en el seno de la sociedad. Concluyendo que disfrutaban de un status privilegiado y alejado de la realidad con la que el ciudadano medio convive; para reforzar esta idea, anota con ironía la declaración del historiador Jacques Le Goff en *Libération* : “Le métro me dépayse” (*JDD*, p.47). No establece un juicio, pero la superposición de la frase junto a la obvia necesidad que ese medio de transporte representa para la mayoría de los habitantes del extrarradio resulta, cuando menos, insólito.

Junto a las emisiones culturales, se retienen también instantáneas televisivas de los programas líderes de audiencia en los años noventa como los *reality-shows*, en los que se crea espectáculo con la intimidad de las personas (*VE*, p.18). En apariencia, este tipo de emisión trata de dar la palabra a una capa de la población semejante a la que le interesa a la escritora como temática de su creación. Sin embargo, tras la revisión de estos programas cercanos a la puesta en escena teatral y, por tanto, competidores de la ficción literaria, la narradora concluye que no se persigue con ellos la verdad, a pesar de exponer hechos reales, porque percibe en ellos una mayor falsedad que en la narración ficticia y carecen de cualquier tipo de análisis.

El lenguaje representa un eje de análisis esencial de Ernaux en sus obras porque, a través de él, se exteriorizan diferencias esenciales. En su juventud, este elemento evidenciaba la ruptura con su entorno familiar, llegando a permanecer en silencio en ocasiones. En sus trayectos cotidianos en metro, la narradora recupera expresiones que creía desaparecidas definitivamente y recobra así su realidad pasada (*JDD*, p.74). Su estilo de vida actual ha provocado el olvido de la miseria y de las palabras que lo revelaban, pero comprueba que aquel mundo de su infancia persiste en estas gentes que la rodean. No sólo la expresión verbal manifiesta la disparidad social, existen otros elementos como la música que le suscitan pensamientos similares; con estas experiencias verifica cómo la cultura limita el universo individual tanto como los elementos económicos. Sin embargo, la música despierta una necesaria complementariedad en su persona. Annie Ernaux, al escuchar una canción en la radio que exalta una forma particular de vivir que califica como “le mode de vie pernod-saucisson”, revive unas sensaciones gratas del pasado. Esa música le devuelve la alegría de las reuniones infantiles que su mundo actual desconoce, por lo que reivindica esa convivencia popular que debería conciliarse con la capacidad de disfrutar de la música clásica.

La existencia ajena penetra a menudo en la vida de la narradora, comparte con

ellos la impotencia ante el sufrimiento o la injusticia como comparte asiento en los traslados diarios. La observación de una mujer asiática, que ocupa su tiempo en tejer laboriosamente con varias madejas de hilos en el vagón del metro, despierta su interés y desvía su atención de la lectura del periódico sobre la situación de la guerra de Bosnia. Aúna ambas realidades para reflexionar sobre los motivos que habrían conducido a esta mujer a vivir en Francia. Ernaux imagina que puede formar parte del éxodo masivo de camboyanos que partieron precipitadamente en barcos en 1979 para huir de la situación política (VE, p.11). Años atrás leía aquella noticia de mismo modo que ahora leía los acontecimientos de la guerra del país europeo, con la misma impotencia. Su ideología política se acerca al ser indefenso y anónimo en el que las diferencias sociales se hacen ostensibles. Introduce apuntes de la historia francesa reciente, como confirma la cita siguiente (VE, p.92):

Papon condamné à dix ans de réclusion. Je ne sais quoi en penser. On a dit : «il faut se remettre dans l'époque, les choses alors n'étaient pas si claires». Cela veut toujours dire se mettre aux côtés de ceux qui n'avaient rien à craindre, dans leurs bureaux, à Vichy ou ailleurs, jamais avec ceux qui sont montés dans des trains pour Auschwitz.

La convulsión masiva ante ciertos acontecimientos conduce su pensamiento hacia los que soportan las desigualdades sociales desde el estrato inferior, reducidos a cifras sin rostro; representa su forma de denunciar la fijación de la injusticia en la colectividad. En sus páginas se multiplican los ejemplos: la emoción colectiva ante la muerte de la princesa Diana frente a la indiferencia de decenas de degollados en Argelia. Si existe una explicación para esto no puede ser otra que la impotencia humana para cambiar ciertos determinismos y la vergüenza de la inacción personal ante un acto que podría modificarse.

### **Conclusiones**

Las ciudades habitadas por Ernaux hasta su llegada a Cergy poseían las marcas indelebles de la historia y del pasado. El espacio nuevo supone un desafío inquietante porque ofrece la posibilidad de reconstruirse en una zona neutral. Con el paso del tiempo, constata que ese pasado social del que su formación cultural le ha permitido 'emigrar' pervive en otros individuos entre los que transcurre su vida cotidiana actual. Se identifica con ellos porque así recobra la otra parte de su identidad que creía perdida con su entrada en la sociedad burguesa y en el mundo intelectual.

La necesidad de 'contarse' no pertenece en exclusiva al escritor, la narradora comprueba este dato en una simple reunión comunitaria del inmueble en el que habita, cada ser humano reclama una atención particular hacia su historia personal para sentir que existe (*VE*, p.10). Su literatura trata de recobrar estas vidas condenadas al olvido para que puedan ocupar un lugar en el imaginario colectivo.



## Bibliografía

- MACÉ, M.-A. (2004) "Des narrations en quête d'identité" en *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Blanckeman, B.; Mura-Brunel, A.; Dambre, M. (eds.). Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, pp. 35-43.
- CHARPENTIER, I. (2005) "Produire 'une littérature d'effraction' pour 'faire exploser le refoulé social'. Projet littéraire, effraction sociale et engagement politique dans l'œuvre autosociobiographique d'Annie Ernaux", en *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Collomb, M. (ed.), Montpellier: Centre d'étude du XXe siècle-Université Paul Valéry-Montpellier III, pp. 111-131.
- ERNAUX, A. (1993) *Journal du dehors*. Paris: Gallimard.
- ERNAUX, A. (2000) *La vie extérieure. 1993-1999*. Paris: Gallimard.
- ERNAUX, A., JEANNET, F.-Y. (2003) *L'écriture comme un couteau*. Paris: Stock.
- LECARME, J. (2004) "Origines et évolution de la notion d'autofiction", en *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Blanckeman, B.; Mura-Brunel, A.; Dambre, M. (eds.). Paris: Presse Sorbonne Nouvelle, pp. 13-23.
- NAUROY, A. (ed.) (2006) "Annie Ernaux/Albert Memmi" en *Trajectoires* n° 3. Maintes-la-Jolie: Association des Conservateurs Littéraires.
- THOMAS, L (1999) *Annie Ernaux, à la première personne*. Paris : Stock.
- TONDEUR, C.-L. (1996) *Annie Ernaux ou L'exil intérieur*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

## Yasmina Reza y Alan Ayckbourn: un teatro de lo posible<sup>1</sup>

Ignacio RAMOS GAY  
Universidad de Castilla-La Mancha

En 1937, Jason B. Priestley estrenaba *Time and the Conways*, en The Duchess Theatre de Londres, una obra en la que las relaciones espacio-temporales clásicas que trazaban las acciones de los personajes dramáticos se veían conculcadas a partir de la puesta en escena de tres actos en los que el primero se ambientaba en otoño de 1919, mientras que el segundo transcurría, veinte años más tarde, en la Inglaterra prebélica de 1938, para cerrarse finalmente en la época inicial de la pieza, 1919, sirviendo éste último acto de explicación y cierre de la trama. La obra resultaba de interés por cuanto mostraba, a partir de la localización del argumento en un mismo espacio –el salón de la mansión de los Conway–, la progresiva decadencia de una familia británica de clase alta durante el periodo de entreguerras, entregada, al inicio de la pieza, a la celebración de las esperanzas de futuro de la familia ante el fin de la primera Guerra Mundial. El formato no lineal favorecía que, en un primer momento, la familia apareciese en escena resplandeciente, confiada en el éxito futuro, mientras que en el segundo acto, todos sus miembros, reunidos nuevamente en el mismo salón del primer acto, eran objeto del fracaso profesional, insatisfacción, muerte, frustración, infelicidad amorosa, ruina económica y miseria. El tercer acto recontextualizaba la obra nuevamente en la ilusionada Inglaterra postbélica del inicio, sirviendo de continuación cronológica al primer acto, y mostrando la cara oculta de dicha celebración; el germen embrionario del fracaso se hallaba ya entonces, al mostrar el autor los verdaderos propósitos y miserias de cada personaje. El formato no-lineal permitía aprehender el peso de las decisiones personales en la evolución de los destinos de cada uno de ellos. La pieza se insertaba en la serie de obras denominadas “Time plays”, que incluía *An Inspector Calls* (1945), *Have Been Here Before* (1937), *Dangerous Corner* (1932), cuyo fin era ilustrar la coexistencia de presente, pasado y futuro independientemente de las marcas perceptivas lineales de los mismos a través de la conciencia humana. El juego de ejes

---

<sup>1</sup> Este estudio se enmarca dentro del Proyecto de Investigación titulado “Mujeres escritoras en la literatura francesa contemporánea: claves de su emergencia y diversidad (1970-2005)”, de referencia HUM 2006-08785, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

temporales móviles, solapados, alterados en su orden cronológico esencial permitía al dramaturgo poner en evidencia las mutaciones en la psicología individual de los personajes, los desajustes originados por el tiempo, la fragilidad en definitiva, de las decisiones sometidas al cambio y al tiempo. Priestley pasaba así de la linealidad con la que el sujeto percibe la experiencia temporal a una visión convergente del mismo, a través de la cual pasado, presente y futuro confluyen en la conciencia del sujeto, reflejada en la poliespacialidad realista más propia de la ciencia ficción.

De la misma manera que Priestley, y lejos de reproducir los esquemas narrativos habituales de la sintaxis dramática, tanto Yasmina Reza como Alan Ayckbourn lanzan propuestas escénicas innovadoras a partir de la dislocación de las secuencias temporales lineales, en un intento de vincular el hecho teatral a una exploración en los regímenes arbitrarios del azar y de las decisiones del sujeto. Atendiendo a la similitud formal de dos obras, *Trois versions de la vie* (2000) e *Intimate Exchanges* (1985), este artículo tiene por objetivo resaltar la coincidencia de recursos escénicos utilizados por ambos dramaturgos para teatralizar íntimamente los caprichosos vaivenes del destino y la posibilidad de existencias paralelas a partir de la multiplicidad de puntos de vista sobre un mismo acontecimiento. De manera similar a los procedimientos empleados por la novela experimental, Ayckbourn y Reza disgregan la experiencia única del individuo reproduciendo, al multiplicar las diferentes perspectivas a través de sucesivas escenas, la privacidad del pensamiento y las potencialidades inherentes a él, destacando la importancia de las decisiones y el acto de elegir en la vida del sujeto y de quienes le rodean. Se lanzan así dos propuestas escénicas que redefinen el vínculo entre la praxis teatral y el espectador, exigiendo la participación activa de éste en la configuración interna de las obras y de su significado.

Sin lanzar una reflexión sobre la metafísica sobre el tiempo como aquella puesta en escena por Priestley, Yasmina Reza propone en *Trois versions de la vie* una meditación sobre la posibilidad de los individuos de llevar a cabo diversas acciones en la vida, y sobre las repercusiones que éstas desencadenan y el modo en que afectan a aquellos que les rodean. Para ello, la dramaturga recurre a una original propuesta escénica ambientada en el más estricto realismo de la comedia de salón tradicional, pero que implosiona las unidades dramáticas clásicas de tiempo, espacio y acción, tal y como ocurría en la obra aludida anteriormente. *Trois versions de la vie* es, como su propio título indica, tres versiones diferentes de una idéntica obra. Por “idéntica” habrá de entenderse la puesta en escena de unos mismos personajes (Henri, Sonia, Hubert

Finidori e Inès Finidori); un mismo espacio (el salón del hogar del matrimonio formado por Henri y Sonia), y una misma acción (una velada en casa del matrimonio anfitrión, en compañía de sus invitados), subdividida en tres tramas paralelas: la progresiva crispación del matrimonio ante los persistentes gritos de su hijo pequeño, en la cama; la visita inesperada del matrimonio Finidori; la desesperación de Henri al ser informado súbitamente por Hubert Finidori, director del equipo de investigación que integra Henri, de que el trabajo científico desarrollado durante años carece de valor puesto que sus competidores de otros centros de investigación se han adelantado en la publicación de los resultados.

Estas tres unidades de tiempo, espacio y acción son recreadas hasta en tres ocasiones por Yasmina Reza de manera diferente, iniciándose la acción, en cada uno de los tres actos, de manera similar (el joven matrimonio en el salón de su casa, irritado ante los gritos de su hijo, e ignorando al cercana visita de los Finidori). Con todo, las versiones de esa serie de acontecimientos acotados espacialmente en el salón de invitados y temporalmente en el periodo de una tarde-noche, sufren diversas variaciones en función de las reacciones de los diferentes actantes frente a los obstáculos repentinos con los que han de enfrentarse sucesivamente. Desde los gritos del niño que reclama la atención de sus padres, hasta la llegada desafortunada del matrimonio Finidori, pasando por las proposiciones deshonestas lanzadas por el superior de Henri a la esposa de éste, la revelación de la noticia, o el tragicómico proceso de embriaguez de Inès. Estas variaciones modifican sucesivamente la acción de la pieza en tres ocasiones, mientras que se mantiene el eje perceptivo del espectador a través de la identidad espacial, temporal y actoral. En cuanto al tiempo intrahistórico de la pieza, tal y como ocurría en la obra de Priestley, la obra de Reza no sigue un orden cronológico lineal, puesto que cada acto representa una vuelta atrás en el tiempo, un retorno al punto de partida inicial, y el prelude para una nueva micropieza teatral. Adaptando estructuras cinematográficas más propias de los guiones de films como *Groundhog Day* (1992), dirigida por Harold Ramis y protagonizada por Bill Murray, Reza pone en escena una versión personal del mito de Sísifo a partir de la cual, la reiteración constante de ciertas acciones, lejos de confinar al hombre en el sufrimiento eterno, le permiten acceder a la conciencia de su situación y obtener su libertad. El esquema del *déjà vu* estructura la obra, hasta el punto de que podría considerarse una actualización del mito del eterno retorno Nietzscheano por cuanto los personajes se hallan condenados, desde el punto de vista del armazón teatral, a repetir las mismas escenas durante tres actos diferentes, de modo que si bien el

tiempo no avanza puesto que se halla en todo momento acotado por los márgenes de una velada, condenado a una constante regresión temporal al principio de la obra, las reacciones de los personajes sí que varían, dando como resultado tres versiones de la vida.

Dicha alinealidad estructural, que no de significado, como veremos a continuación, se manifiesta, en su formato escrito, en la composición paratextual de los tres actos. Cada una de las tres versiones difiere de las otras por medio de una numeración cronológica ascendente que propicia dos posibilidades interpretativas. La primera, inherente al orden ascendente *per se*, establece una cronología sucesiva, creciente, reflejo de la toma de conciencia progresiva del personaje, que pasa de ser una mera marioneta sometida a los dictámenes de su superior inmediato en la jerarquía de la institución en la que trabajan, hasta convertirse en un sujeto plenamente seguro de sí, resuelto a no amedrentarse ante los avances de Hubert, y dispuesto a tomar las riendas de su situación profesional. Tres extractos correspondientes a un mismo momento de cada uno de los tres actos ilustran el juego entre similitud/diferencia llevado a cabo por la dramaturga, a partir de la figura del personaje de Henri y su reacción ante la noticia que desmorona el trabajo de los dos últimos años:

Henri: J'ai fini. Je soumetts l'article avant la fin du mois.

Hubert: Épatant. Cela dit vous devriez vérifier sur Astro PH, il m'a semblé voir une publication voisine, accepté dans A.P.J.

L'enfant (de la chambre): Maman!

Henri (atterré): Ah bon? Très récente alors?

Hubert: Oui, oui, ce matin. « On the flatness of galaxy halos »

L'enfant: Maman!

Henri: "On the flatness of galaxy halos"? C'est mon sujet! Qu'est-ce qu'il veut, Sonia, vas-y ma chérie!

(...)

Henri (à Sonia): Apporte-lui son fromage, apporte-lui ce que tu veux mais qu'il arrête de nous interrompre! Quelle était son approche? Modélisation d'observations ou simulations numériques?

Hubert: Il m'a semblé modélisation encore une fois...

Henri (l'interrompant): Modélisation! Je suis foutu. Deux ans de travail foutus en l'air.

(...)

Henri: merci de m'éclairer. Merci de m'éviter de passer pour un guignol lundi matin au bureau. A l'heure qu'il est Raoul Arestegui qui vit devant son écran, a déjà passé dix coups de fil.

(Acte I)

Henri: J'ai fini. Je soumetts l'article avant la fin du mois.

Hubert: Formidable. Cela dit vous devriez vérifier sur Astro PH, il m'a semblé voir une publication voisine, accepté dans A.P.J.

(...)

Henri: J'ai plaisir à me flinguer devant vous, je le reconnais. Il y a encore une heure, j'étais parti pour me traîner à vos pieds, j'éprouve l'ivresse de la conversion.

Sonia: Tu as trop bu Henri. Tu es ivre mort.

Henri : Quoi ? tu devrais te réjouir, ma chérie. Adieu ton finidorien. Adieu cou rentré et épaules comprimées, adieu rire servile...

Inès : C'est quoi ton finidorien ?

Henri : Un ton que j'adoptais quand je croyais qu'Hubert Finidori pouvait statuer sur mon avenir, avant qu'il n'arrive chez moi avec un jour d'avance et qu'il s'empresse – qu'il s'empresse !- de me livrer une information de nature troublante, de la manière la plus floue donc la plus troublante, avant que devant mon trouble il ne recule de trois petits pas afin de me rappeler à la raison et me vante, pour conclure à me laminer, l'inutilité de la réussite, la vacuité et le néant.

(Acte II)

Henri: Fini. Je soumetts l'article avant la fin du mois.

Hubert : Parfait. Ceci dit vous devriez vérifier sur Astro PH, il m'a semblé voir une publication voisine, accepté dans A.P.J.

Henri : « On the flatness of galaxy dark halos », exact, Raoul Arestegui, un collègue, m'a appelé pour me le signaler, j'ai laissé mon portable au bureau.

Hubert : Pas loin de votre sujet, non ? Un drame ces gâteaux, enlevez-les-moi.

(...)

Henri : J'espère pas. Je ne sais pas quelle est leur approche ni leur conclusion, Raoul doit me rappeler. Il y a de bonnes chances pour que nous soyons complémentaires.

Hubert : Oui, oui, oui. Bien sûr.

Henri : Faisons confiance à la diversité des cerveaux humains.

(Acte III)

La misma escena es narrada de tres formas diferentes a partir de las variaciones del diálogo entre Henri y Hubert. Del servilismo desesperanzado inicial, por el que Henri, nervioso, revela su sumisión absoluta a los imperativos de su superior, en un contexto en que el resto de los personajes se suman a crear una atmósfera frenética y caótica más propia del vodevil *à la Feydeau*, el personaje evoluciona al enfado irreverente y a la confrontación del segundo acto, para terminar en la calma y la templanza del tercero, en el que Henri ya ni siquiera espera a ser informado del descubrimiento, sino que es él mismo quien cita el título de las investigaciones que pueden echar por tierra el trabajo de los dos últimos años, ante la seguridad que proporciona la calidad de la labor realizada y la confianza en sí mismo. Sería ésta una visión cronológico-iniciática de tres perspectivas sobre un mismo acontecimiento, que se repite incesantemente hasta que el personaje accede a una suerte de lucidez por medio de la práctica, que le permite cerrar la obra con la tranquilidad de los últimos compases de la pieza, abrazado a su mujer, y constatando el apacible sueño de su hijo.

La segunda interpretación, sin embargo, atribuye una función diferente a la distribución numérica. En este caso, su interés residiría menos en el didactismo iniciático de los personajes hacia sí mismos a lo largo de la travesía de tres veladas diferentes, que en el aprendizaje extraído por parte del espectador. Menos que una progresión y una formación evolutiva del personaje, los tres actos responderían a tres

acciones paralelas, simultáneas, reflejando la posibilidad de actuación, y obligando al lector/espectador a *escoger* cuál de ellas correspondería más con la suya propia, es decir, estimulando su identificación con los personajes y una toma de partido ética. El número, lejos de delimitar un orden secuencial en un plano sintagmático, vendría entonces a configurar la *potencialidad*, la *posibilidad* escénica y vital de que un mismo acontecimiento pudiese producirse, en una perspectiva paradigmática, de tres maneras diferentes, y acarrear distintas consecuencias en cada uno de los tres casos, conculcando la supuesta unicidad espacio-temporal del hecho escénico tradicional. Frente al ser, Reza opone así la *posibilidad del ser*, entroncando así con la filosofía expresada en una obra previa, *L'Homme du hasard* (1995), donde los dos personajes protagonistas se refugiaban en sendos monólogos interiores como formas de existencia *seguras*, ante los riesgos de la conversación explícita, en voz alta.

Esta noción de *simultaneidad potencial* que se percibe en la obra de Reza es igualmente constatable en *Intimate Exchanges*. Al igual que Yasmina Reza, Alan Ayckbourn pone en escena una misma obra que se subdivide en otras ocho piezas, con un final doble cada una de ellas, de modo que el total de acercamientos a la escena inicial alcanza la cifra de dieciséis. Los personajes son en cada una de ellas los mismos (Celia, Miles, Sylvie, Josephine, Toby, Rowena, Lionel, Reg Schooner), sólo que, tal y como ocurría en la pieza francesa, dependiendo de la escena, cada uno posee una relevancia con respecto a la trama. La originalidad reside en que las dieciséis obras diferentes se desprenden de una misma escena inicial, reducida a una sencilla decisión: Celia duda sobre fumar o no fumar un cigarrillo. A partir de esa toma de decisión, toda una multiplicidad de escenas se encadenarán, variando el curso de la acción y la historia del personaje, hasta construir un microcosmos escénico similar a la *comédie humaine* balsaciana. Todos ellos deberán decidir algo al término de cada escena, de modo a que estarán obligados a forjar sus vidas a lo largo de su existencia teatral. Como en el caso de Reza, el personaje se crea progresivamente, atravesando un itinerario iniciático que equipara al personaje/actor con el espectador/lector a través de la enfatización de la decisión de escoger. Respetando las mismas claves dramáticas, Ayckbourn amplifica considerablemente el proyecto de Yasmina Reza y en consecuencia, el espectador/lector habrá de recorrer todos y cada uno de los posibles argumentos –y por ende asistir en

diversas ocasiones al teatro- con el fin de comprender el proyecto total del autor<sup>2</sup>.

Así, es interesante señalar que la coincidencia esencial entre sendos autores trasciende el ejercicio lúdico/técnico de multiplicar los puntos de vista sobre una misma acción para alcanzar, por medio de la multiplicación de perspectivas escénicas, un cuestionamiento ético del individuo. En ambas obras, la capacidad de elección y la asunción de nuestras propias decisiones se convierte en un acto fundacional del sujeto. Los personajes de Reza y de Ayckbourn se construyen al decidir, se hacen a medida que avanzan en la toma de decisiones, identificándose con el espectador que decide tomar un trayecto u otro, y como el personaje, crear su propia obra. Las múltiples versiones de un mismo acontecimiento ofrecen la posibilidad al lector/espectador de priorizar, destacar y apoderarse de la versión que más se reúna con su propia visión de su vida, o de aquello que ésta debería –potencialmente- ser. El lector ha de escoger entre el personaje sumiso de Henri del primer acto, aquel más agresivo del segundo, o el finalmente más atemperado del tercero. De la misma manera, la primera de las ocho tramas de Ayckbourn se resuelve con dos finales muy diferentes: el primero de ellos, la mujer hastiada de su esposo decide resignarse y tratar de darle una segunda oportunidad a pesar de su alcoholismo. La segunda, sin embargo, el esposo ha muerto debido a su tendencia a beber, y ella se ha convertido en una exitosa mujer de negocios, a partir de la implementación de un negocio de comida rápida a domicilio. En este sentido, ambos dramaturgos, a partir de la proliferación de diversos finales/puntos de vista sobre un mismo acontecimiento inicial, rompen con la actitud pasiva de todo receptor artístico ‘exigiendo que éste escoja’ y se funde como sujeto, exactamente al mismo nivel que sus personajes. Si la vida, parecen querer decirnos, no nos viene dada de antemano, sino que es el producto de nuestros actos, en una teatralización absoluta de los dogmas sartrianos, tampoco la obra de arte teatral, pues ésta será ‘aquella que el espectador cree’. Ambos, personajes y espectadores, deben afrontar sus existencias y fundarse con sus decisiones.

Esta priorización de la elección como clave fundacional del sujeto y de la obra de arte es particularmente manifiesta en la edición impresa de la pieza de Ayckbourn,

---

<sup>2</sup> El propio dramaturgo, en una nota que hace las veces de prefacio, insiste en que las obras representan una totalidad orgánica en su conjunto, y no la posibilidad de ser interpretadas de manera independiente, las unas de las otras: “These plays were written originally for a cast of two. They could of course be performed by a larger cast but the end result would, in my view, be infinitely less satisfying. Similarly with choice of alternatives; it’s possible to do just one version but far less theatrically exciting. If, for some unavoidable reason, a decision is taken to mount only one alternative, or one alternative with a larger cast, or even several alternative versions with a larger cast, I would be grateful if the audience could be informed of my original preferences. This would serve a) to explain why the plays are so idiosyncratically constructed and b) to let people know what they have missed”.



donde cada escena se cierra con un epígrafe que remite al lector a dos posibilidades originadas en dicha escena, y que le obligan necesariamente a elegir una entre las dos opciones si desea continuar la lectura. La timidez del acto de Celia de encender o no el cigarrillo es precisamente aquel que origina toda una obra teatral de estructura dual, cuyos encadenamientos tienen por punto de partida la aceptación o no del mismo. Las acotaciones son extensas en este sentido, sirviendo de ilustración verbal del complejo mecanismo escénico que articula la pieza:

Celia shrugs, then stands for a moment on the patio to catch her breath. She's obviously been overdoing it more than she realizes. She squints into the sun and breathes the fresh air for a moment. She then looks at herself and cursorily brushes some of the dust off her clothes. She mops her brow with her forearm. Glad of the rest, she now goes to move off towards the shed. Her eyes light on the cigarette packet on the table. She hesitates, stopping in her tracks. She deliberates. Should she or shouldn't she weaken to temptation? In fact, at this point, we reach the first of our alternatives. Throughout the play, the action will sub-divide as the characters are faced with alternative choices of action. Initially, the choices are smaller. Should she break her rule and have a cigarette before 6 pm?

En caso de que el lector/espectador considere que el personaje ha de ceder a la tentación, éste participará de un itinerario absolutamente diferente de aquel en caso de que no lo hiciera:

Celia (weakening): Oh what the hell. (She snatches up the cigarettes and lighter, lights one and perches on the edge of the table. She inhales. It has obviously been some hours since her last cigarette and it is a pleasurable experience)  
The doorbell rings from within the house.

Caso de que el lector opte por la opción contraria, el devenir del personaje será muy distinto, aunque en apariencia éste se reduzca a unas simples variantes escénicas:

In this instance, Celia resists the temptation and virtuously goes off down the garden and into the shed. Although the inside of this is not much visible during this particular scene, we hear her from the inside and gather it is fairly cluttered with junk.

Celia (in the shed): Oh God. (She clumps about looking for something)

Sound of the front doorbell. Celia, not hearing it, carries on sorting.

El encadenamiento de las distintas escenas se realiza a partir de este patrón hasta en dieciséis ocasiones diferentes. Ayckbourn reproduce así la técnica de las novelas/juegos infantiles cuya trama obliga al lector a escoger y fundar su propia historia narrativa y los personajes. En consecuencia, asistimos a un teatro que interpela directamente al espectador, comprometido, que trata de romper con la posición

acomodada de la recepción de la obra de arte, necesitando de la participación activa del público para su existencia. El teatro se revela así como el terreno de lo posible. Reza y Ayckbourn reivindican que en la vida, como en el arte, el individuo no ha de mostrarse indiferente, no todo da igual, sino que la opción es aquello que define al sujeto, y que éste está obligado a elegir. La estructuración de la pieza de Ayckbourn, desencadenada por una sencilla acción permite deducir un conjunto orgánico a partir del cual todos los elementos atinentes a la existencia del individuo están necesariamente entrelazados, por nimios que sean. La metaforización de la pieza con respecto a la existencia humana es evidente. La selección azarosa repercute sistemáticamente en la suerte escénica de los personajes, inconscientes de los giros que adoptará su destino dramático, pudiendo derivar éste en un final u otro, a raíz del mero azar que gobierna en muchos casos las decisiones que se adoptan.

A modo de conclusión, cabe señalar que la formulación escénica propuesta por ambos autores representa un guiño no sólo a la existencia como realidad vital física, sino una referencia directa a la escritura teatral. Por medio del juego identificativo entre el personaje/ actor que cuestiona su propia existencia teatral, derivando en una multiplicidad de conclusiones diferentes, y el lector/espectador que decide cuál de ellas se adapta mejor al personaje y a sí mismo, sendos dramaturgos establecen, en tercera instancia, un paralelismo entre la escritura dramática y la recepción de la misma. Reza y Ayckbourn insisten en el papel esencial del lector/espectador que construye la significación y orientación argumental –el encadenamiento escénico, en el caso de Ayckbourn- de la obra, exactamente igual que el dramaturgo mismo. El lector es por lo tanto un émulo del autor por cuanto ambos desempeñan una labor demiúrgica de creación a distintos niveles: el primero de ellos, con respecto al devenir del personaje; el segundo, con respecto a la obra como macroestructura que reagrupa los diferentes itinerarios dramáticos de los personajes; y finalmente, el tercero, con respecto a sí mismos, una vez identificados con los primeros. El espectador/lector que escoge y hace suyo el itinerario de los personajes decidiendo cuál será su curso, o su significado, se convierte en director de escena, ordenando y reescribiendo la obra en función de sus gustos u opciones éticas, reestableciendo el arte escénico como un marco de posibilidades.

## **Bibliografía**

- AYCKBOURN, A. (1979) *Three Plays*. Harmondsworth: Penguin.
- (1981) *Taking Steps*. London : Samuel French.
- (1985) *A Chorus of Disapproval*. London : Samuel French.
- (1985) *Intimate Exchanges*. London : Samuel French. 2 vols.
- BRADBURY, A. (1995) *Boulevardier or serious dramatist? A critical and contextual study of the Works of Alan Ayckbourn*. PhD dissertation. Hull University.
- HOLT, M. (1999) *Alan Ayckbourn*. Plymouth: Northcote House & British Council.
- RAMOS GAY, I. (2006) “Rito y Exorcismo social en la dramaturgia de Alan Ayckbourn”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, ISSN 1139-3637, N°. 33.
- (2006) “Originalidad de Alan Ayckbourn”. *Revista Cultural Digital Bigbang.com*. N°13.
- REZA, Y. (1998) *Théâtre*. Paris. Albin : Michel.
- (2000) *Trois versions de la vie*. Paris : Albin Michel.
- WATSON, I. (1981) *Conversations with Alan Ayckbourn*. London: MacDonald Futura Publishers.
- WU, D. (1995) *Six Contemporary Dramatists. Bennett, Potter, Gray, Brenton, Hare, Ayckbourn*. London: Macmillan.

## La incierta y eterna esperanza: *Le Cri* (1993) de Henry Bauchau

M<sup>a</sup> Teresa LOZANO SAMPEDRO  
Universidad de Salamanca

En la obra de Henry Bauchau, escritor belga actual nacido en 1913, psicoanálisis y escritura están en continua relación. Su vida, profundamente marcada por las dos Guerras Mundiales y por desgraciadas circunstancias personales, da un giro decisivo con su decisión de hacerse psicoanalizar, de 1947 a 1951, por Blanche Reverchon-Jouve, esposa del poeta Pierre Jean Jouve, a la que llamará en su obra “la Sibylle”. Él mismo se hace psicoanalista y ejerce la profesión durante largos años, de manera que su vocación de escritor encuentra una realización tardía, siendo el reconocimiento de su obra aún más tardío. Inicial y sustancialmente poeta, su primera publicación de poemas, *Géologie* (1958), y sus obras narrativas y teatrales de los años 60 y 70 no fueron conocidas en su momento por el gran público. En 1997, el gran éxito de su novela *Antigone* le hará alcanzar la notoriedad y suscitará el interés de los lectores por su novela anterior *Œdipe sur la route* (1990). Estas dos obras y un relato breve, *Diotime et les lions* (1991), concebido en principio como un episodio integrante de *Œdipe sur la route*, configuran su tríptico sobre el mito de Edipo.

Henry Bauchau retoca constantemente el texto durante el proceso de elaboración de todas sus obras, lo que, en el género de la novela, da lugar a la existencia de varias versiones de un capítulo hasta llegar al definitivo. De forma paralela a la relación entre *Diotime et les lions* y *Œdipe sur la route*, el relato que nos ocupa, *Le Cri*, constituía inicialmente uno de los posibles capítulos de la novela *Antigone* en cuya versión definitiva se encuentra, efectivamente, el capítulo XIII del mismo título, con ciertos párrafos idénticos a los del relato breve objeto de nuestro estudio. Publicado independientemente en 1993, *Le Cri* forma parte, junto con otros cuatro relatos surgidos del mismo proceso de reelaboración, de un conjunto narrativo ligado al *Cycle d'Œdipe et d'Antigone*<sup>1</sup>. Y, lógicamente, el texto remite con frecuencia a las dos novelas que reescriben a estos dos personajes míticos.

---

<sup>1</sup> Ver al respecto Watthée-Delmotte, M. (1995): "En guise d'avant-propos: Les ramifications d'un mythe", in *L'arbre fou. Théâtre – récits - poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone*. Bruxelles, SPRI, Les Éperonniers, pp. 9-12.

## 1. Un grito que no cesa: *la matière Antigone*.

A medida que escribe *Œdipe sur la route* y *Antigone*, Henry Bauchau redacta los respectivos *diarios* de estas obras, que constituyen para el lector un valiosísimo documento sobre el proceso de la escritura ligado a la experiencia vital del autor<sup>2</sup>. Y en el *Journal d'Antigone* (1999) manifiesta lo que ha querido reflejar con *el grito de Antígona*, episodio recurrente en su obra:

Le cri d'Œdipe, quand il se crève les yeux, c'est celui de la découverte des sombres puissances qui nous mènent, nous aveuglent et font de tant de vies une prison. Le cri d'Antigone c'est celui de notre misère, de notre pauvreté essentielle, de l'écrasement des faibles qui déborde, qui se transforme en espérance et engendre l'action<sup>3</sup>.

Hasta alcanzar esta dimensión que Bauchau atribuye al *grito de Antígona*, el personaje ha ido experimentando la dureza de *la route*. Su primer grito es un grito de súplica y a la vez de determinación, dirigido a su padre ciego que se aleja de Tebas: "Antigone repousse Polynice qui tente de la retenir. Elle crie: "Attends-moi!" et s'élançe en courant sur la route"<sup>4</sup>. Su grito será, a partir de ahora, el de la eterna mendiga que reclama el pan para sobrevivir a lo largo del camino. Pero este grito se irá tiñendo progresivamente con matices de cólera, de rebelión y también de esperanza, como el mismo autor lo indica<sup>5</sup>.

Sin menoscabo de su carácter independiente, que encierra un sentido completo en sí mismo, el relato breve *Le Cri* presenta ya desde el inicio el fenómeno de intertextualidad, no sólo externa remitiendo al lector al *Mythe de Sisyphe* de Camus, sino sobre todo interna:

Il faut imaginer le retour d'Antigone à Thèbes. Elle a suivi, pendant dix ans, Œdipe dans son errance aveugle. Sans maison, sans homme, sans enfants, elle a mendié pour lui, elle a été présente, toujours à ses côtés. Ensuite Œdipe l'a quittée pour un autre chemin, celui sur lequel il marche encore, à travers Sophocle, à travers Freud,

---

<sup>2</sup> Bauchau H. (1992 y 1999) *Jour après jour. Journal d'Œdipe sur la route* (1983-1989), Bruxelles, Les Éperonniers, y *Journal d'Antigone* (1989-1997), Arles, Actes Sud.

<sup>3</sup> Bauchau, H.: *Journal d'Antigone* (1989-1997), in *Le Cri d'Antigone*, <http://www.theatre-traduction.net/text2318.html>

<sup>4</sup> Bauchau, H.: (1990), *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 11.

<sup>5</sup> Es ésta la trayectoria que Géraldine Bénichou ha reflejado en su obra teatral *Le Cri d'Antigone*, adaptación del tema según las novelas *Œdipe sur La route* y *Antigone*. Estrenada en noviembre de 2003 en la Comédie de Saint-Étienne, esta obra ha sido reformulada y enriquecida en posteriores versiones.

à travers nous<sup>6</sup>.

Psicoanálisis y escritura aparecen claramente unidos desde las primeras líneas que presentan el texto como una meditación sobre la eterna repercusión del mito de Edipo. Los diez años que Antigone ha acompañado a su padre y hermano por los caminos constituyen la línea argumental de *Œdipe sur la route*, novela que podríamos definir como *la escritura de un trayecto* entre las dos tragedias de Sófocles *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*. Todo el relato *Le Cri* constituye una ‘mise en abyme’ de varios episodios pertenecientes a sus novelas *Œdipe sur la route* y *Antigone*, complementada por las reflexiones del narrador que interrumpe varias veces la meditación sobre los personajes míticos tal y como están reescritos en sus propias obras, para compartir con el lector el proceso de la escritura mediante un ‘nous’ que jalona el relato entero.

El Arte es esencial en toda la obra de Bauchau puesto que constituye el único elemento capaz de reencantar el mundo, es decir, de hacerlo habitable. Y, en concreto, la escultura es el último recurso portador de la esperanza de paz en la novela *Antigone*, aunque al final la paz no sea posible. En el relato *Le Cri*, la función de escultora que Antígona tiene en la novela se encuentra muy resumida. No obstante, queda clara la vertiente de utilidad material que acompaña siempre en la obra del autor a la función espiritual y catártica del Arte:

La guerre continue tout un automne, tout un interminable hiver et dans le peuple de Thèbes la misère grandit. Étéocle prête une maison à Antigone, il lui fait faire des sculptures et les lui paie. (...) Pour la première fois elle reçoit de l’argent pour son travail, avec cet argent elle nourrit les pauvres de son voisinage<sup>7</sup>.

De hecho, las ocupaciones altruistas de la heroína están por encima de su labor artística que no tendría ningún sentido sin la noción de ‘partage’, inherente al concepto bauchaliano del Arte y, en último término, de la escritura. La extrema brevedad, en *Le Cri*, del tema de la Antígona escultora, tan extenso en la novela, nos lleva a considerar el concepto del autor de *la matière Antigone*, ligado al concepto de la escritura. Myriam Watthee-Delmotte señala:

La figure d’Œdipe aveugle accompagné de sa fille Antigone sur les routes de l’Attique va s’imposer à l’écrivain comme une traduction mythique du cheminement dans la matière des mots, qui passe par l’aveuglement pour accéder à

---

<sup>6</sup> Bauchau, H. (1995): *Le Cri*, in *L’arbre fou. Théâtre – récits - poèmes du cycle d’Œdipe et d’Antigone*, ed. cit., p. 155.

<sup>7</sup> Bauchau H. (1995): *Le Cri*, ed. cit., p. 157.

la lucidité du poème<sup>8</sup>.

Uno de los más célebres poemas del autor, *Les deux Antigone* (1982), “développe de façon métaphorique le rapport du poète avec l’écriture”<sup>9</sup>, haciendo de Antígona la materia de escritura - que es siempre materia femenina para Bauchau – del ‘poeta-Edipo’. Escritura y escritor, poema y poeta, se guían mutuamente en un constante ‘partage’. Y en otro poema, el poeta alude a la “espérance dans les ténèbres”

Quand aux vitres sensées, insensées du poème, la  
matière Antigone  
À l’orient s’est éclairée<sup>10</sup>.

Antígona, ‘materia de escritura’, es presentada al inicio de *Le Cri* como ‘materia de escultura’, debido a esta ‘mise en abyme’ que es el relato entero en sí. Tanto en la novela *Antigone* como en *Le Cri*, los habitantes de Tebas ya no reconocen a la heroína tras los diez años que ha pasado mendigando por el camino con Edipo. Sin embargo, no se halla en ningún pasaje de la novela nada semejante a esta reflexión del relato:

Quelle fille de quatorze ans oserait s’en aller sur la route, mendier pour un père aveugle qui ne sait même pas où il veut aller? Cette action a frappé l’imagination populaire, celle aussi des sculpteurs, des peintres et des potiers. Sur tous les marchés de la Grèce on peut acheter des images de la petite Antigone tenant d’une main sa sébile de mendicante et guidant Œdipe de l’autre. Pour mieux exciter la pitié, on la rajeunit encore et on vieillit Œdipe<sup>11</sup>.

El narrador se aleja de sus propios textos anteriores mediante una mirada retrospectiva. Como en la novela, Antígona llega a Tebas para intentar evitar la guerra entre sus hermanos Eteocles y Polinices, y cumple el papel que desempeña en todo el ciclo edipiano: la de ser la constante presencia, la eterna acompañante: “Antigone sait que rien n’arrêtera ses frères comme rien autrefois n’a pu arrêter Œdipe. Pour eux comme pour lui, elle ne renonce pas, elle sera présente. Elle revient à Thèbes”<sup>12</sup>. Mientras que en la novela *Antigone* el narrador en primera persona es la heroína, en *Le Cri* encontramos un narrador en tercera persona que se acerca al personaje y se aleja de él alternativamente, de manera que nunca se pierde el diálogo con el lector. Tanto en el

---

<sup>8</sup>Wathée-Delmothe M. (1994), : Henry Bauchau, Éditions Labor, coll. “Un livre, une œuvre”, p. 54.

<sup>9</sup>Ibid., p. 55.

<sup>10</sup>Bauchau, H.:(1995) "Éloge du rouge", in *Heureux les déliants. Poèmes, 1950-1995*, Éditions Labor, Bruxelles, Ibid., p. 44.

<sup>11</sup>Bauchau, H. (1995): *Le Cri*, ed. cit., p. 156.

<sup>12</sup> Ibid,p. 157.

relato como en la novela, Eteocles, rechazando la súplica de paz de Antígona, le reprocha a ésta su incapacidad para comprender el odio. Y en la reacción de la heroína, un matiz significativo diferencia los dos textos. En el capítulo XII de *Antigone*, titulado ‘Le retour’, encontramos: “Je tente de bafouiller quelque chose sur l’amour, cela fait rire Étéocle”<sup>13</sup>. Y en el relato, el narrador apela a la complicidad del lector: “Antigone, comme nous l’aurions fait à sa place, tente de bafouiller quelque chose sur l’amour. Cela fait rire Étéocle”<sup>14</sup>. Una característica de Antigone en la reescritura mítica de Bauchau aparece señalada en este relato: “Antigone n’est donc capable que d’aimer”<sup>15</sup>. Y, por la inserción de la expresión ‘comme nous l’aurions fait à sa place’, el narrador afirma su adhesión a esta cualidad de su heroína y nos invita a escuchar con ella las ‘Paroles du corps endormi’ - título de uno de los poemas del autor: “Il faut descendre dans l’amour”<sup>16</sup>. Las primeras páginas del relato dan al lector la impresión de acompañar al narrador y a la heroína misma por las calles de Tebas, donde *los tres* son espectadores de las estatuas de Edipo y Antígona expuestas en las tiendas. De esta forma, el lector empieza a orientarse sobre el sentido del relato. Antígona es ya una desconocida en su propia ciudad de Tebas porque “l’inceste, l’aveuglement et l’exil d’Œdipe font partie des mythes fondateurs de la cité, mais plus des événements vécus”<sup>17</sup>, de manera que “c’est d’une petite fille et d’un vieillard que la légende et l’art se souviennent”<sup>18</sup>.

En el texto se funden episodios de la novela *Antigone* con la contemplación por el personaje mismo de sus años pasados como acompañante y guía de Edipo. Mediante el estilo indirecto libre, la narración nos presenta el sentido del antiguo grito de mendiga de Antigone cuando acompañaba a Edipo: “Est-ce que c’était un cri de détresse? Sans doute, mais le cri disait seulement: “Je suis là, nous sommes là, l’aveugle et moi. Qu’est-ce que vous allez faire de ça?” Chacun portait en lui cette question, qui se faisait de plus en plus insistante”<sup>19</sup>. Y el carácter de mendiga de Antígona ha hecho de ella una “princesse de la vie intérieure”<sup>20</sup> porque el acto de pedir reclama la escucha y, por lo tanto, inserta al individuo en la comunidad humana. Éste es el balance de sus años

<sup>13</sup> Bauchau, H.: *Antigone*, Arles, Actes Sud, p. 170.

<sup>14</sup> Bauchau, H.: *Le Cri*, ed. cit., pp. 156-157.

<sup>15</sup> Ibid., p. 157.

<sup>16</sup> Bauchau, H.: *Heureux les déliants. Poèmes, 1950-1995*, ed. cit., p. 35.

<sup>17</sup> Bauchau, H.: *Le Cri*, ed. cit., p. 156.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibid., p. 158.

<sup>20</sup> Ibid., p. 156.



pasados con Edipo: “Finalement, pense Antigone, au fil des ans, nous avons beaucoup reçu et c’est ce don pauvre mais perpétuel qui a rattaché Œdipe à la vie. Demander, recevoir, on ne mendie pas seulement pour survivre, on mendie pour n’être plus seul”<sup>21</sup>.

Este grito que se revela fructífero en los pequeños pueblos del camino, ya no lo es en la ciudad de Tebas, agrandada y enriquecida por el reinado de Eteocles, porque “la ville est beaucoup plus sourde que la campagne”<sup>22</sup>. Y el dilema se plantea: “Antigone retourne chez elle avec un pain et quelques sous. Que va-t-elle faire avec tous ces affamés qui l’attendent?”<sup>23</sup>

Es aquí donde el proceso de la escritura se ofrece abiertamente al lector como lo que Henry Bauchau llamaría ‘un acte de partage’. A las reflexiones de Antígona vienen a sumarse las del narrador, surgidas, como es habitual en la obra del autor, de la escritura de una experiencia onírica.

## **2. El destino del personaje: la fidelidad a la vida.**

La experiencia psicoanalítica se funde plenamente con la labor literaria en este momento del relato:

Au moment où, dans mon texte, Antigone connaît cette extrême détresse, je fais un rêve. Quelqu’un me montre deux gravures et me demande d’écrire à leur sujet. (...) Sur l’une l’on voit deux cerfs courir vers la source des eaux, mais la source s’éloigne sans cesse et l’on voit qu’ils ne l’atteindront jamais. Sur l’autre une meute de cerfs poursuit et tue avec une gaieté, une férocité admirables les deux grands chiens qui les pourchassaient jusque-là. Un homme de l’ombre les regarde faire: “C’est le tiers nécessaire”, dit une voix. La voix de la Sibylle<sup>24</sup>.

El papel del sueño en la obra de Bauchau – fundamental en el aspecto temático – se manifiesta aquí como elemento constitutivo del proceso de escritura. El narrador-psicólogo interpreta las láminas soñadas constatando que Antígona será, sin remedio, víctima de la absurda guerra:

Au réveil, je me demande pourquoi les deux cerfs, les deux frères veulent remonter vers la source des eaux au lieu de se désaltérer le long de son cours. Polynice et Étéocle, les deux chasseurs impitoyables, sont tués par les cerfs, mais il est clair

---

<sup>21</sup>Ibid., p. 158. Hemos de mencionar a este respecto la última novela de Henry Bauchau (2004), *L’Enfant bleu*, Arles, Actes sud, basada en un caso real de su propia experiencia de psicoanalista. El protagonista, Orion, un adolescente esquizofrénico, consigue empezar a hablar en primera persona a raíz de su decisión de ponerse a mendigar en el metro. Una reflexión muy semejante a la de Antigone sobre el acto de dar y de recibir se encuentra al final de la novela.

<sup>22</sup>Ibidem.

<sup>23</sup>Ibidem.

<sup>24</sup>Ibid., pp. 158-159. El tiers nécessaire es la presencia necesaria, el “espectador” que permite la exposición del conflicto. En la vida del autor, esta función fue representada por la psicoanalista Blanche Reverchon-Jouve a la que alude en el texto bajo el apelativo de la Sibylle.

qu'Antigone sera entraînée dans leur perte<sup>25</sup>.

El sueño es revelador de la exigencia del *mito*, de forma que el relato plantea la necesidad de ‘matar al personaje’: “Il y a dans ces rêves émerge d’une beauté cruelle. Elle émeut et met en mouvement des puissances, des mythologies primitives. Elle exige l’adhésion, un “oui” donné coûte que coûte à l’inflexible destin d’Antigone”<sup>26</sup>.

Este paréntesis narrativo introduce lo que podríamos denominar ‘el segundo grito’ de Antígona cuyo verdadero significado sólo se anunciará al final del relato, antes de ser claramente desvelado en la novela. Antígona es consciente de que su “ancien cri (...) est trop faible pour la ville inexorable où plus personne n’écoute”<sup>27</sup>, y, recurriendo de nuevo a la intertextualidad interna, su nuevo grito es asimilado al Arte, concretamente al cántico, que constituye en la novela *Œdipe sur la route* la segunda etapa en el aprendizaje artístico de los personajes:

“Je ne sais comment faire, qu’importe ! La première fois qu’il a chanté, Œdipe ne savait pas non plus quelle voix allait sortir de son ventre et de son âme.” Antigone se recueille, elle se concentre sur cette image du premier chant d’Œdipe, le soir du solstice d’été, quand Diotime s’est penchée vers elle, disant peut-être : Notre aède nous a enfin trouvés<sup>28</sup>.

Como en *Œdipe sur la route*, en *Le Cri* se establece un trayecto progresivo de la escultura al cántico. El grito de Antígona es el dolor hecho Arte que “entrevoit, à travers des siècles ténébreux, l’espérance, l’existence de la clarté. C’est le cri vers la lumière de ceux qui sont nés d’elle et pour elle, mais qui en ont été définitivement exilés”<sup>29</sup>. La trayectoria escultura > cántico > literatura va estableciéndose a lo largo de este brevísimo relato de manera muy clara.

En principio, el grito de la mendiga de Tebas es el grito de un parto simbólico, el parto de “une colère, une soudaine fureur qui s’élève, qui grandit en traversant son corps”<sup>30</sup>, y Antígona debe limitarse a expulsar su grito “en douleur et en vérité pendant

---

<sup>25</sup>Ibid., p. 159.

<sup>26</sup>Ibidem.

<sup>27</sup>Ibidem.

<sup>28</sup>Ibidem. En *Œdipe sur la route*, Diotime, contertulia del Banquete de Platón que Bauchau incorpora a su reescritura del mito edipiano, dice: “Nous avons trouvé notre aède” (Arles, Actes Sud, p. 146), y, posteriormente, en la novela *Antigone* la heroína recuerda así las palabras de Diotime: “Notre aède nous a trouvés” (ed. cit., p. 195). Las expresiones “peut-être” y “enfin” refuerzan la mise en abyme.

<sup>29</sup>Ibid., pp. 159-160. Antigone aparece asociada a la luz en todo el ciclo edipiano de Bauchau.

<sup>30</sup>Ibid., p. 159.

tout le temps qu'il exigera pour naître"<sup>31</sup>. Esta 'voz del cuerpo, que Bauchau llama "le cri de la grive étranglée"<sup>32</sup> no es, sin embargo, oída por todos. El grito no encuentra el lugar idóneo para ser proferido y escuchado, y el texto plantea la búsqueda de un espacio donde se haga realidad esta profecía: "Un jour la Sibylle dit: la colère veut dire espérance"<sup>33</sup>

Espacio que no se halla ni en la ciudad de Tebas ni en ningún otro lugar del mundo. El grito de Antígona ha conseguido conmover a los ciudadanos, que le ofrecen dinero y alimentos, porque es portador de "une obscure espérance" y contiene en él "un appel à l'action"<sup>34</sup>. Pero en este momento de la narración, un personaje sin nombre aparece en el relato: "C'est l'homme d'ombre, le spectateur du rêve."<sup>35</sup> El 'tiers nécessaire' del sueño del narrador se ha transformado en personaje, no sólo de relato sino de novela, puesto que este hombre anónimo aparecerá también en la novela *Antigone* como "l'homme d'ombre du rêve"<sup>36</sup> con la misma función que en el relato, que consiste interrumpir el grito:

Il casse la fin du cri d'Antigone. Il dit: -Assez! Il dit: -C'est trop...  
Elle est indignée, elle proteste: -Il y a trop ! Trop d'injustice, trop de malheur...  
-Garde ce trop pour toi. Ici, c'est la vie. Ce n'est pas le lieu pour cela<sup>37</sup>.

El 'espectador del sueño', mediante esta segunda incursión en el texto, viene a corroborar ya no ante el narrador, sino ante el personaje de Antigone, la necesidad de su propia muerte. Puesto que la vida no es el lugar para la expresión de este 'trop', Antigone se interroga: "Il a raison, ce n'est pas le lieu, mais, s'il y a un lieu, où est-il?"<sup>38</sup>. Y esta pregunta queda sin respuesta puesto que "l'homme de l'ombre, ou son image, a déjà disparu"<sup>39</sup>. A diferencia de la novela que lógicamente sigue la línea argumental, el texto del relato se adhiere a esta idea de desaparición, introduciendo un párrafo en primera persona que expresa la reflexión de la heroína:

Disparaître, ils vont tous disparaître comme lui, les frères ennemis, les êtres de passion, ceux des actes qui débordent: Polynice, Etéocle, Créon et moi-même, entraînée, subjuguée par eux. Tout se passera très vite, comme toujours et personne n'aura le temps de comprendre, de revoir ce que signifient vraiment les actions, les

---

<sup>31</sup> Ibid. p. 160.

<sup>32</sup> Bauchau, H.: *Regards sur Antigone*, in *Heureux les déliants. Poèmes, 1950-1995*, ed. cit., p. 29.

<sup>33</sup> Bauchau, H.: *La Sibylle*, in *Heureux les déliants. Poèmes, 1950-1995*, ed. cit., p. 177.

<sup>34</sup> Bauchau, H.: *Le Cri*, ed. cit., p. 161.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Bauchau, H.: *Antigone*, ed. cit., p. 197.

<sup>37</sup> Bauchau, H.: *Le Cri*, ed. cit., p. 161.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

mots et les morts<sup>40</sup>.

La amargura de este último pensamiento de Antígona es subsanada una vez más por el intertexto, que da una respuesta parcial a la pregunta de la heroína:

Antigone revoit confusément l'étrange voyage en demi-cercle, l'immense dessin qu'Œdipe a fait en tournant et retournant obstinément autour d'Athènes. Clios en a creusé la trace sur le flanc de sa montagne, il dit que la forme est très belle, mais il ne comprend pas encore à quoi elle tend<sup>41</sup>.

El narrador remite aquí al episodio de su novela anterior *Œdipe sur la route* que relata su camino hacia Colono. Hasta llegar a Atenas, Edipo se empeña en caminar en círculos concéntricos, dando un rodeo cuyo sentido es inexplicable para él mismo, pero que le hace constatar: “Comme dans le dernier rêve que j'ai fait, c'est toujours l'inconnu qui vient à ma rencontre”<sup>42</sup>. Y con el recuerdo de este último sueño de Edipo, el narrador nos desvela el sentido último de su relato *Le Cri*:

Antigone se souvient du dernier rêve qu'Œdipe lui a conté. Il entendait quelqu'un venir vers lui dans un long souterrain. Cet homme qu'il ne pouvait voir lui a dit son nom. Quel était ce nom ? Est-ce que je l'ai oublié ? Elle le voit apparaître dans la mémoire du futur et le nom retrouvé de Sophocle se dirige à nouveau, à travers les siècles, vers celui d'Antigone<sup>43</sup>.

Si *Le Cri* empezaba aludiendo a Edipo que sigue vivo a través de Sófocles, termina con la esperanza de la vida eterna de Antígona a través de la literatura. Pero además, en el último capítulo de la novela *Antigone*, titulado *L'Antigone d'Io*, el lector no contempla la muerte de la heroína sino su fusión metafórica con una mujer viva, Io, la esposa de Clios, que simboliza el canto a la vida y que hará comprender a Antígona agonizante el verdadero sentido de su grito de mendiga: “Le courage de vivre est plus grand que celui de mourir. Il y a une fidélité à la vie qui est au-delà de toutes les fidélités”<sup>44</sup>.

El relato acaba siendo un homenaje a la tragedia griega. El destino último de la escultora y mendiga Antígona, como el de Edipo, es la inmortalidad en el Arte, en la literatura. El nombre del personaje literario se unirá al de su creador, Sófocles, para

---

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem. Clios es escultor. La ruta circular de Edipo encontrará, por lo tanto, un sentido, nunca definitivo, en la novela *Antigone*, por medio del Arte.

<sup>42</sup> Bauchau, H.: *Œdipe sur la route*, ed. cit., p. 299.

<sup>43</sup> Bauchau, H.: *Le Cri*, ed. cit., pp. 161-162. El tema de la mémoire du futur en relación con el trayecto en doble sentido entre los personajes y su creador es crucial en la novela *Œdipe sur la route* y en el relato breve *L'enfant de Salamine* (1991).

<sup>44</sup> Bauchau, H.: *Antigone*, ed. cit., p. 352.

crear el ‘espacio del grito’: “Les deux noms réunis trouveront le lieu qui manque, ils découvriront le langage qui, en n’étant pas la vie, devient plus fort et plus vivant que la vie. Malgré le tumulte du temps n’ayons pas peur d’écouter: le cri d’Antigone est encore parmi nous”<sup>45</sup>.

Creemos que esta reflexión de Henry Bauchau sobre su propia creación puede resumir a la perfección el pleno significado del relato *Le Cri* :

Ce cri ne peut se déployer seulement dans la réalité, il est trop violent pour cela, il doit trouver un espace où le réel et l’imaginaire se confondent pour s’exprimer en paroles, en chants, en musique et en danses. C’est cet espace que la mort d’Antigone doit faire apparaître<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Bauchau, H.: *Le Cri*, ed. cit., p. 162.

<sup>46</sup> Bauchau, H.: *Journal d’Antigone*, in *Le Cri d’Antigone*, <http://www.theatre-traduction.net/text2318.html>

## La publicité comme métaphore du réel

### L'exemple de Michel Houellebecq

Sylvain DAVID  
Université Concordia

La narration du roman *Plateforme* (2001), de Michel Houellebecq, a ceci de particulier qu'elle abonde de références à des marques commerciales précises, sans pour autant que celles-ci soient le moindrement nécessaires au bon déroulement de l'intrigue : « Dans les placards de la cuisine il y avait surtout des sachets-repas individuels Weight Watchers<sup>1</sup> » ; « De retour dans le salon j'allumai le téléviseur, un Sony 16/9<sup>e</sup> à écran de 82 cm, son *surround* et lecteur DVD intégré » (*P*, p. 11) ; « Windows démarra avec un petit bruit joyeux » (*P*, p. 17) ; « Cécilia était une grosse fille rousse qui mangeait des Cadbury sans arrêt » (*P*, p. 22) ; « le Toyota *Land Cruiser* qui lui servait à ramener des packs d'Évian du Casino Géant de Cherbourg » (*P*, p. 28) ; « Mon sac à dos me sciait les épaules ; c'était un *Lowe Pro Himalaya Trekking*, le modèle le plus cher que j'aie pu trouver au Vieux Campeur ; il était garanti à vie » (*P*, p. 37) ; « un caméscope JVC HRD-9600 MS avec ses batteries et ses cassettes de rechange » (*P*, p. 38) ; « À l'intérieur du puissant véhicule – un Mercedes M-800 64 places » (*P*, p. 38) ; « Je commandai un double express au room service, que j'avalai avec un Efferalgan, un Doliprane et une double dose d'Oscilloccinum » (*P*, p. 40) ; « je notai mentalement de racheter du Viagra dans une pharmacie ouverte » (*P*, p. 48) ; « Des moustiques s'approchaient [...] ; aucun ne se posait sur moi. [...] On pouvait féliciter les laboratoires Roche-Nicolas, créateurs du Cinq sur Cinq *Tropic* » (*P*, p. 78).

Une telle prolifération de marques de commerce – ici accentuée par l'effet d'énumération – ne va pas sans poser problème du point de vue de l'art romanesque. Quelle est la signification d'un tel procédé ? Peut-on y voir une connotation sociale particulière ? Quelle incidence la citation constante de références commerciales exerce-t-elle sur la matérialité du texte ? Et que penser du lien entre littérature et société ainsi créé ? C'est à ces questions que tentera de répondre l'étude qui suit, en abordant le phénomène des *brand names*, tels que représentés dans le roman de Houellebecq, en

---

<sup>1</sup> Michel Houellebecq (2001), *Plateforme*, Paris, J'ai lu, p. 10. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi du numéro de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

tant que métaphore inédite du réel.

### Un « effet de réel » ?

Pareille accumulation de marques déposées, précisions apparemment gratuites, ne va pas sans rappeler ce que Roland Barthes nomme un « *effet de réel*<sup>2</sup> ». Prenant pour exemples Flaubert et Michelet, l'éditeur de *Littérature et réalité* avance que tout récit occidental contiendrait un certain nombre de « détails “inutiles”<sup>3</sup> », destinés avant tout à maintenir l'« *illusion référentielle*<sup>4</sup> » de la fiction : « car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire que le signifier : [ils] ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel*<sup>5</sup> ». Dans cette perspective, il est possible de voir, dans la narration houellebecquienne, un ultime avatar de l'écriture réaliste. D'une part, le procédé tiendrait compte de la prolifération actuelle des marques de commerce, encore peu répandues à l'époque de Balzac ou de Zola. D'autre part, une telle technique contribuerait à l'efficacité du récit, en éliminant les descriptions étendues. On serait ainsi, suivant cette idée, tenté de voir dans le *brand name* un exemple emblématique du concept barthésien. En effet : « La notation insignifiante (en prenant ce mot au sens fort : apparemment soustraite à la structure sémiologique du récit) s'apparente à la description, même si l'objet semble n'être dénoté que par un seul mot<sup>6</sup>. » Or, de telles considérations, sans être fausses, demeurent incomplètes dans la mesure où, pour qu'une simple référence à la marque de commerce d'un objet ou d'un produit puisse se substituer entièrement à la description détaillée de celui-ci, il faudrait que le lecteur ait une connaissance approfondie des caractéristiques de l'entière des biens en circulation dans la société, ce qui est bien évidemment impossible. De fait, s'il y a effectivement une illusion référentielle qui se crée, dans l'écriture de Houellebecq, c'est davantage autour de la marque de commerce elle-même que du produit auquel celle-ci renvoie.

Par-delà ces quelques observations d'ordre théorique, force est toutefois de constater que l'évocation systématique de marques de commerce, au sein de la narration romanesque, renvoie moins à l'écriture réaliste française du XIX<sup>e</sup> siècle qu'à l'esthétique d'écrivains américains contemporains comme Bret Easton Ellis ou Tom Wolfe. Ces

---

<sup>2</sup> Roland Barthes (1982), « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 89.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 82.

derniers – qui revendiquent cependant pour influence Flaubert et Zola – évoquent, dans *American Psycho* (1991) et *The Bonfire of the Vanities* (1987), l'univers des *yuppies* new-yorkais des années 1980, littéralement obsédés par l'argent et les biens matériels. La narration d'Easton Ellis – qui, en cela, ne va pas sans rappeler également le roman *Les choses*, de Georges Perec – présente dès lors les différents personnages du récit uniquement par le biais d'une énumération détaillée de leurs possessions matérielles, lesquelles ont pour particularité d'être toutes signées de griffes prestigieuses :

Van Patten is wearing a double-breasted wool and silk sport coat, button-fly wool and silk trousers with inverted pleats by Mario Valentino, a cotton shirt by Gitman Brothers, a polka-dot silk tie by Bill Blass and leather shoes from Brook Brothers. McDermott is wearing a woven-linen suit with pleated trousers, a button-down cotton and linen shirt by Basile, a silk tie by Joseph Abboud and ostrich loafers from Susan Bennis Warren Edwards<sup>7</sup>.

Dans un tel contexte, la référence à la marque de commerce sert moins à susciter un « effet de réel » général qu'à exprimer la vision du monde du protagoniste, à traduire ses intérêts et ses valeurs. Mais, si ce procédé – qui consiste à voir dans le *brand name* un indicateur de statut social – se voit repris dans le roman français *99 francs* (2000), de Frédéric Beigbeder, dont l'intrigue se situe dans le même type de milieu social, il ne correspond toutefois pas entièrement à l'écriture de *Plateforme*, où la narration, loin de s'apparenter à un catalogue d'objets de luxe, décline en fait la panoplie des produits de consommation ordinaire.

En fait, malgré des filiations esthétiques évidentes, le roman houellebecquien se distingue avant tout des exemples cités précédemment par la position critique – ou à tout le moins distanciée – que sa narration adopte face aux multiples marques de commerce qu'elle cite pourtant continuellement. Ainsi, le narrateur de *Plateforme*, Michel, à l'inverse des personnages de Wolfe, de Easton Ellis ou de Beigbeder, avoue son indifférence totale face à des produits pourtant – selon lui – universellement convoités : « je ne les comprenais pas, ni ne cherchais à les comprendre. Je ne sympathisais nullement avec leurs engouements, ni avec leurs valeurs. Je n'aurais pas pour ma part levé le petit doigt pour posséder une Rolex, des Nike ou une BMW Z3 » (*P*, p. 262). De même, à l'encontre de la volonté de neutralité et d'objectivité revendiquée par l'écriture réaliste, le héros souligne un fondamental sentiment d'étrangeté par rapport au système de valeurs qu'il décrit. Marquant, par le fait même

---

<sup>7</sup> Bret Easton Ellis (1991), *American Psycho*, New York, Vintage, p. 31.



son hérésie totale face au culte contemporain du *brand name*, il reconnaît candidement :

je n'avais même jamais réussi à établir la moindre différence entre les produits de marque et les produits démarqués. Aux yeux du monde, j'avais évidemment tort. J'en avais conscience : ma position était minoritaire, et par conséquent erronée. Il *devait* y avoir une différence entre les chemises Yves Saint Laurent et les autres chemises, entre les mocassins Gucci et les mocassins André. Cette différence, j'étais le seul à ne pas la percevoir ; il s'agissait d'une infirmité, dont je ne pouvais me prévaloir pour condamner le monde. Demande-t-on à un aveugle de s'ériger en expert de la peinture post-impressionniste ? Par mon aveuglement certes involontaire, je me mettais en dehors d'une réalité humaine vivante. (*P*, p. 262)

Or – malgré ce qu'en dit le protagoniste lui-même –, c'est justement cette profonde ambivalence du narrateur qui s'avère significative. En évoquant systématiquement des marques peu prestigieuses, pour lesquelles il n'éprouve qu'un intérêt fort limité, le héros de *Plateforme* se fait l'incarnation emblématique, non pas du désir de certains individus pour des objets particuliers, mais plutôt de l'assimilation inconsciente, insidieuse, par le citoyen moyen, de la rhétorique publicitaire. De ce point de vue, il ne serait pas faux de conclure provisoirement qu'il y a bel et bien un « effet de réel » qui se met en place, dans le roman, par une référence constante aux *brand names*, mais que celui-ci renvoie moins à la description de la réalité contemporaine en soi qu'à l'imaginaire – ici conçu comme système de référence global – qui sert à la comprendre et à l'appréhender.

### **Un état du discours social ?**

Les multiples références à des marques de commerce dont se voit émaillée la narration de *Plateforme* peuvent ainsi être comprises comme un échantillon de ce que Marc Angenot nomme le « discours social global<sup>8</sup> ». Selon une telle perspective théorique, la fonction du texte littéraire consiste moins, comme pouvait le concevoir Barthes, en une restitution de la réalité ambiante, qu'en une reproduction – problématisée – des divers ordres de discours en circulation dans la collectivité. En d'autres mots, la littérature constituerait « *ce discours qui, présent dans le monde, vient prendre la parole et travailler avec "les mots de la tribu" après que tous les autres discours aient dit ce qu'ils avaient à dire, et notamment les discours de certitude et d'identité* » ; elle est ce qui semble avoir mandat de les écouter, d'en répercuter l'écho et

---

<sup>8</sup> Marc Angenot (1992), « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », in Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.) (1992), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 15.

de les interroger en les confrontant<sup>9</sup>. » Suivant cette idée, l'omniprésence des *brand names* dans la narration houellebecquienne serait – contrairement à ce qui a été avancé précédemment – loin d'être gratuite : bien plus qu'un simple détail secondaire, destiné à sceller l'« illusion référentielle », le renvoi constant à des griffes commerciales, pour rendre compte du réel, témoignerait d'une mutation profonde de l'imaginaire contemporain. Mais quelle serait l'origine de ce changement de paradigme ? Comment expliquer cette incrustation de la rhétorique publicitaire au sein du langage courant ? Pourquoi un personnage comme le héros de *Plateforme*, pourtant indifférent à la société de consommation, ne peut-il faire autrement que de relever systématiquement les marques des objets qui l'entourent ?

L'essai *No Logo*, de la journaliste canadienne Naomi Klein, offre quelques pistes d'interprétation intéressantes à ce sujet. En effet, cette étude est consacrée au phénomène publicitaire du *branding* – soit la valorisation d'une marque plutôt que d'un produit – et des répercussions socioculturelles qu'une telle pratique a pu créer. D'après Klein, au cours des années 1990, où l'économie occidentale tournait au ralenti et où ont commencé à apparaître de plus en plus de produits dégriffés – versions anonymes et économiques de marchandises existantes –, certaines compagnies visionnaires (« the Nikes and Microsofts, and later the Tommy Hilfigers and Intels<sup>10</sup> »), plutôt que de sabrer elles-mêmes leurs prix pour rejoindre cette compétition par le bas, ont misé sur une stratégie inédite : faire mousser la marque elle-même, de manière à ce que le désir du consommateur ne soit plus orienté vers le produit proposé – désormais disponible sous forme de copie à rabais –, mais bien sur la griffe en soi. « What these companies produced primarily were not things [...], but *images* of their brands. Their real work lay not in manufacturing but in marketing<sup>11</sup>. » De fait, si, depuis la révolution industrielle, époque à laquelle elle a été inventée, la publicité a eu pour principale fonction de conférer une spécificité à des marchandises que la production de masse rendait similaires, d'un fabricant à l'autre, un siècle et demi plus tard, une telle logique se voit poussée à son paroxysme, dans la mesure où cette identité commerciale en vient à supplanter le produit lui-même : « The old paradigm had it that all marketing was selling a product. In the new model, however, the product always takes a back seat to the real product, the brand, and the selling of the brand acquired an extra component

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>10</sup> Naomi Klein (2000), *No Logo*, Toronto, Vintage Canada, p. 4.

<sup>11</sup> *Idem.*

that can only be described as spiritual<sup>12</sup>. »

L'effet pervers d'une telle stratégie de mise en marché est qu'en cherchant à transférer le désir du consommateur pour un produit à la raison sociale de la compagnie qui le manufacture, on confère à celle-ci la valeur affective et spirituelle autrefois attribuée à l'objet en soi. La marque de commerce prend ainsi une valeur symbolique : elle devient une forme inédite de référence culturelle. Dès lors, comme le rappelle Klein sur un ton volontairement provocateur : « If brands are not products but ideas, attitudes, values and experiences, why can't they be culture too<sup>13</sup>? » Or, l'essayiste n'est pas la seule à tirer de telles conclusions : les grandes entreprises ont rapidement saisi le fonctionnement d'une telle dynamique et, surtout, ont compris tous les avantages qu'elles avaient à en tirer. Ainsi, après avoir conféré une valeur symbolique ou métaphorique au *brand name* lui-même, les campagnes publicitaires subséquentes ont peaufiné cette approche pour tenter d'intégrer ces nouvelles formes de référents à la culture extérieure en général :

By the mid-nineties, companies like Nike, Polo and Tommy Hilfiger were ready to take branding to the next level: no longer simply branding their own products, but branding the outside culture as well [...]. For these companies, branding was not just a matter of adding value to a product. It was about thirstily soaking up cultural ideas and iconography that their brands could reflect by projecting these ideas and images back on the culture as "extensions" of their brands<sup>14</sup>.

Le résultat d'une telle démarche – selon Klein – est une disparition progressive de l'espace public – et donc de la libre pensée et de la libre parole – au profit d'un imaginaire préfabriqué, qui repose moins sur la culture et la tradition que sur les projections artificielles de la rhétorique publicitaire : « The effect, if not always the original intent, of advanced branding is to nudge the hosting culture into the background and make the brand the star. It is not to sponsor culture but to *be* the culture<sup>15</sup>. » En d'autres mots, la marque de commerce *devient* le réel dans la mesure où elle se substitue à toute autre forme de représentation de celui-ci.

### **Littérature et publicité**

*No Logo* ne se veut cependant pas uniquement un constat de l'envahissement progressif de l'imaginaire contemporain par la rhétorique publicitaire : l'auteur s'y

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 30.

intéresse également aux diverses stratégies de riposte qui se mettent en place pour contrer une telle dynamique. La question se pose donc : en quoi la littérature – ici représentée par Michel, mais derrière lequel se profile son homonyme Houellebecq – peut-elle conserver une position critique face au phénomène du *branding* ? Naomi Klein, qui a réfléchi à la question du point du point de vue du monde réel, avance que la seule manière de contrer efficacement ce qu'elle nomme la « tyrannie des marques » est de détourner l'image et le discours de celles-ci, de manière à rompre la chaîne d'associations symboliques positives qui y sont associées. À prime abord, une telle approche paraît pouvoir s'appliquer aisément à la littérature puisque cette dernière, comme le souligne Marc Angenot, aspire essentiellement à relativiser les diverses formes discursives en circulation dans un état de société : « la littérature ne connaît pas le monde mieux que ne parviennent à le faire les autres discours, elle connaît seulement, ou plutôt elle *montre* que les discours qui prétendent le connaître et les humains qui humblement ou glorieusement s'y efforcent ne le connaissent vraiment pas<sup>16</sup>. » Mais, si le texte littéraire maintient ainsi une perspective critique par rapport à des énoncés complets (ce que fait par ailleurs *Plateforme* par rapport à la question du tourisme sexuel, par exemple), il n'en va apparemment pas de même pour la simple énumération de marques. Car l'ambiguïté, dans le cas du *branding*, est qu'il s'agit non pas de discours, mais de simples raisons commerciales, et que les représentations suscitées par celles-ci demeurent dans une dimension extra-littéraire, essentiellement dans l'état actuel de l'imaginaire collectif. De fait, l'analyse ouvre ainsi sur une ultime interrogation : en accueillant, en son sein, des marques déposées, le texte en permet-il la critique ou leur offre-t-il, au contraire, un ultime espace pour rayonner ?

Le roman de Houellebecq offre, à vrai dire, peu de prise pour répondre à la question, car sa narration se contente généralement de citer les marques déposées, sans pour autant tenter de problématiser celles-ci, en les confrontant à d'autres formes de discours et de représentations. Un exemple, toutefois, se détache du lot, et, dans le contexte de la présente réflexion, s'avère hautement significatif. Alors qu'il participe à un voyage organisé en Thaïlande et que le groupe dont il fait partie s'apprête à visiter un temple bouddhiste, Michel, le héros narrateur, fait la remarque suivante :

Selon le guide Michelin il fallait prévoir trois jours pour la visite complète, une journée pour une visite rapide. Nous disposions en réalité de trois heures ; c'était le moment de sortir les caméras vidéo. J'imaginai Chateaubriand au Colisée, avec un

---

<sup>16</sup> Marc Angenot, *op. cit.* p. 19.

caméscope Panasonic, en train de fumer des cigarettes ; probablement des Benson, plutôt que des Gauloises Légères. Confronté à une religion aussi radicale, ses positions auraient sans doute été légèrement différentes ; il aurait éprouvé moins d'admiration pour Napoléon. J'étais sûr qu'il aurait été capable d'écrire un excellent *Génie du bouddhisme*. (P., p. 83.)

À prime abord, l'ironie qui sous-tend un tel commentaire s'avère d'une rare efficacité pour souligner la trivialité du monde contemporain : au voyageur – ici représenté par Chateaubriand – s'oppose le vulgaire touriste ; au « génie » du christianisme, imaginaire fondateur de l'Occident, se surimpose l'intérêt actuel pour le bouddhisme, sagesse d'importation ; à la rêverie et à la contemplation romantiques succèdent l'empressement moderne et la pulsion documentaire ou archivistique (ici symbolisée par les caméras vidéo). En confrontant ainsi « mal du siècle » et post-modernité, la narration sous-entend que le progrès social et industriel des deux derniers siècles s'est traduit par une perte de profondeur spirituelle. De ce point de vue, la référence aux marques de commerce paraît comporter une dimension critique, car le simple fait d'associer une figure d'envergure comme celle de Chateaubriand au prosaïsme de la rhétorique publicitaire souligne l'ampleur de la dégradation dénoncée par le texte.

Mais est-ce vraiment le cas ? L'histoire littéraire l'emporte-t-elle véritablement sur l'essor industriel ? Associer ainsi la grande culture au phénomène du *branding* est-il vraiment péjoratif pour ce dernier ? Car, à bien y penser, l'auteur des *Mémoires d'Outretombe* se voit ici essentiellement réduit à un profil de consommateur type : s'il souhaite contempler l'infini, ce sera à l'aide d'un caméscope Panasonic (plutôt, imagine-t-on, que d'un Sony) ; s'il désire s'abandonner à la rêverie, ce sera en fumant des Benson (plus viriles ?) et non pas des Gauloises Légères. De fait, malgré un procédé de mise en texte caustique et ironique, la logique des marques émerge indemne de ce passage : la « personnalité » de Chateaubriand se définit moins par le choix de ses accessoires que par la griffe de ceux-ci. Si l'idéal romantique se voit inéluctablement dilué, la logique du *branding*, elle, demeure intacte. Suivant cette logique, le narrateur abandonnera les références lettrées au profit d'exemples plus adaptés à l'univers au sein duquel il évolue. Évoquant un personnage à l'allure familière, il remarquera : « Je compris soudain à qui il me faisait penser : au personnage de *Monsieur Plus* dans les publicités Bahlsen. » (P, p. 45)

### Une métaphore du réel ?

Quelle conclusion peut-on tirer de cette réflexion sur l'omniprésence des marques de commerce dans le roman houellebecquien ? En un premier temps, on serait tenté d'y voir un échec de la littérature, face à un discours concurrent – celui de la publicité –, pour exprimer le réel. Comme le tranche le narrateur : « La puissance de Nike, Adidas, Armani, Vuitton, était cela dit indiscutable » (*P*, p. 263). Suivant cette idée, le texte littéraire n'aurait plus la capacité, soulignée par Marc Angenot, de mettre en perspective les diverses formes de discours en circulation dans la collectivité, ou, dans le cas présent, d'offrir une perspective critique sur le phénomène du *branding*. Un point de vue aussi pessimiste se voit confirmé par le héros, Michel, qui, après avoir « renonc[é] à [s]es études littéraires, bien des années auparavant » (*P*, p. 81), ne conserve plus aucune foi en la capacité de l'art et de l'esthétique à transfigurer le monde :

Les questions esthétiques et politiques ne sont pas mon fait ; ce n'est pas à moi qu'il revient d'inventer ni d'adopter de nouvelles attitudes, de nouveaux rapports au monde ; j'y ai renoncé en même temps que mes épaules se voûtaient, que mon visage évoluait vers la tristesse. J'ai assisté à bien des expositions, des vernissages, des performances demeurées mémorables. Ma conclusion, dorénavant, est certaine : l'art ne peut pas changer la vie. En tout cas pas la mienne. (*P*, p. 21)

En un second temps, toutefois, il serait possible d'inverser la proposition et d'y voir un échec, non pas de la littérature, mais de la société en général. Selon une telle interprétation, ce ne serait pas tant le texte littéraire qui s'avérerait impuissant à problématiser la rhétorique publicitaire, à relativiser celle-ci en la mettant en contact avec d'autres formes de représentation, que le « discours social global » qui serait de plus en plus colonisé par la fausse culture du *branding*, de sorte qu'il n'existerait en fait plus aucune forme alternative d'imaginaire apte à concurrencer l'hégémonie du phénomène. Pareil constat sociologique se voit d'ailleurs confirmé par l'un des personnages de *Plateforme*, qui lance avec désabusement au narrateur : « La seule chose que puisse t'offrir le monde occidental, c'est des *produits de marque*. » (*P*, p. 317) Une telle lecture, qui s'inscrit dans le sens des conclusions de Naomi Klein, ferait de la publicité une métaphore du réel, non pas tant parce qu'elle permet de saisir et d'exprimer au mieux les caractéristiques de celui-ci, mais plutôt parce qu'elle semble s'être abrogée le monopole pour traiter de la question. De fait, en accumulant les références à des marques déposées au sein même de sa narration, le roman houellebecquien représente moins une abdication de la littérature, face à l'évolution récente de la société, qu'une volonté de témoigner d'une forme inédite d'analogie

autour de laquelle s'articule désormais l'imaginaire social : le *branding* comme ultime référent du réel.

## ***Le rêve mexicain* de JMG Le Clézio. Le choc de deux sociétés, l'une magique, l'autre matérialiste.**

Estrella GREGORI ALGARRA  
Profesora de Français Langue Étrangère

La légende d'Eldorado provoque l'anéantissement d'une civilisation, l'amérindienne, qui est le sujet d'un ensemble d'essais intitulés *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Dans ce texte Le Clézio fait le portrait de cette société dorée et magique qui éblouit d'abord les soldats espagnols, puis les missions évangéliques et finalement les poètes, historiens et écrivains-philosophes qui ont essayé de percer le mystère d'un peuple chez lequel l'harmonie entre l'homme et le monde était présente dans ses rites magiques, dans ses dieux représentant le soleil, le feu ou l'eau. Lors de cette communication nous analyserons le choc vécu par l'auteur face à ces deux sociétés : l'une magique et l'autre matérialiste dans le but de mieux comprendre la production littéraire et philosophique de JMG Le Clézio.

### **JMG Le Clézio et le monde précolombien : de « L'aube des peuples » au *Rêve mexicain***

L'intérêt de Le Clézio pour l'étude des cultures précolombiennes et ce qu'elles peuvent nous enseigner réveille la curiosité du monde et *Le Nouvel Observateur*<sup>1</sup> en juillet du 2006 publie un entretien avec JMG Le Clézio où celui-ci parle de son expérience amérindienne et de ce qu'elle lui a apporté personnellement et professionnellement.

Le premier contact entre le continent américain et l'écrivain se produit en 1968, lors de son service militaire. Il avait 28 ans et il se souvient du choc physique qu'il a éprouvé dès son arrivée à Mexico :

Vous étiez plongé dans une foule dense, chaotique, indigène, (...) aussi dépaysante et originale que pouvait l'être une foule chinoise ou indonésienne<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> "Les amérindiens et nous par JMG Le Clézio" dans Les débats de l'observateur / de la revue *Le nouvel Observateur* n° 2175, 13-19 Juillet 2006

<sup>2</sup> *Op.cit.* p.78



Puis en se promenant dans les quartiers mexicains, la Colonia Guerrero, La Merced ou la Villa de Guadalupe, il s'était rendu compte que cette ville de 40 millions d'habitants était redevenue la capitale de l'empire aztèque, même si on ne parlait plus cette langue, même si les temples avaient été substitués par les églises. Il est évident que pour Le Clézio, l'approche de cette civilisation comme chercheur, traducteur et finalement écrivain est d'une importance fondamentale dans sa vie et dans sa production littéraire.

En 1988 il écrit *Le rêve mexicain*, un chant d'amour pour le Mexique précolombien, où l'écrivain raconte le choc mortel, la guerre entre deux civilisations et la fin d'un monde.

Le Clézio retrace la disparition d'une civilisation plurielle, complexe, inventive qui se serait développée dans toute l'Amérique si elle n'avait pas été massacrée, éliminée et expurgée par l'arrivée des espagnols. La catastrophe de la conquête qui avait nettoyé, purifié, éliminé à travers ces viols physiques et moraux tout ce qui était contraire à leur dogme, à leur morale, celle des conquérants. Heureusement, dit-il, il nous reste de cette civilisation la mesure de l'environnement, le respect pour toutes les formes de vie, la place des rêves et de l'intuition dans notre entendement, la notion de partage des richesses, la place du mythe dans notre imaginaire, la médecine par l'incantation ou par les plantes.

Le Clézio signale dans quels domaines cette civilisation amérindienne était en avance sur l'Europe de la Renaissance: la science hydraulique, les sciences exactes, l'astronomie, la médecine, la zoologie, l'anatomie. Il commente aussi que les premiers chroniqueurs espagnols parlaient avec admiration des discours moraux, des joutes littéraires, des discussions métaphysiques de ces sociétés amérindiennes.

Une société qui au moment de la conquête, était en pleine progression, qui concevait la religion comme un devoir civique, où chacun inventait sa divinité et pratiquait son culte comme il l'entendait. Ceci leur donnait une force et une cohésion que les religions révélées comme le christianisme n'ont pas su atteindre.<sup>3</sup>

Sur la contribution du langage des indiens à son écriture, l'auteur signale l'absence de littérature écrite chez les amérindiens. Néanmoins, ils avaient une langue littéraire beaucoup plus riche en flexions et vocabulaire que la langue parlée, qui leur servait pour réciter et chanter les mythes.

---

<sup>3</sup> Ezine, Jean-Louis (1995), Entretiens avec JMG Le Clézio, Arléa, p.46-47

Entre les Mayas ou les Purepechas du Mexique, aujourd'hui, la langue écrite est un fait. Il cite un poète qui écrit en langue aztèque, le nahuatl : Pedro Olguin Tekli. Le Clézio affirme qu'il a été frappé du pouvoir que les indiens accordent à la langue pour guérir ou pour parler aux dieux et ce qui l'a influencé, c'est « un goût accru pour la forme et une certaine méfiance pour ce qui brille ».

Dans le domaine des ressemblances entre les différents peuples amérindiens, Le Clézio cite Levi-Strauss qui a prouvé qu'il existe entre eux une certaine communauté de mythes. Mais chez les indiens d'aujourd'hui, ce qui les unit, affirme l'écrivain, « c'est le sentiment d'avoir été dépossédé, rejeté, parfois déshumanisé ».

Le Clézio fonde, en qualité de directeur et traducteur, avec son ami Jean Grosjean, une collection intitulée « L'aube des peuples » pour faire connaître au grand public les mythes amérindiens d'avant la conquête. La mort récente de l'ami et du poète, le 10 Avril du 2006, est le sujet d'un hommage de Le Clézio paru dans *Le Monde*. Le souvenir de Jean Grosjean, inspire le portrait d'un homme dont l'empreinte est ineffaçable dans la pensée moderne.

Ce prêtre ouvrier qui après la guerre se cogne au langage des corps, trempe les mots de sa poésie, ce conteur infatigable qui publie année après année, les portraits de ses véritables héros, sortis de la légende pour venir habiter parmi nous, Elie, Samson, la reine de Saba, Adam et Eve, et surtout le Messie qui inspire son livre le plus étrange, *L'ironie christique*. Là, il parle non pas de religion, mais de l'esprit. De l'homme aussi, de son ordinaire où se trouve le sublime.

Le titre de « l'aube des peuples » lui appartient et cette collection qui met au jour nos racines communes, c'est une aventure de deux écrivains, qui porte la marque des goûts de Jean Grosjean, de ses missions en Orient, de son amour pour la Syrie, de ses traductions de la Genèse, de l'Apocalypse de Saint-Jean, du Coran et des tragiques grecs. Parmi les oeuvres publiées dans cette collection nous citerons *La Relation du Michoacan*<sup>4</sup> et *les Prophéties du Chilam Balam*<sup>5</sup> parce qu'elles nous entraînent de l'autre côté, le côté invisible, méconnu du monde des phénomènes, du monde physique vers le monde de l'au-delà.

Parmi les oeuvres originales, *Le Rêve mexicain*, texte primordial, précédé de *Haiï*, *Trois villes saintes* et *Diego et Frida*. Tous ces textes vont dévoiler un retour aux

---

<sup>4</sup>Le Clézio, JMG. (1984) *Relation de Michoacan*, version et présentation, Gallimard.

<sup>5</sup> Le Clézio, JMG. (1975) *Les Prophéties du Chilam Balam*, version et présentation, Gallimard.

origines, aux oeuvres cachées, aux chants et aux légendes des premiers temps des hommes. À travers ses textes, Le Clézio essaye de récupérer cette harmonie entre l'homme et le monde, cet équilibre entre le corps et l'esprit, cette union entre l'individuel et le collectif qu'il a perçus en partageant la vie des sociétés amérindiennes d'aujourd'hui, en traduisant leurs textes sacrés, en cherchant parmi les chroniqueurs et historiens qui ont parlé de la conquête.

**Antonin Artaud et JMG Le Clézio, l'un avec *Les Tahumaras* et l'autre avec *Le Rêve mexicain*, essayent de reproduire la magie de cette civilisation mexicaine.**

L'œuvre fondamentale qui va être notre sujet d'analyse est *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Il s'agit du rêve d'un homme qui avec sa parole essaye de faire survivre cette civilisation magique. C'est en consultant les mémoires d'un soldat d'Hernán Cortés, les pages d'un religieux, Bernardino de Sahagún ou les traductions en français du livre testament du peuple purepecha, compilé en 1540 par le moine franciscain Jerónimo de Alcalá, que Le Clézio comprend alors que la faiblesse et la force du peuple amérindien vient du rapport entre l'homme et la terre. En écrivant *Le rêve mexicain*, Le Clézio aurait voulu citer en tête du livre, une phrase d'un chef indien :

Nous, notre volonté, c'est de laisser à nos enfants la terre telle qu'on l'a trouvée. Il y a des forêts, on leur laissera les forêts, une rivière, on leur laissera la rivière ; il faut le rendre à ceux qui viennent comme ça nous a été prêté »<sup>6</sup>

Quand les espagnols sont arrivés et ont dit que la terre leur appartient, les indiens les ont laissés s'installer car ils savaient que la terre n'appartenait à personne et que, si les projets des conquérants ne marchaient pas, ils pourraient s'installer à nouveau.

Une civilisation où le corps et l'esprit s'unissaient dans les cérémonies initiatiques, dans la présence du sang et de la mort, l'existence d'après eux, n'est qu'un passage dans l'autre monde. Puis cette union entre l'individuel et le collectif qui produisait une société nouvelle où la propriété n'existait pas.

Dès le premier abord ce peuple indigène va finalement bouleverser la pensée rationnelle de Le Clézio. La lutte entre l'explication rationnelle et l'expérience vécue chez ce peuple mexicain réveille chez Le Clézio l'intérêt pour ce monde des phénomènes qui respire à travers les légendes des anciens conteurs. Et s'il vit avec les indiens du Panama ou du Mexique, c'est pour essayer de s'imprégner de leur sagesse. Il

---

<sup>6</sup> Ezine, Jean-Louis, (1995) Entretiens avec JMG Le Clézio, Arléa, p.59

procède à une immersion culturelle pour arriver aux réponses mais l'ineffabilité de ces cultures amérindiennes fait qu'elles ne puissent être transmises qu'avec des symboles, des histoires qu'il faut décrypter pour comprendre le sens caché de l'existence humaine. Pour cela, comme la réponse se trouve dans les contes, dans les légendes, nous essayerons de comprendre les symboles, les images dans une analyse des oeuvres que Le Clézio a consacrées aux cultures précolombiennes et de découvrir ce qu'elles peuvent nous enseigner.

Le Clézio essaye d'abord comme traducteur, dans les *Prophéties du Chilam Balam* et la *Relation du Michoacán*, de dévoiler le message de ces textes mythologiques indiens. Il raconte son voyage au Yucatán et au Quintana Roo avec la version espagnole des *Prophéties* et le livre de John Reed sur la *Guerre des castes*.

Le Clézio a parlé avec les jeunes indiens qui, comme lui, veulent savoir, ont de la curiosité. Et leurs grands-parents leur ont raconté l'histoire de leurs batailles. Tout comme Le Clézio enfant qui écoutait les histoires familiales de sa grand-mère. Puis la traduction des notes de son grand-père l'a rapproché de ses ancêtres, et cela va nourrir son écriture, avec les rêves et les projets de vie des siens. Il revoit tout cela dans les villages mayas, dans la convivialité et dans la traduction de la pensée des ancêtres des indiens : « J'ai éprouvé une grande émotion à approcher les textes, à les traduire »<sup>7</sup>

Il y a toujours d'une part la lecture et d'autre part les lieux et les paroles des jeunes, où il peut trouver la confirmation, les traces de ces penseurs anciens. La descendance, ces jeunes amérindiens, les indiens de l'Amérique, sont les protagonistes. Parce qu'ils portent le message de sagesse d'un peuple, le leur.

Il connaît alors l'histoire racontée, la parole transmise de génération en génération, de la bouche de leurs petits-enfants, qui parlaient de leurs grands-parents s'étant constitués gardiens pour surveiller les lieux saints de Separados à Tixcacal Guardia, à Chun Pon, à Chanchah de la Vera Cruz. De cette façon l'écriture se marie avec la vie :

C'est parce que ces livres étaient encore vivants, qu'ils signifiaient leur identité pour ces gens, que j'ai eu envie de les traduire en français.<sup>8</sup>

Il dira plus tard à Gérard de Cortanze<sup>9</sup> qu'après cette expérience, il sera incapable d'écrire un roman sans penser à l'air, au vent, au feu, à la terre, à l'eau. Il ajoute que ces

---

<sup>7</sup> Article du Nouvel Observateur, *Op.cit*, p.78

<sup>8</sup> *Op.cit*, p.78

<sup>9</sup> De Cortanze, Gérard, (1999) *JMG Le Clézio, vérité et légendes*, Ed. du Chêne, Hachette, p.113

éléments naturels ont pour lui autant d'importance que la société humaine.

Ces peuples, venus du fond de l'histoire, ces inventeurs de mythes et de calendriers (le calendrier lunaire de 260 jours), vivent au cœur de la société nord-américaine. La leçon de la terre indienne est celle de la réalité et du rêve. Le Mexique est une terre de rêves faite d'une vérité différente, d'une réalité différente.

Sur son séjour chez les Indiens du Panama et du Mexique, Le Clézio exprime la sensation de vertige qu'il a éprouvé au seuil de cette civilisation qui l'attirait mais qu'il ne pouvait franchir. D'un côté, il voyait ce monde paradoxalement si familier et si différent comme une sorte d'harmonie et de l'autre côté, il ressentait une sensation, celle de la menace qui pèse sur cet univers si fragile, condamné à périr.

Le Clézio reprend alors la lecture des *Tahumaras*, le livre d'un poète, Artaud, et lui consacre un chapitre du *Rêve mexicain*.

L'expérience d'Artaud au Mexique est l'expérience extrême de l'homme moderne qui découvre un peuple primitif et instinctif : la reconnaissance de la supériorité absolue du rite et de la magie sur l'art et la science <sup>10</sup>

Il parle de la fascination du Mexique pour le poète comme celle de Tahiti pour le peintre Gauguin, en tant que lieu privilégié du paradis perdu. Dans un entretien avec Jean-Louis Ezine<sup>11</sup> il avoue que *Les Tahumaras* d'Artaud a été le premier livre sur le Mexique qu'il a lu. Il eut alors la curiosité de connaître de plus près ce monde qui n'était pas fondé sur la raison, sur les grandes idées humanistes de la Renaissance, mais sur d'autres choses. Un monde animé par cette danse dont parlait Artaud, cet élan vers la magie, le surnaturel. Un monde fondé sur une perception différente, une perception plus intuitive de la vie et surtout de l'art.

### **La pensée mexicaine dans l'oeuvre leclézienne toujours à la recherche du mystère et de la magie d'autres civilisations.**

Pour Le Clézio poète, écrivain, philosophe, chercheur, les traductions et interprétations des textes amérindiens ont été écrites pour sauver la mémoire et arrêter le temps. C'est un récit légendaire porté de génération en génération, solennel et empreint de beauté. Ces textes rejoignent d'une part ceux des mauriciens dans *Sirandanes*<sup>12</sup> et de

---

<sup>10</sup> JMG Le Clézio, (1988) *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Ed. Folio essais, p.219

<sup>11</sup> Ezine, Jean-Louis, (1995) *Entretiens avec JMG Le Clézio*, Arléa.

<sup>12</sup> JMG Le Clézio & J. (1990). *Sirandanes*, Ed. Seghers, Paris.

l'autre ceux des *Gens des nuages*<sup>13</sup> dans *Désert*<sup>14</sup>.

Les amérindiens comme les mauriciens et comme les habitants du désert marocain ne sont pas des étrangers, ni des « curiosités » pour Le Clézio. Ce sont des gens qui ont quelque chose à nous dire. Leurs voix<sup>15</sup>, dit-il à Gérard de Cortanze, sont des voix importantes, celles des religions révélées, celles des grandes idées politiques ou philosophiques. Le Clézio marque la distance entre ce que l'on considère comme écologie et le respect à la vie et l'économie des moyens de certaines réserves indiennes du nord et du sud-est dépourvues encore aujourd'hui de constructions, c'est-à-dire, non rentabilisées. Il cite les paroles des derniers chefs indiens, des Purepechas du Michoacán ou celles de Tangaxoan Tzintzicha avant d'être mis à mort par Nuño de Guzmán. Ces paroles sont des modèles de sagesse et de lucidité qui annoncent la lente catastrophe écologique de notre ère moderne.

La société dans ces civilisations est mieux intégrée à leur milieu, la forêt, la savane ou le désert. Elle produit moins d'ordures, elle n'a pas peur de la mort, ni de la maladie. Cette société adapte un système plus défensif que répressif. Si l'on trouve un homme ivre avec un pistolet, on va essayer de le calmer. Pour eux il ne sert à rien d'être trop attaché à l'existence. Il suffit de ne posséder que l'indispensable pour vivre.

Le Clézio, comme européen, regrette la conquête. Il pense que toutes les approches du nouveau monde ont été négatives, que cet univers indien, dit-il, n'a aucun besoin des gens de la civilisation technique, sur aucun plan.

### **Le rêve du conquérant ou la chronique de Bernal Díaz**

Un soldat inculte de Cortés appelé Bernal Díaz del Castillo décide à la fin de sa vie (il avait quatre-vingt-quatre ans), de faire la chronique de ce rêve étrange et cruel, rêve d'or et de terres nouvelles qu'il intitule *L'histoire véridique de la conquête de la nouvelle Espagne*. Le Clézio choisit cette chronique à cause de la dernière volonté de Díaz de raconter la vérité, par la simplicité de ce soldat dégoûté des historiens flatteurs, maniéristes et complaisants, et surtout parce qu'il a été témoin et participant de la conquête même s'il était déjà aveugle et sourd, complètement coupé du monde. Bernal Díaz a essayé de revoir cet univers dans lequel il a vécu et qui l'a bouleversé à jamais.

Le Clézio compare l'histoire de ces aventuriers, 100 marins, 508 soldats et 10

---

<sup>13</sup> Jémia et JMG Le Clézio, (1997) *Gens des nuages*, Gallimard, coll. Folio.

<sup>14</sup> Le Clézio, JMG (1980). *Désert*, Gallimard.

<sup>15</sup> *Vérité et légendes*, p.120 et 121

chevaux qui sortent de l'île de Cuba le 10 Février 1519 à la conquête d'un continent à une épopée dirigée par Cortés, un homme astucieux comme Ulysse, cruel et acharné comme Attila et sûr de lui comme César.

En lisant la chronique de Bernal Díaz, il devient témoin de l'affrontement de deux mondes. D'un côté, l'individualisme d'un chasseur, d'un pillier d'or, d'un tueur d'hommes, d'un conquérant de terres et de femmes appelé Hernán Cortés. De l'autre, le monde magique et collectif des indiens, cultivateurs de maïs et paysans soumis à un clergé, à une milice, adorant un roi soleil qui est le représentant des dieux sur la terre.

Dès l'arrivée d'Hernán Cortés en Amérique du sud, les ambassadeurs indiens s'étonnent de l'apparence des soldats espagnols. D'après une légende indienne racontée par leurs ancêtres, des seigneurs viendraient d'où naît le soleil pour régner sur eux. Le casque que porte l'espagnol ressemble à celui que portaient leurs ancêtres indiens. Ils croyaient donc en apercevant ce casque que les espagnols étaient leurs ancêtres qui revenaient vers eux pour être leurs seigneurs. Cortés donne son casque mais il demande qu'on le lui rapporte plein d'or. Ce que les soldats espagnols aperçoivent comme un mirage éblouissant par la grandeur des villes, la beauté des temples et la laideur des idoles, va être détruit systématiquement. Ce regard, ce désir, devient mortel pour les indiens.

Avec l'arrivée des espagnols, pris d'abord pour des dieux, s'annonce la défaite des indiens qui croient voir des guerriers invincibles. Les indiens essayent d'apaiser ces nouveaux seigneurs avec des présents offerts à Cortés. Parmi ses présents, une jeune indienne devient la compagne et l'interprète de Cortés. Bernal Díaz appelle cette indienne « notre langue ». Et les espagnols donnent aux indiens en échange des verroteries dont la couleur verte symbolise les ornements des dieux. Dans cet échange trompeur, les indiens signent un pacte avec un destin annoncé car eux-mêmes fournissent aux conquérants la monnaie qui achètera leur extermination.

Le Clézio compare la ruse de Cortés avec celle de Maquiavel car il utilise les faiblesses d'un peuple pour tirer un profit de pouvoir et de domination. Il animalise Cortés en taureau, et le mythe du Minotaure rejoint l'image de l'armée espagnole en marche vue par les indiens comme si Huitzilopditli, le dieu de la guerre, était venu vers eux pour leur prélever son tribut de sang. Mais le tribut du Cortés/taureau est beaucoup plus féroce que celui des dieux indiens :

Durant les sept années de son gouvernement (Cortés), les naturels ont souffert

beaucoup de morts et on leur fait de mauvais traitements, de vols et violations, profitant de leurs personnes et de leurs biens sans aucun ordre, ni poids, ni mesure<sup>16</sup>

Il y a quelque chose de tragique et de fabuleux dans ce premier regard de l'homme occidental sur cette capitale interdite, dit Le Clézio, en parlant de Mexico-Tenochtitlan.

D'un côté, on entend la voix angoissée et magique du roi mexicain et de l'autre la parole rusée et menaçante de l'espagnol. Tandis que l'une habite le monde des mythes, l'autre exprime la pensée pragmatique et dominatrice de l'Europe de la Renaissance. Si ces deux mondes parfois peuvent se rencontrer, c'est grâce à une interlocutrice, la jeune indienne compagne de Cortés.

Il y a aussi quelque chose de vertigineux dans cette rencontre par ce qu'elle représente dans l'avenir du monde occidental. Car en admettant ces étrangers parmi eux, le roi mexicain scelle la défaite de son monde : l'espagnol réduit le peuple indien à l'esclavage et sur son exemple, d'autres conquerront le reste du continent américain du Canada à la Terre-de-Feu.

Le Clézio se demande pourquoi cette docilité de la part d'un chef spirituel du peuple le plus civilisé de l'Amérique centrale, une idole vivante qui se laisse tromper si facilement. La réponse de l'écrivain est magique car le roi Moctezuma, « le seigneur aux sourcils foncés » se sachant condamné d'avance par les dieux, est persuadé qu'il ne pourra rien changer aux pronostiques des mages, aux légendes, aux signes du ciel qui annoncent l'arrivée des espagnols comme un châtement divin. Les mexicains multiplient les offrandes, les sacrifices, dans l'espoir d'apaiser la colère des dieux. Les espagnols, frappés par l'aspect effroyable des idoles moitié humain, moitié animal, vont justifier la destruction des idoles comme des objets démoniaques.

Le successeur du roi Moctezuma devient héros et symbole de l'indépendance du Mexique parce qu'il dit à Cortés qu'il préfère mourir que se voir à la merci de ceux qui feront d'eux des esclaves et les tortureront pour de l'or. Cuanhtamoc comprend comme son antécédent que l'issue est fatale. À sa mort honteuse suit le silence.

Le Clézio interprète ce silence comme la mort d'une des plus grandes civilisations du monde, emportant sa parole, sa vérité, ses dieux, ses légendes. Après ce silence commence la modernité. Au monde fantastique, magique et cruel des aztèques, des mayas ou des Purpechas, va succéder ce que l'on appelle la civilisation. C'est-à-dire

---

<sup>16</sup> JMG Le Clézio, *Le rêve mexicain*, p. 33 cite à José Miranda (1952), *Le tribut indigène dans la nouvelle Espagne*, p.51.



l'esclavage, l'or, l'exploitation d'hommes, femmes, terres et enfants, tout ce qui annonce l'ère industrielle.

Ainsi conclut Le Clézio une partie de son livre *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Le rêve des espagnols s'accomplit en anéantissant le monde mexicain comme le prouve les derniers mots du roi Moctezuma : « Que veux-tu encore de moi, Malinche ? car je ne désire plus vivre »<sup>17</sup>

Une fois accompli le rêve du conquérant, que reste-t-il ? Comment récupérer ce qui a été abattu, écrasé, exterminé ? C'est une tâche qui va être entreprise par d'autres auteurs indiens et des étrangers prêtres, poètes savants, médecins, et surtout par des religieux espagnols. Ils vont raconter et dicter la mémoire de ce peuple. Ils sont conscients que la seule façon de revivre leur sagesse est de pourvoir la transmettre aux générations postérieures. C'est un rêve d'immortalité que Le Clézio intitule « le rêve des origines », le deuxième chapitre de son *Rêve...*

### **Le rêve de la foi indienne par Bernardino de Sahagún.**

Dans ce deuxième essai, Le Clézio parle de ce qui fascine l'homme religieux, Bernardino de Sahagún : la magie, le mystère d'un peuple uni aux dieux par une foi sans limites.

Comme évangéliste, Sahagún est conscient du danger que représente la survivance magique. Pour lui, Huitzilopochtli, le dieu de la guerre, est un nécromant, ami du diable et il emploie le langage inquisitorial face à ce qu'il considère de la magie noire. Malgré cela il ressent le vertige devant la beauté et la force de cette magie qui apparaît au sein d'une société occidentale vieillie. La séduction de ces peuples premiers dont la vie et les croyances sont si neuves, si vraies, se traduisent dans les paroles du religieux avec tous les détails de ces rites païens, enseignés dans les calmecac, les collèges militaires et religieux des indiens.

Dans leurs rites, les danseurs, les guerriers, les prêtres et même les hommes conduits au sacrifice, cessent d'être mortels et deviennent des dieux car le rite leur ouvre la porte de l'autre monde, qui magnifie et transforme leur existence humaine.

Les rites sont associés aux fêtes religieuses célébrées en hommage des dieux : la fête du soleil, du feu, de la guerre, de l'eau, des femmes, des marchands, etc. De même, chaque acte journalier est consacré aux dieux et aux forces de l'au-delà. Dès le lever du

---

<sup>17</sup> *Op.cit.* JMG Le Clézio, *Le Rêve...* p.50 cite Bernal Díaz, *Histoire véritable de la conquête de la nouvelle Espagne*, p.270.

soleil, le sang des oreilles humaines percées et le sang des perdrix sont offertes au dieu soleil. À la naissance d'un enfant mâle, le nouveau né est consacré au soleil, puis le jeune homme et même le roi qui lors de sa mort est présenté au soleil propre, lisse et resplendissant comme une pierre précieuse.

Le feu est le père de tous les dieux pour les indiens. Il a la couleur du jade et de l'herbe qui vit dans un réservoir d'eau entouré de pierres. Pour l'espagnol, c'est à la fois le symbole de la puissance divine et celui de l'enfer. À ce dieu sont destinés les sacrifices humains les plus cruels. L'immolation et l'arrachement du cœur des victimes se produit le premier jour de l'an. Un guerrier, choisi parmi les plus vaillants, capturé en combat et étant né le premier jour de l'an, est sacrifié pour que tout l'univers reprenne son cours.

L'eau se trouve au centre des mythes de destruction comme l'épisode du déluge dans la bible. L'eau servait aussi à des rites purificateurs et curatifs (l'eau noire, parce qu'elle était enfermée dans une bouteille, guérit, et les bains d'eau chaude facilitent l'accouchement) C'est l'accouchement dans l'eau que la médecine moderne a redécouvert récemment, mais qui était déjà une pratique commune chez les amérindiens.

Dès la naissance, le nouveau-né est lavé pour le purifier de toute souillure acquise en naissant. C'est la sage-femme qui plonge l'enfant dans l'eau en lui disant :

« Entre ma fille, mon fils dans cette eau, sois lavé par elle, que celui qui réside partout te nettoie et sois purifié de tout le mal qui est avec toi depuis que le monde est créé » Ayant prononcé ces paroles, elle lui donne à goûter de l'eau en lui mettant le bout de ses doigts dans la bouche en lui disant : « Bois, prends, voici ce qui doit te faire vivre sur la terre, afin que tu croisses et que tu verdisses »<sup>18</sup>

C'est la force vivante et la magnificence des mythes qui expriment la vie des indiens mexicains qui frappe le voyageur occidental, soit-il soldat appelé Bernal Díaz, soit-il prêtre, appelé Bernardino de Sahagún, soit-il poète, appelé Antonin Artaud, ou écrivain, appelé JMG Le Clézio.

### **Conclusion.**

Je voudrais conclure cette communication avec un article qui nous offre une autre

---

<sup>18</sup> Le Clézio, *Le rêve...*, p. 85 cite Bernardino de Sahagún (1975) *Historia General de las cosas de la Nueva España*, Ed. Porrúa, Mexico, p. 398

lecture du monde indien à travers l'analyse du livre intitulé *Hai*<sup>19</sup> de JMG Le Clézio. Dans cet essai, l'auteur reprend les trois étapes de la guérison magique des indiens : Tahu sa, l'initiation, puis Beka, le chant et finalement Kaakwahaï, l'exorcisme.

Dans son article, Ana Gonzalez Salvador<sup>20</sup> signale que sous une apparence trinitaire, *Hai* est binaire. Elle interprète que l'auteur oppose le monde occidental et le monde des indiens. Le Clézio fait le portrait, dit-elle, de nos villes occidentales, villes de béton, de nos sociétés mécaniques, électriques, de notre esprit de conquête de la Renaissance à nos jours, de notre ambition de pouvoir, de notre capacité de destruction, de ruse, de mensonge. « *Hai* et *Le rêve mexicain* accusent notre notion de progrès »

Elle continue son analyse avec ce que nous propose Le Clézio de la part des indiens : le silence. Car, et elle reprend les mots de l'auteur « Les mots cherchent à nous vaincre, à nous détruire » Avec le nom, l'être perd son essence. Les paroles ont interrompu la communication. Chacun parle de soi, les signes ne sont plus ceux de la communauté. L'homme a fait que le langage renvoie à lui-même, le vouant à l'immanence alors que le langage est transcendance. Et l'art est une misérable interrogation de l'individu devant le monde, le goût de l'autosatisfaction de l'homme occidental.

Puis elle oppose, la pensée de « L'indien » qui, lui, « ne dit pas son nom », qui ne signe aucune œuvre d'art, qui refuse la création individuelle, qui préfère se manifester collectivement par « les cris, les chants, la danse, une psalmodie », qui par sa répétition continuelle devient le complément du silence éternel. L'indien est étranger à l'idée de progrès, d'évolution, d'accomplissement.

Le Clézio, dit-elle, oppose deux forces, l'une magique, la force du collectif, de la transcendance, représentée par l'innocence des indiens face à l'autre, la force du matérialisme, de l'individualisme, du pouvoir et de la domination.

Je ne suis pas d'accord avec cette lecture manichéiste que fait Ana Gonzalez de *Hai*, de ce qu'elle interprète comme « cette fable idéalisée de l'ancienne simplicité perdue », ni avec sa version de la quête des origines entreprise par Le Clézio comme une fuite, un refuge, une mauvaise conscience de l'homme occidental face aux génocides et aux désastres écologiques.

Le Clézio n'est pas un nostalgique, sa peinture de la société amérindienne n'est

---

<sup>19</sup> Le Clézio, JMG, (1971) *Hai*, Ed. Albert Skira, Genève.

<sup>20</sup> Gonzalez Salvador, Ana, (1992) *Hai, qu'est-ce que Hai?* JMG Le Clézio, Actes du Colloque International, Valencia, p.79-85.

pas du tout idyllique mais fort réelle. Bien au contraire sa littérature dénonce, provoque, combat à la recherche d'une cohérence, d'une sagesse et d'un rêve au-delà des oppositions simplistes.

Les indiens lui ont appris à ne plus craindre le temps, à lui faire confiance, à ne plus avoir peur de la mort, à ne plus rejeter le renouvellement des générations. Ce n'est pas le mythe du bon sauvage, innocent et pur qui subit les agressions étrangères.

C'est un regard en avant qui veut reprendre un chemin initié par d'autres. Le Clézio le constate : « Si vous avez peur que les autres prennent votre place ou celle de vos enfants, alors vous commencez de construire des murs »<sup>21</sup> Les jeunes indiens sont comme les jeunes personnages de ses histoires, qui marchent, qui ne trouvent pas leur place et qui essayent, en marchant à l'envers, de retrouver les réponses aux questions éternelles que leurs ancêtres s'étaient déjà posées « Qui suis-je ? Que suis-je ? »

La réponse se trouve peut-être dans la poésie de Nezaholcoyotl, « le coyote famélique », qui partage la même inquiétude personnelle, la même interrogation sur soi et sur le monde qui est le propre de la création littéraire de JMG Le Clézio. L'écrivain devient le porte-parole d'une voix que l'on ne cesse d'entendre, l'écho d'un art et d'une foi disparus, la rumeur d'une cérémonie des sens et d'une fête de la parole. La voici :

Non pas pour toujours ici sur la terre  
Mais seulement pour un bref instant  
Même les jades se brisent  
Même les ors se fondent  
Même les plumes du quetzal se cassent  
Non pas pour toujours sur la terre  
Mais seulement pour un bref instant<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> *Op. Cit.* De Cortanze, Gérard, p.112

<sup>22</sup> Le Clézio, *Le rêve mexicain*, p. 151

## BIBLIOGRAPHIE

- « Les amérindiens et nous par JMG Le Clézio » dans l'hebdomadaire, dans *Le Nouvel Observateur* n° 2175, Juillet 2006
- « Jean Grosjean, l'innommé par JMG Le Clézio » dans le journal *Le Monde*.
- LE CLEZIO, JMG. (1975) *Les Prophéties du Chilam Balam*, version et présentation, Gallimard.
- LE CLEZIO, JMG. (1984) *Relation de Michoacan*, version et présentation, Gallimard.
- EZINE, Jean-Louis, (1995) *Entretiens avec JMG Le Clézio*, Ed. Arléa.
- DE CORTANZE, Gérard, (1999) *JMG Le Clézio, vérité et légendes*, Ed. du Chêne.
- LE CLEZIO, JMG. (1988) *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Ed. Gallimard, coll. Folio.
- LE CLEZIO, JMG. (1971) *Haï*, Ed. Albert Skira, Genève.
- GONZALEZ, Ana, (1992) « Haï, qu'est-ce que Haï ? » dans JMG Le Clézio, Actes du Colloque International, Valencia.
- LE CLEZIO, JMG. (1980) *Désert*, Gallimard.
- JEMIA ET JMG LE CLEZIO, (1997) *Gens des nuages*, Ed Gallimard, coll. Folio.
- JMG Le Clézio & J. (1990) *Sirandanes*, Ed. Seghers, Paris.

## ***Balzac et la petite tailleuse chinoise* ou le pouvoir de la littérature**

Dominique BONNET  
Universidad de Huelva

*Balzac et la petite tailleuse chinoise* est le premier roman de Dai Sijie. Écrit en 2000 il s'agit d'une œuvre semi autobiographique retraçant en partie la jeunesse de l'auteur. Le livre décrit une des étapes les plus dures de la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne chinoise: l'exode massif d'intellectuels chinois vers les communes agricoles en vue de la «rééducation». Tout en rendant un hommage constant à la littérature française, Dai Sijie nous fait partager l'immense pouvoir de l'écriture en général. Danger pour les uns, liberté pour les autres, les livres nous guident tout au long du roman dans une sorte d'*éducation sentimentale* privilégiée dont Dai Sijie est, en partie, le protagoniste. Dans cette étude du roman nous essaierons de démontrer comment la littérature fut pour l'auteur un moyen de survie, de libération, d'indépendance dans une société marquée par la censure et l'intolérance.

En lisant le premier grand roman de Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, nous prenons connaissance d'un des moments les plus difficiles de la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne Chinoise. À travers les yeux de l'écrivain chinois nous découvrons les conditions de vie précaires et insalubres que partageaient les jeunes intellectuels chinois avec les paysans des contrées rurales les plus retirées lors de la *rééducation* obligatoire imposée par le régime de Mao Zedong aux intellectuels, afin de leur faire découvrir les véritables valeurs du travail physique. Si la vision que nous en donne Dai Sijie dans son roman est largement inspirée de sa propre expérience, nous ne pouvons cependant pas qualifier son roman de récit autobiographique dans sa totalité.

Dai Sijie connut la rééducation obligatoire à l'âge de 17 ans de 1971 à 1974. Il partagea cette terrible expérience avec trois de ses amis. De la fusion de ces quatre personnages naîtront les deux protagonistes du roman: Ma mêlant la personnalité de l'écrivain, auteur du livre et celle d'un de ses amis violoniste de talent et Luo, incarnation de l'amour dans le roman, étant un mélange de deux autres personnages réels. Il s'agit donc d'un récit de fiction partant de personnages et d'éléments véridiques.

Si ce roman est donc en partie autobiographique, il ne semble pourtant pas être

l'histoire de deux personnages pris au sein de l'un des épisodes historiques de la Chine révolutionnaire. Dans la Chine du Grand Timonier, le Livre est banni, le monde intellectuel vit sous la tutelle du Petit livre rouge et la vie littéraire se réduit ainsi aux thèses idéologiques de Mao consignées dans ce petit manuel qui fait l'objet d'un véritable culte:

Sur les couvertures des manuels, on voyait un ouvrier, coiffé d'une casquette, qui brandissait un immense marteau, avec des bras aussi gros que ceux de Stallone. À côté de lui, se tenait une femme communiste déguisée en paysanne, avec un foulard rouge sur la tête... Ces manuels et le Petit Livre Rouge de Mao restèrent, plusieurs années durant, notre seule source de connaissance intellectuelle. Tous les autres livres étaient interdits<sup>1</sup>

La lutte contre le système capitaliste et la volonté de réveiller la *conscience de classe* constituent donc le noyau de la réflexion chinoise pendant ces dix années de Révolution Culturelle.

Mais alors, si comme nous venons de le mentionner, les protagonistes ne constituent pas le véritable noyau de la narration de Dai Sijie, quel est le véritable centre de son histoire? En lisant *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, nous ne tardons pas à comprendre qu'il s'agit d'un livre sur les livres. Le titre est déjà en lui-même un hommage à la littérature française, en faisant référence à l'un des grands auteurs réalistes français du dix-neuvième siècle. Le nom de Balzac au sein du titre de Dai Sijie nous introduit, avant même que nous ouvrons le livre, dans le monde de la littérature française, tout en le mêlant certes, à la culture chinoise. D'une part la littérature française apparaît en tête du titre, d'autre part la référence chinoise ferme ce même titre par la mention du troisième protagoniste de ce livre, la Petite Tailleuse. Comment donc ces deux mondes si opposés, les lettres françaises du dix-neuvième siècle et le monde ouvrier de la Chine populaire de Mao Zédong se verront-ils unis et réunis au sein d'un même roman dont l'auteur fut à son tour protagoniste de la Grande révolution Culturelle du Grand Timonier?

Le monde de la rééducation dans lequel évoluent les deux personnages du roman de Dai Sijie, Ma et Luo, est un univers austère et hostile. Dès les premières lignes nous comprenons le décalage intellectuel existant entre le monde rural et le monde de la ville d'où sont issus les deux jeunes intellectuels. La vue du violon de Ma, la méconnaissance de l'instrument et la méfiance générale se dégageant à son égard nous

---

<sup>1</sup> Sijie, Dai (2005), *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Gallimard, Bibliothèque Gallimard, p. 22.

le démontrent: “Le chef souleva le violon à la verticale et examina le trou noir de la caisse... il le secoua avec frénésie, comme s’il attendait que quelque chose tombât du fond noir de la caisse sonore...”<sup>2</sup>. Ce décalage, inquiétant dans un premier temps, vue la sévérité des normes du chef du village ne tardera pas à se transformer en un avantage pour les deux jeunes étudiants. Leur savoir, leur habileté et leurs origines, à la base de leur rééducation leur permettront de faire tourner les choses à leur avantage: “On nous refusa l’entrée au lycée, et on nous força à endosser le rôle de jeunes intellectuels à cause de nos parents”<sup>3</sup>

C’est donc dans cet univers de la rééducation que l’histoire de Dai Sijie prend son véritable sens. La rééducation fomenté chez les deux jeunes gens une double angoisse provoquée par l’absence de stimulation intellectuelle d’une part et par la durée indéfinie de ce travail obligatoire d’autre part: “...Pour les enfants des familles cataloguées comme *ennemies du peuple*, l’opportunité du retour était minuscule: trois pour mille. Mathématiquement parlant, Luo et moi étions *foutus*”<sup>4</sup>. Et dans ce désespoir qui s’empare fréquemment de leurs personnes, entrent alors en jeu leurs compétences intellectuelles: “Dehors il pleuvait... Sans doute cela contribuait-il à rendre Luo encore plus dépressif: nous étions condamnés à passer toute notre vie en rééducation... Cette nuit-là, je jouai d’abord un morceau de Mozart, puis un de Brahms, et une sonate de Beethoven, mais même ce dernier ne réussit pas à remonter le moral de mon ami”<sup>5</sup>. Ma s’imagine alors que sa seule chance de se sortir de ce marasme de la rééducation serait de mettre son talent de violoniste au service de la cause révolutionnaire: “Un jour peut-être, lorsque je me serai perfectionné en violon, un petit groupe de propagande local ou régional, comme celui du district de Yong Jing par exemple, m’ouvrira la porte et m’engagera à jouer des concertos rouges”<sup>6</sup>. Il déplore les inaptitudes de son camarade dans beaucoup de domaines: “Mais Luo ne sait pas jouer du violon, ni même au basket ou au football. Il ne dispose d’aucun atout pour entrer dans la concurrence affreusement rude des *trois pour mille*”<sup>7</sup>, lui fermant ainsi toutes opportunités de sortir de l’enfer de la rééducation. Il mentionne alors le seul talent de Luo, non sans un certain mépris, qui s’avèrera devenir le point de départ de toute l’histoire du roman de Dai Sijie: “Son unique talent consistait à raconter des histoires, un talent certes plaisant mais hélas

---

<sup>2</sup> *Idem* p. 17

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Idem* p. 31.

<sup>5</sup> *Ibidem*

<sup>6</sup> *Idem* p. 32.

<sup>7</sup> *Ibidem*.



marginal et sans beaucoup d'avenir. Nous n'étions plus à l'époque des Mille et Une Nuits. Dans nos sociétés contemporaines, qu'elles soient socialistes ou capitalistes, conteur n'est malheureusement plus une profession"<sup>8</sup>. Dès lors nous nous trouverons en présence non plus seulement d'un livre sur les livres, mais d'une histoire sur les histoires, de l'histoire d'un conteur.

Le talent de conteur de Luo, reconnu par le chef du village, changera leur sort, leur permettant de se rendre une fois par mois à la ville la plus proche:

De temps en temps, Luo et moi avions raconté quelques films au chef, et il en bavait d'en entendre plus. Un jour il s'informa de la date de la projection mensuelle à la ville de Yong Jing, et décida de nous y envoyer, Luo et moi. Deux jours pour l'aller, deux jours pour le retour. Nous devions voir le film le soir même de notre arrivée à la ville. Une fois rentrés au village, il nous faudrait raconter au chef et à tous les villageois le film entier, de A à Z, selon la durée exacte de la séance<sup>9</sup>

La suite du récit nous révélera les talents de conteur de Luo et fera basculer la narration de Dai Sijie dans le monde de la narration de Luo.

Comme nous l'avons dit auparavant, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, n'est qu'en partie le récit autobiographique de la rééducation de Dai Sijie. Cependant dès le début du premier chapitre, le narrateur nous semble familier. S'il est certain que Ma n'est pas le double de Dai Sijie, ses caractéristiques personnelles nous invitent à penser à la vie de l'écrivain et donc à sa propre expérience. Ma est par ailleurs un narrateur qui interrompt fréquemment sa narration afin de nous apporter de plus amples informations sur les événements historiques mentionnés: "Deux mots sur la rééducation..."<sup>10</sup>. D'autre part la perspective temporelle existant dans sa narration nous permet de replacer les personnages dans un temps présent accentuant de la sorte la réalité des événements: "Aujourd'hui encore, ces mots terribles, *la petite mine de charbon*, me font trembler de peur"<sup>11</sup>. Cet *aujourd'hui encore* qu'introduit Ma dans la narration de son histoire, nous fait comprendre qu'il est le témoin de son histoire passée. Ma est donc un narrateur qui aide son lecteur à prendre conscience de l'ampleur de la dureté de l'expérience de la rééducation. Il nous prend par la main et nous fait parcourir les sentiers montagneux à ses côtés et à ceux de son camarade Luo, atténuant cependant les vérités trop crues de leur expérience:

---

<sup>8</sup> *Ibidem*

<sup>9</sup> *Idem* p. 33.

<sup>10</sup> *Idem* p. 20.

<sup>11</sup> *Idem* p. 43.

À chacun de vos pas, vous entendiez le liquide merdeux clapoter dans le seau, juste derrière vos oreilles. Le contenu puant s'échappait petit à petit du couvercle, et se répandait en dégoulinant le long de votre torse. Chers lecteurs, je vous fais grâce des scènes de chute car, comme vous pouvez l'imaginer, chaque faux pas pouvait être fatal<sup>12</sup>

Cependant, malgré ses talents de narrateur, malgré ses efforts constants pour informer le lecteur de la façon la plus exacte qui soit, Ma ne sera pas le Conteur de notre histoire. Ma ne sera pas celui qui fera rêver par ses histoires, Ma ne sera pas le magicien de l'évasion de ce monde de la rééducation, Luo deviendra un maître conteur dès leur premier voyage à Yong Jing. Le brillot de ses récits, la tension qui s'en dégage, l'émotion qu'éprouve son public en l'écoutant changera leur existence à tous les deux mais aussi à tous ceux qui les entourent:

Luo se montra un conteur de génie: il racontait peu, mais jouait tour à tour chaque personnage, en changeant sa voix et ses geste. Il dirigeait le récit, ménageait le suspense, posait des questions, faisait réagir le public, et corrigeait les réponses. Il a tout fait. Lorsque nous, ou plutôt lorsqu'il termina la séance, juste dans le temps imparti, notre public, heureux, excité, n'en revenait pas<sup>13</sup>

Le regard que jette Ma sur le public, à la fin du spectacle, nous révèle que cette expérience, nouvelle pour lui et pour son camarade, est en train de changer le sort des habitants du village en changeant leur vision du monde. Malgré le fait que ces histoires que raconte Luo sont dans un premier temps, les récits des projections mensuelles qui ont lieu à Yong Jing, elles sont le premier maillon d'un début de diffusion culturelle au sein de ces contrées perdues où sont envoyés les jeunes intellectuels en rééducation. Rapidement les talents de conteur de Luo seront connus dans d'autres villages et en agrandissant le cercle de son public, il étendra l'influence culturelle de ses narrations.

La montagne du Phénix du Ciel, lieu de la rééducation de Luo et Ma enferme d'autres jeunes intellectuels dans le cadre de la rééducation. Le *Binoclard* est un de ceux-là. Ami de Luo et de Ma, le *Binoclard* ouvrira la deuxième partie du roman de Dai Sijie. Mentionné au cours du premier chapitre, son rôle sera fondamental dans l'évolution du rôle des narrations de Luo.

Le deuxième chapitre commence par la phrase suivante: "Le Binoclard possédait une valise secrète, qu'il dissimulait soigneusement"<sup>14</sup>. Par les mots de référence à la valise, l'adjectif *secrète* d'une part et le verbe employé *dissimulait* ainsi que l'adverbe

---

<sup>12</sup> *Idem* p. 29.

<sup>13</sup> *Idem* p. 34.

<sup>14</sup> *Idem* p. 74.

*soigneusement*, la valise nous apparaît immédiatement comme un objet dont la convoitise aura un grand intérêt. Enveloppée d'un mystère que nous indique les soins de son propriétaire le Binoclard, elle prendra peu à peu une importance qui prédominera tout au long de ce deuxième chapitre et nous conduira vers la suite de la recherche de l'évasion intellectuelle de nos deux protagonistes. Luo comprend que la valise contient des livres: "Je suppose que ce sont des livres, dit Luo en rompant le silence. La façon dont tu la caches et la cadenas avec des serrures suffit à trahir ton secret: elle contient sûrement des livres interdits"<sup>15</sup>. Nous en revenons alors à la censure exercée par le Grand Timonier pendant la Grande Révolution Culturelle et le Livre interdit devient donc le Livre convoité par ces intellectuels en exil dans ce monde rural:

- Mais ma tante avait quelques bouquins étrangers traduits en chinois, avant la Révolution culturelle. Je me souviens qu'elle m'avait lu quelques passages d'un livre qui s'appelait *Don Quichotte*, l'histoire d'un vieux chevalier assez marrant.
- Et maintenant, où sont-ils tous ces livres?
- Partis en fumée. Ils ont été confisqués par les Gardes rouges, qui les ont brûlés en public, sans aucune pitié, juste en bas de son immeuble<sup>16</sup>

Autour de la quête de cette valise, qui deviendra le principal objectif, de Luo, de Ma mais aussi de la Petite Tailleuse, nous suivrons les différentes étapes du chemin initié par nos trois personnages décidés à vaincre obstacles et interdits afin de redonner ou de donner, dans le cas de la Petite Tailleuse, une place à la culture dans leur existence. Partant d'une histoire d'amitié sur laquelle se greffe une histoire d'amour, la destinée de ces trois jeunes gens se voit fortement guidée par l'importance de la littérature et la soif de culture. La valise du Binoclard représentera alors l'issue de cette quête, l'apaisement de cette soif, l'ouverture sur un espace culturel inconnu, la libération au sein de cette répression rurale qu'est la rééducation. Lorsqu'ils assouviront leur soif de lecture après la conquête de la valise et de son contenu, riche en littérature occidentale, leur vie ne sera plus la même, leur vision du monde aura changé. Ils seront passés de l'inconscience adolescente à la maturité adulte qui leur permettra de lutter pour une destinée différente, se battant contre les interdits de la censure et du régime.

Les histoires de notre histoire, c'est à dire les narrations de nos narrateurs ne seront plus le simple compte-rendu des films projetés à la ville. Leur fonction didactique envers eux-mêmes et envers leur entourage se multiplieront au fur et à

---

<sup>15</sup> *Idem* p. 78.

<sup>16</sup> *Idem* pp. 80-81.

mesure de leurs/des lectures: de Balzac à Alexandre Dumas, l'enseignement littéraire occidental transformera la vie des contrées de la montagne du Phénix du Ciel. Un des principaux traits de cette éducation sera sans doute, une éducation sentimentale à la Flaubert qui touchera les trois protagonistes du roman de Dai Sijie de façon quelque peu différente. Luo s'initiera et initiera la petite tailleuse à l'amour sur les pas *d'Ursule Mirouët* de Balzac, tandis que Ma connaîtra la naissance du désir au fil des pages de ce même livre:

Imaginez un jeune puceau de dix-neuf ans, qui somnolait encore dans les limbes de l'adolescence, et n'avait jamais connu que les bla-bla révolutionnaires sur le patriotisme communisme, l'idéologie et la propagande. Brusquement, comme un intrus, ce petit livre me parlait de l'éveil du désir, des élans, des pulsions, de l'amour, de toutes ces choses sur lesquelles le monde était, pour moi, jusqu'alors demeuré muet<sup>17</sup>

Les conséquences de cette lecture seront immédiates. Pour la première fois, une rivalité s'installera entre les deux camarades: "Je me doutais qu'il s'était précipité dès le matin sur le sentier, pour se rendre chez la Petite Tailleuse... J'imaginai comment Luo lui racontait l'histoire, et je me sentis soudain envahi par un sentiment de jalousie, amer, dévorant, inconnu"<sup>18</sup>. L'éducation sentimentale est le premier pas dans l'évolution des personnages. Leur vie s'ouvre au monde extérieur, leurs corps et leurs esprits s'éveillent au fur et à mesure de leurs lectures: "Durant tout le mois de septembre, après notre cambriolage réussi, nous fûmes tentés, envahis, conquis par le mystère du monde extérieur, surtout celui de la femme, de l'amour, du sexe, que les écrivains occidentaux nous révélaient jour après jour, page après page, livre après livre"<sup>19</sup>. Grâce aux lectures de livres de Flaubert, de Gogol ou de Romain Rolland, ils parviendront à s'échapper des doctrines politiques imposées par le régime du Grand Timonier:

Mais *Jean-Christophe*, avec son individualisme acharné, sans aucune mesquinerie, fut pour moi une révélation salutaire. Sans lui, je ne serais jamais parvenu à comprendre la splendeur et l'ampleur de l'individualisme. Jusqu'à cette rencontre volée avec *Jean-Christophe*, ma pauvre tête éduquée et rééduquée ignorait tout simplement qu'on pût lutter seul contre le monde entier. Le flirt se transforma en grand amour. Même l'excessive emphase à laquelle l'auteur avait cédé ne me paraissait pas nuisible à la beauté de l'œuvre. J'étais littéralement englouti par le fleuve puissant des centaines de pages. C'était pour moi le livre rêvé: une fois que vous l'aviez fini, ni votre sacrée vie ni votre sacré monde n'étaient plus mêmes

---

<sup>17</sup> *Idem* p. 86.

<sup>18</sup> *Idem* pp. 86-87.

<sup>19</sup> *Idem* p. 149.

qu'avant<sup>20</sup>

Ce pouvoir de la littérature prendra toute sa raison d'être lorsqu'il deviendra le prix de la vie et de l'honneur de la Petite Tailleuse. Lorsqu'elle tombe enceinte de Luo, Ma réussit à la faire avorter en échange du livre détonateur de leur éveil au monde, *Ursule Mirouët* et par la suite en signe de remerciement, Ma y ajoutera son livre fétiche *Jean-Christophe*. De cette façon la littérature devient le passeport vers le retour à la vie.

Le cercle ne se ferme totalement que lorsque littérature et vie réelle parviennent à se fondre et à se confondre. En découvrant la littérature occidentale, les deux jeunes camarades découvrent une nouvelle façon d'envisager leur avenir. Ils partageront cet épanouissement littéraire avec la Petite Tailleuse, en l'initiant à la littérature, aux traditions et aux modes de vie occidentaux. Luo se charge de cette éducation de la Petite Tailleuse: "Avec ces livres, je vais transformer la Petite Tailleuse. Elle ne sera plus jamais une simple montagnarde"<sup>21</sup>. Mais la Petite Tailleuse séduite par les histoires de Luo et par ses merveilleux talents de conteur, se transforme de telle façon qu'elle dépasse ses maîtres, Luo et Ma. Elle parvient à comprendre à quel point la littérature a changé sa vie et elle ne se contente plus d'histoires racontées par de merveilleux conteurs. Elle part à la recherche de son propre destin et quitte sa contrée. Prenant les paroles de Balzac au pied de la lettre, elle est devenue femme par les aventures d'*Ursule Mirouët* dans la bouche de Luo, la dernière phrase du livre révélant cette transformation de la Petite Tailleuse: "Elle m'a dit que Balzac lui a fait comprendre une chose: la beauté d'une femme est un trésor qui n'a pas de prix"<sup>22</sup>.

Dans l'univers de Dai Sijie, la littérature façonne une nouvelle femme en la personne de la Petite Tailleuse et fait naître au sein de la rééducation un écrivain, Dai Sijie. C'est ainsi que fiction et réalité se mêlent de façon permanente au sein de ce roman. Les personnages de fiction sont un mélange des personnages réels mais les écrivains sont réels dans cette histoire de fiction au sein de la véritable Grande Révolution Culturelle chinoise. Il reste donc à comprendre quelle est la part réelle de la littérature dans la vie de ces personnages si proches de l'auteur. Un indice peut être le succès du livre de Dai Sijie, traduit dans plus de vingt cinq langues mais interdit dans son propre pays, la Chine. Comme nous le suggère Isabelle Schlichting (2005: 142), la mise en abyme semble donc être parfaite: *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, un livre

---

<sup>20</sup> *Idem* pp. 150-151.

<sup>21</sup> *Idem* p. 127.

<sup>22</sup> *Idem* p. 223.

sur les livres interdits en Chine, à son tour interdit en Chine. La littérature éveille les personnages du roman au monde occidental, à la lutte individuelle, à l'amour et Dai Sijie quant à lui, part en France afin d'exercer en toute liberté sa labeur d'écrivain et par la suite de cinéaste. La littérature fut sans doute le détonateur de sa vocation, tout comme elle le fut pour les personnages du livre et malgré l'autodafé pratiqué par Luo après le départ de la Petite Tailleuse rendant les livres responsables de son double échec, sentimental et éducatif, la littérature reste le pilier qui permit à ces trois jeunes gens de découvrir de nouveaux horizons. La littérature les libéra de l'enfer de la rééducation en leur fournissant une palette d'idées, de personnages, d'opinions et de coutumes jusqu'alors inconnus et par leurs narrations cette palette parviendra à son tour à libérer la Petite Tailleuse de son univers rural en lui offrant une nouvelle vie qu'elle se décide à connaître en quittant son village.

Dans cet univers où les personnages voient leurs destinées changer au gré de leur apprentissage littéraire Le pouvoir de la littérature n'est-il alors pas évident?

## Références bibliographiques

POPA-LISEANU, Doina (2003), “De l’horrible danger de la lecture”, en *El texto como Encrucijada*, pp. 743-754, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, Logroño.

SCHLICHTING, Isabelle (2005), *Lecture accompagnée “Balzac et la Petite Tailleuse chinoise”*, Bibliothèque Gallimard, Paris.

SIJIE, Dai (2005), *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Gallimard, Bibliothèque Gallimard, Paris.

## **¿Humanismo sin libertad?**

### **Estudio de *Le mort qu'il faut* de Jorge Semprún**

Hélène RUFAT  
Universitat Pompeu Fabra

"Ici vit un homme libre. Personne ne le sert."  
A. Camus: *La postérité du soleil*

En este aforismo camusiano, la libertad se presenta no tanto como el resultado de no ser esclavo de nadie sino como la consecuencia de no hacer esclavo a nadie. Y precisamente, *Le mort qu'il faut* habla de la experiencia (vivencia) de Jorge Semprún en el campo de concentración de Buchenwald, entre 1944 y 1945. Es evidente que en el campo de concentración 1º) No hay libertad de movimiento y 2º) Las normativas son inhumanas, rozamos la bestialización del ser humano; por lo tanto entendemos enseguida que los hombres allí retenidos no son libres. Pero, el aforismo de Camus también nos deja entender que tampoco aquellos que los retienen son hombres libres. Esta relativa paradoja me llevará a repasar (aunque sea rápidamente) algunos conceptos relacionados con la "libertad". Paralelamente, mi título cuestiona la posible existencia de un humanismo entre detenidos: ¿será por la solidaridad, por la fraternidad entre detenidos, o por la igualdad entre ellos, que éste puede ser entrevistado? Debemos pues también hacer un rápido "reconocimiento" de esta palabra algo gastada que es el "humanismo". De hecho, igual que pregunto si existe un humanismo sin libertad, podría preguntar lo contrario (si existe libertad sin humanismo) y ¡acabaría hablando de lo mismo! Porque los dos términos, y los dos conceptos, están íntimamente vinculados el uno al otro: no hay humanismo sin libertad, ni libertad sin humanismo.

Ahora bien, también he escogido esta novela de Semprún para estudiar las múltiples relaciones entre la escritura y la memoria. Efectivamente, el texto de Jorge Semprún plantea una serie de problemáticas literarias que no hacen sino engrandecer la calidad "rara" de este texto, aumentando así proporcionalmente el placer de la lectura. Las temáticas y problemáticas tratadas giran entorno a las cuestiones de la traducción (y expresión) de los recuerdos y de las sensaciones, reflexiona sobre los problemas del



multilingüismo a la hora de reproducir escenas vividas en diferentes idiomas y aborda con toda sinceridad los engaños de la memoria, de la subjetividad, reconsiderando el sentido de la veracidad y de la verosimilitud. Encontramos pues un gran trabajo literario en esta novela de Semprún. A partir de ella (pero refiriéndome también a otras) quisiera estudiar estas relaciones que entretiene esta escritura de la memoria con la libertad y con el humanismo. Mi 1ª etapa será describir la escritura de la memoria que caracteriza las novelas de Jorge Semprún. Después ya consideraremos la libertad y el humanismo.

### **Libros de Semprún y "memoria"**

Dos libros de Semprún comparten lo que podemos llamar su carácter iniciático: *El largo viaje* y *Autobiografía de Federico Sánchez*. Con el primero se inicia su carrera literaria y su aproximación a la deportación y a los campos de concentración. El segundo responde a la necesidad de contar su militancia comunista y sus diferencias con el grupo dirigente del PCE. Pero esos los dos libros tienen además en común el haber nacido tras largos años de silencio sobre los hechos que relatan. Necesidad de distanciamiento.

El segundo fue publicado en 1977, pocos meses después de haberse legalizado el PCE.

Pero baste decir de momento que el libro de Semprún está citado por todos los historiadores que desde entonces se han dedicado a escribir la historia del PCE.

La novela que aquí nos ocupará más, *Viviré con su nombre, moriré con el mío*, ha sido escrita en 2002, en francés<sup>1</sup>, y plantea la justificación de la escritura de estos recuerdos (este supuesto "deber de testimoniar"), de modo muy irónico puesto que evoca la "[...] embarazosa memoria". (Tusquets, 2002, p.19)

Esta cierta desconfianza hacia la memoria se explica en gran medida a través de las reservas que manifiesta Semprún al hablar de la memoria ideológica:

Pero te asombra una vez más cómo funciona la memoria de los comunistas. La desmemoria, mejor dicho. Te asombra una vez más comprobar qué selectiva es la memoria de los comunistas. Se acuerdan de ciertas cosas y otras las olvidan. Otras las expulsan de su memoria. [...] La memoria comunista es, en realidad, una desmemoria, no consiste en recordar el pasado, sino en censurarlo. La memoria de los dirigentes comunistas funciona pragmáticamente, de acuerdo con los intereses y los objetivos políticos del momento. No es una memoria histórica, testimonial, es una memoria ideológica [...] Ahora bien, un partido sin memoria, sin capacidad

---

<sup>1</sup> Con el título *Le mort qu'il faut* -"el muerto que hace falta"-, título que resulta más inquietante y apropiado, como luego se verá, se publicó la versión original en francés.

crítica para asumir y hacerse cargo, verídicamente, de su propia historia, es un partido incapaz de elaborar una estrategia auténticamente revolucionaria. (*Autobiografía de Federico Sánchez*, Planeta, 1977, pp. 130-131)

Por lo tanto, aconseja “rebasar las fronteras de un discurso político monolítico y monologante, monoteísta y monomaniaco, de una logomaquia autosuficiente y autosatisfecha, para comenzar a situarte en una posición que te permitiera escuchar las voces de la realidad”. (p. 131). Y en *Federico Sánchez se despide de ustedes* (Tusquets, 1993), Semprún da un paso más para explicar esta relación movediza que experimenta entre la memoria y la escritura:

Había vuelto a ser yo mismo, aquel otro que todavía no había podido ser, gracias a un libro, *El largo viaje*. El libro que no había podido escribir en 1945. Una de las variantes posibles de aquel libro, mejor dicho, ya que éstas son virtualmente infinitas, y siguen siéndolo, por otra parte. Lo que quiero decir es que nunca habrá versión definitiva de aquel libro; jamás. Siempre tendré que volver a empezarlo (p. 30)

Pero todavía queda plantear otra problemática literaria como es la relación que se establece entre la memoria y la transmisión de lo que se considera verdad (o real). Consciente de todas sus limitaciones, Semprún no duda en afirmar en *Aquel domingo* (1980 – *Quel beau dimanche!*): “No existe ya memoria inocente, no para mí”. De hecho, se trata de una memoria personal más pública que privada, por lo tanto más cerca de la memoria histórica que de la memoria íntima o intimista, porque recuerda aquellos episodios que vive junto a otras personas. Por esto Semprún se interesa en sumo grado a las problemáticas más filosóficas de la “memoria colectiva”, cuyo investigador primero y principal fue su profesor del Collège de France: Maurice Halbwachs (a la vez sociólogo y psicólogo<sup>2</sup>). Casualmente, coinciden discípulo y maestro en el mismo campo de concentración de Buchenwald, y las reflexiones sobre la cuestión de la memoria aparecen así en filigrana en *Le mort qu’il faut*.

Su cuestionamiento sobre las capacidades de la memoria es recurrente, obsesivo. Por esto recuerda tanto, y tan a menudo, su lectura de *¡Absalón, Absalón!*, que narra la historia de los problemas que surgen a la hora de contar una historia y al transmitirla a

---

<sup>2</sup> "Mais d'abord le temps ne s'écoule pas : il dure, il subsiste et il le faut bien, sinon comment la mémoire pourrait-elle remonter le cours du temps ? De plus chacun de ces courants ne se présente pas comme une série unique et continue d'états successifs se déroulant plus ou moins vite, sinon comment de leur comparaison pourrait-on tirer la représentation d'un temps commun à plusieurs consciences ? En réalité si, en rapprochant plusieurs consciences individuelles, on peut replacer leurs pensées ou leurs événements dans un ou plusieurs temps communs, c'est que la durée intérieure se décompose en plusieurs courants qui ont leur source dans les groupes eux-mêmes. La conscience individuelle n'est que le lieu de passage de ces courants, le point de rencontre des temps collectifs." (Maurice Halbwachs 1950, *La mémoire collective*, p. 3)

través del lenguaje. La deuda de Semprún con Faulkner es sin duda considerable y cabría decir sin exageración que también en su caso este gran tema, obsesivo, que recorre su obra literaria es el mismo: la dificultad de aprehender la realidad por medio del lenguaje, el reto de poner la escritura al servicio de la memoria, o la memoria al servicio de la escritura. En *Federico Sánchez se despide* vuelve a considerar la evolución su proceso de escritura:

Ya sé que Primo Levi sólo volvió a la vida por medio y a través de *Se questo è un uomo*. Mi aventura había sido diferente. La escritura me encerraba en la clausura de la muerte, me asfixiaba en ella, implacablemente. Había que escoger entre la escritura y la vida, y escogí esta última. Escogí una larga cura de afasia, de amnesia deliberada para volver a vivir, o para sobrevivir. (Tusquets, p. 29)

Casualmente, podríamos decir, fue la narración de su camarada comunista (Manolo Azaustre) la que, a comienzos del año 1960, en Madrid, sin ni tan sólo pretenderlo, despertó los recuerdos dormidos de Semprún, la que los rescató de un silencio que había durado casi veinte años. ¿Por qué no hablaba? En *La escritura o la vida* (Tusquets, [1994]1995), cree poder explicarse: "... la verdad esencial de la experiencia, no es transmisible... O mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria... Mediante el artificio de la obra de arte, ¡por supuesto!". En este punto la memoria recurre a la imaginación, a la literatura en suma. Desde su primer libro, Semprún lo hizo conscientemente, y no lo oculta: "Inventé al chico de Semur, inventé nuestras conversaciones: la realidad suele precisar de la invención para tornarse verdadera. Es decir verosímil. Para ganarse la convicción, la emoción del lector" (*La escritura o la vida*, Tusquets, [1994]1995, p. 38).

Esta simbiosis de memoria y literatura es esencial. Estamos hablando de una memoria literaria, que recurre a la creación de personajes verosímiles no tanto para exponer fríamente unos hechos cuanto para explicar una situación en toda su complejidad. Son frecuentes las referencias, las citas literales, a escritores como Kafka, Proust, César Vallejo, Char, Malraux, Celan, etc. Estos novelistas y poetas atraviesan una y otra vez, constantemente, los libros de Semprún. Ellos, y muy particularmente Faulkner como ya lo he indicado, conforman la columna vertebral de su memoria literaria.

Para ese propósito –ir más allá de la Historia académica<sup>3</sup>–, la memoria fáctica no

---

<sup>3</sup> La relación entre memoria e historia, según Pierre Nora: "La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a. autant de mémoires que de groupes ; qu'elle est, par nature,

basta, es insuficiente: será preciso una memoria literaria, capaz de poner la imaginación al servicio de la verdad: “Tal vez haya una literatura de los campos... Y digo bien: una literatura, no sólo reportajes... Tal vez. Pero el envite no estribará en la descripción del horror. No sólo en eso, ni siquiera principalmente. El envite será la exploración del alma humana en el horror del Mal... ¡Necesitaríamos un Dostoievski!” (*La escritura o la vida*, Tusquets, [1994]1995, p. 144). Aún sin pretender ser un nuevo Dostoievski, Semprún escogió pues la vía del género literario llamado “autoficción” que servía su propósito a la perfección, adaptándose a la definición que Doubrovsky dio de ella: “Autobiographie ? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté. ” (*Fils*, Ed. Gallilée, 1977, p. 23).

### **Libertad**

En 1973, Todorov publicó un libro con un título bastante provocador para la sociedad "bien pensante" francesa: *L'invention de la liberté 1700-1789* (2006 – éd. Robert Laffont). ¿Qué pasa? ¿La libertad no es concepto, o mejor dicho un derecho inalienable de los seres humanos? Claro. Pero la libertad "inventada" durante el siglo XVIII, entorno a la revolución francesa, y que llegó a los Estados Unidos, no deja de ser una suerte de libertad filosóficamente edulcorada, simplificada, que no presenta demasiadas obligaciones ni responsabilidades (dice Todorov). Con esta tendencia reduccionista (pero que no creo que sea la única) se llega al siglo XIX, reconocido como el siglo más propenso al desarrollo de las grandes ideologías... que, a su vez, llevaron a los totalitarismos. También yo he simplificado, pero para poner en evidencia que cuando se plantea la cuestión de la libertad a un joven de buena familia, que sigue sus estudios en los mejores colegios de Francia, como fue el caso de Semprún, no se trata únicamente del derecho humano a la libertad. La cuestión es mucho más filosófica, psicológica e incluso antropológica.

En sus estudios, el joven Semprún pudo aprender que la libertad interior puede alcanzarse de manera diferente según el epicureísmo o según el estoicismo. De hecho, los dos sistemas de moral surgen en época de inestabilidad respondiendo a la miseria humana, a lo absurdo del mundo (la diosa "Tyché", Fortuna, Suerte), pues en este

---

multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel." (*Les lieux de mémoire*, Gallimard [1984] 1997, vol. 1, p. 47).

período de unos 40 años, Atenas ha tenido que sufrir 5 asedios (o bloqueos), 3 revueltas sangrientas, y también fue tomada 3 veces. Frente a este tipo de situación de desacuerdo entre nuestras aspiraciones y la realidad hay 3 soluciones: o se cambia la realidad, de manera que responda a nuestros deseos (humanamente imposible, a no ser con drogas, pero ya no es una formación ética); o se eliminan los deseos (lo que implica eliminar el carácter humano), pero se pueden limitar al "mínimo necesario"... Cínicos, estoicos y epicúreos, pero también la sabiduría oriental, y los ascetas cristianos, cada uno a su manera, han adoptado esta técnica<sup>4</sup>; por último, también se puede transformar los deseos de manera que se ajusten a lo real. Es la sabia solución adoptada por los estoicos. Sufrimos, y creemos que este sufrimiento se asemeja al caos, al desorden... Esto es porque no consideramos la situación en su totalidad, porque ésta sólo puede presentarse como un orden. Entendido de este modo, el mal es sólo una parte indispensable de la totalidad perfecta, que también contiene el bien, la bondad... Por lo tanto, como decía Leibnitz, "tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes"! Siempre y cuando nos sintamos en concordancia con el mundo.

Precisamente ¿cuáles son las técnicas empleadas por el narrador de *Le Mort qu'il faut* para salvaguardar su libertad? Una técnica esencial también para sobrevivir es la de luchar contra el hambre gracias a la imaginación y a la astucia: de la p. 30 a la 34 (donde el pan negro acaba siendo un manjar "delicioso!"), vemos que el hambre es como un personaje más de esta literatura concentracionaria, y que en parte ayuda a afilar la imaginación. Por ejemplo al no tener nada para comer tenía que "hacer memoria" con lo imaginario, y no con unas sensaciones reales o con unos sabores vividos ("sólo podía hacerse memoria con recuerdos", p. 35). También aconseja intentar evitar "los estragos de la promiscuidad" siempre que se pueda (tema al que dedica cuatro páginas, de la 209 a la 213).

Ahora bien de donde surgen más propuestas para preservar la libertad de pensamiento es cuando se transforma la porquería en libertad (¡esto sí que es alterar el sentido de la realidad!)... Al nivel de la recepción y de la interpretación. Me estoy refiriendo, por ejemplo, al espacio de las letrinas que junto con el parámetro temporal del domingo consigue ser visto y vivido como un espacio de libertad (p. 40) e incluso de

---

<sup>4</sup> El epicúreo, por ejemplo, está libre pues no tiene ni deseos ni temores. Está libre, y es libre de cuidar de su alma, acompañado de algunos amigos que también se cuidan de sus respectivas almas. Vivir alejado de cualquier asunto, rechazar cualquier cargo, cualquier función, y procurarse unos amigos con las mismas inquietudes para la terapéutica del alma, éste es el ideal de libertad interior concebido por el epicureísmo... Todavía existen muchos epicúreos entre nosotros.

protección (de refugio) de cara al enemigo que son los SS (p. 54). Incluso se reúne allí con sus amigos intelectuales, y son capaces de hablar de Dios, del Mal y del Bien, e incluso del doloroso e inquietante "silencio de los hombres" (p. 131) sin prácticamente oír todos los ruidos de vísceras y tripas... ni oler nada! Este refugio y asilo de libertad según Semprún, parece ser la "tierra prohibida" para los alemanes.

Hay entre ellos una inversión completa de valores... especialmente en cuanto se refiere al valor de la libertad. Para Semprún, ésta asume la muerte, y se manifiesta tanto más cuanto se va acostumbrando a codearse con la muerte. Esto es estoicismo. Los alemanes descritos por Semprún, excepto un homosexual más o menos tolerado por los suyos, no quieren saber nada de este lugar infecto, por miedo a entrever el final de su propio poder (p. 72). Este espacio privilegiado nos permite entender hasta que punto Eros y Tánatos están entrelazados en su relación con la libertad. De hecho, casi siempre los recuerdos de mujeres también (re)surgen asociados a estos espacios donde los cuerpos castigados por la presencia de la muerte dejan que los pensamientos sean más libres y creativos. El máximo exponente de esta asociación sería el episodio, repetido en tres ocasiones, del ataúd de la madre que está siendo clavado. En los tres casos se trata de un sueño casi consciente en el que el narrador dice oír cómo se clava un ataúd a su alrededor... pero sabe que no se trata de su propio ataúd. De hecho, se va manteniendo el misterio de la persona que va a ser enterrada religiosamente gracias a esta metonimia establecida entre el ataúd y la muerte. Por otra parte, aparece que la muerte en sí de la madre no fue dolorosa para el joven Jorge Semprún. Sin embargo, la madre muerta, la ausencia de la madre, sin duda lo fue. No duda, en esta novela en evocar la imagen de una madre decidida y emprendedora, que cuelga las banderas republicanas en cuanto puede, a pesar de vivir en un barrio burgués donde los vecinos no comparten sus ideales. El caso es que la madre, con todo el amor y la admiración que puede tener el hijo por ella, está más asociada a la muerte que a la vida, pero como respuesta a una vida libre.

Otros recursos de libertad muy valorados en este relato son los que permiten no temer a la muerte: "Post mortem nihil est ipsaque mors nihil". "Tras la muerte no hay nada y la muerte no es nada" (*Las troyanas* de Séneca), es la última frase pronunciada por François L. (el "musulmán" muerto...). Semprún no da con esta frase hasta 50 años después de la muerte de su amigo, pero la reconoce gracias a la repetición de la palabra "nihil". Y de esto se trata: de no darle ninguna importancia a la muerte, desdramatizarla, muy estoicamente. Serán pues las técnicas culturales las que permitirán sobre todo

salvaguardar la libertad, y podemos identificar tres técnicas presentes en *Le mort qu'il faut*. Ante todo, claro está, leer los libros que uno puede escoger preserva el humor y la vitalidad en todas las circunstancias posibles; Semprún presenta así con mucha ironía los libros que se encuentran en la biblioteca del campo (p. 83) que, por una parte, le permiten entender las filosofías de Kant y de Schelling, éste último haciendo eco a sus convicciones afirmando que las "tinieblas del mal corresponden necesariamente a la pulsión activa de la libertad originaria del hombre" (p. 129), y por otra le dejan saborear la libertad y la modernidad de la escritura de W. Faulkner. Como segunda técnica, estaría el recordar poemas, textos y canciones<sup>5</sup>. Y siguiendo con la disciplina cultural, encontramos la voluntad de dominar una lengua a la perfección para afirmarse y afirmar su libertad (y su identidad de "no extranjero"). Es conocido el episodio de la "boulangère" (la panadera) que no entiende al joven Semprún cuando pide un croissant, y que le lleva a decir que nunca más tendrá acento hablando en francés. Pero aquí también aparece su relación igualmente exigente y rigurosa con la lengua alemana (p. 89), donde se mide con los mismos alemanes. Una consecuencia de estas exigencias culturales es la voluntad que expresa Semprún de escribir de manera autónoma (redactar un examen sin citas, por ejemplo, p.119), saltándose los sentimientos de culpa y cualquier otra doctrina. Y sin escrúpulos con la "realidad histórica": "¿Para qué escribir libros si no se inventa la verdad? ¿O, mejor dicho, la verosimilitud?" (p. 179).

### **Humanismo**

Sin duda Semprún adolescente aprendió que el humanismo moderno, surgido también de la época de las Luces (Les "Lumières"), se expresa en la necesidad de emanciparse, y no en la idea de arraigamiento o fidelidad, conceptos que han sido horriblemente explotados<sup>6</sup>. En cualquier caso, hablar de humanismo implica saber conservar una visión del hombre como ser libre y autónomo, sin encerrarlo en su pertenencia (a una etnia o a una religión) y sin limitarlo a su inconsciente, ni convertirlo en el producto de factores socioeconómicos.

En *Le mort qu'il faut*, el amor y respeto al prójimo se manifiesta de dos maneras.

---

<sup>5</sup> En *Cette aveuglante absence de lumière*, de Tahar ben Jelloun, en la cárcel de Tazmamart, también encontramos un narrador que consigue mantener viva la chispa del ser humano en sí mismo y en sus compañeros recitando... el texto del *Extranjero* de Camus.

<sup>6</sup> Después de la segunda guerra mundial, el humanismo se expresó a través del movimiento existencialista... Y ahora, según Peter Sloterdijk (en *Reglas para el parque humano*), ya estamos en la época del post-humanismo porque ya no conseguimos comunicar el amor (a la filosofía), según los modelos literarios conocidos.

Una de ellas es la ayuda: la reflexión en torno a la idea de bondad humana natural se desarrolla a partir del episodio del joven ruso que ayuda al narrador a llevar su piedra hasta el final. Se trata de un "tovarich", un camarada, pero en aquella época, Semprún tendía a percibirlo como una encarnación del "hombre nuevo soviético", que con esta acción ilustraba la "radical libertad de hacer el bien inherente a la naturaleza humana" (p. 61). Ahora bien, este "ángel bueno" ha ido relativizándose con el tiempo (p. 66). Esta relativización se ha ido elaborando paralelamente a la aceptación del precepto kantiano: "el mal es una expresión de la libertad humana" (p. 73). Pero este mal ha puesto de manifiesto la espontaneidad del gesto de ayuda que también habita los seres humanos.

La otra manifestación de humanismo se encuentra en el sentido inquebrantable otorgado a la fraternidad: en la página 103 se habla de compartir la litera con "un verdadero compañero" ("un vrai copain"), mientras que en la 105 se evoca a los militantes fraternales (exceptuando a los dirigentes). De hecho, la solidaridad se entiende como "moral de resistencia colectiva"<sup>7</sup> que se traduce por ayudar a cualquiera que esté perdiendo la "chispa de la vida", intentando remotivarlo... para no sucumbir al vértigo de la nada (p. 195). Paralelamente, esta fraternidad cuestiona fácilmente el sentimiento de culpa, pues efectivamente observamos que este es relativo pero persistente. Semprún, ya al lado de "su muerto", evoca nuevamente el silencio de los hombres en relación con "la muerte de los deportados" (expresión repetida dos veces en la misma página). ¿Será una cuestión de ignorancia? (p. 172). Por lo tanto se siente la obligación, y el deber "moral" hacia los compañeros, de decir y denunciar lo vivido.

### **Literatura, libertad y humanismo**

"Praga es siempre bella [...] Tiene un aire de libertad" (Epílogo).

El criterio estético sin duda rige la obra literaria, y Semprún sigue este precepto. *Le mort qu'il faut* es un título que provoca y choca por su sencillez y, al mismo tiempo, por su crudeza: ¿Cómo se puede necesitar a un muerto? ¿Para qué? ¿Significa que se puede llegar a desear la muerte de un ser humano para salvarse? El título en español es menos fuerte, aunque más explícito: se trata de un intercambio de nombres... ¡y ya está!

También se puede apreciar el arte de Semprún en esta novela al procurar, más que nunca, evitar y denunciar el patetismo fácil. De hecho, al no referirse directamente a los

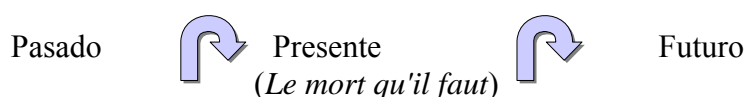
---

<sup>7</sup> Propondría hablar más bien de ética (en lugar de "moral") porque aunque colectiva e impuesta por las circunstancias, cada uno la adopta por necesidad y con convencimiento propio, personal.



horrores, y sobre todo al no complacerse en ellos, obliga al lector a leer entre las líneas de las actividades culturales y sociales que se describen para percibir, e incluso para sentir y revivir, la tremenda desesperación que invade la persona humana internada en un campo de concentración. Aunque parezca que se esté alimentando un(os) tabú(es), diría que se trata de todo lo contrario: se revelan las más grandes infamias mediante la sorpresa que provoca el uso de palabras luminosas, incluso alegres que se refieren a episodios "extra"-humanos vividos en condiciones absolutamente infra-humanas.

Y quisiera concluir destacando la actualidad de una obra como esta, ya que presenta lo que llamaría un doble puente literario: para ayudar a entender un futuro se refiere a un pasado en presente (actualizándolo por la escritura).



También podemos decir que se trata de una obra actual que plantea cuestiones contemporáneas (la resistencia del hombre, su memoria etc.), a partir de sus experiencias históricas. Y justamente por ello sigue resultando ser útil para la formación (futura) de sus lectores<sup>8</sup>. La literatura nos humaniza a todos, y en las diferentes épocas; y precisamente gracias a esta humanización podemos sentirnos más libres. Por lo tanto, no hay amnesia posible<sup>9</sup>: en nombre del valor de la libertad, el pasado reclama, a veces como un incómodo invitado, su sitio entre los presentes.

---

<sup>8</sup> Por razones similares, seguramente, Jonathan Littell ha obtenido el premio Goncourt, este año 2006, con sus *Bienveillantes*. Littell justifica el silencio –histórico– de los verdugos precisamente por la deshumanización en la que se han visto inmersos: no tienen nada humano que explicar a los humanos, por lo tanto no hablan, dice (entrevista en *Le Monde des Livres*, 1/09/06).

<sup>9</sup> Fue el propio Semprún quien dijo, refiriéndose a la etapa de la transición, que se puede decretar la amnistía pero no la amnesia.

## Michel del Castillo: visiones amorosas de España

Antonio ÁLVAREZ DE LA ROSA  
Universidad de La Laguna

En su faceta utilitaria, un diccionario está concebido para ser consultado, para apagar el fuego de la duda o para reparar las grietas de la ignorancia. Sin embargo y sobre la cuerda del azar y la necesidad, hay otra forma de andar por ellos, de un lado a otro, sin ilación lógica. *Le dictionnaire amoureux de l'Espagne* de Michel del Castillo ofrece, incluso, una tercera posibilidad: empezar por la A –letra fundamental para conocer, entre otras cosas, nuestra filiación árabe- y acabar por la Z, por la luz de Zurbarán. En cualquier caso, un diccionario está siempre por abrir, es siempre un paseo inacabado. De la misma manera que el paisaje diario no deja de ofrecer al caminante algún detalle nuevo y hasta sorprendente, un diccionario es una continua fuente de sorpresas, incluso para el excursionista más experto.

Me he leído las entradas de este testamento enamorado como si de una novela se tratase, como si de cada capítulo del alfabeto esperara una nueva aventura, la narración de las aventuras y desventuras de España: “Ce dictionnaire est le roman de l'Espagne, telle que je la connais, telle que je la comprends, telle aussi que je la porte en moi”<sup>1</sup>. Antes de entrar por la puerta de ese diccionario, conviene detenerse en el zaguán y tratar de aclarar lo que hay tras el adjetivo “amoureux”, referido a nuestro país. Quien conozca la obra de Michel del Castillo no puede olvidar, además de la casi continua presencia de España en toda ella, el incipit tan significativo de *Le crime des pères*: “Je n'aime pas l'Espagne et je déteste les Espagnols”<sup>2</sup>. Ese estallido de aparente odio en la cara del lector es una especie de provocación unamuniana, un ajuste de cuentas autobiográfico que se suaviza pocas líneas después: “Je déteste l'Espagne et j'ai pourtant choisi de porter un nom qui me désigne, de façon provocante, comme Espagnol”. Se trata, por lo tanto, de un viaje hacia el amor, a pesar de la dureza inicial, un amor a España y a lo español, a sus contradicciones, porque, como buen escritor, no utiliza el púlpito del moralista, sino el mirafondos del narrador. Desde la genealogía de

---

<sup>1</sup> Michel del Castillo (2005), *Le dictionnaire amoureux de l'Espagne*, Plon, Paris, p. 10

<sup>2</sup> Michel del Castillo (1993), *Le crime des pères*, Paris, Éditions du Seuil, p. 11

la lengua hasta los entresijos temáticos y formales de nuestra pintura, casi todo el panorama de este país está contenido en el marco de estas páginas. Faltan cosas, por supuesto, pero lo que está, es. Michel del Castillo, situado en la otra orilla, no la del exiliado, pero sí la del derrotado en la guerra civil y durante algunas de sus secuelas, nos ofrece una mirada sobre España distinta y nueva, por encima de los valores comúnmente establecidos, una visión con ojos de ave que no pierde de vista ni a Francia ni a España: “Mes profondeurs baignent dans l’hispanité, tantôt niée, tantôt exaltée. Je ne me sens plus l’âge de lui échapper”<sup>3</sup>.

Empezar por la A no obedece sólo a la regla inflexible del ordenamiento alfabético. Representa, además, la necesidad de estampar en la mente del lector francés<sup>4</sup>, principal pero ni mucho menos único destinatario, la idea de que, sin la presencia y esencia de la cultura árabe –la que acarrea la etimología de tantos oficios, disciplinas, expresiones populares–, España sería un país bien distinto: “l’islam andalou ne fut pas une parenthèse (...), il fut une permanence qui a marqué le paysage, dessiné les villes, laissé, dans les mentalités, dans les esprits, dans l’apparence physique, une empreinte indélébile”<sup>5</sup>. De esa constatación objetiva, histórica, insoslayable se desprende de inmediato el gran debate, aún hoy inconcluso, que inauguraron dos de nuestros grandes historiadores: Sánchez Albornoz y Américo Castro<sup>6</sup>, la guerra política

---

<sup>3</sup> Michel del Castillo (1977), *La tunique d’infamie*, Paris, Fayard, p.24

<sup>4</sup> Michel del Castillo, *Le Dictionnaire...*, *op.cit.* p. 227-228. Como un ejemplo del tópico inoxidable, el novelista cuenta su sorpresa al ver, tras instalarse definitivamente en Francia en el otoño de 1953, cómo, además, de sus amigos, Jean-Paul Sartre le da toda una comida-conferencia sobre España y el franquismo, sin hablar español y sin haber estado nunca en España.

<sup>5</sup> Michel del Castillo, *op. cit.*, p. 15-16

<sup>6</sup> Las sugerentes reflexiones de Ortega y Gasset sobre España (su ya clásica pregunta, “Dios mío, ¿qué es España?”, aparece en 1914, *Meditaciones del Quijote. Obras Completas*, tomo 1, ed. Alianza Editorial, Madrid, 1983, pág. 360) motivan a la historiografía española a indagar sobre “el ser de España”, sobre su realidad histórica. Excepcionales ejemplos son los historiadores, Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz. Entre ambos, y con telón de fondo la situación española de la guerra civil y el exilio, surge una enriquecedora y viva polémica acerca de qué es España y qué lo español. Américo Castro arranca de la complejidad del hecho histórico, elevando lo vital, lo existencial, a presupuesto básico de su pensamiento de clara raíz romántica. Para Castro hay una “morada vital” hispano-ibera, hispano-romana o hispano-visigoda que no es la propia de los españoles (ser español y habitante de la Península Ibérica son dos cosas distintas). El ser español se forma a partir de S. VIII en la tolerante y fructífera convivencia de tres culturas: la cristiana, la judía y la árabe. Esta concepción fue esencialmente expuesta por A. Castro en su obra, *La realidad histórica de España*, México, ed. Porrúa, 1954, en especial págs. 144-174 (cito por la última y renovada 4ª edición de 1971). Con tal obra Claudio Sánchez Albornoz polemizó con extraordinario brío intelectual, en su obra, en dos tomos, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, 1956 (cito por la octava edición en EDHASA, Barcelona, 1981). Sostiene Sánchez Albornoz con ejemplar profundidad y sistemática (“la audacia de Castro suscitó la mía” pág. 12) que lo histórico es complejo y evolutivo y hay una “contextura vital” (pág. 61) que exige buscar al ser español más atrás de los siglos medievales, enraizando lo español en lo romano (págs. 114 y ss.), en lo visigodo (págs. 130 y ss.) y en la relativa influencia árabe (págs. 189 y ss). La polémica, materialmente, se cerró con la muerte de A. Castro, el 25-7-1972. Sobre sus contornos fundamentales y su influencia en el desarrollo historiográfico

que corre, como un Guadiana ideológico, por las venas de España, el cisma social y religioso, unas veces dramático, otras civilizado que no ha dejado de desgarrarnos desde la Reconquista a la guerra civil de 1936, pasando por los siglos XVI y XVII, o sea, por el enfrentamiento entre los dos bloques de poder mundial como fueron la Cristiandad y el Islam. De boca del novelista le he oído recordar sus tiempos de estudiante en Baeza, allá por 1949. Su memoria es capaz de precisar los detalles del manual de historia de España, las quinientas páginas en las que solo figuraba algo así como “En el año 711 los árabes, ayudados por los judíos invaden España. Los cristianos se alzan contra ellos”. Su sorpresa, añadía, era morrocotuda en cuanto salía a la calle y veía por todas partes la huella musulmana a flor de calle. Michel del Castillo no adopta la visión académica de un historiador. Muestra su admiración por Abderramán III, no para refugiarse en la nostalgia del Edén de los omeyas, sino quizá para lamentar el fallido intento de ponerle al islam un puente de plata hacia la modernidad occidental y, desde luego, para subrayar lo que se ha querido borrar, nuestro pasado menos “español”: “Avec Abd-al-Rahmán III, l’islam se pense dans l’universel. Il succède à Athènes et à Rome dans l’*imperium*, ce qui le pousse à renouer les liens intellectuels avec les pensées de l’Antiquité”<sup>7</sup>.

La letra A es la muleta morfológica sobre la que caminan tantos términos o expresiones sin las cuales es imposible entender el español. No es, por ello, casual que Abderramán, abencerrajes, Al Andalus, Albaicín, Alcázar, Alhambra, Almanzor, almohades y almorávides, ocupen casi todo el espacio en el primer capítulo. (En ese sentido, en el de la relación de España con la cultura árabe musulmana, Michel del Castillo se alinea con otro escritor –también “afrancesado”– como Juan Goytisolo<sup>8</sup>, porque ese es el tema central de la obra del novelista español, como es sabido desde hace más de tres décadas). Incluso aparece en ese mismo apartado la figura de Albéniz, catalán que, a través de su música, reflejó la sensualidad andaluza, al revés que Falla, otro de nuestros grandes músicos, gaditano de origen, granadino de adopción, espejo de la austeridad castellana: “Paradoxe pour ceux qui ne réfléchissent pas à l’art, cet andalou de pure souche appartient dans son essence à la Castille cependant qu’Albéniz, le Catalan, traduit l’Andalousie, jusque dans ses travers, l’andalousisme”<sup>9</sup>.

---

español, véase el importante trabajo de J.L. GÓMEZ-MARTÍNEZ (1975), *Américo Castro y el origen de los españoles: historia de una polémica*, Madrid, ed. Gredos, en especial, el capítulo 12.

<sup>7</sup> Michel del Castillo, *Le dictionnaire...*, op. cit., p. 27

<sup>8</sup> Cf., además de otras obras y artículos suyos, *Crónicas sarracinas*, Barcelona, Seix-Barral, 1989 -1ª ed. en París, Ruedo Ibérico, 1981-, recopilación de escritos publicados mientras elaboraba *Mabkara*, Barcelona, Seix-Barral, 1980

<sup>9</sup> Michel del Castillo, op. cit., p. 219

Es lógico, por lo tanto, que por sobre las grandes entradas de este diccionario, directas o indirectas, se mantenga el peso del catolicismo en la historia de España, la lucha abierta o soterrada, trágica o pacífica, espiritual o política que ha llegado hasta nuestros días. Por debajo de todo ese recorrido, se revela la pureza de sangre, el ser católico como pasaporte intransferible a la españolidad, a pesar de los siete siglos en que este país fue musulmán y también a pesar de la larga etapa en que los judíos fueron los intermediarios privilegiados. Andemos por los caminos que andemos –sociales, culturales, artísticos-, late siempre la otra femoral de España, la que acarrea otra sangre. Es intensa y sostenida la preocupación del novelista –en esta y en casi toda su obra-, porque cree que ahí está una de las grandes riquezas y uno de los grandes dramas, anclados ambos en la historia de nuestro país. No solo del nuestro, claro está, porque aquella cristalización del mal, inherente a la condición humana, fue una más –eso sí, a escala industrial y prolongada durante más de cinco siglos- de las que se fueron enquistando por todo el mundo: “L’Inquisition espagnole fut la première police totalitaire, modèle de toutes celles qui, au XX siècle, allaient s’épanouir en Europe”.<sup>10</sup>

Aunque en su prólogo, el novelista reconoce que “le national-catholicisme perd chaque jour un peu plus de son influence”<sup>11</sup>, eso no le hace olvidar que un país, como cualquiera de sus habitantes, es su memoria. La querrela religiosa, digamos, asoma por múltiples lugares, porque M. Del Castillo no trata de hacer un análisis de la España actual a partir de la primera capa de la cebolla. Al contrario y salvo algún que otro excursus, como en el caso de Almodóvar –según él, heredero de Buñuel-, su mirada histórica se cierra con la entrada dedicada a Adolfo Suárez, el enterrador del franquismo, de una dictadura militar-clerical, en los años en que los kioscos callejeros eran un frondoso muestrario de revistas y videos pornográficos: “C’est en voyant cette explosion d’images d’une crudité triviale que je compris, à Madrid, devant un kiosque de Cibèlès, que le franquisme était définitivement mort”<sup>12</sup>.

En resumen, este *Dictionnaire* se pasea por la belleza y por la muerte, por Lorca y por la tauromaquia, por Picasso y por el Escorial, por Goya y por Zurbarán, por Córdoba y por Salamanca, capitales de la cultura europea, por Castilla y por Barcelona, por numerosas entradas culturales y, por supuesto, se detiene en el mirador de Cervantes para tratar de explicar la omnipresencia de Don Quijote, el espejo en el que podemos

---

<sup>10</sup> idem, p. 277

<sup>11</sup> idem, p. 11

<sup>12</sup> idem, p. 340

vernos, de cuerpo entero, los españoles y la condición humana en su generalidad.

## Una sociedad animalizada en el *Zoo* de Marie Darrieussecq

Adela CORTIJO TALAVERA  
Universitat de València<sup>1</sup>

Se ha publicado recientemente en *POL Zoo* (2006), una recopilación de relatos de Marie Darrieussecq<sup>2</sup> que vieron anteriormente la luz en distintos medios y en diversos soportes de prensa, como es propio de este género caracterizado por la brevedad y la condensación. Las quince narraciones cortas que configuran *Zoo* corresponden a distintas etapas de su producción literaria. A pesar de que algunas de ellas fueron concebidas con una gran antelación –«La Randonneuse»<sup>3</sup> o «Nathanaël»<sup>4</sup>– son historias y ejercicios de escritura muy tempranos– han sido publicadas, en diferentes versiones, a lo largo de un periodo de casi diez años: desde 1997 –*Truismes*, su primera novela de gran éxito mediático es de 1996– hasta la actualidad.

Darrieussecq nos ofrece, en casi todas estas *nouvelles*, una mirada femenina irónica y desconcertante hacia ciertos comportamientos humanos que se analizan desde fuera, en la distancia, al otro lado del cristal o de los barrotes de la jaula, aun cuando el sujeto observado sea, en muchos casos, el mismo que el observador. A través de sus narradoras –predominan siempre las voces de mujeres en las obras de esta autora– descubrimos las complejas relaciones emocionales y de poder que se establecen entre los personajes principales. Una aproximación que varía del acercamiento pseudo-científico y experimental a la manifestación fantástica y alucinante.

Si examinamos los relatos recogidos en *Zoo* podríamos demostrar que, a través del modelo del relato fantástico y de las referencias a su prolongación en la ciencia ficción, Darrieussecq consigue, con una gran frescura, actualizar la compleja y

---

<sup>1</sup> Este estudio ha sido posible gracias a la participación en el proyecto de investigación concedido por el MEC: *Mujeres escritoras en la literatura francesa contemporánea: claves de su emergencia y diversidad (1970-2005)* MCYT N° HUM-2006-08785-FILO.

<sup>2</sup> Marie Darrieussecq (1968-) es autora de las siguientes novelas: *Truismes* (1996), *Naissance des fantômes* (1998), *Le mal de mer* (1999), *Bref séjour chez les vivants* (2001), *Le bébé* (2002), *White* (2003) y *Le Pays* (2005).

<sup>3</sup> Relato publicado en 1988 por las ediciones Milan, con el que se le concedió el Prix du Jeune Écrivain.

<sup>4</sup> Relato que surgió del esbozo de una novela inacabada, *Jeux des mains*, comenzada en 1987. El relato apareció publicado diez años más tarde, en 1997, en *Les Inrockuptibles*, en su recopilatorio *Dix*, en Grasset.

enmarañada relación del personaje y el fenómeno<sup>5</sup>. De ese modo consigue dar cuenta de la dificultad de abrirse y comunicarse con los demás por parte del sujeto femenino. La mujer, en la mayor parte de los casos transpuesta en la figura de una narradora protagonista, se enfrenta al obstáculo de revelarse y ofrecerse al Otro. El conflicto del individuo frente a la sociedad, a las normas y los roles impuestos por el grupo, se transpone en la ficción y se formula de forma sutil en términos de confusión respecto a quién mira a quién. Como los animales curiosos o al acecho, confinados en un zoológico, que prestan atención a los visitantes que a su vez no les quitan los ojos de encima, en estos relatos hay siempre un elemento focalizador y un elemento focalizado, un cruce de miradas escudriñadoras que no permite sin embargo el derribo de las barreras<sup>6</sup>. Se trata de una contemplación grave y divertida, realista y visionaria del Otro –que en ocasiones se encuentra en uno mismo– y ese vínculo, esa interrelación óptica se refleja en el texto, en el tejido de las palabras que se presenta como un posible vehículo que podría permitir establecer el contacto con los demás. Una mediación o conciliación que no siempre triunfa o acierta ya que abundan las representaciones de las ausencias, de los fantasmas incorpóreos, del secreto, de lo no dicho, de algo que nunca debe ser expresado y que permanece en el limbo del silencio. La elección misma del género del relato y de la enunciación instantánea, responde ya a una necesidad de intermediación, de acercamiento, en el ritmo y en la construcción, a una furtiva unión entre el personaje que mira y el Otro, el objeto de sus miradas que le corresponde con las suyas. Son relatos que surgen a partir de un acontecimiento inesperado que desordena y desconcierta la vida cotidiana del personaje central. Un giro, un momento de crisis primordial, que irrumpe en la rutina del personaje y desbarata su pensamiento lógico. Y que, en el caso de esta autora, adquiere tintes fantásticos en la medida en que el esquema que se repite es el de un personaje aislado confrontado a un elemento perturbador, a un fenómeno exterior o no, sobrenatural o no. Pues, desde los orígenes en el siglo XIX<sup>7</sup>, lo fantástico se asocia con lo irregular más que con lo sobrenatural y, a pesar de que Caillois en su *Anthologie de la littérature fantastique* presenta al fenómeno

---

<sup>5</sup> Joël Malrieu, en *Le Fantastique*, distingue estos dos componentes o ingredientes narrativos fundamentales en todo relato fantástico.

<sup>6</sup> En las novelas *Naissances des fantômes* y *Bref séjour chez les vivants* son recurrentes las imágenes de acuarios invertidos, y más concretamente de los lindes cristalinos, transparentes y quebradizos entre lo líquido y lo aéreo, dos elementos en contacto que propician un trasvase de dos mundos y la hibridación de los seres que los habitan.

<sup>7</sup> En el siglo XIX « On assiste en Occident à une reconnaissance de l'Autre, ou tout au moins à sa prise en compte, avec tout ce que cela peut comporter de crainte et de fascination mélangées ». (Malrieu, 1992: 21).



como algo exterior, Catex, en *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, defiende que, además de ser exterior, el fenómeno puede formar parte integrante del personaje y albergarse en su interior.

En definitiva lo que nos interesa es el singular uso de este género, por parte de esta joven autora, para provocar un pequeño desorden o un gran caos, según se mire, en la existencia de las narradoras protagonistas. La fenomenología fantástica supone un cuestionamiento del Otro y de la sociedad, de cómo observamos y somos observados por los demás. En los relatos de *Zoo prima*, más que la espectacularidad del elemento perturbador, cómo es aprehendido por el personaje y la relación de atracción y repulsión que se establece entre ambos.

Resulta también interesante examinar en la narrativa contemporánea el tratamiento de la mirada femenina en un género en el que tradicionalmente han imperado los personajes masculinos. Pero en el fantástico moderno, como asegura Anne Richter en *Le fantastique féminin*, predomina la visión femenina ligada al fenómeno interno.

Le fantastique féminin répond exactement aux caractéristiques de ce fantastique « intérieur » dont Louis Vax ou Jean Baptiste Baronian ont souligné l'actualité. Fantastique féminin et fantastique intérieur sont tous deux profondément ancrés dans le vécu ; l'imagination y est alimentée par les « grandes images primitives » dont parle Jung, et qui sommeillent dans les franges du subconscient. (Richter, 2002 : 23).

Si en el siglo XIX, y bien entrado el siglo XX, el hombre era el único que podía cumplir los requisitos para erigirse como héroe fantástico –pues sólo un personaje masculino podía encontrarse en la requerida situación de soledad afectiva, intelectual, social y geográfica– ahora también la mujer, en primera persona –como corresponde al género– puede convertirse en heroína. La narradora protagonista, y éste es el caso de los personajes protagonistas de los relatos de Darrieussecq, puede por fin abandonar la función de víctima a la que estaba fatalmente condenada.

Víctimas pasivas y objetos de deseo por parte del personaje y/o del fenómeno, las mujeres se convertían también ellas mismas con frecuencia en fenómeno<sup>8</sup>, pues, en los inicios del género, la mujer se presentaba como un enigma, un ser misterioso. Ella era lo Otro. En ese sentido vemos que el psicoanálisis reposa sobre los mismos fundamentos que lo fantástico. El género fantástico es una expresión elaborada de los problemas que

---

<sup>8</sup> Es lo que sucede a Mina y Lucy, los personajes femeninos de *Drácula* de Bram Stocker o a la inquietante institutriz de *La vuelta de tuerca* de Henry James.

formulará de forma conceptual el psicoanálisis, como el *unheimliche* de Freud o el *doppelgänger* de Otto Rank. Otro rasgo de lo fantástico que nos interesa señalar aquí es –a diferencia del cuento de hadas que reposa en la palabra– la primacía de la mirada sobre el lenguaje. La comunicación que se establece entre el personaje y el fenómeno y la expresión de la experiencia extraordinaria no pertenecen al *logos*, son fundamentalmente visuales.

En « Simulatrix<sup>9</sup> », en « Isabel<sup>10</sup> » o en « On ne se brode pas tous les jours les jambes<sup>11</sup> » el sujeto femenino es observado, percibido y explorado en todas sus facetas, haciendo un especial hincapié en lo corporal, en la descripción del cuerpo y sus reacciones. « Isabel », el personaje-fenómeno que se desenvuelve en un ambiente claustrofóbico, encerrada, raptada, es una joven ciega. Con este personaje que literal y metafóricamente no ve, se afirma la necesidad decisiva de la mirada para reconocer al Otro, a la familia que con su hiper-protección la ahoga, especialmente su madre – Darrieussecq muestra a menudo en sus novelas figuras maternas que en su egoísmo y en su afán de tutela devoran a sus hijos<sup>12</sup>–. En este relato angustioso, que nos recuerda a *Del amor y otros demonios* de García Márquez, lo incomprensible es que no existe ningún motivo físico por el que la joven adolescente ciega no pueda ver. Del mismo modo que la nota inicial y sorprendente del relato de García Márquez es que a la púber encerrada en el convento de Santa Clara, la encontraron, al desenterrarla doscientos años más tarde, con una espléndida cabellera de veintidós metros con once centímetros. Sierva María de Todos los Ángeles e Isabel Arrantxaga de Guadalupe tienen algo en común, ambas son especiales desde un punto de vista corporal. Isabel no ve pero escucha la casa, y el narrador, esta vez en tercera persona, describe cómo la joven descubre y se adentra en su propio cuerpo, en su sexo: « Un doigt, deux doigts, trois doigts butent et s'enfoncent, un doigt, deux doigts, trois doigts encore facilement. Autrefois, cette chose n'était pas creuse. Isabel restait à l'extérieur et la sensation était électrique, brève et inoubliable. » (Darrieussecq, 2006: 200). Con desconocimiento – « cette chose »– ella se percibe, advierte los cambios de su cuerpo en la adolescencia,

---

<sup>9</sup> Relato publicado en el verano de 2003, en un suplemento de textos eróticos ofrecido por *Les Inrockuptibles*.

<sup>10</sup> Relato publicado en el verano de 1998 en *L'Infini* n° 62.

<sup>11</sup> Relato escrito en 2003, en ocasión de una exposición de la fotógrafa francesa Nicole Tran Ba Vang en la Galerie Taché-Lévy en Bruselas.

<sup>12</sup> Evoquemos a la madre de la narradora de *Truismes* que intenta literalmente comerse a su hija o las madres de *Naissance des fantômes* y *Le mal de mer* que aparecen como sirenas o monstruos marinos que se tragan a sus hijas, como la ballena hizo con Pinocchio, para reintegrarlas de nuevo a sus vientres.

sin verse frente al espejo. Escruta su reflejo en esa superficie mágica, creadora del doble, que recluye el alma, pero ella no se ve, ella se penetra y se adivina con otros sentidos. En cambio, en « On ne se brode pas tous les jours les jambes », toda la aprehensión del personaje femenino se hace a través de la mirada y en primera persona. Este relato surge como homenaje a una exposición de 2003 de la fotógrafa Nicole Tran Ba Vang<sup>13</sup>, cuyo trabajo se centra en una reflexión sobre el *body art*, sobre el concepto cultural de belleza y especialmente sobre el cuerpo femenino. En esa exposición podían verse las fotografías trucadas de hermosas mujeres jóvenes cuyos cuerpos, pintados o bordados con motivos vegetales y florales, se confundían con la decoración del fondo. Inspirado en esta serie de fotografías, y con un deseo manifiesto de la autora de transponer en la escritura otras artes plásticas, el relato « On ne se brode pas tous les jours les jambes » es una hermosa parábola que trata de la feminidad. En él las mujeres se adornan no con tatuajes o con *henna* sino con bordados en la piel y ésta se pierde, se muda cada mes desbaratando la hermosa labor, para marcar cada periodo como las hemorragias de la menstruación. « J'avais à peine deux petits bourgeons de seins, mais déjà je muais. [...] je tirais dessus le plus loin possible pour qu'on en finisse, jusqu'à me faire saigner. Ensuite je ne savais pas quoi faire des lambeaux » (Darrieussecq, 2006: 116). La narradora cuenta cómo las mujeres de su familia se transmitían de madres a hijas el arte del bordado. Con una gran sensualidad, este acercamiento surrealista al cuerpo femenino, presentado en sus cambios y periodos como un fenómeno fantástico, se produce a través de lo visual y de lo táctil, del contacto con una piel envoltorio que se pierde como la de los reptiles. La mujer-serpiente es el centro de atención y con ella se nos invita a recapacitar sobre el carácter social de la belleza femenina. Pero no sólo las metamorfosis femeninas de la adolescencia son revisadas. En « Simulatrix » Chloé, la mujer que aparece en primeros planos como una muñeca o como un bello animal, ciertamente como un objeto de deseo para el narrador, toma la palabra para contar su aprendizaje y su experiencia sexuales. Ella revela su dificultad de alcanzar el orgasmo con los demás y su técnica perfeccionada de la simulación. La *simulatrix* declara que el placer sexual siempre es solitario e individual. Así da cuenta de la dificultad de abrirse al Otro, pues si bien el sexo compartido resulta agradable, ella sólo disfruta con la masturbación, con el orgasmo en solitario, en intimidad. Fingir se convierte entonces en una obligación social.

---

<sup>13</sup> Vid. <http://www.tranbavang.com/>

Je simulais, me racontait Chloé, parce qu'il fallait absolument que je sois à l' hauteur. « J'ai simulé dès la première fois. » [...] « Vous savez que les femmes sont morphologiquement impénétrables : il n'y a que les idiots pour se figurer qu'ils les transpercent, qu'il les possèdent, qu'ils les clouent ou diable sait quoi –ou même qu'ils les font jouir. La femme jouit seule, comme l'homme. (Darrieussecq, 2006: 132-133).

En « Simulatrix » se nos muestran, como si se tratara de un animal raro en vía de extinción, las reacciones físicas del cuerpo femenino. La voz narradora inicial de este relato no es, como podría suponerse, la de un hombre que escucha y desea a Chloé, sino la de una mujer. Gracias a las desinencias del participio pasado descubrimos, al final del relato, que Chloé está acompañada por otra mujer. Del mismo modo que, viceversa, en « Célibataire<sup>14</sup> », se trunca el horizonte de espera del lector que piensa que el narrador que toma la píldora anticonceptiva es una mujer, y al final resulta ser un hombre. Esta confusión de género es trascendente para marcar la pretendida igualdad social, aunque no es de desdeñar que « Célibataire » sea un relato futurista, con aires de ciencia ficción. El cuestionamiento del papel de la mujer en la sociedad, la mirada hacia su emancipación, se hace desde el punto de vista de un hombre, de un narrador que mantiene hasta el final la indeterminación de su rol sexual. Lo fundamental es que tanto en « Simulatrix » como en « Célibataire » se nos habla de soledad, de reclusión emocional y erótica, de aislamiento y de la imposibilidad de compartir el propio cuerpo con los demás. El narrador de « Célibataire » concluye al final: « Alors je prends la pilule tout seul, comme tous les célibataires que je connais. Il n'y a personne dans ma vie, mais on ne sait jamais. » (Darrieussecq, 2006: 64).

Alusión obsesiva al cuerpo, predilección por la mirada y transgresión de papeles genéricos. Temas recurrentes que aparecen también claramente en el relato « Juergen, gendre idéal<sup>15</sup> », en el que de nuevo Darrieussecq traspasa la fotografía a la literatura y trata de expresar con sus textos algo similar a lo que otros artistas intentan reflejar con sus obras. El objetivo es producir con palabras las sensaciones creadas por otras artes visuales. En concreto, en este relato, se trata del conocido fotógrafo Juergen Teller, que en la ficción pasa a un segundo plano. La autora juega con las inversiones ya que la personalidad y los gustos del fotógrafo se trasladan en la ficción a su mujer, a la narradora protagonista del relato, que es la que mira, la fotógrafa, mientras que Juergen,

---

<sup>14</sup> Relato publicado con una versión diferente en octubre de 2004 en *Epok* nº 50.

<sup>15</sup> Relato publicado en el catálogo de la exposición «Do you know what I mean» que tuvo lugar en la Fondation Cartier, del 3 de marzo al 21 de mayo de 2006.

con su benevolencia y gran sensibilidad, aparece como el yerno ideal. La personalidad de la protagonista se perfila a partir de un episodio rocambolesco, en el que su madre – asimilada con la música de fanfarria bávara<sup>16</sup> del móvil– busca desesperadamente a su gato perdido, y cuando encuentra su carroña la entierra en un cementerio para animales, más tarde descubre que se han equivocado de felino y acaba enterrando a hurtadillas los despojos de su marido, su cadáver exhumado, en el lugar del gato. Lo interesante de este personaje, que se enfrenta a este histriónico fenómeno de animalización del padre y de personificación del gato, es, por un lado, el interesante cruce de papeles, y por otro la meditación acerca del aislamiento del individuo y la preocupación por la mirada. En sus fotografías ella busca encarecidamente el medio de «romper el cristal», de romper el hielo o la superficie del espejo que nos impide mirar a los demás y nos encierra en nosotros mismos. Antes de pedirle al Otro que se ofrezca totalmente, antes de capturar sus imágenes, ella quiere darse –como hace el fotógrafo Juergen en su serie Louis XV junto a Charlotte Rampling– y se retrata desnuda enseñando sin pudor sus orificios corporales para ofrecer a los otros su interior.

*Je voyais partout la cloche de verre. Je la voyais en prenant la photo et je la voyais en regardant la photo. Je la voyais autour de moi et je voyais ses reflets sur moi. Passer à travers ça devenait une obsession. Alors, je me suis photographiée nue. [...] même nue, la peau faisait barrage, et mon regard aussi : j'avais toujours l'impression, en regardant la photo, que mes yeux étaient voilés, comme recouverts d'une cataracte, ou flous, comme ceux d'un zombie. J'ai commencé à photographier des parties de mon corps en évitant le visage, et j'ai compris qu'il fallait que j'aie vers les orifices, vers l'intérieur du corps. (Darriussecq, 2006: 97).*

La protagonista se siente encerrada en una urna, en un receptáculo de cristal, incapaz de romper con la superficie que la separa de los demás, que la aísla y también la preserva. La fotografía del desnudo, la captación en un instante de la imagen del cuerpo, es un buen recurso para mostrar la perturbación de la identidad y el desasosiego de la mutación corporal, ya sea por el paso del tiempo o por técnicas de transformación estética. El cuerpo mutante es un tema de especulación fundamental para los artistas contemporáneos. El cuerpo transformado, «posthumano», monstruoso e inquietante es el fenómeno. O bien, la ausencia corpórea, el fantasma que se percibe como una intercepción luminosa, o una fotografía borrosa, movida, en la que se capta el movimiento.

---

<sup>16</sup> Juergen Teller es de origen bávaro.

El fantasma, tan recurrente en la narrativa de Marie Darrieussecq<sup>17</sup> para dar cuenta de la presencia de la ausencia, aparece en los relatos « Le voisin<sup>18</sup> » y « Noël parmi nous<sup>19</sup> ». En el primero, el personaje narrador, « le voisin », es un francés propietario por herencia de un apartamento en el legendario y misterioso edificio Dakota de Nueva York. A él se muda justo cuando Polansky está rodando *Rosemary baby*. Tiempo después, a modo de diario, cuenta enojado las molestias que le ocasiona su ruidoso vecino de arriba. Parece ser que es un personaje famoso, un músico de pelo largo casado con una asiática, que aporrea sin cesar su piano y le impide dormir. El personaje se obsesiona con él y lo odia profundamente por el zoo que provoca su presencia en el edificio y que a él tanto le perturba. Hasta tal punto es así que el día que lo asesinan se siente terriblemente culpable porque está convencido de que él es el que ha provocado su muerte a fuerza de desearlo. Al cabo de varios años lo vuelve a encontrar y lo adopta, pues nadie cree en la historia que cuenta: que en realidad no le han asesinado y que la CIA lo ha mantenido escondido todo ese tiempo drogado. Ni siquiera su hijo Sean cree que él sea Jonh Lennon. El vecino le propone convivir con él. « Nous nous entendons très bien, John et moi. Surtout qu'il a renoncé à la musique. Il boit mes bières, et il semble m'avoir pardonné mes mauvaises pensées ». (Darrieussecq, 2006 : 36). Jonh Lennon no existe, ni siquiera aparece físicamente ante el vecino, cuando vive en el Dakota, sólo se le aparece cuando está supuestamente muerto, y únicamente a él. Lennon, el animal del zoo, es un fantasma. En este relato el personaje aislado expresa a través del fenómeno, de su vecino, su incapacidad para establecer contacto con los demás y su odio a las masas, a la multitud enloquecida representada por los *fans* del ex *Beatles*.

« Noël parmi nous » es una historia en la que encontramos un buen ejemplo de personaje-fenómeno. En ella una narradora nos relata su vuelta a la casa familiar justo antes de navidad. Deambula sola abriendo ventanas, descubriendo los muebles y mirando fotografías de la infancia. Habla de su madre, de su primer amor, de su marido, al que no le gusta esa casa porque le produce escalofríos, del accidente que sufrió cuando era pequeña y al final, cuando llegan todos para celebrar las fiestas descubrimos, en la *pointe finale*, por boca de la madre, que ella no sobrevivió al accidente y que está

---

<sup>17</sup> Desde su segunda novela, *Naissance des fantômes*, el tema del fantasma aparece incesantemente en sus siguientes novelas: *Bref séjour chez les vivants*, *Le bébé*, *White*, *Le pays* y *Tom est mort*.

<sup>18</sup> Relato escrito a finales de 2005 para un número especial de *Rock & Folk* publicado en enero de 2006.

<sup>19</sup> Una versión diferente con otro título se publicó en *Vogue* en diciembre de 2002. La versión que aparece en *Zoo* fue emitida en 2004 en France Culture por Catherine Lemire, con la voz de Muriel Mayette.

muerta.

Lorsque la famille débarqua, la veille de Noël, je les vis ôter les draps des meubles, ouvrir les pièces et aérer, Une de mes plus jeunes nièces demanda qui j'étais, sur la photo de la cheminée :

« J'ai rêvé qu'elle était vivante, dit ma mère en baissant la voix, mariée à Paris, que nous parlions au téléphone et qu'elle venait passer Noël parmi nous » (Darrieussecq, 2006: 217).

Descubrimos que, a lo largo del relato, el lector ha adoptado la perspectiva del fantasma<sup>20</sup>. El personaje y el fenómeno se han confundido, el fenómeno no es necesariamente exterior al personaje como sucede en la novela gótica, el fenómeno puede producirse en el interior del personaje, convertirse en el personaje. Esta historia que adopta todos los tópicos de los cuentos de terror o de las *ghost storie*, del género fantástico, se impregna también de una pátina de cotidianidad que potencia el efecto de desasosiego, de perturbación, de lo inquietante, tal como lo define Freud en *Das Unheimliche*.

Fantasmas y monstruos pueblan los relatos de Darrieussecq. El fantasma es lo incorpóreo y el monstruo es lo corpóreo desmedido e inhumano. Si anteriormente mencionábamos al cuerpo mutante, podríamos ahora afirmar que el monstruo que aparece de manera más obsesiva en estos relatos es el resultado de un proceso de animalización y de su contrapartida, de un fenómeno de antropomorfización.

Ya en *Truismes* Darrieussecq nos presentaba a una protagonista que se transformaba en cerda de forma intermitente, según si seguía sus instintos más salvajes o no. Cuando era humana se animalizaba y cuando era *une truie* era capaz de sujetar una pluma entre sus pezuñas y escribir sus memorias. En el relato « La Randonneuse », el fenómeno exterior, el monstruo amenazador, es una esquiadora perdida en la montaña en una noche de tormenta que asusta a los perros y al gato de la narradora que le da cobijo en su chalet aislado. La presencia de esta mujer de ojos felinos, dorados, y uñas como garras, crea tal desasosiego en la protagonista que la conduce en su coche al pueblo para que no pase la noche en su casa. Cuando regresa, a la luz de los faros, vuelve a encontrársela en la carretera, como la autoestopista fantasma. Vuelve a llamar a su puerta, pero al descubrir a Humphrey, al gato, con la garganta destrozada, no le permite entrar de nuevo en la casa, y a la mañana siguiente se la encuentra muerta, congelada. « Une de ses mains glissa hors de la neige. Ses ongles étaient noirs de sang

---

<sup>20</sup> Como sucede en la película *Los Otros* (2001) de Alejandro Amenábar, o incluso en *El sexto sentido* (1999) de Shyamalan.

caillé » (Darrieussecq, 2006: 180). Mujer felina, ser medio humano medio animal, la *randonneuse* responde a todas las expectativas de un fenómeno de cuento fantástico, con alusiones a la licantrópía. En « *Connaissance des singes*<sup>21</sup> », la narradora protagonista –una vez más escritora en crisis de inspiración y de nuevo aislada como en « *La Randonneuse* »– debe pasar el verano cuidando a Marcel, la mascota de su madre. Un educado chimpancé deprimido que « *singe* » a su progenitora. Aquí el elemento focalizado, observado, es claramente un animal, pero es un animal que sufre un curioso proceso de personificación, ya que cuando sigue la estricta dieta impuesta por su dueña: agua, mijo y un plátano cada tres días, es capaz de mantener conversaciones brillantes. « Plus il a faim, plus il parle. Il a commencé pour dire ça *j'ai faim*, et puis il a passé à autre chose. Et moi, j'aime qu'on me parle. J'ai besoin de compagnie, figure-toi, ce ne sont pas tes deux visites par an qui vont remplir ma vie ». (Darrieussecq, 2006: 45). En cambio cuando la hija, la narradora, le ofrece todo tipo de comida: leche, carne, ensalada, pizzas... vuelve a convertirse en un auténtico simio, saltando alegre por los árboles. La transformación de Marcel, propiciada por la alimentación, deja entrever un conflicto de incomunicación y denuncia la soledad de los personajes femeninos. La madre de la protagonista se queja –como la madre de « *Juergen, gendre idéal* »– de la inatención de su hija y ésta a su vez lo hace de su hija, que no se digna ni a llamarla, sin contar que se ha pasado al enemigo pues trabaja como crítica literaria.

En « *My mother told me monsters do not exist*<sup>22</sup> » la protagonista escritora descubre una noche, en la normalidad de su hogar, encaramada a las cortinas de su casa, una «cosa peluda y negra», un engendro animal, algo indescriptible, que al principio ella pretende negar y que finalmente acaba aceptando. Ese monstruo, lo Otro, es el foco de sus miradas al igual que ella lo es de su vecino *voyeur*. « *Mon voisin d'en face me regardait souvent, droit dans le blanc des yeux ; bien que parfois le doute m'ai saisie, qu'il ne regarde que son reflet dans la vitre. Son regard n'exprimait rien, ni curiosité, ni concupiscence.* » (Darrieussecq, 2006: 144). La reflexión sobre la mirada es otra vez primordial en este relato. La narradora percibe, focaliza sin cesar al monstruo.

[...] la forme déconcertante comme imprimée sur ma rétine [...] On aurait dit un lapin, ou une poupée en chiffons ; peut-être un pigeon, qui serait tombé à l'intérieur ? Je ne parvenais pas à fixer mon regard à la bonne distance à décider d'une taille, d'une position, d'une couleur, comme si un quadrillage d'air, un

---

<sup>21</sup> Relato publicado en *Le Monde* n° 73 del 9 de julio de 2005.

<sup>22</sup> Relato publicado en la revista *Tenèbres* n° 8 en octubre de 1999, retomado en una antología en el « *Fleuve noir* », *De Minuit à minuit* en 2000. El título hace referencia a la famosa frase de *Alien IV*.



grillage invisible, avait obligé mes yeux à une acrobatie mise au point. [...] Si mes yeux avaient pu palper, sentir, manger, ils l'auraient fait pour mon cerveau, qui s'obstinait, stupide, comme devant une illusion optique. (Darrieussecq, 2006: 144-145)

Ese espantajo animal, parecido a un murciélago gigante, saca a la narradora protagonista de su rutina, y al mismo tiempo pone de relieve su retraimiento. Al final el fenómeno se impone y el personaje lo acoge maternalmente sin reticencias, lo convierte en su mascota. Como al chimpancé de « *Connaissance des singes* » se lo gana gracias a la comida: « Elle [la bête] émit de petits bruits de rongeur, puis essuya, tête sur l'aile, un filet de bave noire. Un autre morceau de gruyère. Un reste de poulet. Le gras d'une tranche de jambon. Un abricot, des cacahuètes, et un yaourt qu'elle siffla en deux secondes ». (Darrieussecq, 2006: 152). La alimentación está siempre presente en todo proceso de cambio, de transformación, de metamorfosis, e incluso de monstruosidad<sup>23</sup>. Y, en el caso de Darrieussecq, también se relaciona con la maternidad. En este relato la protagonista acaba adoptando al extraño animal, pues en cuanto lo nutre surge en ella un instinto de protección. El relato concluye así: « Je la prénommai: Clémence. C'était une fille, de toute évidence et elle forcissait de jour en jour » (Darrieussecq, 2006: 153). Como el gato de la madre o como Marcel, Clémence, la cosa monstruosa animal, se humaniza gracias a su nombre. Y el proceso contrario, la animalización, acontece también como algo propio de la gestación. En *Truismes* la protagonista que comía vorazmente y se convertía en cerda creía ciegamente que la causa de su metamorfosis era el hecho de que estaba encinta. Existe, en el imaginario de esta autora, una correspondencia innegable entre metamorfosis fantástica, alimentación y maternidad o/y adolescencia femenina. En el relato « *Encore là*<sup>24</sup> » la narradora es una mujer que acaba de ser madre de una niña y centra toda su atención en los cambios de su cuerpo tras la cesárea. Contempla su cuerpo con distancia y aversión, no soporta los kilos que ha ganado durante el embarazo y se obsesiona con adelgazar. En oposición al proceso de engorde durante la preñez ella se esfuerza ahora por perder peso y consigue adelgazar tanto que, al final, no puede moverse de la cama a causa de su anorexia. Se vuelve ingrávida y pasa de la gravidez del embarazo a la inconsistencia corporal total. Rechaza las formas rotundas y generosas de la madre que amamanta y, como Alicia, que escoge

---

<sup>23</sup> Recordemos cómo en *La metamorfosis* de Kafka se detallaba la comida putrefacta que ingería Gregor Samsa o cómo Alicia en el País de la Maravillas estaba constantemente tentada a elegir entre beber y comer, o no, alimentos y bebidas con carteles que rezaban «Cómeme» o/y «Bébe».

<sup>24</sup> Relato publicado en noviembre de 2005 en *Naissances* (éd. Iconoclaste). Una recopilación de relatos de ocho escritoras que abordan la temática del nacimiento y la maternidad.

obedecer o no al «Cómeme» o al «Bébeme» para menguar o volverse gigantesca, aquí la madre observa su cuerpo que pasa de un extremo a otro, de lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño. La madre es un personaje-fenómeno privilegiado, al igual que Nathanaël, el niño protagonista cuyo nombre, con innegables ecos fantásticos<sup>25</sup>, da título al relato homónimo, que observa asustado, curioso, cómo sus manos han explotado por los aires y sus muñones desprenden un cierto olor a caramelo quemado.

La materialización o la expresión concreta de la angustia, del miedo o de las obsesiones del personaje se proyecta en el fenómeno. Así, « Le fantastique se présente comme une espèce de phénoménologie qui examine le développement d'une conscience abstraite face à une situation exceptionnelle. » (Malrieu, 1992: 57) Darrieussecq se sirve de lo fantástico –también de la ciencia ficción– en sus relatos, para que los personajes sean conscientes ante el fenómeno de su retraimiento e incomunicación. Lo fundamental no es la naturaleza del fenómeno sino la dialéctica que se establece entre los dos elementos de esa ecuación. Aquello que provoca una mirada diferente o la inesperada observación de algo distinto, permite al individuo meditar sobre sí mismo y sobre sus relaciones con los demás. En *Zoo* los personajes femeninos observan y son observados como se observa a un animal enjaulado, con curiosidad y con distancia, a veces con simpatía y otras con desconfianza, con una vaga impresión de que el otro ser nos resulta cercano pero no pertenece a nuestra propia especie. La aproximación al otro se lleva a cabo a través de la mirada. Se mira lo que produce asombro, extrañeza, fascinación, ya sea su propio cuerpo, ya sea un mono que habla, ya sea su pareja, su madre o una turbadora mujer felina.

---

<sup>25</sup> Podría ser un guiño al famoso personaje de Hoffmann, al huérfano Nathanaël de *Der Sandmann*.

## Références bibliographiques

- BESSIERE, I., 1974 : *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.
- CAILLOIS, R., 1966 : « De la féerie à la science-fiction » prologue a la *Anthologie de la littérature fantastique*, Paris, Gallimard.
- CASTEX, P.-G., 1987 : *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Éd. Corti.
- DARRIEUSSECQ, M., 1996 : *Truismes*, Paris, Folio.
- DARRIEUSSECQ, M., 1998 : *Naissance des fantômes*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- DARRIEUSSECQ, M., 1999 : *Le mal de mer*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- DARRIEUSSECQ, M., 1999 : *Précisions sur les vagues*, Paris, P.O.L..
- DARRIEUSSECQ, M., 2001 : *Bref séjour chez les vivants*, Paris, P.O.L..
- DARRIEUSSECQ, M., 2002 : *Le Bébé*, Paris, P.O.L..
- DARRIEUSSECQ, M., 2003 : *White*, Paris, P.O.L..
- DARRIEUSSECQ, M., 2005 : *Le Pays*, Paris, P.O.L..
- DARRIEUSSECQ, M., 2006 : *Zoo*, Paris, P.O.L..
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., 1999: *Del amor y otros demonios* Barcelona, Plaza Janés.
- GROJNOWSKI, D., 1993 : *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod.
- FREUD, S. 1919, *L'Inquiétante Étrangeté*, in :  
[http://erbma2.free.fr/Freud/Sigmund%20FREUD%20%20L'inqui%20tante%20%20E9tra%20nget%20\(1919\).pdf](http://erbma2.free.fr/Freud/Sigmund%20FREUD%20%20L'inqui%20tante%20%20E9tra%20nget%20(1919).pdf)
- MALRIEU, J., 1992 : *Le Fantastique*, Paris, Hachette.
- NODIER, Ch. 1830, *Du Fantastique en littérature*, in :  
<http://indexfantastique.phpnet.org/Textes/FicheTxt.php3?key=267>
- RICHTER, A., 2002 : *Le fantastique féminin, un art sauvage*, Paris, La Renaissance du livre.
- SCHNEIDER, M., 1985 : *Histoire de la littérature fantastique en France (1964)*, Paris, Fayard.
- TODOROV, T., 1970 : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- VAX, L., 1965 : *La séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F..
- <http://www.uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr> (Site officiel de Darrieussecq).
- <http://www.tranbavang.com/> (Site officiel de Nicole Tran Ba Vang)

## Representación de la realidad en los textos jurídicos franceses

Joaquín Giráldez CEBALLOS ESCALERA  
UNED

El lenguaje jurídico implica una comunicación de tipo especializado. Aunque el uso de la lengua sigue las reglas de la gramática y de la sintaxis de la lengua general, la particularidad del texto jurídico es su uso restringido. El vocabulario especializado y el estilo lo convierten en un lenguaje técnico, difícil de utilizar para los profanos.

Los interlocutores pertenecen a grupos profesionales relacionados con las profesiones jurídicas (jueces, abogados, profesores, estudiantes de derecho, etc.). Aunque la justicia debe ser accesible a todos (“nul n'est censé ignorer la loi”) y tanto los textos normativos (leyes, reglamentos) como los procesales y jurisdiccionales (comunicaciones, autos, providencias, sentencias, etc.) deberían ser accesibles a todos los ciudadanos, ya que son éstos los destinatarios finales, no ocurre así en la realidad y nos encontramos con que el lenguaje jurídico es poco comprensible para los profanos, ya que, a diferencia de lo que ocurre en otros campos científicos, en el lenguaje jurídico no coexisten diferentes niveles de especialización: el utilizado por los especialistas y un subnivel más asequible, utilizado para la divulgación científica.

### I. El derecho romano.

La herencia latina transmitió las nociones jurídicas propias del derecho romano. Esta herencia latina contiene la mayor parte de los términos más utilizados del vocabulario jurídico : Loi (lex), justice (ius), code (codex), etc.

Una línea La Rochelle-Grenoble dividía Francia en dos. En el Sur (Pays d'Oc), el derecho romano fue utilizado como « jus scriptum », mientras que en el norte de esta línea (Pays D'oïl) se empleaba el derecho consuetudinario, utilizándose el derecho romano como « ratio scripta », fuente supletiva del derecho.

Esta diversidad de normas se mantuvo durante mucho tiempo, por lo que Voltaire decía: “On change de lois en voyageant, aussi souvent que de chevaux” (Voltaire).

La tradición romana favoreció en el pasado la presencia del acto oral. Hasta el s. XII los actos de justicia eran orales. Esa preeminencia de lo oral sobre lo escrito ha dejado una huella en el lenguaje jurídico: “l'audience”, “Le juge prononce le jugement”,

“Le juge entend les avocats”, “dire le droit”, etc.

## **II. Los textos jurídicos:**

Los primeros textos jurídicos escritos aparecieron en el s. XII, se trataba de textos escritos en un latín vulgar, el mismo que se enseñaba en las escuelas de derecho de Orléans, Tours o Montpellier.

El latín, que es la base de la mayor parte del vocabulario jurídico francés, se mantuvo como lengua jurídica hasta mediados del s. XVI, por lo que se daba una situación bastante irregular: las personas eran juzgadas en latín, una lengua que desconocían.

En 1539, se produce un hecho de gran importancia para la lengua jurídica; Francisco I promulga el decreto « Villers-Cotterêts ».

El decreto « Villers-Cotterêts », promulgado el 15 de agosto de 1539 con el nombre de *Ordonnance générale sur le fait de la justice, police et finances*, constituyó uno de los principales factores de unificación del derecho francés, convirtiendo a la justicia en accesible a los ciudadanos. A partir de entonces, todos los documentos públicos debían redactarse en francés. Las razones están expuestas en los artículos 110 y 111 de esta Orden:

Et afin qu'il n'y ait cause de douter sur l'intelligence desdits arrests, nous voulons et ordonnons qu'ils soient faits et écrits si clairement, qu'il n'y ait, ne puisse avoir aucune ambiguïté ou incertitude, ne lieu à demander à interprétation. (Art. 110)

El decreto invoca la necesidad de claridad en las sentencias:

Et pour ce que telles choses sont souvent advenues sur l'intelligence des mots latins contenus esdits arrests, nous voulons d'oresnavant que tous arrests, ensemble toutes autres procédures, soient de nos cours souveraines et autres subalternes et inférieures, soient de registres, enquestes, contrats, commissions, sentences, testaments, et autres quelconques, actes et exploits de justice, ou qui en dépendent, soient prononcés, enregistrés et délivrés aux parties en langage maternel françois et non autrement (Art. 111).

## **III. Lengua general y lengua de especialidad :**

A mediados del S. XVI, los jurisconsultos constituían la élite intelectual del reino, lo que significa que leían y escribían en latín. Como los letrados, jurisconsultos y demás profesionales del derecho debían utilizar la lengua francesa en el ejercicio profesional, a partir de la promulgación del decreto *Villers-Cotterêts*, se esforzaron en enriquecerla.

Sin embargo, no se cumple el objetivo del decreto *Villers-Cotterêts* de hacer la

justicia comprensible a los ciudadanos.

La lengua de los profesionales del derecho « *les gens de robe* » no se convirtió ni en la lengua literaria ni en la lengua común de todos los franceses. En el s. XVI el lenguaje jurídico estaba ya fijado, con un estilo arcaico, oscuro y poco inteligible para el profano. Montaigne (1533-1592) se quejaba así de la falta de claridad del lenguaje jurídico:

Pourquoy est-ce, que nostre langage commun, si aisé à tout autre usage, devient obscur et non intelligible, en contract et testament : Et que celuy qui s'exprime si clairement, quoy qu'il die et escrive, ne trouve en cela, aucune manière de se declarer, qui ne tombe en doute et contradiction? (Montaigne, *Essais*, Livre III, Chapitre XIII, De l'expérience).

La oposición entre el uso de la lengua jurídica y la lengua de la Corte se mantuvo hasta finales del s. XVI, momento en que la lengua de la Corte se convertiría en la lengua dominante.

El francés «de la Cour» o de la aristocracia se impuso sobre el uso del francés « du Palais » o de los juristas (Lenoble-Pinson 2003 : 5).

#### **IV. Características del lenguaje jurídico:**

##### **El vocabulario jurídico:**

##### **1. La polisemia**

El vocabulario exclusivamente jurídico (*appartenance exclusive*) está compuesto por unos 400 términos, que aumentaría considerablemente si se añadieran las composiciones y los términos compuestos (*sous location, avant contrat, etc.*)

Junto a los términos de pertenencia exclusiva al lenguaje jurídico, son frecuentes los casos de “polisemia externa” (unos 150 términos) (Cornu 1990:69), que tienen un significado diferente en el lenguaje jurídico y en la lengua general :

Así “moyen” (medio) en la lengua general, designa lo que se encuentra entre dos cosas y también algo que puede servir para un determinado fin. En el lenguaje jurídico es el motivo destinado a fundar una demanda.

“Ordonnance”, en la lengua general es el escrito que contiene las prescripciones realizadas por un médico (receta) y en lenguaje jurídico es una disposición de carácter legislativo promulgada por el poder ejecutivo con valor de ley (decreto-ley) y también una decisión de un juez (auto o providencia).

En la lengua general, la “servidumbre” (“servitude”) es el estado de dependencia

total de una persona o de una nación a otra. Sin embargo el Código civil define la servidumbre de forma distinta: “Une servitude est une charge imposée sur un héritage pour l'usage et l'utilité d'un héritage appartenant à un autre propriétaire”. (Art. 637)

El legislador ha querido dar un significado exacto a determinados términos, dirigiéndose a los especialistas en su propia lengua y más concretamente a los jueces que son los que, en definitiva, deben interpretar la ley.

## **2. La sustantivación y la derivación en el vocabulario jurídico.**

En cada uno de los actos jurídicos existe la necesidad de identificar a cada una de las partes que intervienen en ellos, asignándoles el papel que han de representar. Así en el proceso civil interviene el juez, el abogado, el procurador y las partes, que en primera instancia serán el demandante o actor y el demandado. En la apelación el juez, el abogado y el procurador seguirán denominándose igual, pero el demandante y el demandado (*demandeur / défendeur*) pasarán a ser el apelante y el apelado (*appelant / intimé*), porque representan un papel distinto.

Ante la necesidad de identificar a los sujetos que intervienen en los actos, en aquellos casos en los que la lengua general no posea un término apropiado el lenguaje jurídico recurrirá al neologismo, utilizando fundamentalmente sustantivos derivados de adjetivos o participios (sustantivación) y añadiendo prefijos o sufijos a los sustantivos existentes (derivación).

Sustantivación de participio presente: indica la acción:

*acceptant / appellant*

Sustantivación de participio pasado: e indica la recepción de un beneficio o la posición receptiva:

*adopté / obligé / prévenu*

En algunos casos existe una correspondencia entre los participios presentes y los participios pasados (*adoptant / adopté*), pero no constituye una regla general:

*cédant / cessionnaire*

*vendeur / acquéreur*

## **3. Las fórmulas:**

Una particularidad del lenguaje jurídico lo constituyen las fórmulas, que son construcciones fijas mantenidas a lo largo del tiempo con la finalidad de dar una cierta solemnidad a determinados actos y facilitar su memorización. Su origen se remonta al

derecho romano.

Todas las fórmulas tienen un ritmo, ya que proceden del derecho oral, en el que la fórmula debía pronunciarse de memoria, con exactitud, sin poder cambiar los términos ni modificar el orden. Hoy las fórmulas se mantienen como reliquias de tiempos pasados.

En la fórmula del juramento "jurez de dire toute la vérité, rien que la vérité ». El carácter enfático de la fórmula viene dado por la repetición de la misma palabra, "vérité", lo que pone de manifiesto la herencia hebrea de algunas fórmulas. En hebreo, el superlativo consistía en repetir varias veces la misma palabra (Garapon 1997 : 138).

Sin embargo, lo que es más frecuente en el lenguaje jurídico es el ritmo binario, que consiste en la repetición de términos sinónimos o casi sinónimos ("legal pairs"):

« Je jure de bien et fidèlement remplir mes fonctions ... »

« jurez et promettez ... »

« parler sans haine et sans crainte ... »

« Casse et annule » (Arrêt de la Cour de cassation).

El ritmo binario, representa una tautología, en el sentido de que repiten de forma inútil la misma idea (Houbert: 2003).

La fórmula es el precedente de los verbos performativos, es decir, "ejecutivos", en los que el enunciado ni describe ni constata nada, pero implica la ejecución de la acción. La palabra tiene un valor de acto.

"Je vous déclare unis par les liens du mariage. "

« Cuando el juez pronuncia el divorcio, disuelve el matrimonio: el pronunciamiento del divorcio tiene en sí mismo una eficacia jurídica » (Garapon 1996: 139).

En el derecho, la lengua se utiliza para algo más que para describir las acciones, la lengua es la acción, como ocurre en las fórmulas. Los actos consistentes en jurar o prometer no existirían sin estos verbos que tienen, cada uno de ellos, el valor de un gesto. El lenguaje jurídico, es mucho más que un instrumento de comunicación, representa la propia institución judicial (Lenoble-Pinson 2003 : 13).

#### **4. Definición de los términos jurídicos:**

Aunque la mayor parte de los términos que componen el lenguaje jurídico pertenece a la lengua general, la particularidad del lenguaje jurídico es su precisión, lo que obliga, en muchos casos, a definir los términos que utiliza.

En el derecho anglosajón existe la tradición de definir los términos utilizados, ya



sea en el encabezamiento o al final de cada norma, costumbre que se ha extendido también al derecho internacional, fundamentalmente a los tratados internacionales.

En el derecho francés encontramos gran cantidad de definiciones: hay más de 100 definiciones en el Código civil y otras tantas en otros códigos, leyes, decretos, etc.

En la mayor parte de los casos, la definición se refiere a términos jurídicos:  
definición de usufructo (Art. 578 C.c.)

“L'usufruit est le droit de jouir des choses dont un autre a la propriété, comme le propriétaire lui-même, mais à la charge d'en conserver la substance”.

Pero no es infrecuente la definición de términos de la lengua común:  
definición de “menor” en el artículo 388 del C. civil:

“Le mineur est l'individu de l'un ou de l'autre sexe qui n'a point encore l'âge de dix-huit ans accomplis”.

### **Conclusión:**

Es importante analizar el lenguaje jurídico en su perspectiva diacrónica, puesto que todo intérprete del derecho debe remontarse a sus orígenes para buscar la referencia jurídica, que puede proceder del derecho romano, de la tradición jurídica propia, o de un neologismo creado por la necesidad de definir hechos nuevos.

En el vocabulario y en el discurso jurídicos son inseparables la forma y el fondo; el hecho lingüístico y el hecho jurídico.

## Bibliografía

- BASDEVANT-GAUDEMET, Brigitte et Gaudemet, Jean (2003): "Introduction historique au droit XIIIe – XXe siècles". L.G.D.J.
- BERGMANS, Bernhard. (1987): "L'enseignement d'une terminologie juridique étrangère comme mode d'approche du droit comparé: l'exemple de l'allemand", in: *Revue internationale de droit comparé* n° 1/1987, Paris.
- CORNU, Gérard (1990) "Linguistique juridique", Domat Droit privé. Montchrestien.
- DE LA OLIVA, Andrés y Díez-Picazo, Ignacio (2004): *Derecho procesal civil, el proceso de declaración*, ed. Ramón Areces.
- DENIEUL, Jean-Denis (2002): *Petit traité de l'écrit judiciaire*, Dalloz, Paris.
- GARAPON, Antoine (1996). *Bien juger, essai sur le rituel judiciaire*, éd. Odile Jacob.
- GEMAR, Jean-Claude (1994). "Le discours du législateur et le langage du droit : rédaction, style et texte juridiques", *Revue générale de droit*, vol. 25, p. 327-345.
- HOUBERT, Frédéric. (2003): "Le triple défi du traducteur juridique", American Translators Association, *Revue de la common law en français*, vol. 5, n° 2, p. 607-618.
- LENOBLE-PINSON, Michèle (2003) "Une éternelle école : le langage judiciaire en français". *Formation de l'Ordre judiciaire. Stratégie et pratique de l'écrit judiciaire*. Dinant.
- SOREL, Albert (1969) *Le Code civil, 1804-1904*, introduction au livre du centenaire 1904. Paris, Duchemin 2 vol.
- VAUGELAS, Claude Favre de (1996[1647]): *Remarques sur la langue française*. éd: Ivrea, Paris, 1996. (1ère édition publiée par Auguste Courbé, à Paris, 1647).

# **El texto jurídico: freno o estímulo de una lengua minoritaria. Los centros de educación en Sudbury (Ontario, Canadá)**

María Teresa PISA CAÑETE  
Universidad de Castilla La Mancha

## **1. Introducción**

En Ontario la evolución de la educación en lengua francesa y de la enseñanza de la lengua francesa es una larga historia de reivindicaciones de los derechos de los francófonos. A su vez, la educación en francés ha sido considerada como un elemento esencial para la transmisión y el desarrollo de la cultura de la comunidad francófona.

Sin embargo, esta comunidad fue privada de este derecho en algunas ocasiones, siendo el Reglamento XVII (impuesto en 1912) la norma más represiva. A partir de la segunda mitad del siglo XX aparecen varias normativas que permiten regular no sólo los programas de estudios (a nivel de la educación primaria en primer lugar y de la educación secundaria después) sino también la gestión de los centros y de los consejos escolares, al igual que la formación del personal docente.

En nuestros días, gracias a una serie de reconocimientos legales, los franco-ontarianos tienen derecho a recibir importantes servicios en francés, como la educación, la atención sanitaria o la asistencia en los tribunales.

Aún así, debido a otras características de la vida moderna, como la globalización de las comunicaciones y las exigencias del mercado laboral, los franco-ontarianos viven en una sociedad bilingüe donde el inglés es la lengua más hablada y donde este bilingüismo (de tipo dominante) puede favorecer una asimilación al inglés.

## **2. Leyes sobre educación**

En Canadá la educación es competencia de los gobiernos provinciales. De este modo las leyes que regulan la educación pública no son las mismas en cada provincia.

Antes de pasar a hablar de las leyes que rigen en la actualidad el sistema educativo en la provincia de Ontario, lo que nos obliga a hacer referencia a algunas normativas del siglo XIX, es necesario conocer algunas características generales de la situación lingüística y demográfica en Ontario.

## 2.1 La cuestión lingüística y religiosa

La historia de la enseñanza de la lengua francesa en Ontario se remonta a los orígenes de la colonización, en la primera mitad del siglo XVII. Son los misioneros (principalmente jesuitas<sup>1</sup>) los que elaboran un “primer proyecto” educativo con el fin de convertir al catolicismo a los pueblos autóctonos. Más tarde, la presencia de militares y de colonos implicó la creación de unas primeras escuelas.

Con el tiempo, la presencia anglófona se hizo cada vez más invasora y predominante, sobre todo tras el Tratado de París (por el que Francia cedía sus territorios a la Corona Británica en 1763) y tras la independencia de los Estados Unidos (1775-1783). Ante esta presión, los dirigentes políticos y religiosos franco-canadienses desarrollaron un plan colonizador basado en dos instituciones: la escuela y la parroquia, destinadas a garantizar la supervivencia lingüística y cultural de los colonos y de los emigrantes francófonos de Québec.

La Iglesia Católica, que había estado presente en la organización de la vida en territorio canadiense desde el principio, lo seguía estando en el territorio de Québec (separado del territorio de Ontario por el Acta Constitucional de 1791) y quería serlo también en Ontario. Además, la fe era lo que unía a las colonias con Francia, el referente por excelencia para el pueblo franco-canadiense. La defensa de la religión católica y de la lengua francesa, y por tanto la defensa de la transmisión de ambas, han estado totalmente unidas a lo largo de la sociedad tradicional canadiense y así se han defendido eslóganes como “la langue gardienne de la foi” o “une langue, une foi”.

En el siglo XIX continuaron los enfrentamientos entre las comunidades franco-parlantes y anglo-parlantes por el tema de la educación religiosa y lingüística. La protección por parte de la Iglesia católica de la población francófona provocó enfrentamientos con los obispos irlandeses (católicos también), primero por la cuestión de los límites de las diócesis y luego por el problema lingüístico, ya que aquellos pedían el uso del inglés para todos los católicos de América del Norte<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La labor educativa de los jesuitas, junto a otras congregaciones religiosas, se extiende desde la apertura de las primeras escuelas francófonas en el siglo XVII hasta la fundación de las primeras universidades a mediados del siglo XX. En la actualidad la enseñanza en francés y la transmisión de la fe católica siguen conviviendo en numerosos centros de enseñanza (por ejemplo, en Sudbury, l'École Saint Denis y la Université de Sudbury).

<sup>2</sup> La cuestión de la escuela privada y católica, primero, y pública, laica y “separée” después, va a ser el principal motivo de lucha de los francófonos de Ontario a lo largo de casi todo el siglo XX. Las escuelas

Por otro lado, el aumento de la población franco-parlante, y por tanto el aumento del número de escuelas, a lo largo del siglo XIX, hizo temer a la mayoría anglófona una supremacía de aquel grupo, hasta entonces minoritario. Las medidas del gobierno ontariano para obligar a los alumnos francófonos a aprender inglés aumentaron fomentando así una asimilación cultural.

Vemos así cómo la defensa de la educación en francés y de la transmisión de la lengua francesa incluye una defensa de la identidad cultural de la comunidad franco-ontariana, así como de su religión, que va más allá del interés por educar a esta comunidad y se convierte en una lucha de poder político al igual que en una “guerra de religiones”<sup>3</sup>.

## **2.2. Informes, restricciones y derechos**

La historia del sistema educativo en francés en Ontario la forman una serie de medidas a favor y en contra de la enseñanza en francés y de la lengua francesa. Si los inspectores de educación valoraban negativamente la calidad de la enseñanza en las escuelas francófonas, se adoptaban medidas restrictivas o de asimilación al sistema anglófono. Sin embargo, si los representantes de las instituciones educativas defendían la necesidad de respetar la identidad cultural de los francófonos y consideraban necesario defender su lengua como vehículo de transmisión de esa cultura, entonces se adoptaban medidas a favor de un sistema educativo bilingüe.

A principios del siglo XIX aparecen las primeras leyes sobre educación: *L'Acte d'établissement d'écoles publiques* (1807) y *L'Acte des écoles communes* (1816), que permiten la fundación de nuevas escuelas, al igual que las subvenciones para las escuelas primarias de lengua inglesa y de lengua francesa. Sin embargo, el hecho de que el número de alumnos en las escuelas francesas fuera reducido y también la dificultad de encontrar personal docente cualificado para estas escuelas, lleva a los inspectores de educación a recomendar la integración de los alumnos francófonos en el sistema anglo-

---

“separadas” son actualmente escuelas confesionales católicas (francófonas o anglo-irlandesas) que se mantienen con subvenciones estatales. (Choquette: 1987, 110)

<sup>3</sup> La jerarquía de la Iglesia Católica y romana de Canadá se escindió en dos líneas étnicas: para los obispos anglófonos la Iglesia debía ser un instrumento para mantener un monolingüismo en Ontario, mientras que los obispos francófonos defendían la Iglesia como salvaguardia de la cultura franco-ontariana. El sistema de escuelas separadas, controlado por la Iglesia, desempeñaba la misma función que la doctrina religiosa. Este enfrentamiento se vivió con especial intensidad en la ciudad de Ottawa y sobre todo en su universidad. El líder de los obispos anglófonos fue Monseñor Fallon. Entre los francófonos destacó el sacerdote Charlebois. Este rivalidad también se vivió de manera especialmente intensa en la prensa, donde unos y otros publicaban sus opiniones. En este contexto fue creado en Ottawa en 1910 el diario *Le Devoir*, partidario de la causa francófona. (Choquette: 1975)

protestante, considerado de mejor calidad. Éste era es caso del informe Dirham, redactado en 1839.

Entre 1846 y 1876 ocupa el puesto de superintendente principal de educación<sup>4</sup> Egerton Ryerson. Defensor del bilingüismo, durante su mandato se crean nuevas escuelas francófonas siguiendo los principales ejes migratorios: primero en el este de la provincia (con la llegada de población de Québec) y después en el norte (siguiendo la construcción del ferrocarril y la fundación de nuevos núcleos de población<sup>5</sup>). Además, los franco-ontarianos pueden acceder a la gestión de estos centros siguiendo el modelo de Québec y los maestros y los manuales también son mayoritariamente de origen quebequense. De este modo, durante estas décadas las escuelas francófonas mejoran considerablemente la calidad de sus servicios.

Después de la salida de Ryerson y a lo largo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX la situación para los franco-ontarianos en materia escolar se complica, ya que los líderes políticos y religiosos anglófonos y francófonos toman el sistema educativo como caballo de batalla en sus disputas.

En 1885 una ley estipula que es obligatorio enseñar inglés en las escuelas anglo-francesas, que el estudio de la lengua francesa nunca debe perjudicar al estudio de la lengua inglesa, que se deben usar manuales bilingües procedentes de las provincias Marítimas (y no de Québec) y que los docentes francófonos deben tener un cierto grado de conocimiento del inglés para obtener el certificado de aptitud que les permite trabajar.

Al mismo tiempo surge un movimiento de resistencia francófono que busca nuevas medidas para frenar el proyecto de asimilación y de aculturación de las escuelas a la vez que seguir aumentando la calidad de la educación en las escuelas francófonas y anglo-francesas.

En este contexto, en 1910 se celebra el “Congrès de l’éducation des Canadiens français de l’Ontario”, al que asisten 1200 delegados, y fundan “L’Association canadienne-française d’éducation de l’Ontario” (ACFEO) con el objetivo principal de defender el derecho de los francófonos a una educación en francés.

---

<sup>4</sup> Hasta la creación del puesto de ministro de educación, el ministerio estaba dirigido por un funcionario que nombraba el gobierno y que tenía el cargo de superintendente principal de educación.

<sup>5</sup> La fundación de la ciudad de Sudbury está totalmente relacionada con los trabajos de la línea férrea Canadien Pacifique (que se extiende desde Montreal hacia el oeste atravesando la provincia de Ontario). Las obras descubrieron importantes yacimientos mineros, sobre todo de níquel, en la zona de Sudbury, de modo que la explotación de estos recursos supuso el desarrollo urbanístico de esta zona, hasta entonces inhóspita y poco valorada.

Nuevos informes desfavorables sobre la calidad de la educación en las escuelas bilingües llevan al gobierno de James Whitney a aprobar el Reglamento XVII en 1912, la medida más restrictiva con respecto a la educación en francés en la historia del sistema educativo en Ontario. Las principales exigencias del Reglamento XVII eran: el inglés es la sola lengua de aprendizaje y de comunicación en las escuelas anglo-francesas, tanto públicas como católicas (o separadas) a partir del tercer curso; los alumnos comienzan a aprender inglés desde el primer curso; la enseñanza de la lengua francesa se limita a una hora al día por clase; la enseñanza de la lengua francesa nunca debe sustituir o perjudicar a la enseñanza de la lengua inglesa, y el aprendizaje de la lengua francesa sólo está permitido en aquellas escuelas donde se enseñaba antes de la implantación del reglamento XVII.

El carácter drástico de estas medidas provoca que las luchas contra el reglamento aglutinen otras luchas ya existentes entre las comunidades anglófona y francófona: entre canadienses franceses y canadienses ingleses, entre protestantes y católicos y entre católicos franco-canadienses e irlandeses<sup>6</sup>.

Por otro lado, este hecho revitaliza la conciencia de grupo de los francófonos y estimula una movilización social del pueblo franco-canadiense en defensa de su identidad cultural y lingüística. A partir de estos momentos La ACFEO toma el mando de estas reivindicaciones sociales y políticas.

La resistencia de la comunidad francófona obliga al gobierno de Howard Ferguson a poner fin al Reglamento XVII<sup>7</sup> en 1927. Este gobierno establece un sistema de escuelas primarias bilingües en las que, durante los primeros años, tanto el inglés como el francés son lenguas de comunicación y de enseñanza, alcanzando el francés una situación más pujante con el paso de los años. También se invierte en la formación del profesorado francófono y se permite la inspección de las escuelas por inspectores bilingües de origen francófono.

De 1927 a 1950 se consolida la enseñanza en francés y de la lengua francesa a nivel de la educación primaria. Y durante los años 1960 la lucha política en materia de educación en francés se traslada a la educación secundaria.

Roland Bériault<sup>8</sup> realiza en 1968 un informe para el ministerio a favor de satisfacer las necesidades de la comunidad francófona de continuar su educación en

---

<sup>6</sup> Gervais: 1996

<sup>7</sup> El Reglamento XVII estará legalmente en vigor hasta 1944 pero nunca ha sido abolido oficialmente.

<sup>8</sup> Bériault, Roland y al. (1968) *Rapport du Comité sur les écoles de langue française de l'Ontario*, Toronto: Ministère de l'Éducation de l'Ontario, citado en Bordeleau y al.: 1999, 447.

francés después de la escuela primaria pues los francófonos que quieran continuar sus estudios después de la escuela primaria sólo tienen dos opciones: asistir a una escuela secundaria pública donde el único curso en francés es el “Special French” o ir a una escuela secundaria francófona privada, pero sólo hay cinco escuelas privadas en la provincia, todas situadas en Ottawa y fundadas por comunidades religiosas.

Las primeras escuelas secundarias francesas son creadas a partir de las escuelas secundarias privadas que, al hacerse públicas, pasan a ser administradas por los consejos escolares<sup>9</sup> públicos. Al mismo tiempo, varias escuelas secundarias anglófonas comienzan a ofrecer algunos cursos en francés y así aparecen las escuelas secundarias bilingües o mixtas. Esta situación mejora a partir de 1986 cuando las escuelas católicas comienzan a recibir fondos para todos los cursos.

En aquella época la gestión de los centros escolares francófonos por la propia comunidad francófona sigue siendo una reivindicación aún pendiente.

Durante el último tercio del siglo XX el Parlamento canadiense aprueba unas leyes de especial trascendencia en el reconocimiento de los derechos lingüísticos de los pueblos fundadores (el anglófono y el francófono). En 1969, siguiendo las recomendaciones de la “Commission royale d’enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme”, el Parlamento de Canadá adopta la primera *Loi sur les langues officielles*, que reconoce el francés y el inglés como lenguas oficiales de todas las instituciones federales. En 1982 el artículo 23 de la *Charte canadienne des droits et libertés*, incluida en la *Loi constitutionnelle* de este mismo año, reconoce el derecho de los padres franco-ontarianos a elegir una educación en francés para sus hijos a nivel elemental y secundario siempre que el número de alumnos lo justifique<sup>10</sup>.

El gobierno regional también atiende las reclamaciones de las comunidades anglófona y francófona. Así, en 1986, gracias a una modificación de la *Loi sur l’éducation*, el gobierno provincial confirma el derecho de los franco-ontarianos de gestionar la educación en lengua francesa a través de secciones de lengua francesa

---

<sup>9</sup> Los consejos escolares son instituciones cuya tarea es respetar y hacer respetar la legislación vigente en materia de educación. Se ocupan de administrar los fondos recibidos de los gobiernos regional y nacional, así como de la planificación de los programas de estudios y la ampliación y el mantenimiento de las escuelas, entre otras competencias.

<sup>10</sup> El artículo declara: “Les provinces et les territoires sont tenus de fournir à leurs minorités l’enseignement primaire et secondaire dans leur langue, là où le nombre le justifie (l’anglais au Québec, le français partout ailleurs)”. La ley constitucional de 1982 puede consultarse en página electrónica del Ministerio de Justicia de Canadá : [http://laws.justice.gc.ca/fr/const/annex\\_f.html#I](http://laws.justice.gc.ca/fr/const/annex_f.html#I) (19.03.07)



dentro de los consejos escolares, que entonces son mayoritariamente anglófonos<sup>11</sup>.

En 1986 se aprueba la *Loi sur les services en français*<sup>12</sup>, que garantiza a los ciudadanos el derecho a recibir en francés los servicios ofrecidos por los ministerios y organismos gubernamentales de la provincia en las 25 regiones designadas<sup>13</sup>. Esta ley llega como reconocimiento a la variedad cultural de la comunidad franco-ontariana, presente en este territorio desde su fundación; además es la mayor minoría lingüística de la provincia y la mayor comunidad francófona del país fuera de Québec.

En 1990 el Tribunal Supremo de Canadá, según el artículo 23 de la *Charte canadienne de droits et libertés*, reconoce el derecho de los padres francófonos a participar en la gestión de los centros escolares, así como el derecho de las minorías a gestionar sus propias escuelas. En 1997 la Asamblea legislativa de Ontario consolida este reconocimiento a través de la *Loi 104* (aprobada siendo Ministro de educación John Snobelen) que concede la gestión escolar a los francófonos a través de 11 consejos escolares: 7 católicos y 4 públicos. Hasta entonces sólo existían 4 consejos escolares francófonos en toda la provincia frente a 129 anglófonos. Esta ley también supuso la ampliación del territorio administrado por los consejos escolares francófonos existentes, así como la reducción del número de consejos escolares anglófonos, cuyo número pasó de 129 a 55<sup>14</sup>.

### **3. La aplicación de estas normativas en Sudbury**

La fundación de la ciudad data de 1883. Entonces, el sistema educativo en francés en Ontario ya contaba con un importante bagaje, habiéndose aceptado las primeras normativas sobre educación a principios del siglo XIX. Después de la salida de Egerton Ryerson en 1876 como principal responsable en materia de educación, la actitud del gobierno de la provincia y del clero anglófono con respecto a la educación en francés se endureció. Es en esta época cuando se crean las primeras escuelas en Sudbury. Estas escuelas también reciben presiones por parte de los inspectores, que consideran

---

<sup>11</sup> Hasta 1997 en Ontario hay 129 consejos escolares anglófonos y 4 francófonos.

<sup>12</sup> La información sobre esta ley se encuentra disponible en la página electrónica de *L'Office des affaires francophones* (OAF): <http://www.ofa.gov.on.ca/francais/loi.html> (21.12.06)

<sup>13</sup> Para que una región sea designada, la población francófona debe representar al menos el 10% de la población total y, en el caso de los centros urbanos, éstos deben contar con más de 5.000 habitantes francófonos. Algunas de estas regiones fueron designadas antes de 1986 y no cumplen necesariamente los criterios anteriores. Información obtenida en la página electrónica de OAF: <http://www.ofa.gov.on.ca/francais/loi-carte.html> (08.03.07)

<sup>14</sup> La información sobre esta ley 104 ha sido obtenida en la página electrónica de la Universidad de Ottawa sobre la gestión escolar: <http://aix1.uottawa.ca/~fgingras/doc/gestion-scolaire.html> (15.03.07)

deficientes las infraestructuras así como la formación del personal docente. La particularidad de este núcleo de población durante las primeras décadas de su historia es que las escuelas están protegidas por la Iglesia Católica y en aquel entonces la Iglesia tenía una gran autoridad entre los ciudadanos.

### **3.1. Unión de la iglesia y la escuela**

Durante los primeros años de la fundación de la ciudad (la década de 1880) los pioneros que llegan a Sudbury son casi todos de origen francés y, a su vez, la mayor parte de ellos practican la religión católica. Además llegan acompañados de padres jesuitas cuya misión es la conversión de los pueblos nativos.

Las autoridades eclesiásticas del norte de Ontario responden a la petición de la compañía ferroviaria de atender las necesidades espirituales de los trabajadores católicos de la zona. En 1883 llega el padre Jean-Baptiste Nolin, el primer párroco de la localidad, quien construye un presbiterio donde se instala una capilla llamada Sainte-Anne-des-Pins<sup>15</sup>. El Padre Nolin se da cuenta de las necesidades educativas de los hijos de estas familias y decide transformar el presbiterio-capilla en presbiterio-capilla-escuela. Cinco años después la iglesia será destruida por un incendio y la comunidad escolar decide comprar una propiedad para construir una nueva escuela, L'École brune, que abrirá sus puertas al año siguiente. El número de alumnos aumenta rápidamente y se necesita personal docente; como maestras de estas escuelas se requiere la ayuda de religiosas procedentes de Québec<sup>16</sup>.

En Sudbury las primeras escuelas, tanto las francófonas primero como las bilingües unos años más tarde y las anglófonas a partir de los años 1920, son escuelas católicas. Desde el comienzo de la fundación de la ciudad queda clara la hermandad entre la enseñanza de la lengua francesa y de la religión católica así como la participación del clero en los órganos de gobierno locales.

### **3.2. La creación de más escuelas**

El continuo aumento del número de alumnos (francófonos y anglófonos) y la necesidad de ampliar el espacio de la escuela, será una constante hasta los años 1970. Así, las autoridades escolares se verán continuamente obligadas a solicitar al ministerio nuevas instalaciones y medidas para atender las necesidades educativas y

---

<sup>15</sup> El bosque de la zona era de pinos, blancos y rojos. De ahí el nombre que le otorga el padre Nolin.

<sup>16</sup> Héroux : 1943.

socioculturales de la comunidad de la región de Sudbury.

En 1886 un inspector del Ministerio de Educación visita L'École brune y no está de acuerdo con que los niños anglófonos y francófonos compartan la misma escuela. Se hace necesario repartir a los alumnos según sus creencias y su origen étnico pero estas divisiones étnicas crean descontento entre los ciudadanos en general. Además la mayoría de las familias de la región son de origen francófono y con el paso de los años empiezan a surgir desacuerdos entre los francófonos y los anglófonos.

De este modo el clero anglófono considera necesaria la construcción de una iglesia y de una escuela anglófonas. En 1913 se crea la iglesia de Saint-Joseph y en 1923 se abre la escuela Saint-Aloysius. A partir de entonces se asiste a un continuo crecimiento de las escuelas así como a la construcción de nuevos edificios y anexos debido al incremento de alumnos.

También se observa un interés por posibilitar el acceso de estos alumnos a una educación secundaria. Las escuelas Collège Notre-Dame, Collège Sacré-Coeur, Marymount College y Saint-Charles College, creadas a lo largo del segundo tercio del siglo XX, muestran la actitud pionera de la comunidad de Sudbury en la defensa y desarrollo de un sistema educativo de calidad tanto anglófono como francófono.

### **3.3 Los centros educativos en la actualidad**

La aprobación a partir de los años 1969 de una serie de leyes tanto a nivel federal como provincial ha hecho posible el acceso de todas las escuelas a una serie de derechos comunes sin distinción de lengua o de condición religiosa.

La Ley 104 de 1997 es acogida de una manera muy positiva en la región de Sudbury. Entre los nuevos consejos escolares de lengua francesa creados por esta nueva legislación están aquellos de los que depende la región de Sudbury: el Conseil scolaire de district catholique du Nouvel-Ontario y el Conseil scolaire de district du Grand Nord de l'Ontario, y sus homólogos anglófonos, Sudbury Catholic District School Board y Rainbow District School Board. A partir de entonces, abren sus puertas una serie de pequeñas escuelas de educación primaria (siendo la creación de escuelas competencia de los consejos escolares) cuyo objetivo es satisfacer las necesidades educativas de todas las familias de la ciudad de Grand Sudbury/Greater Sudbury<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> La actual ciudad de Grand Sudbury/Greater Sudbury fue creada en 2001 al amalgamar las ciudades que antes formaban la municipalidad regional de Sudbury. La municipalidad regional de Sudbury (que existió entre 1973 y 2000) incluía, además del núcleo urbano de Sudbury, las localidades de Valley East, Nickel

En la actualidad hay 37 escuelas primarias francófonas (11 públicas y 26 católicas) y 59 escuelas primarias anglófonas (40 públicas y 19 católicas). En cuanto a las escuelas secundarias, hay 19 centros francófonos (10 públicos y 9 católicos) y 18 centros anglófonos (13 públicos y 5 católicos). Como se puede ver la cuestión lingüística y la cuestión religiosa sigue planteando diferencias en los centros, sobre todo a nivel de la educación primaria.

En lo que se refiere a la educación post-secundaria en lengua francesa, ésta sigue siendo todavía una cuestión pendiente en la provincia. Sudbury se muestra pionera una vez más gracias al Collège Boréal<sup>18</sup> (inaugurado en 1995), único centro francófono de formación profesional de la provincia, y a la universidad Laurentian/Laurentienne<sup>19</sup> (1960), uno de los tres centros universitarios bilingües de la provincia (junto a la universidad de Ottawa y el Collège Glendon, que está asociado a la universidad anglófona de York).

#### **4. Conclusión**

La comunidad franco-ontariana se ha visto históricamente obligada a recurrir a la legislación para conseguir que se respeten sus derechos culturales y lingüísticos. En nuestros días se prevé que la lucha de esta comunidad por mantener y aumentar sus derechos en materia de educación seguirá siendo dura, especialmente en lo que a la cuestión financiera se refiere, ya que los centros de enseñanza francófonos se enfrentan a las desventajas de su carácter minoritario frente a los mayoritarios centros anglófonos.

Las escuelas siguen siendo uno de los pilares fundamentales a nivel institucional, si no el más importante, en la transmisión de la cultura y la lengua francófonas. A las familias francófonas les resulta difícil transmitir su cultura y su lengua a sus hijos, ya que el medio en el que viven es mayoritariamente anglófono, y esta responsabilidad recae de manera cada vez más exclusiva en los centros educativos.

Una vez que los derechos culturales y lingüísticos de los franco-ontarios,

---

Centre, Rayside-Balfour, Walden, Onaping Falls y Capreol. Una municipalidad regional (o región) es un tipo de organización de gobierno de municipios en Canadá, basada en la idea de que es más eficaz suministrar de manera conjunta ciertos servicios (como el agua, la seguridad, el transporte o los servicios sociales) en zonas con un índice de población alto. La estructura de las regiones así como los servicios ofrecidos pueden variar de unas zonas a otras. (AEFO: 1982)

<sup>18</sup> Información obtenida en la página electrónica del centro: <http://www.borealc.on.ca> (19.03.07)

<sup>19</sup> En 1957 los jesuitas fundaron la Université de Sudbury, bilingüe y confesional, y tres años más tarde entró en una federación con dos escuelas de otras religiones (anglicana y metodista) para formar en conjunto la Universidad Laurentienne, bilingüe y no confesional. Información obtenida en la página electrónica del centro: <http://www.laurentian.ca> (19.03.07)

además del derecho a recibir una serie de servicios en francés, se han conseguido, parece que la población general se muestra menos activa y reivindicativa en su vida diaria. Casi todos los franco-ontarianos son hablantes bilingües, que usan el inglés en sus lugares de trabajo y que utilizan medios de comunicación en inglés. Para que la transmisión de la lengua y de la cultura francófonas no sea sólo una cuestión política y judicial, los ciudadanos de a pie deberían implicarse más, por ejemplo, a través de actividades culturales. Sudbury se muestra una vez más como punto de referencia para la comunidad francófona de provincia con instituciones como “Le Théâtre du Nouvel-Ontario”, el festival de música francófona “La Nuit sur l’Étang” y el centro cultural “Le Carrefour Francophone”.

## **Bibliografía**

- ASSOCIATION DES ENSEIGNANTS FRANCO-ONTARIENS (AEFO) (1982) *Sudbury*, Ottawa: Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques.
- BORDELEAU, LOUIS-GABRIEL, ROGER BERNARD y BENOIT CAZABON (1999) “L’éducation en Ontario français” en Joseph Yvon Thériault (dir.), *Francophonies minoritaires au Canada. L’état des lieux*, Les Éditions d’Acadie: Moncton. (p.435-473)
- CHOQUETTE, ROBERT (1975) *Language and Religion. A History of English-French conflict in Ontario*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- CHOQUETTE, ROBERT (1987) *La foi gardienne de la Langue en Ontario, 1900-1950*. Montreal : Éditions Bellarmin.
- GERVAIS, GAÉTAN (1996) “Le Règlement XVII (1912-1927)” en REGUIGUI, ALI (dir.) *L’Éducation en Ontario Français. Revue du Nouvel Ontario n° 18*. Sudbury : Institut Franco-Ontarien. (p.123-192)
- HEROUX, LOUIS (1943) *Aperçu sur les origines de Sudbury. Document historique n° 2*. Sudbury: Société Historique du Nouvel Ontario.

## Vocabulario del dopaje en el deporte

Javier HERRÁEZ PINDADO  
Universidad Politécnica de Madrid

El dopaje se ha convertido en uno de los principales problemas del deporte actual. La generalización de esta práctica en deportes especialmente duros se refleja en la lengua. Así por ejemplo existe toda una terminología ciclista popular, paralela a la médica u oficial. Los corredores prefieren un lenguaje colorido e imaginativo antes que la asepsia del vocabulario médico o farmacológico (por ejemplo *engrais à muscles* en lugar de *anabolisants*). En esta comunicación se analiza el origen y la utilización de términos y locuciones como *saler la soupe*, *marcher à la dynamite*, *faire péter les accus*, *charger la mule*, *faire sauter la chaudière*, etc.

Durante el *Tour* de 1967, en la subida al Mont Ventoux murió el inglés Tom Simpson, fuertemente dopado. Este hecho sacó a la luz el problema del dopaje. En realidad, este problema había existido desde los inicios del deporte. Sin embargo, a partir de esos años 60 del siglo pasado, los deportistas empezaron a recurrir cada vez en mayor medida a sustancias dopantes debido a las exigencias crecientes de un calendario sobrecargado y de un ritmo de competición frenético. Desde entonces, y hasta nuestros días, el deporte ya no se librará de la sospecha del dopaje. Se hacen controles, se establecen reglamentos, pero la sombra de las sustancias prohibidas sigue enturbiando el deporte.

Podemos incluso afirmar que el dopaje se ha convertido en el principal problema del deporte actual. La generalización de esta práctica en modalidades especialmente duras como el ciclismo se refleja en la lengua. Así por ejemplo existe toda una terminología popular, paralela a la médica u oficial. Los corredores prefieren un lenguaje colorido e imaginativo antes que la asepsia del vocabulario médico o farmacológico.

A continuación presentamos una lista de términos y sus equivalentes populares. Centraremos el análisis en el ciclismo, quizá el deporte más afectado por este problema. Los ejemplos citados proceden del glosario de nuestra tesis doctoral sobre la lengua del ciclismo, que contiene más de 3000 términos y locuciones, obtenidos a partir del examen exhaustivo de diversos libros, periódicos y revistas francófonas (Herráez, 2002:

493-1009) y del *Dictionnaire des substances et procédés dopants en pratique sportive*, de Mondenard (1990):

Se doper: faire péter les accus, se mettre à la charge, prendre la charge, se charger, charger la mule, charger la chaudière, allumer la chaudière, bourrer la chaudière, marcher à la dynamite, pousser les feux, marcher à la fléchette, se faire une fléchette, jouer aux fléchettes, bourrer la marmite, charger la marmite, marcher à la seringue, saler la soupe, marcher à la topette.

- Doper: charger.
- Dopé: billé, chargé, chargé comme une mule, dynamité.
- Cycliste qui se dope: chevalier de la topette.
- Sportif qui ne se dope pas: propre.
- Ne pas se doper: avoir tout fait à l'eau claire.
- Produit dopant: charge, dynamite, seringue, tisane, topette.
  
- Amphétamines: chocolat dynamite.
- Anabolisants: engrais musculaires, engrais à muscles, petit déjeuner des champions, pilules à muscles.
- Pilule dopante: cachou.
- Pilule de strychnine: bille de quatre.
- Trinitrine: billes de sprint, élixir de vitesse.
- Coramine: remontant des grimpeurs et des descendeurs.
- Captagon (nombre comercial de un preparado de anfetaminas): cap.
- Ritaline (nombre comercial de un preparado de anfetaminas): riri.
- Pervitin (nombre comercial de un preparado de anfetaminas): tintin, pépé.
- Mélange de cortisone, ACTH et testostérone: friandise du docteur X.
- Arseniate de potasse: liqueur de Fowler.
- Arseniate de soude: liqueur de Pearson.
- Varios: la petite famille: le pépé ("Pertivin"), le tonton ("Tonédron"), la mémé ("Mératran"), la cousine Lili ("Lidrepan"). Todos ellos productos dopantes basados en las anfetaminas o productos afines.
  
- Abuser des produits dopants: se brûler, faire exploser la chaudière, faire sauter la chaudière, faire sauter la marmite.
- Avoir l'aspect de s'être dopé: allumer les phares.
- Soigneur adepte au dopage: chargeur, armoire aux poissons, dynamiteur, pharmacien.

Centramos el análisis de estas expresiones en los procedimientos semánticos utilizados (sobre todo la metáfora y la metonimia) y en los campos que sirven de fuente de este vocabulario, entre los que destacan la técnica, la cocina y la lengua popular.

En cuanto a los procedimientos semánticos, nuestro enfoque es básicamente cognitivo. Consideramos la metáfora, en palabras de Kocourek (1991: 167), como una "analogie cognitive", como "une ressource de la pensée qui véhicule le savoir".

Una de las metáforas conceptuales de base es "el deportista es una máquina". Esta metáfora se desarrolla en una serie de correspondencias que analizamos a continuación.



La *chaudière*, donde se transforma el agua en vapor para suministrar energía, va a simbolizar el lugar en el que se acumula la energía del deportista y va a servir de base para varias locuciones. El hecho de tomar productos dopantes se designa mediante las expresiones *allumer la chaudière*, *bourrer la chaudière*, *charger la chaudière*. Si los productos se toman hasta más allá del límite que el organismo puede resistir, se emplea *faire exploser*, *faire sauter la chaudière*. Podemos encontrar expresiones parecidas con la palabra *marmite*: *bourrer la marmite*, *charger la marmite*; *faire sauter la marmite*.

La válvula de seguridad (*soupape de sécurité* o *de sûreté*), colocada en la caldera de un aparato de vapor para evitar que explote, sirve de base para la expresión *faire sauter la soupape*, que significa que el deportista sobrepasa el límite de sus fuerzas.

El mismo tipo de correspondencia se encuentra en la locución marítima *pousser les feux* (“activer la chauffe, en vue de l’appareillage”, *Petit Robert*), utilizada también para el deportista que toma productos dopantes, a partir del símbolo del fuego que proporciona energía para la propulsión del barco.

En el campo del automóvil, la palabra *accu*, generalmente en plural (*accus*), abreviación de *accumulateur*, designa un acumulador portátil, una batería. Es una palabra popular desde 1898 y ha dado lugar a partir de 1950 a varias expresiones figuradas extendidas a varios deportes, pero utilizadas sobre todo en ciclismo, en donde la fuerza física, el desfallecimiento y la recuperación son muy importantes. *Accus* representa en estas locuciones a las fuerzas, la reserva de energía del ciclista. Esta energía puede agotarse (*vider les accus*, *avoir les accus à plat*), puede recuperarse (*recharger les accus*, *ses accus*, locución que se ha generalizado a la lengua familiar) y puede aumentarse artificialmente por medio del dopaje (*faire péter les accus*).

Los faros que se encienden sirven de metáfora para hablar de un deportista cuya mirada delata la toma de productos dopantes. Se emplea entonces la expresión *allumer les phares*.

El campo militar, al que tanto recurre la lengua deportiva para enriquecer su vocabulario, ofrece en el caso del dopaje un término muy significativo y que sirve para crear derivados y locuciones: *dynamite*. En la base la metáfora está el carácter explosivo de la dinamita, con su parte positiva (proporciona al deportista munición para sus ataques), pero también su parte negativa (puede volverse en su contra y explotarle en las manos, destruyendo su cuerpo con el abuso de sustancias peligrosas). El término *dynamite* designa al producto dopante, los anabolizantes reciben el nombre de *chocolat dynamite*, del deportista que lo toma se dice que está *dynamité* o que *marche à la*

*dynamite*. Los cuidadores que dopan a sus pupilos se denominan *dynamiteur* o *dynamitero*. Estos últimos derivados tienen otra acepción en ciclismo, en este caso positiva: designan al corredor ofensivo, capaz de disgregar el pelotón mediante ataques enérgicos.

La agricultura también hace su pequeña aportación terminológica para designar los anabolizantes: “engrais musculaire o engrais à muscles” (presentados en píldoras se llaman *pilules à muscles*) que actuarían sobre el cuerpo como una especie de abono que hace crecer los músculos de modo artificial.

La consideración absolutamente negativa que tiene actualmente el dopaje se refleja en la utilización del calificativo *diable* para referirse a un corredor condenado por dopaje o a un médico que obtiene grandes resultados con sus deportistas, pero sospechoso de utilizar dopaje.

La ironía es otro de los recursos utilizados en el campo del dopaje, en general asociada a la utilización de un léxico procedente del campo culinario o médico. Se observa sobre todo en la denominación de los productos dopantes, que pueden recibir humorísticamente nombres de preparados medicinales ligeros como *cachou* (que designa propiamente una pastillita, a base de cato y otras sustancias que fortifica el estómago) o *tisane*. Algunos productos concretos reciben nombres irónicos que tienen relación con la comida o la bebida: *chocolat dynamite* (anfetaminas), *élixir de vitesse* (trinitina), *petit déjeuner des champions* (anabolizantes), *remontant des grimpeurs et des descendeurs* (coramina), *friandise du docteur X* (producto dopante mezcla de cortisona y testosterona), *liqueur de Fowler* (arseniato de potasa), *liqueur de Pearson* (arseniato de sosa).

La ironía está presente también en la locución *saler la soupe*, que expresa la sospecha de que un deportista se ha excedido en la utilización de productos prohibidos, o en el *armoire aux poissons*, donde un *pharmacien* (cuidador sospechoso de dopar a sus pupilos) guardaría sus productos.

Por contraposición a todo esto, el competidor que no toma productos dopantes puede presumir de *avoir tout fait à l'eau claire* y de *être propre*.

En ocasiones la metáfora se basa en la similitud de forma. Se trata de lo que se denomina metáfora de imagen, basada en la semejanza visual, como en el caso de *billes* o *billes de roulement*. Con estos términos se designan las bolitas que se introducen en el rodamiento del pedalier para disminuir el rozamiento entre las piezas y por tanto facilitar la rotación. Se las denomina también *billes au pas de quatre*. Metafóricamente

se denomina *bille de quatre* a las píldoras dopantes, especialmente a las pastillitas de estricnina que tienen el mismo tamaño. Se encuentran locuciones como *marcher aux billes de quatre*, *prendre des billes de quatre*, etc. Las pastillas de trinitina, consumidas principalmente por los velocistas, se denominan, por analogía, *billes de sprint*. Incluso se encuentra el derivado *billé* como sinónimo de *dopé*.

Otro fenómeno semántico que podemos encontrar en el vocabulario del dopaje es el de la metonimia. El término *topette* designa en lengua general una botella larga y estrecha, que puede contener vino u otras bebidas. Pero en el ciclismo esta palabra de apariencia inocente adquiere connotaciones negativas, al sospecharse que el que bebe algo durante carrera, lo que ingiere en realidad es un producto dopante. Por extensión *la topette* designa metonímicamente en el mundo de la bicicleta tanto el recipiente como su contenido. Además se ha creado la locución *marcher à la topette*, con el sentido de doparse. Incluso algún periodista malicioso ha llamado *chevalier de la topette* al ciclista que se dopa (por analogía con ciertas denominaciones del ciclista como *chevalier de la manivelle*).

El caso de *seringue* es muy similar: pasa a designar metonímicamente el contenido de la jeringuilla, es decir un producto dopante. Forma la locución *marcher à la seringue*, sinónimo de doparse.

La lengua argótica y popular hace también su aportación a la terminología del dopaje, quizá por el paralelismo que se establece entre esta práctica y el alcoholismo o la droga. Así, popularmente *se charger* se emplea en el sentido de emborracharse. El deporte hace amplio uso de este verbo en diversas formas (*charger*, *se charger*, *être chargé*) con el sentido de doparse. Además forma numerosas locuciones: cuando la cantidad de producto que se toma es muy importante se utilizan otras expresiones como *charger la mule*, *être chargé comme une mule*. El derivado *charge* adopta en deporte el sentido de producto dopante y forma las locuciones *se mettre à la charge*, *prendre la charge* (doparse). Otro derivado, *chargeur*, se aplica al cuidador adepto al dopaje.

Las locuciones *se faire une fléchette*, *jouer aux fléchettes* se toman del argot de los toxicómanos. El deporte crea sobre esta base la locución *marcher à la fléchette* (competir dopado) por analogía con *marcher à la seringue*, *marcher à la topette*, *marcher à la dynamite*.

Es reseñable igualmente la serie de denominaciones de diversos preparados a base de anfetaminas o productos afines formada en el deporte con procedimientos propios de la lengua argótica y popular, muy utilizados para la creación de apodos o sobrenombres

de personas y cosas.

Así diversos nombres comerciales reciben apelativos más cercanos a los deportistas: *Captagon* se abrevia en *cap*, *Ritaline* en *riri* (con repetición de la sílaba inicial, como en los apodos: Poulidor, *Poupou*, Jalabert, *Jaja*, etc.), Pervitin en *tintin* (con repetición de la sílaba final). Incluso se encuentra *la petite famille* compuesta por *le pépé* (*Pertivin*), *le tonton* (*Tonédron*), *la mémé* (*Mératran*), *la cousine Lili* (*Lidrepan*), términos basados en la repetición de la primera sílaba.

Como conclusión, podemos afirmar que la existencia de esta enorme cantidad de vocabulario relacionado con el dopaje es una razón de peso para considerar que se trata de un problema generalizado y no de simples casos aislados como argumentan algunos deportistas o periodistas.

Lingüísticamente, es reseñable la utilización de procedimientos semánticos como la metáfora o la metonimia, con varios dominios de origen como el mundo militar, la agricultura y sobre todo la técnica, en busca de una mayor expresividad; la aridez de los vocablos técnicos se sustituye por la expresividad de las metáforas que plasman mejor los efectos del dopaje en el deportista. Mediante la ironía y el recurso al campo culinario se consigue por un lado un toque de humor frente al vocabulario médico y por otro una mayor cercanía a lo cotidiano, se trata en definitiva de servirse de lo conocido para expresar lo desconocido.

## **Bibliografía**

- AGUADO, G. & Durán, P. ed. (2001) *La investigación en lenguas aplicadas: enfoque multidisciplinar*, Fundación Gómez-Pardo, Madrid.
- CUENCA, M. J. & Hilferty, J. (1999) *Introducción a la lingüística cognitiva*, Ariel, Barcelona.
- DOILLON, A. (1993) *Argot et néologismes du sport: dictionnaire historique et critique, du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Les amis du lexique français, Paris.
- HERRAEZ, A. J. (2002) *La lengua del ciclismo en francés. Análisis semántico y lexicológico*, Universidad Complutense, Madrid. Tesis doctoral.
- KOCOUREK, R. (1991) *La langue française de la technique et de la science*. Brandstetter Verlag, Wiesbaden.
- Nouveau Petit Robert, dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française, version électronique* (2001) Robert, Paris.
- MONDENARD, Jean Pierre de (1990) *Dictionnaire des substances et procédés dopants en pratique sportive*, Masson, Paris.
- WHITE HAYES, M. (2001) “Metaphor and Metonymy in thought and expression”, en Aguado & Durán (ed.), 47-64.

## **Fonctions et sens du texte «témoin» dans le cadre du traumatisme.**

Mari Carmen REJAS MARTIN  
Ecole Doctorale «Sciences de l'Homme et de la Société»  
Université de Reims (France)

### **Pourquoi cette réflexion dans le cadre de ce colloque «texte et société»?**

Le témoignage écrit autour des expériences traumatiques est une question actuelle au vu de sa prolifération et de sa diversité ces dernières décennies. Ce développement croissant du témoignage est si important qu'il engage à faire mention d'un genre d'écriture particulier du 20<sup>e</sup> siècle, siècle sans aucun doute parsemés de catastrophes historiques où conflits, génocides, dictatures, guerres se sont succédés inlassablement. L'importance croissante de la diversité des témoignages serait à l'instar de l'ampleur des conflits et des vécus traumatiques engendrés par ceux-ci. Le texte «témoin» est dès lors indissociable de la société dans laquelle il se développe et évolue. Nous pourrions avancer qu'à telle société tel genre littéraire. C'est ce constat qui fixera le premier jalon pour amorcer ce sujet dans le cadre du colloque «texte et société». Le deuxième jalon rejoint le premier, puisqu'il fait référence à l'une des catastrophes du 20<sup>e</sup> siècle, à savoir une guerre civile de 3 ans, celle de 1936 en Espagne, guerre qui se prolongera par une dictature longue d'une quarantaine d'années. Ce colloque se déroule en Espagne, il ne vient alors que renforcer la nécessité d'aborder le thème, sachant que depuis quelque années, des témoignages, des publications sur la spécificité de cette expérience espagnole, voient le jour. Effectivement, force est de constater aujourd'hui l'omniprésence dans l'espace public des témoignages en Espagne alors que jusqu'il y a peu, leurs diffusions étaient essentiellement hors des frontières ou confinées au secret. Enfin, le troisième jalon découle non seulement des deux précédents, mais me touche directement puisque je suis fille d'un enfant de la guerre civile : « UN NIÑO DE LA GUERRA », mon père a fui l'Espagne lorsqu'il avait 10 ans. Et comme le souligne Marcel Conche (1996), « les expériences anciennes et souvent répétées sont présumées par cela même qu'elles ont servi à former notre sensibilité et notre regard. Devons-nous ici nous excuser de parler de nous, de faire de nous-mêmes l'objet de notre discours » ? « ...Et si l'objet de la philosophie est la vérité, je ne dois aucunement m'exclure de cette vérité que je dis – sinon cette vérité ne serait plus totale. Le discours philosophique ne doit pas me laisser de côté. Je parle de tout, donc aussi de moi ». « La philosophie n'est pas un «spectateur» qui saisirait une vérité

« objective ». Une vérité « objective » ne serait d'ailleurs pas la vérité puisqu'elle laisserait de côté le subjectif ».

Ceci nous oriente vers un problème central rencontré dans le témoignage des traumatismes, à savoir que l'objectivité du texte est faite de subjectivité. Le fil conducteur pour aborder cette problématique s'appuiera sur la thèse que le « texte témoin » est une reconstruction d'une histoire de ce qui n'est plus présent, mais qui hante le présent. Présence et absence sont intimement liées. Le problème philosophique créé par cet « agir » qu'est l'écriture témoin, exprime un paradoxe : celui de la représentation d'une pensée liée à un réel ressenti se situant dans le passé et de la réalisation de l'expression de celle-ci par ce média qu'est l'écriture, dans un présent.

### **Problèmes de ce genre d'écriture.**

Premièrement, citons celui de la particularité d'écrire ce qui est « l'indicible » ? Jorge Semprun (1994), dans « L'écriture ou la vie » réfléchit sur la difficulté à rendre compte d'une expérience de déportation et exprime son doute sur la possibilité de raconter de telles expériences qui ont été « invivables ». Dès lors comment dire et écrire une expérience d'une telle envergure. Le texte peut-il réellement dire ce qui a été « invivable » et se « métamorphoser » en un « récit », lisible pour l'autre, rester au plus près de l'expérience vécue ? Ne risque-t-on pas d'être confronté à un décalage abyssal entre ce qui a été vécu et la trace écrite de ce qu'a été une expérience telle que celle-là ? C'est ainsi qu'on finit par désigner ces épreuves, comme des expériences « indicibles » et ineffables. Alors, s'ouvre la problématique de la *fonction* du texte. En quoi le texte peut-il aider à communiquer ce qu'il n'est pas possible de dire, voire de penser ? Certains affirment qu'écrire aurait pour fonction un devoir de mémoire, mais un devoir pour qui ? Pour soi ? Pour l'autre ?

Un deuxième problème nous préoccupe, celui de la temporalité. En effet, quel *sens* donner à un récit rétrospectif qui fait l'objet d'une écriture contrôlée des événements ? On peut se demander dans quelle mesure le récit des souvenirs personnels traumatiques revêt une valeur de témoignage lorsqu'il s'écrit à une quarantaine d'années de distance ? Où encore, quel est le but poursuivi, si l'expérience est écrite par d'autres générations que celles liées directement aux traumatismes ? Certains mettent en avant la validité historique de ces récits et suggère de ne pas se fier à de tels textes. Annette Wieviorka (1998) cite Lucy Dawidowicz qui avance que rien ne peut être sauvé du témoignage, car incapable d'informer les faits dans une pure perspective, et incapable d'induire un récit conforme à l'histoire. Or, sans ces témoignages aurait-on su ce qui s'est passé avec la Shoah, ce qui s'est produit dans les camps

de concentration, ou encore, ce qui s'est développé dans des pays où la dictature imposait une chape de silence sur la violence, les tortures, les enlèvements, les disparitions, etc. ?

La troisième difficulté relève davantage du fait d'écrire une expérience traumatique qui est autant collective qu'individuelle et qui conduit à la question de la signification de « l'acte d'écrire », du rapport au texte tant de celui qui le construit que de celui qui le reçoit. En effet, le témoin parle de son expérience individuelle en « s'appropriant » une mémoire commune à un groupe. Ensuite, il peut être influencé par tout ce qui a été déjà dit ou écrit a posteriori. Il reconstitue le passé aussi en fonction de son présent. Sa mémoire individuelle est enchevêtrée de mémoire groupale.

Une autre difficulté survient avec ces différents problèmes : celui du non-dit dans le dire, du silence dans la parole. Dès lors, il faudra être attentif autant à ce qui est dit qu'à ce qui est tu. Le silence n'est-il pas aussi éloquence ?

Mais avant de poursuivre, et au vu de termes clés récurrents, je souhaiterais m'arrêter très sommairement, j'en conviens, sur certaines de ces notions car elles peuvent annoncer un premier éclairage. Je commencerai par aborder le concept de « texte » car c'est lui qui nous met en tension pour cette conférence. Je poursuivrai par le « témoignage », il est la matrice de notre préoccupation. Enfin, je terminerai par le « traumatisme », il est celui qui vient justifier ce type d'écriture.

### **Qu'est ce qu'un texte?**

Quintilien parle du **texte** dans le cadre de la composition, c'est-à-dire de l'*invention* (choix des arguments), de l'*élocution* (mise en mots) et de la *disposition* (mise en ordre ou plan du texte) réunies. Il utilise deux termes : *textus* c'est-à-dire « ce qui réunit, rassemble ou organise des éléments divers et même dissemblables [...], ce qui les transforme en un tout organisé » et *textum* à savoir l'idée de composition ouverte et moins achevée. Le texte est défini, dès l'origine, tant par son unité que par une ouverture (Charaudeau et Maingueneau 2002 : 570). Nous pourrions avancer que le texte « témoin » est aussi une composition ouverte et moins achevée. Cependant, ce même mot « texte » ne renvoie pas nécessairement à l'écrit, ce qui peut engendrer une difficulté car faut-il opposer un texte écrit à un discours oral ? Ne serait-ce pas le réduire uniquement à son support alors que la plupart du temps, nous sommes face à un discours *plurisémiotique* (Charaudeau et Maingueneau 2002 : 570).

Cette perception pluridimensionnelle dans le cadre de l'écriture du témoin nous intéresse particulièrement. Ici l'écriture est souvent indissociable de son support écrit, parlé et du contexte dans lequel il se construit, mais aussi de l'histoire personnelle de celui qui



l'élabore. A la différence non négligeable que l'écrit transforme en trace indélébile le discours, le vécu et acte la « parole ». Nombre de « textes témoins » sont aussi le fruit de la retranscription de témoignages oraux, par des « acteurs » de l'écriture. Dès lors, ces discours témoins peuvent être rapprochés de l'injonction d'Austin, « Quand dire, c'est faire » alors qu'ils auraient toute l'opportunité, vu la difficulté de dire l'invivable, de s'ajuster davantage à l'injonction de Wittgenstein « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence ».

### **Le «témoignage» est il une invention du 20è siècle?**

L'apparition du terme « autobiographie » à la fin du XVIIIe siècle marque un tournant dans une histoire des écritures de soi que Foucault fait remonter à l'Antiquité, en incluant la correspondance comme la première forme d'écriture de soi (Sylvie Mesure et Patrick Savidan, 2006, 352). Ce tournant est souligné par les *Confessions* de Rousseau : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de sa nature ; et cet homme, ce sera moi. » Mais c'est aussi avec les *Confessions* de saint Augustin que s'organise un type d'écriture sur les *Vies* des saints pour atteindre au cours du XVI<sup>e</sup> siècle des textes autobiographiques comme chez saint Ignace de Loyola. Cependant, c'est avec les *Essais* de Montaigne que le changement est radical par rapport à la tradition augustinienne. L'homme devient effectivement incontestablement au centre de cette écriture de soi : « je suis moi-même la matière de mon livre ». Les *essais* sont à mi-chemin du récit rétrospectif centré sur la vie de l'auteur-narrateur et des scansionnements réglant l'écriture (Sylvie Mesure et Patrick Savidan 2006 353). Ensuite, c'est avec Chateaubriand dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* que se précisent tant les événements relevant de la vie individuelle que les événements historiques.

Ce 4 octobre 1811, anniversaire de ma fête et de mon entrée à Jérusalem, me tente à commencer l'histoire de ma vie. L'homme qui ne donne aujourd'hui l'empire du monde à la France que pour la fouler à ses pieds, cet homme, dont j'admire le génie et dont j'abhorre le despotisme, cet homme m'enveloppe de sa tyrannie comme d'une autre solitude ; mais s'il écrase le présent, le passé le brave, et je reste libre dans tout ce qui a précédé sa gloire.

Un autre tournant dans l'écriture de soi est à souligner avec l'émergence de la psychanalyse. Effectivement, la psychanalyse naît d'un repli de son créateur sur lui-même. Les premiers ouvrages de la psychanalyse reflètent la subjectivité. Freud parle de lui, livre des fragments d'auto-analyse et décrypte ses propres rêves à la manière des écrivains viennois qui rédigeaient des carnets intimes et des autobiographies. (Le Rider J., 1990)

Dès lors, plusieurs obstacles se précisent comme celui de différencier une écriture autoréférentielle d'une écriture fictionnelle, c'est ainsi que Doubrosky parle davantage d'« autofiction » pour désigner la fiction à partir d'événements de faits réels, mais aussi celles de la différenciation du journal intime et de l'autobiographie. En effet, une écriture d'un journal intime s'appuie davantage sur une activité journalière et suppose une proximité du vécu, alors que l'écriture autobiographique relèverait davantage d'une certaine distance du vécu de façon à permettre à l'ensemble du récit de se construire même rétrospectivement. Cependant cette différenciation n'est que trop partielle et Chiantaretto souligne qu'il préfère parler de l'écriture de soi sous l'angle d'un ensemble d'actes d'écriture plutôt que d'écrits et d'envisager cette écriture de soi comme l'ensemble des différentes modalités de recours à l'écriture pour témoigner d'une expérience de soi, quelque soit la forme autobiographique, roman, journal, etc. Il privilégie la fonction de l'autre dans cette écriture de soi. C'est-à-dire la particularité d'une préoccupation de soi écrite et publiée, ce qui implique une mise en perspective du soi chez l'autre. Cette dimension testimoniale apparaît sans précédent tout au long du 20<sup>e</sup> siècle et en modifie la fonction même de l'essence du témoignage qui passe au second plan, à savoir la dimension oculaire en privilégiant le récit testimonial. Celui-ci repose sur l'implication subjective indissociablement du témoin et de ceux auprès desquels il témoigne. Primo Levi met au premier plan un espace d'interlocution interne, attaqué dans l'expérience traumatique : témoigner de la destruction et de la survie suppose de témoigner de l'effort pour maintenir en vie un interlocuteur interne matérialisant en soi l'appartenance humaine, c'est-à-dire représentant en soi le regard identifiant de l'autre comme semblable (Sylvie Mesure et Patrick Savidan 2006 353).

Aujourd'hui, le témoignage est, comme « institution naturelle » et « acte éthique » ; plus que transfert d'information, « récit certifié par la présence à l'événement raconté », qui suppose la présence d'un tiers et d'un lien social et où la certification biographique équivaut à un engagement de vie qui transforme la personne en « mémoire vivante » (Catherine Coquio 2003). En effet, lorsque nous faisons référence à la notion du témoignage, nous sommes immédiatement renvoyés au thème du dire sur soi à l'autre et à la complexité du lien entre le réel, ce qui a été vécu par soi, et l'autre, qui n'a pas vécu cette même expérience. Il exprime ce que chaque individu, chaque expérience traumatique a d'irréductiblement unique.

### **Qu'est ce qu'un traumatisme?**

Étymologiquement, ce terme vient du Grec : blessure, avec la nuance d'une effraction.

Premièrement, c'est l'ensemble des troubles provoqués au niveau de l'organisme entier par une blessure résultant d'une violence extérieure. Trauma, d'où provient notre mot traumatisme, signifie "blessure" et au figuré "dommage". Ce terme a d'abord été utilisé en médecine et en chirurgie.

Ensuite, pour S. Freud : le trauma revêt une importance toute particulière. Il s'agit d'une expérience vécue sur le mode d'un choc émotif, de l'intrusion d'une réalité blessante dans la vie de l'individu, de telle sorte que l'appareil psychique ne parvient pas à répondre à l'afflux d'excitations par des moyens normaux (cinq leçons sur la psychanalyse).

Mais, n'oublions pas que le propre du traumatisme est d'empêcher le sujet de penser : l'emprise traumatique se reconnaît à la sidération qu'elle instaure lorsque penser devient la cause d'une angoisse intolérable. Le traumatisme a ceci de paradoxal comme le souligne Simone Korff-Sausse qu'il interrompt l'activité psychique tout en forçant l'esprit à la reprendre pour remettre de la pensée là où elle a fait défaut.

Dans sa majeure partie, cette activité consiste à trouver des représentations à des vécus intolérables qui dépassent les catégories habituelles de pensée : trouver des mots et des images aptes à rendre compte de ce qui hante son esprit, c'est le travail qu'accomplit le témoin à chaque nouvelle narration.

Le traumatisme arrête net toute activité psychique, en particulier les processus associatifs qui rendent la pensée vivante ; entre le sujet et sa mémoire, s'interpose pour toujours l'ombre sinistre de la perte, dont le souvenir se reflète à la fois sur tout ce qui suit, mais aussi sur ce qui a précédé.

Dès lors, comment à l'aune de ces trois axes majeurs : *texte, traumatisme et témoignage*, le témoin va-t-il réussir à transformer en texte cette expérience qu'il a vécue ?

J'essaie de trouver une issue à cette difficulté en m'appuyant sur deux piliers, l'un, celui du sens du « texte témoin » et l'autre celui de sa fonction.

### **Sens et fonction du texte «témoin»**

Le passage du discours à l'écriture constitue pour celui qui témoigne un changement radical dans sa forme et dans son fond. Dans sa forme, parce qu'il fixe l'événement de manière indélébile, il n'est plus le seul témoin de cette expérience innommable, d'autres seront à leur tour témoin de cette histoire. Si il existe ce besoin de « circonscrire » le discours, c'est bien parce qu'il existe le risque que celui-ci ne se perde. L'écrire va donc en transformer le fond puisqu'il y a une intention. La particularité de cette écriture pose le rapport à l'autre non seulement à l'humain, mais aussi à la société dans laquelle cette écriture se déploie.

Pourquoi tant d'espagnols ont besoin aujourd'hui d'écrire leur expérience de la guerre civile et de la répression franquiste ? Pourquoi une telle soif de « Mémoire » ? Cette prolifération a commencé à voir réellement le jour à partir des années 80 après un long silence lié à 40 ans de dictature. La peur de parler, de témoigner s'ajoutait à la peur de dire ce qui avait été vécu. Double contrainte qui ne faisait que complexifier le témoignage. Entre temps, une première génération de témoins potentiels disparaît et il faudra compter sur le courage, mais aussi l'urgence pour certains de raconter car une histoire telle que celle-là ne peut se « gommer ». Il y a donc du « pour soi » et du « pour l'autre ». Les deux sont intimement liés. Il s'agit de transmettre ce qui a été une expérience individuelle dans une expérience collective, dès lors historique. Cette fonction permet de restituer une histoire, son histoire. L'écriture serait alors une tentative comme le soulignait James Joyce, de reconstituer la langue alors que la parole n'en connaît plus que les restes et que l'histoire ne transmet que les faits et non les vécus. Dire qu'il y a eu des millions de déportés ou d'exilés ne rend pas compte de l'ampleur du désastre. Mais écrire et lire ce qu'a été la vie de ces déportés, de ces exilés, donne une dimension bien plus réelle, plus humaine, plus vraie et plus juste.

Cependant, cette tâche n'est pas simple, car elle doit s'appuyer sur des « traces mnésiques », et aura comme fonction celle de véhiculer une mémoire d'un espace psychique à un autre, de transmettre les « preuves » de ce qui n'existe plus. Ce qui nous situera au centre d'une écriture « de ce qui n'est pas recouvert » : l'*Alêthéia*. Au sens strict, l'*Alêthéia* est ce qui dévoile une parole qui ne comporte ni mensonge ni erreur. Il s'agit d'une parole qui désignait chez Platon la vérité de l'être en tant qu'elle ne demeure pas cachée à l'homme.

Mais ceci nous amène à d'autres questionnements tels que le sens des informations apportées ? Dans quel contexte se situent-elles ? Qui est l'auteur du témoignage ? Quel est son statut à l'époque où il est rapporté ?

Hirsch, survivant des camps, raconte à propos de son acceptation que nous écrivions sur lui : « Pourquoi vous, alors que, depuis des années, certains insistent et me le proposent ? Peut-être parce que c'est vous, parce que cela se fait ici chez moi. Tout est une question de processus de vie. ». (Fossion P. Rejas MC, 2001)

### **Quelques conclusions**

Le témoin n'est que par sa capacité à fournir son témoignage. Ce peut être celui qui a vu, qui a entendu, qui a été spectateur ou acteur. C'est aussi celui qui rapporte la vérité, sa vérité. Mais le témoin peut être lui-même une trace de l'événement : un « survivant » des camps, est dans tout son être le témoin non seulement de l'entreprise génocidaire, mais aussi

de tous ceux qui ne sont plus là pour témoigner.

Aucun témoin ne ressemble à un autre. Le témoin est unique et c'est en cela qu'il est aussi très riche car il nuance une généralité de faits historiques déshumanisés de ressenti. L'histoire est faite de témoins. Le témoin a la force de « celui qui a vécu ». En écrivant son histoire, il passe d'une attitude passive imposée par la violence d'autrui à une attitude active, il peut enfin agir, certes pour une infime part, sur ce qu'on lui a fait endurer.

Que deux témoins portent un regard différent sur le même événement ne remet pas en question la véracité de leurs témoignages. Qu'un même témoin donne au cours de sa vie plusieurs versions d'un même témoignage ne discrédite ni sa parole ni le travail historique fait à partir des traces les plus anciennes de celui-ci. Les témoins ont et gardent la liberté d'être dans leur témoignage.

Il y a encore des chants à chanter au-delà des hommes. De tout cela il ressort que si le témoignage est encore prescriptible, la littérature, elle, ne l'est pas. Elle constitue donc l'ultime recours à la parole au sujet de l'enfer. Pierre Mertens, Paris 2007

## Principales sources bibliographiques

CONCHE M. (1996), "Orientation philosophique", Puf/Perspectives, Critiques, Paris.

CHARAUDEAU P. et Maingueneau D., (sous la direction de) (2002) *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris.

COQUIO C., (sous la direction de) (2003), *L'histoire trouée négation et témoignage*, L'Atalante, Nantes.

LE RIDER J. (1990), *Modernité viennoise et crise de l'identité*, Presses Universitaires de France, Paris.

FOSSION P. et Rejas M. C. (2001), *Siegi Hirsch : au coeur des thérapies*, Erès, France.

KORFF – SAUSSE S. (2002), "Le trauma: de la sidération à la création", in F. Marty (dir.), *Figures et traitements du traumatisme*, Dunod, Paris, Paris.

MESURE S. et Savidan P. (2006), *Le dictionnaire des sciences humaines*, PUF, Paris

SEMPRUN J. (1996), *L'écriture ou la vie*, Gallimard, Paris.

TELLIER A. (1998), *Expériences traumatiques et écriture*, Anthropos, Paris.

WAINTRATER R. (2003), *Sortir du génocide*, Payot, Paris.

WIEVIORKA A. (1998), *L'ère du témoin*, Hachette littératures, Paris.

*Dictionnaire de la philosophie*, Encyclopaedia universalis, Albin Michel, Paris, 2002

LAPLANCHE J. et Pontalis J.-B. (1967), (sous la dir. de Daniel Lagache), *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris.

Internet :

<http://www.academia.fr>, Mémoires d'Outre-tombe (document électronique) / Chateaubriand

## Les écrits vers le travail : comme témoignages d'une réalité sociale ?

EQUOY HUTIN Séverine  
Université de Franche Comté, LASELDI

Les « Ecrits vers le travail », qu'il s'agisse de lettres de clients, d'allocataires d'aides sociales ou d'usagers du service public, appartiennent à la catégorie des écritures ordinaires ou écrits du quotidien que D. Fabre définit comme les « des écritures que nos sociétés demandent, exigent, suscitent » (1993, p. 26). Cette définition instaure d'ores et déjà un lien de consécration entre ces pratiques et la société au sein de laquelle elles ont cours et dont elles participent. On se propose ici d'observer un corpus de lettres authentiques adressées par des citoyens, en position d'allocataire ou de client, à des Institutions ou entreprises françaises dans la perspective d'examiner l'hypothèse selon laquelle ces documents sont indirectement mais non moins pertinemment des témoignages d'une « réalité représentée » de la société française.

Il faut préciser que la perspective adoptée est celle d'un linguiste, analyste du discours. Si les éléments qui vont être extraits peuvent revêtir des intérêts divers sur les plans historiques, sociologiques, juridiques ou alimenter une perspective comparative ultérieure éventuelle, cette étude ne vise à pas à mettre en relief une quelconque spécificité française ou à pointer une évolution des comportements face à telle ou telle institution, même si un tel travail pourrait prolonger la présente étude. Elle ne vise pas non plus une évaluation de représentations qui sont véhiculées. Elle ambitionne modestement de saisir les énoncés dans leurs potentialités signifiantes<sup>1</sup>, de les instituer en discours sociaux par l'extraction des *représentations collectives* mettant en jeu des savoirs de connaissance et de croyance (Charaudeau) sur la société et la place du citoyen-scripteur en son sein. On entend donc extraire de ces écrits vers le travail, à la suite de la définition de Guimelli, un ensemble, que l'on espère représentatif, des « croyances, des connaissances et des opinions qui sont produites et partagées par les individus d'un même groupe, à l'égard d'un objet social donné » (1999 : 64). Et on verra d'ailleurs que cet objet diffère dans la prise en compte de la spécificité des statuts et des relations qui unissent les partenaires.

---

<sup>1</sup> Elle ne vise pas non plus à être complétée, affirmée ou infirmée par une enquête auprès des scripteurs pour vérifier la validité des conclusions.

Dans un premier temps, on fournira un certain nombre de repères théoriques en analyse du discours et analyse argumentative sur lesquels reposera cette étude pour ensuite tenter de spécifier le potentiel particulier d'accès à la société des écrits *vers* le travail. Dans un second temps, on proposera un panorama non exhaustif de quelques lieux d'écriture de la société par le biais de l'analyse de documents qui ont aimablement été mis à disposition par des entreprises, telles que France Telecom – entreprise de téléphonie -, EDF-GDF – entreprise publique, fournisseur d'énergie électrique - ou des services publics, en l'occurrence, une Caisse d'Allocation Familiale<sup>2</sup>. Enfin, c'est l'hypothèse globalisante de cette intervention, selon laquelle on est en présence de « témoignages indirects mais non moins pertinents » d'une réalité « schématisée » (Grize) de la société au sein de laquelle ces écrits s'insèrent et dont ils participent qui sera réexaminé en conclusion. L'ambition globale de cette étude est de participer à un courant qui consiste à révéler la richesse des écritures dites « ordinaires » (Fabre, 1991, 1997) – on préférera parler ici d'*écriture du quotidien* - trop longtemps considérées comme des écritures pauvres et exclusivement conduite par leur fonctionnalité immédiate.

## II. Quelques repères théoriques cibles pour lire les écrits *vers* le travail

### I.1 Analyse du discours et Analyse argumentative

Cette communication adopte le cadre de l'analyse du discours, qui pense « l'intrication d'un mode d'énonciation et d'un lieu social déterminé » (Maingueneau, 1995 : 7) Pour ce faire, elle met en avant un certain nombre de principes dont trois retiendront notre attention :

- Tout discours se construit sur la base d'autres discours. Le discours dispose d'une mémoire. Il s'échafaude et n'existe que dans son rapport à l'**interdiscours** c'est-à-dire à l'ensemble des discours avec lesquels il entre explicitement ou implicitement en relation ;

- Le discours est entendu comme une **pratique discursive** : les énoncés sont rattachés à la situation de communication au sein de laquelle ils émergent. L'analyse du discours prend donc en compte les caractéristiques de la situation de discours pour faire de celui-ci une pratiques sociale, culturelle, intellectuelle ou encore technique.

- Tout discours relève d'un ou plusieurs **genres de discours** qu'il côtoie dans

---

<sup>2</sup> Les exemples convoqués seront extraits de courriers spontanés, en ce sens qu'ils n'étaient préalablement pas destinés à faire l'objet d'une analyse.



l'espace interdiscursif. L'analyse du discours prend donc nécessairement en compte les genres de discours qui ne sont pas exclusivement vus comme « des cadres permettant de donner une certaine forme à un contenu ». C'est « en tant qu'activité sociale ritualisée, soumise à des conditions de réussite qui intègrent un ensemble diversifié de paramètres (statut des énonciateurs, du public, lieux d'énonciation...) et leur incidence sur l'interprétation des énoncés (Bakhtine) » qu'ils sont appréhendés et « redéfinis des contraintes imposées par le statut respectifs des énonciateurs et co-énonciateurs, les circonstances temporelles et locales de l'énonciation, le support, les modes de diffusion, les thématiques et l'organisation textuelle » (Maingueneau).

L'entreprise argumentative qui motive et conditionne la production d'une très large majorité<sup>3</sup> d'écrits *vers* le travail conduit tout naturellement à adopter le cadre plus spécifique de l'analyse argumentative (Amossy, 2002). Celle-ci accorde une place de choix à la problématique des genres et des représentations collectives qui tissent tout discours et se veut résolument une approche :

- **communicationnelle** en tant qu'elle considère l'activité argumentative comme indissociable « de la situation de communication dans laquelle elle doit produire son effet » (Amossy, 2002 : 23) ;

- **dialogique** car elle considère que le discours argumentatif se construit dans un espace d'opinions et de croyances collectives sur lequel s'appuie l'orateur pour tenter de faire adhérer ses interlocuteurs aux thèses qu'il défend (Perelman) ;

- et **générique** : les genres, qu'elle que soit l'utilisation qui en est faite par les locuteurs, sont « *en prise sur la société qui les institutionnalise* » : 24) et déterminent « des buts, des cadres d'énonciation et une distribution préalable des rôles » (Ibid.) Ce cadre de l'analyse argumentative est particulièrement intéressant et fonctionnel dans la mesure où il s'étend sur un vaste terrain qui consiste à considérer tout autant les discours à visée argumentative explicite que les discours à dimension argumentative en tant qu'il constitue un point de vue sur le réel.

Toute entreprise argumentative repose sur des représentations en circulation plus ou moins marquées dans les énoncés et qui alimentent le lien entre discours et société. On entend donc considérer l'angle de l'argumentation dans les écrits *vers* le travail comme un outil privilégié d'accès aux représentations de la société.

---

<sup>3</sup> La charge argumentative varie selon l'objet : les revendications et les contestations ne présentent pas les mêmes charges argumentatives que les demandes de formulaires d'allocations et les réponses à des demandes de pièces complémentaires.

## **I.2. quels potentiels représentatifs pour les écrits *vers* le travail ?**

Quelles sont les caractéristiques situationnelles qui laissent à penser que ces documents proposent une lecture singulière de la société au sein de laquelle ils prennent part et qu'ils construisent ?

- Les écrits *vers* le travail mettent en scène un contact intersphérique singulier, en ce sens qu'ils circulent de la sphère du privé – l'espace domestique dont ils émanent – vers la sphère professionnelle en tant qu'ils vont générer une situation de travail. ;

- Ils se rattachent à la communication institutionnelle ou correspondance d'affaire qui s'exerce dans le cadre d' « une relation hiérarchique ou marchande » (Adam, 1998 : 50) et est déterminée « par une forme de commande (commerciale ou institutionnelle) » (Ibid.).

- Les écrits *vers* le travail se présentent comme des fragments de communication épistolaire : l'écriture d'une lettre suppose une séparation spatio-temporelle des deux partenaires qui doit être palliée, l'adoption d'un format spécifique répondant aux exigences du genre (plan de texte, dispositif énonciatif, investissement de l'espace de la page, l'explicitation d'une cible identifiée et unique de par un adressage explicite).

- Ces écrits se donnent comme des discours à visée argumentative et sont attendus comme tels par le professionnel : ils répondent chacun à un projet argumentatif (Amossy, 2002) singulier et affirmé de la part du scripteur et vise une cible identifiée et a priori unique, le professionnel et l'entreprise ou l'Institution dont il est le médiateur. C'est cet angle qui va conduire cette analyse des représentations sociales dans les écrits *vers* le travail<sup>4</sup> ;

- Ce sont enfin des fragments de communication conflictuelle ou à dominante pour le moins réactive et tendue : dans la grande majorité des cas, les écrits *vers* le travail font suite à un dysfonctionnement constaté (facturation de frais de retard, facture contestée, aide amputée...) et génèrent une réaction plus ou moins offensive, suppliante de la part du client, de l'allocataire ou de l'usager. Le discours conflictuel est « l'une des dimensions constitutive de toute société : une société se constitue autant dans et par le conflit que par la collaboration et la coopération mutuelle » (Winsdich, 1987 : 23).

---

<sup>4</sup> Cet article n'entend pas s'intéresser à un débat qui consisterait à déterminer la part d'intention consciente des stratégies discursives mobilisées. Le scripteur est ici considéré comme un sujet qui prend la parole au moins autant qu'il est pris par elle. Ce problème de l'intention est assez épineux d'autant plus que l'objectif n'est pas de la reconstituer, mais davantage d'exploiter les potentialités présentes au sein même des énoncés en vertu de la situation de discours.

De là, on postule que les caractéristiques de cette situation de communication modulent et pré-déterminent un paradigme spécifique d'images de la société plus ou moins récurrentes et partagées qui vont prendre différentes formes dans les énoncés. Ainsi, la problématique s'oriente vers l'idée que la trajectoire des énoncés, la situation de communication épistolaire, le cadre institutionnel et conflictuel génèrent un répertoire singulier de représentations sociales.

## II. De quelques lieux d'écriture de la société dans les écrits *vers* le travail

Afin d'extraire de ces écrits *vers* le travail des éléments qui animent et tissent des représentations de la société, l'intérêt va être porté sur plusieurs séries d'exemples qui mettront en valeur le caractère plus ou moins immédiatement accessible de ces représentations sociales fourmillantes.

Avant de s'intéresser plus spécifiquement à des marques linguistiques de ces représentations, on peut d'ores et déjà insister sur la question du support, en l'occurrence l'écrit, qui alimente une idée communément admise et d'ailleurs instituée en proverbe qui veut que les paroles s'envolent, les écrits restent [**CHERCHER TRADUCTION LATINE**]. Par l'écrit, on laisse une trace physique, palpable et juridique de soi et de ses représentations. De plus, d'un point de vue générique, le rapport à la norme épistolaire<sup>5</sup> dans le cadre de cette communication conflictuelle peut traduire certaines représentations sociales en lien avec l'ethos du client ou de l'allocataire et la représentation que celui-ci véhicule de l'autre. Ainsi, le plan de l'**aire scripturale normative** et de son investissement mériterait certes un traitement plus approfondi qui ne sera pas entrepris ici. Le support et l'espace de la page doivent répondre à un certain nombre de prescriptions dans le cadre de cette communication institutionnelle et les conduites adoptées par les scripteurs révèlent des représentations : ainsi, des lettres couchées à même la facture contestée ou sur un mini feuillet déchiré - par opposition à l'utilisation d'une feuille de papier à *lettre* de format A4 - peuvent témoigner du peu de considération accordée à l'autre et à la distance institutionnelle préexistante. Les lettres tapuscrites par opposition aux lettres manuscrites alimentent l'ethos d'un client *ouillé* - au sens littéral comme au figuré - peuvent quant à elle traduire une image de soi qui va alimenter des représentations collectives et les valeurs

---

<sup>5</sup> La norme épistolaire se révèle, telle qu'elle est décrite dans les manuels de la bonne correspondance, sur deux plans : le plan du support et de l'aire scripturale d'une part et le plan du déroulement textuel. Jean-Michel ADAM (1998) propose un plan de texte de la lettre en 5 séquences : l'ouverture, l'exorde, le corps, la péroraison et la clôture.

attribuées à l'autre. Ce rapport à la norme varie selon le statut des énonciateurs : les variations sont moindres dans le cas des lettres adressées à la Caisse d'Allocations Familiales. Ceci traduit une représentation différente de l'Institution et des positionnements différents (cf. supra)<sup>6</sup>. Sur **le plan du déroulement textuel**, les processus d'appropriation du plan de texte peuvent présenter de grandes variations : corps de lettres très développé ou au contraire très succinct, courriers d'une trentaine de mots, certaines séquences « phatiques » et autres précautions oratoires requises omises ou très réduites...

De manière générale, l'appropriation de la norme participe de la construction de l'ethos et de l'image de l'autre qui se déploient sur un axe qui va de la reconduction à la remise en cause de la distance initiale.

### **II.1. La société en toutes lettres :**

Les lettres adressées à la Caisse d'Allocations Familiales mettent en scène des familles dans leur majorité socialement fragile puisque la plupart des aides sociales sont octroyées après examen de la situation de l'allocataire (composition de la famille, déclaration des revenus...). Dans le courrier suivant, le dispositif argumentatif mis en place repose sur le déploiement d'un important catalogue des maux de la société :

- 1.- L21 (CAF) « Voici une semaine j'avais rédigé un courrier à votre<sup>7</sup> intention vous informant de la situation dans laquelle je me trouve suite au retour à un emploi à mi-temps. Je ne vous ai pas fait parvenir ce courrier car je suis allée à la permanence de la CAF ce mardi 1 juin, afin d'exposer de vive voix mon problème. Malgré tout, je joins cette lettre datée du 25.05 vu que tous les éléments de ma situation y sont notifiés clairement  
L'entretien avec votre collègue de permanence, qui a fait preuve d'une grande compréhension, n'a fait que confirmer ce que je pensais, à savoir :
- 1) l'impuissance totale des services administratifs face à des lois absurdes édictées par des « têtes bien pensantes » n'ayant aucune connaissance des réalités sociales ... ou qui en ont conscience mais en font abstraction pour des raisons que vos services et les usagers ignorent !
  - 2) le citoyen français a tout intérêt à rester chez lui sans travailler (auquel cas il peut prétendre à des aides) plutôt que de se débattre face à une situation sans issue telle que je la vis actuellement
  - 3) le système social est fait pour que les gens en difficulté s'enlisent encore plus, et non pour apporter une aide concrète
- Avec votre collègue, nous avons étudié certaines solutions mais malheureusement aucune n'est envisageable :

---

<sup>6</sup> La CAF a le pouvoir d'octroyer une aide financière dont dépend largement le devenir de la majorité des personnes concernées, même si cette aide dépend directement de critères clairement définis (composition de la famille, revenus, situation professionnelle...).

<sup>7</sup>

- 1) trouver un logement avec un loyer moins cher → impossible car celui que j'occupe avec ma fille est déjà un logement dit social
- 2) trouver un 2<sup>ème</sup> emploi à temps partiel → impossible (horaires de travail actuels irréguliers : WE, soirées et soit matinées ou après-midi).
- 3) Quitter mon emploi actuel et trouver un autre emploi à mi-temps → illusoire dans le secteur social lorsqu'on a 50 ans et 25 années d'ancienneté (les établissements préfèrent embaucher des jeunes éducateurs sortant de l'école et qui coûteront moins cher)

Au vu de tout cela, et malgré la compréhension dont font preuve les agents de vos services, j'en conclus qu'il ne me reste plus qu'à essayer de SURVIVRE avec ma fille durant ces deux années à venir en attendant que ma situation soit prise en compte, et en espérant qu'un jour des réformes intelligentes soient apportées à des lois qui, actuellement, ne vont absolument pas dans le sens du respect et de la dignité de l'être humain.

En vous remerciant d'avoir pris le temps de me lire, je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes respectueuses salutations »

A partir d'une expérience personnelle se construit « une schématisation » (Grize) c'est-à-dire un éclairage sélectif de la société basée sur des « généralisations exprimées en toutes lettres » (Amossy, 2000 : 108). Les énoncés s'imposent d'eux-mêmes et s'autolégitiment si bien que c'est une voix collective qui prend la parole, circule d'autant plus aisément qu'elle ne met pas en cause l'instance adressée. Ainsi s'établit une jonction circonstanciée entre expérience personnelle, unique et l'image corrélatrice de l'allocataire d'une part et un patrimoine d'idées reçues d'autre part. Cette lettre véhicule surtout des **savoirs de croyance** (Charaudeau) en tant que l'allocataire-scripteur adopte la position d'évaluateur du système : *il dénonce* l'absurdité et l'inhumanité des lois, leur inadéquation avec la réalité du quotidien des français ; *il déplore* le modèle de l'assistantat, *exprime* la résignation des populations socialement fragiles ; *regrette* l'abandon et le désintérêt du « système » pour le citoyen, *dénonce* la précarité, la flexibilité dans l'emploi, la difficulté face à la situation immobilière actuelle (coût des loyers, difficulté à se loger...), les difficultés d'emploi des « seniors ». Ces *discours sur la société* traversent explicitement le discours de l'allocataire et peignent le portrait d'une société malade d'insensibilité au sein de laquelle celui-ci vit et qu'il rejette. L'entaille scriptovisuelle (Peytard) qui fait saillir le verbe « survivre » abonde en ce sens. Le cas individuel à la première personne du singulier côtoie, se lie et s'oppose à des formes génériques marquées de la troisième personne et de nombreux syntagmes nominaux le plus souvent assortis du présent à valeur de vérité générale et du pluriel. *L'allocataire* devient en quelque sorte un porte-parole, notamment par le recours à la position de « citoyen français ». C'est ce point de vue qui s'insinue à travers celui de l'allocataire jusqu'à devenir le point de vue

dominant en dépit des statuts initiaux qui gouvernent l'échange. Quant au *destinataire* de la lettre, celui-ci devient un *intermédiaire* malgré lui comme le montrent les quelques mentions de la deuxième personne ainsi que la formulation assortie d'une préposition, « L'entretien avec votre collègue de permanence » dans l'exorde et les deux incises localisées respectivement dans les séquences d'exorde et de péroraison « qui a fait preuve d'une grande compréhension » et « et malgré la compréhension dont font preuve les agents de vos services ». Le destinataire est institué en *témoin* allié et non en adversaire au point que se pose la question de l'identité de l'adversaire et de sa non-coïncidence avec le destinataire du courrier. Le destinataire, alors qu'il est pourtant pleinement identifié dans son statut de professionnel adressé devient un médiateur non pas tant de l'entreprise que de la société dans son ensemble.

## **II.2 Arguments, topoï et représentation sociale**

### **II.2.1. Les lettres d'allocataires**

Les traces de la société ne sont pas toujours aussi aisément détectables et apparaissent selon des modalités plus ou moins implicites. La lettre précédemment étudiée trouve des échos en termes de représentations sociales, sous d'autres formes, par sa mise en réseau avec d'autres lettres reçues par cette même Caisse d'Allocations Familiales.

A travers la conduite de sa visée argumentative, chaque courrier véhiculent un répertoire de **savoirs de connaissances** c'est-à-dire des savoirs objectifs, vérifiables qui renseignent sur la situation quotidienne des scripteurs : ils reposent, de façon récurrente, et pour ce qui concerne les allocataires d'aides sociales, sur des portraits de détresse sanitaire, financière et/ou immobilière (exemple 2 à 4) ou encore vis à vis de l'emploi (exemple 5) qui constituent l'essentiel des arguments utilisés, alimentent l'ethos de l'allocataire dépendant de l'Institution qui est devenue un relai de l'écriture d'une identité sociale et d'une schématisation de la société.

**2.-** L8 (CAF) « Mes nombreux problèmes de santé et mon handicap font qu'ils sont venus à bout de mes finances et qu'en conséquence je n'ai plus d'épargne ni d'argent pour résoudre le problème de déménagement et le paiement des cautions etc. »

**3.-** L29 (CAF) « J'aimerais avoir des aides financières pour pouvoir me remettre à flot car nous avons été cinq ans en surendettement et cela ne va pas mieux. Je commence même à en avoir marre de cette vie »

4.- L8 (CAF) : « Après de nombreuses recherches d'appartement et vu les loyers exagérés demandés par tous les propriétaires locaux, j'ai besoin de connaître rapidement l'aide ALS auquel je peux prétendre »

5.- L8 (CAF) « J'ai travaillé toute ma vie ».

Les arguments utilisés révèlent également les pratiques culturelles, sociales et économiques en cours dans notre société. Ils évoquent tantôt des situations de solidarité familiale (le cas des familles de culture africaine, par exemple), tantôt des cas de monoparentalité, d'isolement et de fracture intergénérationnelle, de surendettement :

6.- (par exemple la solidarité familiale des allocataires de culture africaine, lettre 2)

7.- EXEMPLE DE LETTRE MONOPARENTALE

8.-L7 (CAF) « Je vous écris pour avoir si j'ai droit à l'APL, je suis veuve depuis 14 ans, je vis seule, et isolée de ma famille, ils travaillent mes 3 enfants, et ne viennent très rarement me voir, en plus j'ai eu des problèmes de santé. Pour le moment je ne touche que ma retraite (541 E) de la CRAM ... »

Ces **savoirs de connaissance** sont autant d'outils permettant l'accès à des **savoirs de croyance**, en tant qu'ils sont axiologisés. Ils sont à la fois réalité, vécu, et point de vue sur cette réalité : par exemple, à travers l'expérience personnelle d'une recherche de logement, le scripteur de l'énoncé 4 se dote de l'ethos d'un allocataire persévérant, évoque les difficultés d'accession au logement et se positionne en déplorant la situation locale, en l'occurrence la Franche Comté, relative au coût des loyers. S'entremêlent ainsi un ethos issu d'une expérience toujours unique, un système de représentations collectives qui rendent compte des difficultés rencontrées au quotidien par les familles d'allocataires et un système de représentations qui concerne l'ensemble des citoyens (le problème du logement ne concerne pas uniquement les personnes/familles fragiles !).

## II.2.2 Les lettres de clients

Si on observe les arguments mobilisés dans d'autres écrits vers le travail qui mettent en scène clients et entreprises, et donc un autre type de relation, force est de constater que l'éventail des stratégies utilisées est plus ouvert :

Les lettres de clients nous renseignent également sur des pratiques sociales en cours, mais celles-ci occupent certes un terrain souvent plus discret :

9.- L30 (FT) « Je travaille loin de mon domicile et je n'ai pu rentrer chez moi en raison de la pénurie de carburant. »

Les savoirs de connaissances qui en sont extraits apparaissent d'autant plus

intéressantes qu'elles mettent en jeu l'hypothèse selon laquelle ces écrits *vers* le travail sont traversés par une *écriture de soi* qui s'inscrit notamment dans un constat d'opinions partagées quant au manque de communication interindividuelle et qui institue le destinataire en lecteur-relai. On est tantôt face à des récits ou des descriptions dans lesquels le client se met en scène en position de professionnel en activité, de parent, de client d'autres entreprises ... qui constituent l'essentiel du corps de la lettre tantôt face à des marques plus discrètes (voir II.2.4) qui peignent des situations *ponctuelles* difficiles ou non sur les plans familial, économique ou sanitaire.

Les représentations qui sont véhiculées dans ce sous-corpus tiennent visiblement davantage à la *relation marchande de tension* qui unit les deux partenaires et à sa renégociation. Cela peut s'expliquer par la différence nature de la relation : si l'allocataire est en position de faiblesse - il est demandeur d'une aide de l'Etat qui dépend essentiellement de sa situation personnelle -, le client est en situation d'échange commercial dans lequel la distribution et la pondération des droits et des devoirs de chacun est différente - il paie pour l'usage d'un bien et occupe dans une certaine mesure en position de force, notamment dans ce contexte de mise en concurrence imminente à l'époque (2000) -.

Ainsi, dans les lettres de réclamation adressées à France Telecom, entreprise de téléphonie, les arguments utilisés en vue d'obtenir par exemple le remboursement de frais de retard de paiement reposent sur des *topoi*<sup>8</sup>, c'est-à-dire sur des lieux communs dont la récurrence révèle la nature des représentations communément admises du statut de client et de la relation à l'entreprise. L'utilisation d'arguments qui confèrent au scripteur l'ethos du « **bon client** » (ou du bon abonné moins récurrent) - que l'on ne retrouve évidemment pas, cela va de soi, dans les lettres d'allocataires sous la forme par exemple du « bon allocataire » - se décline par le biais de valeurs qui reposent sur des principes d'égalité de traitement (exemple 10) et de mérite tels que la constance (exemple 11, 12), la fidélité (exemple 13), la quantité élevée de consommation du produit mis à disposition par l'entreprise (exemple 14), la vertu de l'aveu plus ou moins explicite (exemple 15, 16) et le caractère exceptionnel du manquement (exemple 11, 15)

---

<sup>8</sup> Rappel : Les *topoi*, dans leur acception rhétorique, sont entendus comme les principes moraux sur lesquels repose le texte, sorte de moules dans lequel un grand nombre d'énoncés peuvent se couler. Dans le cadre de la pragmatique intégrée développée par Ducrot et Anscombe, les lieux communs assurent l'enchaînement entre deux énoncés. Les *topoi* sont porteurs d'éléments doxiques. Ils permettent une approche analytique de la doxa qui sous-tend le discours argumentatif.



et de la démarche :

10.- L26 (FT) « A cette date le nouvel annuaire, ne m'est toujours pas parvenu. Est-ce un oubli ? Je l'espère car je paie mes factures comme tout abonné à France Télécom. »

11.- L8 (FT) « Jusqu'à présent j'ai toujours payé mes factures dans les délais présents »

12.- L7 (FT) « Il est évident que ce règlement est intervenu avec un mois de retard, ceci ne m'étant jamais arrivé depuis que je suis cliente chez vous. »

13.- L32 (FT) « Cela fait bientôt vingt ans que nous sommes clients et payons régulièrement nos factures »

14.- L16 (FT) « nous consommons tout de même environ 6000 francs de téléphone par an, (sans compter les mobiles), ce qui nous paraît non négligeable »

15.- L16 (FT) « nous reconnaissons évidemment avoir réglé plusieurs factures en retard, mais dans tous les cas elles sont réglées tout de même »

16.- L9 (FT) « J'ai une facture N°0000000000.00X0 du 01/08/2000 de 873,45, à régler avant le 16/08/2000 que je n'ai pas réglée de suite. »

Ces arguments reposent sur une stratégie de minimisation de la faute commise et des manquements aux devoirs qui incombent au client. Et parfois même, le seul fait d'admettre implicitement ces torts *semble* suffire à justifier une demande de remise, ce qui révèle un comportement pour le moins aventureux de la part du client en question (exemple 17) et une représentation « frivole » de la relation à l'autre :

17.- L41 (FT) « Je vous prie de bien vouloir m'accorder la remise gracieuse de vos frais de gestion (soit 69,19). En effet, j'étais en congé et n'ai pas fait suivre mon courrier. »

D'autres comportements argumentatifs fréquents tels **la menace, le chantage, l'ultimatum** ou encore l'argument de **l'autosatisfaction** qui consiste à s'octroyer la ristourne que précisément l'on demande *semble* reposer sur une conception valorisée du statut de client, une relation autoritaire, « hiérarchique » et coercitive (exemples 18 à 21) qui exhibe au contraire les droits du client :

18.- L9 (FT) « Je vous demande de remettre en service mon téléphone : 0000000000 à partir du 06/09/00 à 12 h. Après ce délai je déposerai plainte auprès des autorités compétentes p/ abus de pouvoir et ensuite je contacterai des médias concernés qui seront très heureux de publiciter votre monopole dans lequel le client est un pion. »

19.- L13 (FT) « J'espère que vous aurez l'obligeance de faire un geste commercial, d'autant plus qu'étant utilisateur d'un téléphone portable j'avais l'intention de passer de l'un de vos concurrents à FTMS. En attendant de vous lire ma décision reste en suspens. »

20.- L16 (FT) « Sans révision de votre part, nous sommes au regret de vous annoncer que nous ne reprendrons pas d'abonnement France Télécom et attendrons patiemment l'abolition du monopole »

21.- L59 (FT) « J'ai retranché du montant indiqué la pénalité financière de 62F,19 que je vous demande de bien vouloir avoir l'amabilité d'annuler. »

Ces stratégies posent le problème de la réalité de cette représentation discursive : le client se représente-t-il *réellement* une telle relation hiérarchique ou tente-t-il de la faire passer dans le discours et donc dans les mœurs, auquel cas il tente une prise de pouvoir qui laisse s'insinuer en réalité une crainte de l'autre ? La séparation spatio-temporelle des partenaires et la situation de conflit réactif ne facilitent-ils pas l'usage de telles stratégies ?

D'autres arguments, centrés sur l'entreprise et son comportement, reposent sur une mise en avant de ses *vertus* (exemple 22), de ses valeurs (exemple 23) de ses manquements ou de ses contradictions (exemples 24 à 27) du point de vue du client. Ces arguments peuvent également se fonder sur le contexte de marché concurrentiel (exemple 28) dans lequel se situe l'entreprise ou encore une dénonciation des modalités contractuelles qui unissent les deux partenaires (exemple 28) :

22.- L6 (FT) « Je reconnais là certes, cette volonté constante de France Télécom de satisfaire sa clientèle, et surtout de la fidéliser. »

23.- L16 (FT) « pour vous, nous ne représentons qu'une goutte d'eau dans la mer,... »

24.- L16 (FT) « nous n'avons jamais été prévenus du risque et du délai de cette résiliation définitive (...) l'échéance de règlement de la dernière facture étant au 15/08, le délai de 9 jours avant résiliation sans courrier d'information nous paraît court »

25.- L3 (FT) « Comme le transfert de ma ligne n'a pas marché et qu'il faut attendre la semaine prochaine pour avoir peut-être une ligne opérationnelle, je résilie mon contrat. »

26.- L9 (FT) « - le 05/09/2000. Mon téléphone est coupé (sans un coup de téléphone de votre service client)... Bravo. (...)En prime, vous recevez mon chèque à Nancy le 05/09/00 et d'après votre service client 1014, vous attendez la valeur de paiement bancaire (environ 5 jours). Ceci juridiquement vous n'en n'avez pas le droit. c'est un abus de pouvoir car règlement par chèque = service rendu. seul le banquier doit interdire le chéquier (pas de chéquier. Pas de chèques) donc ce chèque doit être montré.../...et vous n'avez pas le droit de faire cela. »

27.- L15 (FT) « Travaillant en juillet, je me fis préciser par l'opérateur que le technicien agissait depuis l'extérieur de mon appartement. (...) J'appelai le 1014 et appris que je devais prendre rendez-vous avec un technicien pour que celui-ci œuvre de mon domicile. (...) Le rendez-vous fut fixé et le technicien vint, effectua le raccordement sans que ma présence soit réellement nécessaire. Je demande donc ce geste commercial qui me fut annoncé et que je trouve normal en contrepartie du désagrément évitable subi.

28.- L23 (FT) « Avec la concurrence des téléphones portables, il faudrait peut-être prendre un peu plus soin de vos clients si vous ne voulez pas les perdre. »

Un recensement exhaustif des stratégies utilisées par les clients de France Telecom permettrait de compléter ce référencement. Il n'en reste pas moins que ces quelques exemples révèlent les valeurs sur lesquelles le scripteur, dans son statut de client, fonde son argumentation : la reconnaissance de son statut et de ses droits, le respect du client, la bonne communication entreprise/client mais également entre les membres d'une même entreprise, le respect des missions et des engagements de l'entreprise... sont autant de droits et d'attentes que son statut lui permet de revendiquer. Chaque lettre va mobiliser une *combinaison* plus ou moins fournie et étayée d'arguments qui vont reposer sur des principes admis pour une telle relation (par exemple « un client peut se tourner vers la concurrence », « il faut respecter ses engagements », « les entreprises ne s'intéressent pas à leurs clients », « le client ne représente rien... », « se contredire c'est perdre la face ») ou que le client-scripteur tente de faire admettre (par exemple il apparaît moins communément admis que le seul aveu suffit à obtenir le pardon ou que formuler une demande suffit à obtenir gain de cause). Anscombe a d'ailleurs montré que si les *topoi*, principes généraux qui garantissent l'enchaînement des énoncés, sont « *presque toujours présentés comme faisant l'objet d'un consensus au sein d'une communauté* », ils « *peuvent être créés de toutes pièces, tout en étant présentés comme ayant force de loi, comme allant de soi* » (Anscombe, 1995 : 39). De ce point de vue, ils peuvent contribuer ainsi à une modification discrète des représentations. Et certains comportements « *naissants* » sur fond de principes moins admis – mais peut-être en passe de l'être, tout dépendra de l'issue de l'échange - (tels que se faire justice soi-même<sup>9</sup>, poser un ultimatum) viennent ainsi renégocier la nature de la relation et la distance relationnelle initiale théorique.

Il semble également que la situation de conflit soit l'occasion d'un recadrage ou d'une renégociation par le discours de la tension qui caractérise la relation d'échange commercial. Le conflit, d'autant qu'il est ponctuel et occasionnel, ressemble fort à une occasion de prise de parole, de recadrage de la relation, des droits et des devoirs de chacun mais également d'une tentative de *prise de pouvoir* et de renégociation de la nature de la relation. Les manquements de l'entreprise constituent des tremplins pour une dévalorisation de celle-ci et ipso facto pour une revalorisation du statut de client qui peut d'ailleurs s'observer via d'autres modalités (II.4).

---

<sup>9</sup> Ces comportements peuvent véhiculer une certaine ambiguïté, par exemple se faire justice soi-même : est-ce une prise de pouvoir du client ou au contraire une crainte du refus de l'autre qui est justement en position de refuser

Ces lettres invitent à observer l'altération, parfois très fine (distribution, combinaison des d'arguments, utilisation de certains procédés linguistiques comme l'ajout parenthétique ou le présupposé qui font passer inaperçus des comportements) des relations de pouvoirs au sein de la société et à interroger l'équilibre toujours instable des droits et des devoirs des individus en société. Ces stratégies argumentatives détectées et mises en série contribuent à détecter et à alimenter des **stéréotypes** c'est-à-dire des images collectives plus ou moins figées (Amossy, 2002 : 110-111), des profils-types de clients et des images-types des entreprises pour lesquels on postule donc qu'en nourrissant l'identité sociale, ils alimentent des représentations sociales de plus grande envergure que la relation ponctuellement engagée. La traque de marques plus fines qui ne sera qu'esquissée ici devrait pouvoir être éclairante sur ce point (cf. supra II.4)

### **II.2.3 Les commentaires de retour d'enquête de satisfaction**

Au sein des commentaires d'enquête de satisfaction coexistent dysfonctionnement d'ordre général et cas particuliers. En tant qu'ils répondent à une *idéologie participative*, on postule qu'ils sont de véritables gisements de représentations sociales : le client qui est invité à s'exprimer devient en effet partenaire de la réussite de l'entreprise. Cette pratique discursive repose elle-même sur un principe qui veut que la satisfaction du client est au centre des préoccupations de l'entreprise. Elle affiche ainsi la lutte de l'entreprise contre certaines représentations sociales constatées précédemment.

D'une part, l'éventail des possibilités offertes implique que les louanges n'en soient pas exclues :

29.-RE5 « je suis très satisfait de vos services »

30.- RE37 « Certains agents sont très bien et humains. Ayant eu de gros problèmes de règlement suite à mes arrêts maladie depuis longtemps, je peux remercier énormément EDF et d'avoir compris ma situation et avoir donné des délais précis. »

31.- RE38 « La tempête du 26/12/1999 nous a frappé. Vous avez réparé rapidement chez nous. »

Au delà de la stratégie relative à la construction d'un ethos, le commentaire suscite davantage que dans la lettre de réclamation dite « spontanée » l'introduction de *topoi* tels que « il faut savoir reconnaître les qualités de son interlocuteur » ;

D'autre part, le commentaire de retour d'enquête réinvestit la critique d'une

valeur positive, comme en témoigne d'ailleurs l'énoncé d'invitation à écrire qui précède l'espace réservé au client « Si vous avez un problème à résoudre, des critiques à formuler vis à vis de nos entreprises, une suggestion à nous faire, l'espace qui suit vous est réservé ». Le client peut donc faire appel à sa mémoire (les réactions ne sont pas forcément « à chaud ») pour généraliser et les idées reçues en sont d'autant plus facilement mises en valeur :

32.- CRE13 (EDF) : « Il s'agit des rendez-vous avec les agents EDF lors de la mise en service : on nous dit qu'il passera dans la matinée (8h à 12h) → on attend depuis 8h dans un logement vide et froid (l'hiver) et il arrive à 12h. C'est inadmissible ! il faut absolument changer cette méthode (heure fixe, SANS RETARD) → emploi d'autres agents, et aussi une plus grande AMABILITE de la part des agents ! Merci ! »

33.- CRE20 (EDF) : « \_ nous regrettons le manque de coordination entre le coffret de chantier et le branchement définitif électrique  
\_ retard dans la pose du compteur de GAZ (2 mois) pour l'absence d'un tampon sur le certificat de conformité. Procédure trop lourde trop compliqué.  
\_ manque de relation entre le client et fournisseur. On a l'impression que l'électricité et le gaz il faut les mériter.  
\_ difficultés pour les entreprises d'être en relation téléphonique avec les responsables ?

L'abondance de noms ou syntagmes nominaux privés de déterminants, la profusion de troisième personne, de pluriel, l'usage d'un style dépouillé, télégraphique ne sont pas sans rappeler les premiers exemples convoqués (II.1) : l'énoncé propose ici des idées reçues relatives à la conduite négative des agents ou de l'entreprise voire des entreprises et propose en creux une représentation virtuelle et potentiellement réalisable que rendue possible par la sollicitation et le discours conflictuel.

L'exemple suivant abonde en ce sens : La conclusion de ce commentaire propose une relation métonymique en jouant sur le caractère multiple de l'instance adressée et en assimilant un comportement isolé à l'entreprise dans son ensemble.

34.- RE27 (EDF) « Pas de problème particulier jusqu'au jour où un employé de l'EDF, intervenant pour un changement de puissance, ne s'est pas présenté, a laissé entendre que la puissance du disjoncteur avait été trafiquée par mes soins et n'a pas eu la correction de m'expliquer en quoi consistait le nouveau tarif. Un tel comportement n'est pas flatteur pour votre entreprise !! »

Enfin, il faut mentionner que le commentaire peut être parfois prétexte à une sorte de révolte contre un tiers :

35.- RE41 (EDF) « Pour le règlement du chauffage au gaz naturel il serait bon d'avoir chacun un compteur individuel. Certaines personnes ouvrent les fenêtres quand elles ont trop chaud plutôt que de réduire sur leur vanne de radiateur. Pour cette raison certaines personnes payent trop alors que les autres gaspillent. C'est la gestrim qui nous facture le chauffage »

La proposition qui est faite à l'entreprise encadre purement et simplement un constat négatif dont celle-ci n'est en aucun cas responsable ni même concernée.

#### **II.2.4 Conflits de représentations dans les écrits vers le travail**

La mise en série des documents peut donner lieu à des conflits de représentations. Des représentations opposées peuvent s'animer, par exemple autour de deux topoï qui concernent la position accordée aux clients par les entreprises (exemple 36 à 40) : « les entreprises se soucient de leur client » versus « les entreprises ne soucient pas de leur client ». Ces représentations qui s'opposent répondent chacune à des stratégies argumentatives différentes, tantôt la louange tantôt le blâme.

36.- L6 (FT) « Je reconnais là certes, cette volonté constante de France Télécom de satisfaire sa clientèle, et surtout de la fidéliser. »

37.- L9 (FT) « votre monopole dans lequel le client est un pion. »

38.- L22 (FT) « Chez vous les clients ne sont pas rois !

39.- L23 (FT) « Vous avez des manières très cavalières de vous occuper de vos clients.

40.- L31 (FT) « Respectez les clients je vous en prie et non les enfoncer

Il n'est pas rare de trouver des conflits doxiques dans les commentaires de retour d'enquête :

41.- RE15 (EDF) « J'ajoute par ailleurs que je demeure très satisfait de vos services et en particulier de l'accueil par vos agents sur le terrain ou à l'agence »

42.- RE16 (EDF) « Avec EDF GDF, les contacts ont toujours été aisés »

43.- RE33 (EDF) « l'accueil ainsi que la prise de contact avec vos agences soient si médiocre »

La mise en série des lettres adressées ou non à un même destinataire fait apparaître des luttes de représentations. Il n'est en effet pas rare de voir se croiser des représentations opposées. Un débat par lettre interposée peut ainsi se constituer<sup>10</sup> alors même que les scripteurs mis en relation n'entretiennent aucun lien.

---

<sup>10</sup> Un constat de ce type a été formulé (Branca-Rosoff et Marinelli, 1994) dans le cadre de l'analyse de lettres de lecteurs à un quotidien marseillais.

## II. 4. De quelques traces discrètes :

Les représentations de la société qui sont véhiculés dans les écrits *vers* le travail peuvent être plus difficilement repérables. Les exemples précédents ont permis de détecter des marques plus discrètes qui portent des valeurs sociales. Certaines utilisations des signes de ponctuation, (points de suspension, d'exclamation redoublés voire triplés, incise, propositions subordonnées relative ; signes schématiques : flèches), la mise en relief des mots par des mises en gras ou en majuscules, des soulignements, le recours à un lexique à connotation affective ou encore l'utilisation d'implicites peuvent être interprétés en ce sens. On postule qu'elles participent de la construction des savoirs et des représentations sur la société et les pratiques sociales :

44.- L7 (CAF) : « Dans l'attente d'une réponse à ma lettre, et en plus, j'ai un prothèse à mon genou droit, je marche souvent avec ma béquille, recevez mes salutations distinguées

Cette incise opère un effet de pathos du point de vue de la visée argumentation, un retour sur soi dans une séquence pourtant très stéréotypée, en l'occurrence une séquence de clôture. Rapportée au système de représentations précédemment détectées, cet écart signalé est interprétable dans le sens d'une renégociation « affective » de la relation institutionnelle. Se traduit ici un combat énonciatif contre l'absence de relation personnalisée, l'individualisme, l'indifférence, l'anonymat... le numéro d'allocataire.

De même,

45.- RE50 (EDF) « Espérant votre compréhension ... »

Dans cet énoncé, se crée un effet de connivence qui abonde dans le sens du rapprochement, de la lutte contre l'isolement et plus implicitement encore le rejet de la norme et du moule imposé par la société. L'énoncé se positionne ainsi contre la norme institutionnelle et il est intéressant de constater que ce commentaire émane d'un détenu. Plus exactement : a-t-on affaire ici à un effet de connivence répondant à la démarche consultative ? à un effet de compassion ? à un manque de compétence générique ? Quel que soit l'intention du scripteur, l'énoncé qui en est le résultat peut-être socialement révélateur...

A travers les combinaisons plus ou moins fournies de majuscules, ponctuation exclamative ou suspensive, guillemets, de soulignement simple ou double, la présence d'un lexique à connotation affective et autres implicites linguistiques, cette dernière série d'exemples dévoile des effets d'oralité, d'ironie, mettent en scène un

rapprochement des partenaires, des exigences de la part du client qui peuvent s'interpréter sur le plan des représentations sociales comme des prises de droits relatives à la représentation du statut de client :

46.- L14 (FT) « Or, je n'ai JAMAIS demandé ce service !!! Aussi, je vous prie de bien vouloir régulariser cette situation dans les plus brefs délais afin de ne plus "bénéficier" de ce service. »

47.- RE 34 (EDF) « « y'en a marre » des poteaux dans les zones habitées et des pylônes en pleine nature. Ce n'est pas digne d'EDF 2000. »

48.- L15 (CAF) « Pour la 2<sup>ème</sup> fois je vous envoie la copie de mon imposition 2002 (...) Je vous demande de bien vouloir regarder dans vos dossiers ! (...) J'attends de vos nouvelles rapidement »

49.- L23 (FT) « il faudrait peut-être prendre un peu plus soin de vos clients si vous ne voulez pas les perdre »

50.- L13 (CAF) « en espérant que mon dossier ne sera pas égaré... »

51.- L55 (FT) : Chèque de 855,96 en remplacement d'un premier chèque de 731,58 égaré dans vos services. »

52.- L9 (FT) : « Espérant que cette fois, notre demande sera prise en considération, (...) Dans l'attente d'une réponse rapide de votre part, veuillez agréer, Monsieur le Directeur, mes salutations »

### **CONCLUSION : Des témoignages indirectement mais non moins pertinents**

Les considérations qui viennent d'être formulées ont montré que les écrits *vers* le travail détiennent, révèlent et construisent des dimensions qui témoignent, selon diverses modalités, d'une réalité de faits et de pensées qui ont cours dans une communauté de positionnements donnée. Elle pose la question des formes au travers desquelles circulent des représentations collectives et des instances interpellées par les écrits *vers* le travail. Rassembler ces documents sous cette étiquette générique permet en outre de faire réseauter ensemble des représentations transversales et des représentations plus spécifiques aux positionnements et objets inhérents au type de relation qui unit les partenaires. Sonia Branca-Rosoff souligne d'ailleurs à propos d'un exemple en contexte de travail qu'elle emprunte à Sophie Pêne et Pierre Delcambre (du réseau Langage et Travail) que

par le seul fait de mettre en série une poussière de faits linguistiques isolés et produits individuellement, l'observateur extérieur fait d'une situation chaque fois singulière une expérience cumulative, un cas dans un paradigme comparable à d'autres cas » (1999 : 127).

Le paradigme des représentations véhiculées configure des identités sociales qui passent inévitablement par un enjeu double : conscience de soi et identité collective.

En quoi, pour reprendre notre problématique initiale, ces écrits constituent-ils des



« témoignages indirects mais non moins pertinents » d'une société, en l'occurrence française ? A partir d'une simple définition en langue du témoignage comme « déclaration de ce qu'on a vu, entendu, servant à l'établissement de la vérité » (*Le Robert*), un certain nombre de ponts entre écrits vers le travail et témoignage peuvent être jetés :

D'une part, en tant qu'ils répondent à des **projets argumentatifs** singuliers qui déterminent la conduite de l'échange, ne sont pas conditionnées par une visée testimoniale affirmée. Certes, ces documents ne répondent pas à un quelconque appel à témoins ni ne se revendiquent comme des témoignages mais ils foisonnent de représentations qui mettent en jeu des visions de la société et qui sont nécessaires à l'édification d'une argumentation (Amossy, 2002).

De plus, le **genre épistolaire**, par la séparation qu'il implique, la permanence de la trace qu'il génère et l'adressage explicite et le rapport à une norme partagée et visible auxquels il oblige assure également l'orientation de ces documents vers une dimension testimoniale. La lettre dans le cadre d'une relation institutionnelle, dans ses contraintes, semble permettre un déploiement raisonné de savoirs sur la société dans la mesure où ceux-ci se fondent dans le cadre du genre. Il semblerait que la circulation d'une sphère à l'autre facilite le transport de représentations sociales dont le destinataire peut être l'agent mais également le relai. Les représentations ainsi traduites revêtent une double portée, sur le plan de la visée argumentative et celui d'une dimension argumentative : le potentiel de discours sociaux inscrits dans les écrits *vers* le travail. Cet examen, à plusieurs reprises, des rapports à la norme a permis de porter l'éclairage sur les relations entre formes, genre et institutions. Les genres « permettent d'articuler des formes langagières et des institutions » (Sonia Branca-Rosoff, 1999 :128) :

On peut y voir émerger des énoncés de références, des codifications nouvelles imprévisibles mais dépendant des relations de communication entre les individus, de l'état de la société, des valeurs de la culture, et des activités auxquelles elles servent... » (Ibid).

Dans notre cas précisément, les pratiques de l'épistolaire spécifiques des individus apparaissent justement à la « jonction de leur effort personnel et de ce patrimoine d'habitudes » (Ibid.)

On s'interroge également sur l'identité réelle du destinataire de ces écrits vers le travail : si la lettre préidentifie un destinataire, les modes d'évocation de la société en font un destinataire indirect...

Par ailleurs, leur **mode de circulation** établit une jonction, à travers un événement ponctuel, entre l'individuel, le concret, le connu relatif à l'espace domestique d'une part et le groupe, l'abstrait et l'inconnu que représente l'espace professionnel dans sa globalité. + rareté de l'acte Cette jonction permet l'avènement de représentations d'objets et de statuts sociaux, en l'occurrence le lien entre correspondantes sans que celles-ci aient à se justifier. un rapport indirect à l'ensemble. Le témoignage fait toujours se rencontrer deux mondes, ceux qui savent, qui en sont « passés par là » et ceux qui ignorent ou qui partagent une situation. Sans ces auteurs<sup>11</sup> et leur créativité quotidienne et sans les discours qui foisonnent de façon plus ou moins visible et lisible, ni la reconstitution de l'histoire citoyenne pour les historiens par exemple, ni la reconstitution des mouvements idéologiques pour l'idéologue par exemple ne pourraient avoir lieu. Ces discours qui traversent l'entreprise argumentative des clients ou des allocataires ont le pouvoir de faire émerger, de déployer et d'animer le débat au sein de la société au même titre que les témoignages, voire même davantage en tant qu'ils ne constituent justement pas en tant que tels des témoignages.

Enfin, en tant qu'ils prennent part dans une **communication conflictuelle** ou pour le moins tendue, la part de réactivité immédiate ou différée n'est pas sans rappeler l'implication émotionnelle qui peut régner dans certains témoignages. De ce point de vue, elles mettent en scène des représentations opposées, les unes rattachées à la situation actuelle orientée dans la grande majorité des cas négativement, les autres rapportées à une situation virtuelle positive. Certes ces images péjoratives du lien social sont certes surreprésentées ici dans la mesure où le client n'entame une démarche scripturale qu'en situation de conflit spontané ou suscité. Mais n'en est-il finalement pas de même dans les témoignages ? Le témoignage n'exacerbe-t-il pas une situation particulière et d'un point de vue sur cette situation ? D'autre part, ces écrits mettent en scène des **peintures issues d'expériences individuelles** ajustée à la visée argumentative mais dont, comme pour ce qui relève du témoignage, on ne peut remettre en question la validité. Le témoignage est souvent rattaché à l'idée de partage de cette expérience. Si ces documents ne parviennent pas à l'espace public, par des publications par exemple, leur exploitation dans l'entreprise par le biais de l'élaboration de plans de

---

<sup>11</sup> A la suite de S. Branca-Rosoff et au risque de choquer, nous prenons le parti d'utiliser le terme d'auteur : « dans nos sociétés alphabétisées, la différence n'est plus entre ceux qui ont accès au code graphique et les autres mais entre ceux qui accèdent au statut d'auteur et ceux qui sont relégués dans la reproduction. Des actes que l'on pourrait trouver contingents sont par là transformés en événements, c'est-à-dire dans ce cas, décrits comme ayant une signification pour la société » (1999 : 127).

communication (Charte qualité dans les services publics comme les CAF, les impôts, les préfectures Charte Marianne) peut dans une certaine mesure constituer un relai et un feed-back. Enfin, les énoncés, en déployant une panoplie toujours inédite et originale, viennent compléter la parure du citoyen qui prend irrémédiablement place au sein de ces réseaux de discours. Les scripteurs, à travers leurs comportements sociolangagiers déposent dans leur courrier des pages voire des chapitres de leur propre histoire. Ces écritures du quotidien soutiennent l'inscription et la participation du citoyen à la définition de la société contemporaine.

Cette trajectoire est en outre plus ou moins spontanée, contingente, occasionnelle, ce qui suscite l'hypothèse selon laquelle ces écrits sont d'autant plus regorgeants qu'ils sont rares. Les contraintes et spécificités inhérentes à la nature des relations incitent à penser que peu de place sont accordées à la spontanéité et que les représentations sociales y trouvent un espace d'autant plus favorable et que d'autre part sont accordées aux digressions...

La fonction sociale testimoniale des écrits vers le travail apparaît d'autant plus pertinente qu'elle s'insinue, se faufile et se diffuse discrètement sous couvert de la visée argumentative inhérente à l'échange ponctuel engagé. Il semble que ces documents puissent être considérés comme des discours sociaux, des discours *sur* la société qu'ils instituent doublement : la société source (à partir de), la société objet (à propos de) et la société horizon (pour). Ils participent de l'écriture d'une conscience de soi et d'une identité collective.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel, 2004, *Linguistique textuelle*. Clé International.
- 1998, *Les genres du discours épistolaire, La lettre entre réel et fiction* (J. Siess Dir.), SEDES, Saint-Just-La-Pendue.
- AMOSSY Ruth, 2002, *L'argumentation dans le discours*, Nathan.
- BRANCA-ROSOFF, 1999, "Types, modes et genres : entre langue et discours", in *Langage et société* 87, p. 5-24
- 1999, "Des innovations et des fonctionnements de langue rapportées à des genres", in *Langage et société* 87, 115- 129.
- 1997, "Les lettres de réclamations adressées au service de la redevance. Les téléspectateurs et la représentation du service public de l'audiovisuel", in *Langage et société* 81, p. 69-86.
- BRANCA-ROSOFF, S. et Marinelli, C. [1994], "Faire entendre sa voix, le courrier des lecteurs à trois quotidiens marseillais", in *Mots* n°40, p. 25-39.
- EQUOY HUTIN Séverine, 2006 "Lettres d'aujourd'hui : Lire les écrits vers le travail", Congrès annuel de l'ADEFI, (22-23 septembre 2006) consultable sur <http://laseldi.univ-fcomte.fr/php/accueil.php>. Rubrique « Chercheurs ».
- HUTIN Séverine, 2003, *Ils vont m'entendre. Pour une analyse de discours des écrits adressés à deux entreprises de service public*, Thèse de Doctorat, Université de Besançon.
- MAINGUENEAU Dominique, 2005, "Introduction". In *Marges linguistiques* 9.
- 1995, "Introduction", *Les analyses du discours en France*, Langages 115, Larousse.
- 1991, *L'analyse du discours. Introduction à la lecture de l'Archive*, Hachette Supérieur.
- WINDISCH, Uli (2007), *Le K-O verbal. La communication conflictuelle*, Ed. L'Âge d'Homme.

## Analyse du 'luxe' dans la presse économique

Carmen Dolores CUBILLO FERREIRA  
Universidad de La Laguna

### **L'industrie du luxe.**

Le concept de luxe va de pair avec celui d'exclusivité. Autrefois cette notion était un cercle fort restreint dont tout le monde voulait faire partie.

De nos jours, le luxe et l'argent se confondent, étant donné que ce qui est *haut de gamme* il faut le payer cher; donc on peut dire que les deux termes se substituent l'un l'autre.

Misant sur leur réputation d'excellence les marques françaises et étrangères offrent leurs produits et/ou services dans les magazines économiques où elles renforcent l'intemporalité de leurs griffes tout en suivant les techniques les plus modernes du marketing international.

C'est sous l'impulsion de Louis XIV et de son ministre Colbert que le luxe français prend son essor au XVIIe siècle. Le Roi-Soleil crée les premières manufactures et la tradition va se perpétuer pendant les siècles suivants, notamment le XIXe.

“La marque de luxe doit s'offrir au plus grand nombre tout en n'appartenant qu'à très peu de gens”, dit Caroline Perez, de l'agence BETC Luxe. Pour les entreprises du luxe, réussir dans les affaires, c'est innover tout en préservant leur capital le plus prestigieux: l'image. Pour ce faire, elles dépensent sans compter et elles s'appuient sur un savoir-faire artisanal hors de prix.

Pour être à la chasse de plus de clients, les marques ont aussi su se démocratiser et ont ouvert les portes du marché au plus grand nombre en mariant les codes du prestige avec le marketing de masse, (pour les spécialistes le “masstige”).

C'est pourquoi, il faut être pionnier, c'est-à-dire conquérir les marchés internationaux qui parfois se révèlent très compliqués. Pour les grands groupes qui dominent le marché et qui sont cotés en Bourse, l'important c'est disposer d'un bon portefeuille de marques qui dégage un cash qui serve à faire émerger de futurs relais de croissance.

Pour des entreprises dont les fonds propres sont moindres, pénétrer les marchés étrangers devient une affaire très délicate. Mais c'est pourtant une question de survie:

les "gazelles" du luxe ont besoin d'une belle quantité de millions d'euros et d'une aide des pouvoirs publics.

Il existe aussi le phénomène de la délocalisation, mais pour ces entreprises, si la tentation de recourir à la main d'oeuvre indienne, marocaine ou chinoise est grande, y céder reste impensable, étant donné que c'est le seul moyen qui existe pour mettre en relief le caractère unique et irremplaçable d'un produit ou d'un service, par opposition au travail grossier ou subtil des contrefacteurs.

Il faut signaler cependant que, malgré les centaines de milliers d'euros dépensés par le comité Colbert (une association regroupant 68 maisons de luxe françaises) pour promouvoir le luxe réalisé en France, 20% des français sondés par *L'Expansion* sont prêts à acheter un produit de contrefaçon pour avoir quelque chose à la mode.

### **Analyse du discours publicitaire.**

Ce corpus a été prélevé du magazine économique "*l'Expansion*" et on a fait une première approche pour comprendre l'appel fait par les agences de publicité vers les inquiétudes, les valeurs et les intérêts censés intéresser les consommateurs par les annonces comportant un slogan et une image.

Cette étude a été réalisée en dépouillant les douze numéros correspondant à l'année 2006 (705 à 714) et choisissant les annonces publicitaires dont les slogans renvoyaient au luxe.

On s'est toujours inspiré du schéma d'organisation du discours proposé par Patrick Charaudeau (1992) et fondé sur l'ordre du *Dire* (où l'on distingue un sujet énonciateur et un sujet destinataire) et sur l'ordre du *Faire* (où il y a un sujet communiquant et un sujet interprétant) dans un terrain d'interaction sociolinguistique.

Partant des trois classes conceptuelles appelées "êtres", "processus", et "propriétés" qui permettent d'analyser et de représenter la vision de l'expérience humaine, on a créé une grille d'analyse articulée autour des quatre grandes composantes discursives: "Nommer", "Qualifier", "Faire" (Action, Fait) et "Localiser-Situer".

L'unité lexicale du discours est classée et comptabilisée en un premier temps selon qu'elle sert à "Nommer", à "Qualifier", à exprimer une "Action", à indiquer un "Fait" ou à "Localiser-Situer" dans l'espace et dans le temps. Ensuite, les unités lexicales sont regroupées selon leur appartenance à des Groupes Notionnels spécifiques.

En étudiant ces Groupes Notionnels, il en a été établi 23 différents. Pour le classement des occurrences relevées dans chacun des 70 slogans analysés on a eu

recours à ces 23 Groupes Notionnels pour classer l'ensemble du vocabulaire selon le positionnement de l'imaginaire que le publiciste veut lancer sur sa cible par le biais de l'image et du message linguistique compris dans le slogan.

On part donc du principe selon lequel le concepteur du message établit un 'contrat de parole' avec le destinataire pour communiquer avec lui dans les meilleures conditions grâce à la connaissance de son profil socio-économique et professionnel.

### **Vendre, c'est communiquer**

Toute organisation qui souhaite gérer ses échanges avec des publics, est concernée par la démarche mercatique. Dans le monde entrepreneurial, la fonction mercatique consiste fondamentalement à repérer les besoins des consommateurs et à utiliser les moyens pour les satisfaire.

Il existe plusieurs mercatiques spécialisées, mais dans le cas de notre corpus les entreprises font appel, en plus de à la mercatique d'aval, c'est-à-dire appliquée aux débouchés, à la mercatique intégrée, qui prend en compte tous les éléments relatifs au client et au produit et/ou service et à la mercatique personnalisée qui développe la relation individuelle avec la clientèle.

On peut résumer en disant que la mercatique est un état d'esprit visant à se placer systématiquement du côté du consommateur pour apprécier et mieux satisfaire ses besoins.

### **Communiquer, c'est vendre**

Lorsque l'entreprise entame une campagne publicitaire deux options peuvent s'y présenter, à savoir: l'entreprise a sa propre équipe de publicistes intégrée dans la fonction marketing, ou bien elle doit faire appel à une Agence de publicité pour assurer la communication publicitaire tournée vers les professionnels .

Les agences de publicité sont des sociétés de services qui vendent à des annonceurs des conseils en communication ou en stratégie marketing et des créations originales de messages.

Cette campagne publicitaire a besoin d'un espace, c'est-à dire l'endroit (page dans la presse, plages horaires dans les médias audiovisuels, surface d'affiche) réservé à une annonce publicitaire et d'un support qui est le moyen matériel qui porte une publicité. On va étudier dans ce travail, des publicités sur papier, c'est-à-dire un moyen traditionnel, mais la pub du futur, saura un jour qui la regarde. En effet, des affiches sur

écrans à plasma seront demain capables de reconnaître et d'interpeller les passants. Et tout cela, grâce à une innovation technologique développée par LM3 Labs, une entreprise franco-américaine créée en 2003 à Sophia-Antipolis et qui a conçu une batterie de solutions d'interactivités fondées sur l'analyse de l'image. Cette technologie permet de mesurer en temps réel le nombre de personnes passant devant un écran à plasma, d'identifier leur taille, d'analyser leur vitesse de déplacement et de leur adresser un *Contenu* personnalisé. Cet écran pourra avertir le passant et lui proposer une gamme de produits ou de services commercialisés dans la boutique, l'agence, la banque, etc. D'autres applications seront possibles comme par exemple : permettre aux annonceurs d'évaluer précisément l'audience de leurs panneaux et rendre possible le moindre calcul de retour sur l'investissement.

### **Autrefois, publicité, depuis 1988, communication**

Comme on a déjà vu dans d'autres communications portant sur le discours publicitaire, les objectifs de la communication commerciale sont très clairs, à savoir :

- MONTRER le produit (bien et/ou service)
- ARGUMENTER moyennant la publicité dénotative
- DÉVELOPPER chez le consommateur le désir par la publicité connotative

Le concepteur du message à l'heure d'organiser son discours publicitaire utilise un mode d'organisation qui possède une fonction de base, c'est-à-dire une finalité discursive du Projet de Parole du locuteur qui l'oblige parfois à combiner plusieurs procédés consistant à employer certaines catégories de langue pour les ordonner en fonction des finalités de l'acte de communication ; c'est pourquoi il se sert de l'Énonciatif, le Descriptif, l'Argumentatif et, en l'occurrence, le Narratif.

### **Les entreprises**

Dans le processus publicitaire il y a trois acteurs : l'annonceur, l'agence et le support.

Dans notre cas, les entreprises qui vendent des produits ou des services haut de gamme à un public d'un grand pouvoir d'achat, lecteur ou lectrice d'un magazine économique, ce sont les annonceurs.

On peut en signaler quelques-unes comme : CARTIER, HERMÈS, RALPH LAUREN, TOD'S, CERRUTI, ORIS, UBS, J.M.WESTON, DE FOURSAC, SHISEIDO, IWC, AMERICAN EXPRESS, VISA INFINITE, etc.



Il y en a d'autres, par contre, qui offrent leurs produits ou leurs services, soit dans la presse non spécialisée et à des prix pour le grand public, soit dans des magazines comme celui que nous analysons, à des prix très chers et avec des modèles exclusifs comme : MERCEDES-BENZ, SAMSONITE, HITACHI, AIR FRANCE, VICHY, PHILIPS, SNCF, CANON, PELFORTH, etc.

De toutes ces entreprises qui se font annoncer dans *L'Expansion*, quelques unes d'entr'elles sont "made in France" et appartiennent aux grands groupes comme Richemont, PPR, LVMH ou HSBC. D'autres sont des marques étrangères très appréciées par les hommes et les femmes d'affaires français ; en voici quelques-unes : DELTA, GRIMBERGEN, NESPRESSO, SINGAPORE AIRLINES, ÉMIRATES, IBM, LEXUS, MERCEDES, IWC, etc.

On peut dire finalement que les produits et services offerts sur *L'Expansion* relèvent de différents domaines comme : vêtements, automobiles, cosmétique, boissons, transport aérien, services bancaires, électroménager, horlogerie, chaussure, bagagerie, etc.

### **Les Agences de communication**

Le deuxième acteur intervenant dans le déroulement publicitaire est l'Agence.

En dépouillant notre corpus nous en avons trouvé plusieurs. En voici des exemples : HAKUODO France, Y&R France 2005, 2005 LCI, PUBLICIS CONSEIL W 192, Penta Mark, BETC Euro RSCG, taxijaune, Publicis EtNOUS, HE S.A.S., etc.

### **L'Expansion**

Le troisième acteur est le magazine *L'Expansion*, revue économique bimensuelle éditée à Paris et dans les pages de laquelle nous avons déniché les annonces publicitaires objet de notre étude.

### **Le slogan**

Selon le Dictionnaire Encyclopédique du Français des Affaires (2005),

Le slogan est une formule brève, souvent percutante. C'est l'expression sous forme d'une phrase courte, simple, facilement mémorisable, d'une idée devant entraîner l'adhésion à une action projetée. En raison de son originalité, de l'idée imprévue qu'il exprime ou de l'originalité dont il est le fruit, un slogan peut bénéficier de la protection accordée par la loi sur la propriété littéraire et artistique.

Le slogan accomplit ainsi un premier but fondamental qui est de capter la clientèle potentielle et, d'autre part, ce même slogan tente de garder l'ancienne clientèle ce qui rend nécessaire de répéter plusieurs fois les atouts du produit ou du service. C'est ainsi que nous avons trouvé qu'une même publicité apparaît :

CERRUTI<sup>1</sup> (705 045, 706 061, 707 057, 709 067, 714 089), SAMSONITE (705 026, 706 045), EMIRATES (705 049, 706 089, 712 107), NESPRESSO (708 045, 713 188 ),TOD'S (706 013, 707 004, 711 013 ) RALPH LAURENT (707 002/003, 709 008/009, 711 002/003), ORIS (707 081, 708 129, 709 071, 711 071, 712 097, 713 075), GRIMBERGEN (708 187, 709 047, 712 043), IWC (708 006, 709 019, 710 055, 711 077), MERCEDES (705 007/009/010/011, 708 010/011, 710 008/009), HERMÈS (711 113 , 714 166).

On a constaté aussi des publicités en anglais:

« Nespresso. What else-? » ,(713 188), «DIESEL IS BEAUTIFUL» (709 017), «WE SPEAK IMAGE» (713 099), «REGZA image is everything» (714 085/86), «For a fresher world» (710 166),

et en français et en anglais: «Vous ne nous connaissez pas encore, pourtant vous n'êtes pas prêts de nous oublier. Keep discovering» (705 049).

### Présentation des résultats

GN relevants =>5%	% Fréq.	GN relevants <5%	% Fréq.
Nom de marque	63	Changement	4
Nom de Produit	39	Rapidité	4
Quantification forte	37	Beauté	4
Espace	28	Quantification faible	4
Innovation	16	Masculinité	3
Temporalité	16	Confort	3
Activité Langagière	12	Hédonisme	3
Quantification exacte	6	Succès	3
Possession	6	Pouvoir	3
Créativité	5	Activité-physique	3
		Générique. humain	3
		Imagination	3
		Mouvement	3

Il faut gagner le client autrement

<sup>1</sup> Les trois premiers chiffres renvoient au n° du magazine *L'Expansion* et le trois derniers, à la page.

Pour la présentation des résultats, le seuil des fréquences des Groupes Notionnels relevant a été fixé à partir de la fréquence de 5% car au-dessous de ce pourcentage on estime peu pertinent le nombre de fréquences des Groupes Notionnels impliqués.

On n'a pas examiné que les slogans. En effet, il faut reconnaître que parfois, on a fait appel à l'image et même à la légende pour essayer de déchiffrer le court message qui dans certains cas se révélait embrouillé et même vague.

Selon G.Mermet, (1985:142-144):

La raison d'être de la publicité depuis les premiers pas de la réclame est de convaincre en mettant en évidence les aspects les plus marquants de la société à un moment donné.

La société du XXI<sup>e</sup> siècle est une société qui change constamment mais qui tout en évoluant à toute vitesse aime les choses bien faites et les bonnes marques, quelques unes vieilles depuis 1128 (GRIMBERGEN), 1664 (BLANC), 1868 (IWC), 1881 (CERRUTI), performantes et innovatrices.

Il a été constaté dans un premier temps que les publicistes essayent avant tout de comprendre les motivations du client au lieu de s'interroger sur ce qu'on va vendre. Et cette nuance doit être perçue par le lecteur, futur consommateur. De simples détails, parfois insignifiants, permettent d'emporter la décision de l'acheteur. Le client doit sentir qu'on s'intéresse à lui et pour ce faire, le rédacteur du message parle avec le lecteur en lui posant des questions qui permettent découvrir les ressorts psychologiques du client, et puis passer à la phase d'argumentation, très délicate, étant donné que sachant que l'interlocuteur n'est pas présent, il faut risquer le tout pour le tout pour lever toutes les objections que le destinataire puisse faire.

Premièrement, on remarque que le message porte pour la plupart du temps soit, sur le nom de marque, soit sur le nom de produit, dont voici quelques exemples:

Faire du ciel le plus bel endroit de la terre. Air France. L'Espace Affaires. L'endroit rêvé pour se reposer. SIÈGE 8B. (708 023)

Polo. RALPH LAUREN. (709 008/009)

ORIS .Sinatra Complication. (709 071)

DELTA Business Élite, vous regretterez que l'Atlantique ne soit pas si vaste (712 025)

Hermès. Terre d'HERMÈS extrait de la terre et du ciel (714 165)

Il y a des marques et même des produits qui n'ont pas besoin de slogan pour être reconnus du public exclusif:

Ralph Lauren (707 002/003)  
American Express (707 015)  
TOD'S (706 013)  
Cerruti 1881 (706 061)  
De FOURSAC (712 179)  
J.M.WESTON (714 004)

Deuxièmement, la 'quantification forte' a été observée en priorité pour remarquer les qualités des produits ou des services entremêlées avec d'autres notions telles que la 'temporalité', 'l'intimité' ou 'l'excellence' qui vont attirer le destinataire avant de faire le choix et de déclencher l'achat:

Plus de temps pour ce que vous aimez. Parce que le héros a droit à la meilleure place. (706 067/069)  
Vichy. Laboratoire Homme. Luisances et impuretés ont un même responsable: l'excès de sébum (709 023)  
La plus confortable des 4x4, ou le plus élégant des breaks? Le plus dynamique des monospaces, ou la plus grande des berlines? (705 007/009/011)  
Nespresso. What else? NESPRESSO. Le café corps et âme (708 045).

Quant à *l'espace*, on a observé que cette notion est fondamentale pour quelqu'un qui veut bénéficier du confort :

Que serait le luxe sans l'espace (707 017/718)

Et de la beauté de la nature et du repos :

Faire du ciel le plus bel endroit de la terre (708 023)  
L'Espace Affaires. L'endroit rêvé pour se reposer (708 023)  
Un lit Business Class pour se sentir comme chez soi (711 097)

Et de la masculinité :

Vichy. Laboratoire Homme (709 023)

En ce qui concerne *l'innovation* on met l'accent sur la nouveauté et la création mais tout en mettant en avant tout ce qui a trait à la haute technologie:

Honda vient de générer l'ADN de la voiture du futur (710 015).

Et à la beauté :

Pour les passionnés des belles machines. La nouvelle machine espresso KRUPS (713 010/011);

Et à la santé :

Nouvelle LEXUS 15 Diesel. Respectueuse de vos poumons. Respectueuse de vos oreilles (706 015).

15 cl. Heineken invente la fraîcheur (711 071)

Pour ce qui est du temps, *la temporalité* et *la rapidité* se présentent ensemble, notions fondamentales destinées aux cadres qui sont toujours pressés et dont les heures et même les minutes sont précieuses.

Rejoindre très rapidement tous les stades (709 041).

Des transports rapides vers vos rendez-vous d'affaires (712 07).

Il y a l'heure européenne, l'heure américaine. Mais ce qui compte, c'est votre temps (703 021).

La simplicité, c'est un rasage efficace en un clin d'œil (713 111).

D'autre part, l'ancienneté des marques compte beaucoup pour les connaisseurs :

Bière de l'abbaye depuis 1128 (708 187).

Nous ne connaissons pas la durée de vie d'une IWC. Mais nous n'existons que depuis 138 ans (711 077).

Cerruti 1881 (714 089).

Finalement, en ce qui concerne l'*activité langagière* il a été constaté que cette notion joue un rôle assez important puisque le publiciste implique le lecteur directement soit pour se mettre dans sa peau :

Pour moi les affaires, ce n'est pas porter un beau costume et faire plaisir aux actionnaires. C'est rester soi-même, être à l'écoute de ses idées et se concentrer sur l'essentiel (705 026) ;

Soit, pour l'interpeller :

Vous ne nous connaissez pas encore, pourtant vous n'êtes pas prêt de nous oublier (705 049).

Faites l'admiration de vos amis. Et des crustacés (709 019).

Emirates. Laissez-vous conduire (712 107).

Maîtrisez les signes du vieillissement 24 sur 24 (713 017).

Pour terminer, il a été observé que pour toutes les entreprises qui offrent leurs produits ou leurs services de luxe aux lecteurs d'un magazine économique tel que *L'Expansion*, le but est de vendre plus et plus cher. Et pour ce faire, les sociétés renouvellent et innovent sans cesse leurs produits afin de les perfectionner et de les distinguer d'autres similaires offerts sur le marché. Les entreprises mettent en œuvre tout pour marquer la différence face à un marché de plus en plus compétitif.

Et comment réussir devant ce vaste monde de consommateurs riches et élégants? Ce ne qu'en créant de l'émotion et de la surprise et en leur réveillant le désir. À l'heure de la normalisation où tous les produits et services ont tendance à se ressembler, c'est au vendeur, et à lui seul, de faire la différence. C'est pourquoi le message reçu par le destinataire doit être bien construit pour qu'il en soit touché. Aussi ces slogans s'appuient-ils sur des notions qui intéressent la typologie des consommateurs visés.

## Références bibliographiques

- BINON, J. VERLINDE, S., et alii. (2000) : *Dictionnaire d'apprentissage du français des affaires*, Paris: Didier.
- BONNAFOUS, S. et CHARAUDEAU, P., (1996): «Les discours des médias». *Le Français dans le monde. Recherches et applications*, n° spécial Juillet, 39-45.
- CHARAUDEAU, P., (1992): *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris : Hachette Éducation.
- CHARAUDEAU, P., (1994): «Le contrat de communication de l'information médiatique». *Le Français dans le monde, Recherches et Applications*, n° spécial, juillet, 8-19.
- DOMERC, O., (1998): «Le français une langue de pub». *Le Français dans le monde, Diagonales*, 48.
- GRUNIG, B.-N., (1998): *Les mots de la publicité: l'architecture du slogan*, Paris,: Presses du CNRS, D.L.
- GUILHAUMOU, J., (2005): «Où va l'analyse du discours? Autor de la notion de formation discursive». *Marges Linguistiques*-n° 9, mai 2005.
- MAINGUENAU, D., (2005) «L'analyse du discours et ses frontières». *Marges Linguistiques*. n° 9. Mai 2005.
- MAINGUENEAU, D., (1991) *L'analyse du discours*, Paris,: Hachette.
- MERMET, G., (1998) *Francoscopie. Les Français: qui sont-ils? Où vont-ils?*, Paris: Larousse.
- RIGAUD, L., (2005-2006): *Dictionnaire encyclopédique du français des affaires*. Paris: La maison du Dictionnaire.
- SARFATI, G.-E., (1997): *Éléments d'analyse du discours*. Paris: Nathan Université.
- Thésaurus. (1994). Paris : Larousse.
- VERDIER, H., (1982): *La publicité*, Paris: Puf.

## Por un glosario de hispanismos en la literatura de viajes

Clara CURELL  
Cristina G. DE URIARTE  
José M. OLIVER FRADE  
Universidad de La Laguna

Desde siempre el hombre ha sentido la necesidad de viajar, de conocer otros lugares, otras gentes, otras costumbres y, casi paralelamente al desplazamiento, se ha visto impulsado a reproducir a través de las palabras estas vivencias. En efecto, el acercamiento a lo distinto, a lo ajeno pasa indefectiblemente por una representación lingüística, pues contar lo visto, describirlo y analizarlo, forman parte, igualmente, de la experiencia viajera. De esta manera, el viajero tratará de (re)crear un nuevo mundo que sea comprensible para aquellos que no han viajado y portador, a la vez, de un cierto misterio y exotismo mediante un nuevo lenguaje que aúne ambos propósitos. A este respecto, Roland Le Huenen subraya el carácter contradictorio de la escritura del viaje: “S’il affecte de s’ouvrir a l’inouï, à l’étrangeté du référent, le discours du voyageur s’empresse de reconstruire le monde selon un modèle connu, de réduire les écarts et les différences, et de projeter sur la réalité nouvelle le moule d’un sens déjà connu” (1990: 18).

La explicación de realidades desconocidas se enfrenta, por tanto, con el problema de su traslación verbal, que el relator trata de solventar recurriendo a una descripción que le permita establecer correspondencias con el mundo de referencia. Para ello suele servirse de figuras retóricas (símbolos, metáforas, personificaciones, etc.) y de extranjerismos, unas veces intercalados en el propio discurso y otras, agrupados en listados de vocabulario o glosarios específicos<sup>1</sup>. La incorporación de palabras foráneas en los libros de viaje es tan habitual que prácticamente todos los textos, de cualquier época, nos ofrecen algún ejemplo, por lo que no es de extrañar que este género literario se haya convertido en una de las principales correas de transmisión de estas voces. Sobra decir que, con el tiempo, muchas de ellas pasan a integrar el acervo léxico de la lengua de llegada, con formas más o menos adaptadas.

---

<sup>1</sup> Estas voces presentan el inconveniente de carecer de valor denotativo para el lector, lo que explica que muchas veces vayan acompañadas de algún tipo de aclaración semántica (traducción, definición, paráfrasis explicativas, etc.).



En la medida en la que no evoca ninguna realidad conocida, la inclusión de lexías extranjeras refuerza la impresión de novedad –uno de los pilares sobre los que se construye el discurso viajero–, además de obedecer a distintos propósitos. Por un lado, con este recurso se trata de suplir la inexistencia de un término equivalente en la lengua de llegada para designar determinados productos y conceptos desconocidos; por otro, permite al autor demostrar su conocimiento más o menos profundo de lo descrito, al tiempo que proporciona unos rudimentos de un idioma vernáculo que pueden ser de interés para aquellos que tengan la intención de emprender un viaje parecido; por último, dota de color local al texto, confiriéndole, así, un valor estético.

Nuestras investigaciones en este campo, que iniciamos hace ya algún tiempo, nos han desvelado que son muy pocos los estudios dedicados específicamente a esta cuestión, con excepción de trabajos como el de Raymond Arveiller, en el ámbito francés, o los de Emma Martinell en el español. Por ello nos ha parecido de interés, en el marco del Proyecto de Investigación “Relaciones interculturales francocanarias: literatura y traducción”<sup>2</sup>, emprender la elaboración de un glosario de hispanismos referentes al léxico del viaje que se incluyen en la narrativa viajera francesa en relación con Canarias. Entendemos por “léxico del viaje” lo que Furetière denominaba, ya en 1690, “termes de Relations” (s.v. *relation*) y que Littré, casi dos siglos más tarde, definió como “les mots donnés par les voyageurs comme étant employés dans les pays qu’ils ont visités” (s.v. *relation*). En esta categoría, y siguiendo a Arveiller, englobamos tanto los vocablos que designan a los habitantes de los países visitados o que se refieren a sus actividades, organización socio-política, costumbres y folklore, como los términos geográficos o relativos a la orografía, la fauna y la flora autóctonas.

Las fuentes primarias utilizadas en este trabajo son las crónicas de los viajeros franceses que eligieron Canarias bien como destino, bien como escala de un viaje más largo, pero que, en cualquier caso, recogieron por escrito sus impresiones y observaciones sobre el Archipiélago. El período contemplado abarca desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XX, lo que supone un corpus de partida que supera el medio centenar de documentos y que incluye diarios de a bordo, correspondencia y relatos de viajes propiamente dichos. En este momento nos encontramos en una primera etapa de la investigación, consistente en el vaciado del material, lo que nos ha proporcionado ya un número considerable de préstamos del español que, una vez descritos y clasificados,

---

<sup>2</sup> Esta contribución se encuadra en el Proyecto de Investigación HUM2005-05785 del Plan Nacional de I+D en colaboración con el FEDER.

se están registrando y ordenando en un banco de datos diseñado al efecto.

La segunda fase consistirá en la identificación y datación de esos hispanismos, distinguiendo entre los préstamos propiamente dichos, es decir, las palabras de procedencia española –adaptadas en mayor o menor grado al sistema lingüístico francés– que se han incorporado a los diccionarios de esta lengua, y los extranjerismos, esto es, los vocablos de ese mismo origen utilizados aisladamente y que no se han integrado en el caudal léxico del francés. Para llevar a cabo esta tarea, nos serviremos de fuentes lexicográficas del francés y del español<sup>3</sup>, instrumentos de trabajo imprescindibles que nos ayudarán no sólo en nuestra labor de reconocimiento de los hispanismos, sino que nos permitirán, además, seguir el rastro de esas palabras viajeras, trazar su historia y determinar, en lo posible, la fecha de su asentamiento en la lengua francesa. En efecto, no podemos conformarnos, como bien decía Wartburg, con el “*trait insipide qui unit le point de départ au point d’arrivée*” (1946: 109), por lo que procuraremos seguir la evolución de estas lexías, tratando de calibrar la importancia de las lenguas intermedias, de explicar las variaciones en las grafías hasta llegar a las formas definitivas y de esclarecer el origen de las distintas variantes.

Paralelamente a este trabajo de consulta y cotejo de las fuentes indirectas, las voces recopiladas se irán catalogando de forma pormenorizada en la base de datos que hemos confeccionado. En ella, cada ocurrencia es objeto de un registro, por lo que, una vez vaciado todo el corpus y completadas todas las fichas, aquellas que tengan el mismo lema se fusionarán, constituyendo así un único artículo lexicográfico que, en cierta forma, contendrá la historia personal de cada hispanismo. Además de los apartados generalmente previstos en la microestructura de los diccionarios de lengua, se han incluido otros de contenido lingüístico y extralingüístico, lo que permitirá emplear la información extraída de los textos en investigaciones de otro tipo. Como es natural, algunos artículos serán bastante sustanciosos, mientras que otros, al referirse a extranjerismos sin aval lexicográfico francés, sólo proporcionarán su étimo y una relación de las formas encontradas. El esquema de ficha, que provisionalmente consta de veinte campos, es el siguiente:

1. LEMA: se adoptará como entrada la variante que figure en los diccionarios del francés y, en el caso de que la palabra no esté consignada en ningún repertorio, la forma más habitual en los documentos.

---

<sup>3</sup> Las principales obras de referencia que se utilizarán figuran en la bibliografía final del artículo.

2. OCURRENCIA: forma real que aparece en el texto.
3. CATEGORÍA GRAMATICAL: abreviada, según menú desplegable.
4. DEFINICIÓN: si hay más de una acepción, estas se numerarán y se separarán por medio de una doble barra vertical.
5. FUENTES LEXICOGRÁFICAS CONSULTADAS: se reseñarán los diccionarios franceses y españoles que se han manejado, según desplegable de abreviaturas.
6. ETIMOLOGÍA E HISTORIA: se indicarán las fechas de las primeras documentaciones de la palabra en español y en francés, y se trazará, dentro de lo posible, la evolución del registro del hispanismo en los distintos diccionarios del francés. También se mencionará si existe algún étimo remoto del hispanismo o si el español ha actuado como lengua intermedia.
7. CONTEXTO: entorno lingüístico de la ocurrencia lo suficientemente amplio para conservar sus aspectos narrativos.
8. ÁMBITO NOCIONAL: población, actividades, organización socio-política, costumbres, folklore, alimentos, fauna, flora, términos geográficos, orografía. Según menú desplegable.
9. AUTOR
10. AÑO DEL VIAJE
11. OBRA
12. LUGAR DE EDICIÓN
13. EDITORIAL
14. AÑO DE PUBLICACIÓN
15. PÁGINA
16. TIPO DE TEXTO: diarios, correspondencia, informes, monografías, relatos de viajes propiamente dichos. Según menú desplegable.
17. MARCA TIPOGRÁFICA: a veces el autor siente la necesidad de marcar de alguna manera el elemento alógeno, realzándolo por medios tipográficos (a través de la cursiva, el entrecomillado o, incluso, de la mayúscula inicial).
18. DISCURSO METALINGÜÍSTICO: se describirá en este apartado cómo se inserta el término en el discurso, esto es, si está seguido de una definición, forma parte de un listado, está explícitamente designado como perteneciente a una lengua extranjera, está inserto en una frase y acompañado de paráfrasis explicativa, está seguido de su traducción francesa, aparece algún comentario

19. COMENTARIOS LINGÜÍSTICOS: en este apartado se reseñarán las adaptaciones ortográficas del vocablo al entrar en el francés, las variaciones de género con respecto al término original, los cambios semánticos, etc. También se incluirán comentarios acerca de las variaciones gráficas del lema (grafías hipercorrectas, variantes, etc.).

20. OTRAS OBSERVACIONES: este campo está previsto para añadir información respecto al marco del viaje (escala, destino específico), a la condición, características y propósitos del viajero, a su documentación previa al desplazamiento, a los contactos establecidos con la población local, así como a otros detalles de carácter extralingüístico que se consideren oportunos.

<b>Lema</b>	BARRANCO	<b>Ocurrencia</b>	baranco
<b>Categoría gramatical</b>	n. m.	<b>Definición</b>	Ravin qui entaille un cône volcanique cendreuse (Lexis).
<b>Fuentes lexicográficas</b>	Lexis. Larousse. DCECH.		
<b>Etimología e historia</b>	1ª docum. esp.: 1094 (DCECH) 1ª docum. fr.: 1714 (Cioranescu, 1987)		
<b>Contexto</b>	En sortant de Sainte-Croix, on trouve un <i>baranco</i> , c'est ainsi qu'on nomme dans le pays des ravins qui sont à sec presque toute l'année.	<b>Ámbito nocional</b>	Orografía
<b>Comentario lingüístico</b>	adaptación ortográfica (-rr- > -r-)	<b>Marca tipográfica</b>	cursiva
<b>Autor</b>	Jean -Baptiste Bory de Saint-Vincent	<b>Discurso metalingüístico</b>	designado como extranjerismo; seguido de equivalente más cercano en fr.
<b>Lugar de edición</b>	París	<b>Obra</b>	Voyage dans les quatre principales îles des mers d'Afrique, fait par ordre du Gouvernement pendant les années IX et X de la République
<b>Editorial</b>	Buisson	<b>Año</b>	1804
<b>Tipo de texto</b>	Relato de viaje	<b>Página</b>	52
<b>Otras observaciones</b>	Escala de más de cuatro meses. Contacto con intelectuales y personalidades locales. Referencias a lecturas previas.		

Fig. 1. Ejemplo de catalogación.

El trabajo realizado hasta el momento sobre una quincena de documentos nos permite adelantar unas conclusiones parciales y, naturalmente, provisionales. Contamos, así, con un inventario inicial constituido por un centenar de términos que designan, principalmente, elementos propios de la realidad insular que carecen de equivalente en francés, aunque también son numerosos los ejemplos de vocablos para los que sí existe

traducción (*carretera, charco, danza, señorita*), pero cuyo uso responde a otras motivaciones. Las voces recopiladas hacen referencia, en su mayoría, a la orografía (*barranco, cañada, malpaís*), a la botánica (*brezo, nopal, retama*) y a los usos y costumbres de la población (*arriero, corregidor, fonda*). Por lo general, conservan su forma originaria, como ocurre con *guanche, mirador* o *parranda*, pero también disponemos de no pocos ejemplos de adaptación al sistema lingüístico francés, entre los que figuran *castagnette, cochenille* y *fanègue*.

Si bien somos conscientes de la complejidad del trabajo que nos hemos propuesto llevar a cabo, estos primeros resultados nos parecen suficientemente alentadores para seguir adelante, pues pensamos que el acercamiento lingüístico a los textos que conforman la literatura de viajes puede permitir abordarlos desde perspectivas complementarias a las tradicionales. Por otra parte, es nuestra intención, en un futuro, ampliar tanto el marco documental (abriéndolo a textos de ficción) como el ámbito espacial (incorporando obras referidas a otras zonas geográficas).

## Referencias bibliográficas

- ARVEILLER, Raymond (1963), *Contribution à l'étude des termes de voyage en français (1505-1722)*, París, Éditions d'Artrey.
- CIORANESCU, Alejandro (1987), *Los hispanismos en el francés clásico*, Madrid, Anejo XLI del Boletín de la Real Academia Española.
- CIORANESCU, Alejandro, (1987) "Palabras canarias en francés", en *In memoriam Inmaculada Corrales*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, vol. I, pp. 131-144.
- CRUZ PIÑOL, Mar (1996), "Confeción de una base de datos sobre la *adquisición de la conciencia lingüística* a través de los testimonios de viajeros europeos", en Fernando Carmona Fernández *et al.* (eds.), *Libros de viajes*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CURELL, Clara y Cristina G. DE URIARTE (2001), "Hispanismos en los libros de viaje franceses del siglo XVIII", en Isabel Uzcanga Vivar *et al.* (eds.), *Presencia y renovación de la lingüística francesa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 99-108.
- GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine (2000), *Écrire le voyage au XVI<sup>e</sup> siècle en France*, París, PUF.
- LE HUENEN, Roland (1990), "Qu'est-ce qu'un récit de voyage?", *Littérales* 7, pp. 11-27.
- MARTINELL GIFRÉ, Emma y Erla ERLENDSDÓTTIR (eds.) (2005), *La conciencia lingüística europea. Nuevas aportaciones de impresiones de viajeros*, Barcelona, PPU.
- WARTBURG, Walther von (1946), *Problèmes et méthodes de la linguistique*, París, PUF.

## Obras de referencia

- COROMINAS, J. y J.A. PASCUAL (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- Dictionnaire Lexis de la langue française*, París, Larousse, 1989.
- FURETIÈRE, Antoine (1960), *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes*, La Haya, A. y R. Leers.
- Grand Larousse de la langue française*, París, Larousse, 1971.
- Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, París, Le Robert, 1989.
- Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, París, Dictionnaires Le Robert, 1992.
- LITTRÉ, Émile (1877), *Dictionnaire de la langue française*, París, Hachette.
- MOLINER, María (1998), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 22<sup>a</sup> ed.

SECO, Manuel *et al.* (1999), *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar.

*Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup>*, Paris, Éditions du CNRS, 1971-1994.

WARTBURG, Walther von (1922), *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bonn-Leipzig-Basilea-.

## Estudio contrastivo de ciertos casos de homonimia y polisemia en el ámbito romance.

Mari Carmen JORGE  
Universidad de Zaragoza

En el ámbito de la semántica constatamos que no siempre existe una relación unívoca entre significante y significado. La homonimia y la polisemia constituyen dos ejemplos de significación múltiple, puesto que a un mismo significante le pueden corresponder diferentes significados.

El presente trabajo consta de una primera parte en la que señalo los aspectos más representativos de la teoría de la polisemia y de la homonimia en dos autores clásicos, Michel Bréal y Stephen Ullmann, haciendo referencia también a estudios más recientes realizados sobre este tema, y de una segunda parte en la que realizo un estudio de ciertos términos polisémicos y homónimos desde los puntos de vista sincrónico, diacrónico y contrastivo.

A partir de un cierto número de casos concretos analizo los valores y empleos de cada término en la lengua francesa actual y señalo las formas españolas correspondientes, con referencia también a otras lenguas romances.

Los términos son clasificados según una tipología que tiene en cuenta el criterio etimológico y la aparición o no como entrada de diccionario de las diferentes acepciones de cada término. En algunos casos la frontera entre la homonimia y la polisemia no está claramente definida y podemos encontrarnos con casos límite entre ambas.

Michel Bréal, en su *Essai de sémantique*, habló por primera vez de polisemia en los siguientes términos: “... les mots sont placés chaque fois dans un milieu que en détermine d’avance sa valeur” (Michel Bréal, 1913: 145).

En el capítulo XI (“Élargissement du sens”) habla de diversas circunstancias que favorecen la ampliación del sentido de determinados términos. Cita entre otros el ejemplo del latín *pecunia*, que designaba en primer lugar la riqueza medida en cabezas de ganado y que terminó por designar cualquier tipo de riqueza. El pueblo continuó utilizando el término *pecunia* en un momento en el que la fortuna del ciudadano romano



ya no se medía en términos de ganado (Michel Bréal, 1913: 118-119).

En el capítulo XIV señala que el lenguaje, además de poseer sus propias leyes, recibe influencias exteriores que escapan a toda clasificación, y que el nuevo sentido de un término puede convivir con el antiguo sin desplazarlo. “Nous appellerons ce phénomène de multiplication la polysémie”, a partir del griego *polys* (“nombreux”) y *semeion* (“signification”). (Michel Bréal, 1913: 144).

Para Stephen Ullmann la polisemia tiene importantes consecuencias de orden diacrónico, puesto que las palabras pueden adquirir acepciones nuevas sin perder el valor de origen. Esta posibilidad no tiene paralelismo en el ámbito de los sonidos. Desde el punto de vista sincrónico la importancia del fenómeno es considerable puesto que afecta a la economía del lenguaje: la polisemia permite explotar el potencial de las palabras atribuyéndoles sentidos diferentes, pero con el riesgo de la ambigüedad (Stephen Ullmann, 1952: 198).

Ullmann habla de cuatro fuentes principales de la polisemia: la desviación de sentido, las expresiones figuradas, la etimología popular y las influencias extranjeras. En lo que se refiere a la primera, señala que el significado no es siempre completamente uniforme y que “même les mots simples et concrets auront des aspects divers selon les situations où ils figurent”. (Stephen Ullmann, 1952: 200). Esto implica la posible existencia de matices diferentes para un mismo sentido que, si se desarrollan en sentidos divergentes, pueden alejarse unos de otros hasta llegar a acepciones diferentes. En general el contexto es suficiente para determinar el sentido de cada término.

De manera general se habla de polisemia cuando los diferentes sentidos de una misma forma aparecen relacionados entre sí y así es como el locutor los percibe, y de homonimia en el caso contrario. Pero los criterios utilizados para diferenciarlas han sido de naturaleza variada. Los de tipo histórico sugieren una etimología común para los términos polisémicos. En el ámbito de la semántica estructural habría polisemia en el caso de que exista al menos un sema en común. Los principios semántico-lógicos de derivación tendrían en cuenta la existencia de un sentido de base y de sentidos “derivados” por extensión, restricción, etc. (Georges Kleiber, 1984: 86).

François Récanati considera la homonimia y la polisemia como dos formas de ambigüedad: la primera estaría caracterizada por la ausencia de relaciones de parentesco entre las diferentes acepciones y la segunda por la existencia de tales relaciones (François Récanati, 1997: 109).

En su *Introduction à la lexicologie explicative et combinatoire* los autores afirman

que la obra “se veut une introduction à l’étude des lexies des langues naturelles” (Igor A. Mel’cuk, André Clas y Alain Polguère, 1995: 15) y hacen un análisis de las lexías que lo acerca al concepto de polisemia. Uno de los ejemplo que citan es el de la palabra PONT de la que afirman “nous pouvons en dégager [...] à peu près une quinzaine de lexies” (Igor A. Mel’cuk, André Clas y Alain Polguère, 1995: 16): Lexie 1. PONT en el sentido de “construction reliant les deux rives d’une étendue d’eau”; Lexie 2. PONT en el sentido de “jours chômés entre deux jours fériés”; Lexie 3. PONT en el sentido de “ensemble des organes transmettant le mouvement... [dans une automobile] ...

En ocasiones nos encontramos ante casos límite entre la homonimia y la polisemia, de manera que podemos considerar que dos términos son homónimos, desde el punto de vista sincrónico, si los hablantes consideran que se trata de términos diferentes. Pero si en realidad tienen el mismo origen debemos concluir que se trata del mismo término, que ha adquirido a lo largo del tiempo acepciones diferentes, y estaríamos ante un caso de polisemia, aunque los valores que tenga estén muy alejados y sólo pueda detectarse de qué manera ha derivado uno de otro con un estudio especializado. Sería el caso de *voler* o de *pas*, por ejemplo.

Para estos casos Ullmann dice textualmente: “La polysémie cède alors le pas à l’homonymie” (Stephen Ullmann, 1952: 221).

Desde el punto de vista etimológico, *voler* en el sentido de “dérober” es un empleo metafórico del primer *voler* y esta metáfora, documentada desde el siglo XVI, proviene del lenguaje de la cetrería (“le faucon vole la perdrix”). Sin embargo para Ullmann, desde el punto de vista sincrónico, “le seul qui soit applicable à la délimitation d’unités linguistiques” (Stephen Ullmann, 1952: 222), y para la conciencia lingüística del locutor contemporáneo, se trata de dos palabras diferentes y la homonimia de los dos *voler* se situaría al mismo nivel que la de los dos *louer* (a los que se llega a partir de dos orígenes diferentes: *laudare* y *locare*).

La segunda parte del trabajo está constituida por una tipología de casos, clasificados en cuatro apartados, y por tres casos considerados particulares.

En primer lugar señalaré que los casos de homónimos homófonos y homógrafos son poco frecuentes en la lengua francesa. -Acabamos de citar el ejemplo de *louer* -. Lo más frecuente en los homónimos franceses es que se haya llegado a la misma pronunciación - debido a las profundas modificaciones fonéticas que han tenido lugar, sobre todo a raíz de la desaparición de la articulación de las finales – y que se conserven sin embargo grafías diferenciadas. Es lo que ocurre en el primero y en el segundo de los

apartados que siguen.

En el primer apartado haré referencia a un caso genérico, el de seis términos homónimos que corresponden a la pronunciación /ver/, con cinco grafías diferentes : se trata de tres sustantivos, dos adjetivos y una preposición.

Los tres sustantivos son : *ver*, *verre* y *vers*. *Ver* proviene del latín *vermis* que se conserva en español bajo la forma *verme*, aunque es un término especializado, utilizado en medicina, mientras que el término popular equivalente es *lombriz*, a partir del latín *lumbricus*. En g., p. e i. existe también la forma *verme* y en r. *vierme*.

*Verre* proviene del latín *vitrum*. En i. la forma es *vetro*, en g. y p. *vidro* y en c. *vidre* ; el español *vidrio* supone una forma *vitrium* del latín popular.

*Vers* sustantivo proviene del latín *versus* y significaba en primer lugar sobre todo “laisse, strophe”. En e.,g.,p. e i. la forma correspondiente es *verso* ; en c. y r. *vers*.

Los dos adjetivos son : *vert* y *vair*. *Vert* proviene del latín *viridis*. En e., g., p., i. y r. la forma es *verde* y en c. *verd*. *Vair* proviene del latín *varius* que significaba “tacheté, varié...”. Era el nombre antiguo de la piel llamada *petit-gris*, siendo utilizado en un principio como adjetivo, con el sentido de “changeant, variable”, y aplicado al ojo cuyo iris tiene un círculo blanco; hoy está en desuso.

*Vers* preposición proviene del latín *versus*, a partir del verbo *vertere* (“tourner”). En español corresponde a *hacia* y en las demás lenguas a diferentes formas con orígenes también diferentes, excepto en i. en el que la forma equivalente es *verso*, lo que implica que en esta lengua existe homonimia entre la forma del sustantivo que corresponde al español *verso* y la de la preposición.

En las demás lenguas romances estudiadas no existe homonimia, puesto que en general han conservado la pronunciación de la mayoría de las vocales y consonantes finales latinas, contrariamente a lo que ocurre en francés.

En el segundo apartado haré referencia a tres términos que son al mismo tiempo homónimos entre sí y polisémicos, y que corresponden a la pronunciación /kot/. Se trata de *cote*, *côte* y *cotte*.

*Cote* corresponde a los términos españoles *cuota*, *signatura*, *anotación*, *nota*, *cota* (“altura o nivel”). Desde el punto de vista etimológico hay que comentar que el término se toma del latín medieval *quota* (sobreentendiendo *pars*), a partir del latín clásico *quotus – a*, “en quel nombre”, que tomó en el siglo XIV el sentido de “quote-part imposée à chaque contribuable”, de donde viene *cotiser* a partir de 1325. Posteriormente aparecen los demás valores, como por ejemplo el de “marque servant à classer un

document”, a partir del siglo XVI.

*Cotte* corresponde al e. *cota* (de mallas) y *saya*, con la misma forma en c., g. y p. En i. la forma es *cotta*. Proviene del francique \* *kotta* con el sentido de “manteau de laine grossière”. En la edad media se utilizaba para hacer referencia a un tipo de túnica, en particular a la del caballero o a la del guerrero. En los diccionarios actuales este término aparece con las menciones : “anciennement, vieux, vieilli”.

Ésto implica que en e. existe también homonimia en el caso de *cota* (de altura y de mallas), puesto que a partir de orígenes diferentes se llega a la misma forma : los términos en esta lengua son homógrafos y homófonos, mientras que en f. sólo son homófonos (*cote* y *cotte*).

*Côte* puede traducirse en español por *costilla*, *costa*, *cuesta*, etc. Proviene del latín *costa*, “*côte (du corps), flanc, côté*”. En español el mismo término latino ha dado origen a *cuesta*, *costa* y *costilla*, con la diptongación, en el primer caso, de la o latina, sin diptongación en los otros dos y con la presencia de un sufijo diminutivo en el tercero. En francés la o trabada no se diptongó y se conservó la s implosiva hasta el siglo XIII, a partir del cual el acento circunflejo marcó la desaparición de dicha s.

En el tercer apartado comentaré el caso de un término que puede tener dos pronunciaciones y homónimos homófonos diferentes para cada una de ellas. Es el caso de *dam* que puede pronunciarse con a nasal o con a oral y m final.

Poco utilizado incluso en la edad media, sólo se utiliza ya en ciertas locuciones a partir del siglo XVI. Fue substituido por la forma derivada *dommage* que tiene la ventaja de ser más larga con lo cual el riesgo de ambigüedad es menor, por no decir nulo, en el caso que nos ocupa, que es el de la posibilidad de coincidencia homonímica. A partir del latín *damnum* “*dommage, préjudice*”, se documenta la forma *damno* en el texto de los *Serments de Strasbourg* (842) : “...cist meon fradre Karle in damno sit” traducido como “...soit au détriment de mon frère Charles que voici”. (Pierre Groult y V. Emond)

En el diccionario *Robert* aparece con la mención “vieux” y el sentido de “*dommage, préjudice*” ; también en la locución moderna y literaria *au dam, au grand dam de quelqu’un*, “à son détriment” y como término teológico con el valor de “*châtiment des réprouvés, qui consiste à être éternellement privé de la vue de Dieu*” y sinónimo de *damnation*.

En lo que concierne a la pronunciación, es homónimo de *dans* y *dent* si se pronuncia con a nasal y de *dame* en el caso contrario.

En el cuarto apartado comentaré un caso de homonimia y polisemia para la misma forma gráfica y fónica. Se trata de *soie*. Aparecen dos entradas diferentes de diccionario, que corresponden a dos orígenes diferentes, y en la primera aparecen a su vez dos sentidos diferenciados. Los términos equivalentes en español son *seda* y *cerda* para la primera entrada y *espiga* (de arma) para la segunda.

*Soie* con los valores de “seda” y “cerda” proviene del latín popular *seta*, a partir del latín clásico *saeta* “poil rude”, de donde procede el valor de “poil de porc”. El sentido de “matière filée par le ver à soie” apareció posteriormente a pesar de lo cual en el diccionario Robert éste último valor aparece en primer lugar.

*Soie* con el valor de “espiga” provendría, según *Robert*, de las formas *saye*, *soyée*, *soyette*, a partir del siglo XIV, con el valor de “cheville d’un coffre”, de donde vendría el valor actual de “prolongement en pointe de la lame (d’un couteau, d’une épée, etc.)” El diccionario etimológico de Bloch y Wartburg no documenta esta forma y en el diccionario Greimas del francés antiguo he documentado la forma *saiete* que podría ser el punto de partida de *soie* con este tercer valor y que aparece como segunda entrada de diccionario. La forma *saiete* proviene de *sagitta* y tenía el valor en francés antiguo de “flèche”, pero también el de “pointe de flèche”.

El término español *seda* tiene la misma forma en c., g. y p., mientras que en i. se conserva la forma del latín popular *seta*. En g. *seda* corresponde también a *cerda*, con lo cual en g. este término sería también polisémico como en francés ; en las demás lenguas existen formas diferenciadas para los dos valores, como ocurre en español.

Las formas comentadas serían a su vez homónimas homófonas de términos como *soi*, *soit* y las demás formas del mismo verbo.

Analizaré a continuación tres casos que considero particulares: el primero es el de dos términos con una sola forma fónica y gráfica, que representan un caso de homonimia a pesar de aparecer en una misma entrada de diccionario. Se trata de *grue*, que presenta dos bloques de significados. El primero es el de “grand oiseau échassier qui migre en troupe”, que corresponde al español *grulla*. El segundo es el de “machine de levage et de manutention”, que corresponde al español *grúa*.

Los orígenes de ambos son diferentes. El primero proviene del latín popular *grua*, a partir del latín clásico *grus-gruis*. En español se ha conservado la forma del bajo latín para la máquina, mientras que el origen de *grulla* no está claro. El origen del segundo valor de *grue* estaría en la forma *crane* del neerlandés, según el diccionario Robert; sin embargo Bloch y Wartburg no hacen referencia al origen de esta acepción.

En el diccionario Robert aparece una misma entrada para los dos valores, sin embargo, según el criterio más generalmente aceptado, esto implicaría que se trataría de un término polisémico, es decir que a partir de un mismo origen se habría llegado a dos acepciones diferentes. Por lo tanto, y desde mi punto de vista, deberían aparecer dos entradas diferentes, como ocurre, por ejemplo, en el caso de *louer*, ya que se trata de términos homónimos (homófonos y homógrafos) que a partir de orígenes diferentes dan como resultado una misma forma fónica y gráfica.

En c. y en i. ocurre lo mismo que en el caso del francés *grue*, ya que existe también una misma forma para las dos acepciones. Se trata de *grua* para el c. y *gru* para el i. y nos encontraríamos también ante dos términos homógrafos y homófonos.

El segundo caso particular representa un caso opuesto al anterior : el de una sola forma fónica y gráfica, que correspondería a una polisemia a pesar de que aparezcan dos entradas diferentes de diccionario. Se trata de *grève*.

A partir del latín popular *grava*, la primera acepción fue la de “terrain plat (formé de sables, graviers), situé au bord de la mer ou d’un cours d’eau” y que corresponde al español *playa arenosa o arenal*. En una segunda etapa se empezó a denominar *place de Grève* a la actual plaza de *l’Hôtel-de-Ville*, en París, situada a las orillas del Sena. Como los obreros parisinos se reunían allí cuando no tenían trabajo, este término adquirió poco a poco el valor por el que es conocido actualmente, es decir, el de “cessation volontaire et collective du travail...”. A pesar de que el origen es el mismo y de que el segundo valor proviene de una desviación lenta del sentido del primero, provocada por determinadas circunstancias extralingüísticas, el locutor actual no ve relación alguna entre los dos valores. Ello nos llevaría a concluir que desde el punto de vista sincrónico nos encontraríamos ante un caso de homonimia, como ocurre también en el caso de *voler*. Desde el punto de vista etimológico e histórico habría que hablar de polisemia.

El tercer caso particular que comentaré es el de *pic*. Aparecen cinco entradas de diccionario para esta forma, que remontan en el mejor de los casos a dos orígenes diferentes, lo cual implica que nos encontraríamos ante un caso de homonimia y polisemia al mismo tiempo, dándose la circunstancia de que formas con el mismo origen aparecen en entradas diferentes.

El primer valor proviene del latín popular *piccus*, a partir del latín clásico *picus*, y corresponde a "oiseau grimpeur de la taille du pigeon, nichant dans des trous d’arbres et se nourrissant surtout de vers, de larves qu’il fait sortir des écorces en y frappant à coup répétés de son bec conique". Corresponde al español *pájaro carpintero o pico*.

La segunda entrada corresponde a "outil composé d'un fer pointu et d'un manche, servant à creuser, casser, détacher une matière dure", cuyo origen es, probablemente, un valor figurado del anterior. Corresponde al español *pico* (utensilio).

En la tercera entrada aparece la mención "vieilli" y el valor de "se dit au jeu de piquet, quand le premier à jouer, totalisant 30 points à son compte avant que le second joueur en ait marqué un seul, gagne alors le droit de doubler son avantage et d'annoncer 60 points". Proviene del francés antiguo *pic* "coup de pointe" (1397) a partir de *piquer*, onomatopeya – a partir de \* *pikkare* – que existe en todas las lenguas romances excepto en rumano. "Il est né de l'impression que fait un mouvement rapide suivi d'un petit bruit sec". En latín clásico esta onomatopeya había dado lugar ya al sustantivo *picus*, « pic » (oiseau).

El valor que aparece en la cuarta entrada del diccionario Robert no está documentado en el diccionario etimológico de Bloch y Wartburg. Según Robert tendría su origen en una forma prerromance \**pikk* y tiene el valor de "montagne dont le sommet dessine une pointe aiguë". Corresponde al español *pico* (de montaña).

Resulta interesante señalar la interconexión que existe entre el español *pico* "parte saliente de la cabeza de las aves" y el francés *bec*. Según muestran el p. y asturiano *bico* y las formas análogas de muchos dialectos franceses, retorromances y sardos, no se trata de un derivado del verbo *picar*, sino del celta *beccus* (de donde vienen las formas del c., occitano, y f. *bec*) que en muchas partes sufrió el influjo fonético de aquel verbo.

A modo de conclusión podemos señalar que en ocasiones la frontera entre la homonimia y la polisemia no está claramente definida y podemos encontrarnos con casos límite entre ambas. Así, por ejemplo, los dos *voler* aparecen en entradas diferentes en el diccionario, a pesar de tener un origen común.

El caso contrario está representado por *grue*; los dos valores diferentes – que corresponden a los términos españoles *grulla* y *grúa* –, con dos orígenes también diferentes, implican que se trata de un caso de homonimia, a pesar de que aparecen en una misma entrada de diccionario. En c. y en i. ocurre lo mismo que en francés, ya que existe también una misma forma para las dos acepciones: *grua* para el c. y *gru* para el i. y nos encontraríamos también ante dos términos homógrafos y homófonos.

En el caso de los seis términos homónimos franceses que corresponden a la pronunciación /ver/ - con cinco grafías diferentes - en las demás lenguas romance estudiadas no existe homonimia – salvo en el caso del término italiano *verso* (= *verso* y *hacia*)-, puesto que en general han conservado la pronunciación de la mayoría de las

vocales y consonantes finales latinas, además de otros sonidos, como consonantes intervocálicas, etc., contrariamente a lo que ocurre en francés.

También existe homonimia en el caso del español *cota* (de altura y de mallas) : los términos en este caso son homógrafos y homófonos, mientras que en f. sólo son homófonos (*cote* y *cotte*).

### **Abreviaturas**

c. : catalán, e. : español, f. : francés, g. : gallego, i. : italiano, p. : portugués, r. : rumano.



## Referencias bibliográficas

- BLOCH, Oscar y WARTBURG, Walther Von (2004). *Dictionnaire étymologique de la langue française*, París, P.U.F.
- BRÉAL, Michel (1913). *Essai de sémantique*, París, Hachette (1ª edición, 1897).
- Diccionario multilingüe: español, catalán, euskera, gallego, portugués, inglés, francés, alemán, italiano, ruso* (2003), Barcelona, Carroggio, S.A. de ediciones. (10 idiomas, 1.640.000 equivalencias idiomáticas).
- GARCÍA-PELAYO y GROS, Ramón y TESTAS, Jean (1992). *Gran diccionario español-francés francés-español*. París, Larousse.
- GROULT, Pierre y EMOND, V. (1964), *Anthologie de la littérature française du moyen âge. Des origines à la fin du XIIIè siècle*. 3è éd. Renouvelée par G. Muraille. País. Éd. J. Duculot, S.A. Gembloux.
- KLEIBER, Georges (1984). "Polysémie et rérérence", *Cahiers de Lexicologie*, 44, 1.
- Le Nouveau Petit Robert* (1994). Paris, Dictionnaires Le Robert.
- MEL'CUK, Igor A., CLAS, André y POLGUÈRE, Alain (1995). *Introduction à la lexicologie explicative et combinatoire*, Louvain-la-Neuve, Duculot.
- RAE (2001). *Diccionario de la lengua española*.
- RÉCANATI, François (1997). "La polysémie contre le fixisme", *Langue française*, 111.
- ULLMANN, Stephen (1952). *Précis de sémantique française*, Ed.A.Francke, Berne.

## Parole sociale / Parole poétique: refondation ou nécessaire compromis?

Belaïd DJEFEL  
Ecole Normale Supérieure des Lettres et  
Sciences Humaines d'Alger-Bouzaréah

*Le poème ne retient pas ce qu'il découvre; l'ayant transcrit, le perd bientôt. En cela résident sa nouveauté, son infini et son péril.*

*René Char*

*Le vrai poème est une invention (...) et l'invention est la respiration du langage, elle est ce par quoi les codes se font parole d'instance et d'échange.*

*Yves Bonnefoy*

Notre interrogation contient en tout, ainsi qu'il est indiqué dans le titre, deux axes de réflexion. Le premier axe est consacré à ce que nous appelons la re-fondation que le processus métaphorique induit quand la parole poétique s'empare, souvent avec violence, de la parole sociale pour la refonder et en faire un espace de subversion; le deuxième porte, quant à lui, sur la manière dont ce même processus « négocie » pour maintenir un certain équilibre entre le besoin de la référence et l'exigence de la métaphore. Reformulée autrement, notre réflexion tentera de saisir ce que l'on pourrait appeler la « réalité » du texte littéraire et les implications qui en découlent lorsque celui-ci, se matérialisant et construisant des réseaux de sens, négocie son insertion dans ce triangle sémiologique formé des pôles suivants : l'efficacité linguistique (le langage comme action), la rhétorique linguistique (le langage comme esthétique) et enfin, intelligibilité linguistique (le langage comme connaissance).

Lorsqu'un texte se réfère à la société et à son langage de façon « littéraire », que fait-il ? Que signifie sa démarche ? Quelle en sont l'économie, la manœuvre, la stratégie, l'exigence, la question ? Il faut relever d'emblée que la parole poétique, avant de s'intégrer dans une stratégie de refondation, est à l'origine, ou pour dire les choses autrement, à l'état brut, une parole sociale ordinaire<sup>1</sup>. Mais, une fois « re-tournée » et « dé-tournée », elle se déplace et entre dans un autre espace que celui que lui assigne

---

<sup>1</sup> Parole pour laquelle on choisit un sens, un emploi et que l'on réduit à une signification.

d'habitude un usage limité. Le « retournement » est rendu nécessaire et possible par le besoin de rendre cette parole plus performante et donc capable d'élargir les espaces de compréhension et d'abstraction. C'est à ce niveau que nous pouvons parler de travail de la métaphore qui demande une énergie et un désir de transformation radicale. Cette transformation est, elle-même, rendue possible par les ressources de variation qu'offre le travail de reconfiguration poétique qui produit un volume sémantique inépuisable.

L'écriture agit dans sa visée refiguratrice au cœur des relations qu'une société entretient avec son image, son langage et son devenir. « Les mots reproduisent, écrit Roland Barthes, une sorte de hauteur violente et inattendue. »<sup>2</sup>, et c'est, à la fois, le potentiel sémantique et la charge affective des mots, « parés de toute la violence de leur éclatement »<sup>3</sup> qui leur assure, en dernier ressort, un sens virtuel. L'expérience d'écriture est motivée par le désir de rendre aux mots tout leur éclatement, de les soustraire à la pauvreté de l'usage quotidien. René Char note que la parole poétique n'est en fin de compte que ce procédé (« arbitraire heureux ») qui consiste à « donner joie aux mots qui n'ont pas eu de rente tant leur pauvreté était quotidienne ».<sup>4</sup> Enrichir les mots, comme tout procédé de transformation, implique à la fois une promesse et un risque ; promesse d'ouverture, de tendresse et d'échange, risque aussi de rencontre des « images les plus inhumaines de la Nature ».<sup>5</sup>

Lorsque M. Khair-Eddine énonce : « Vous avez détruit la phrase inédite »,<sup>6</sup> cela veut dire que les mots sont toujours énoncés dans la violence, et la destruction dont il est question dans l'énoncé est l'œuvre de ceux qui empêchent les mots de signifier autre chose que ce qu'ils désirent leur faire dire. Une telle situation ne peut qu'entraîner, évidemment, pour un écrivain de la dimension de Khair-Eddine, une réaction tout aussi violente et radicale. Toute son expérience est soutenue par l'immense désir de rendre aux mots leur essence originelle telle que la dessine la parole poétique qui se dit, selon la formule toute rimbaldienne, dans le dérèglement de tous les sens. L'expérience de Khair-Eddine dérègle, à son tour, les sens du langage en les ouvrant à un « désordre clairvoyant »<sup>7</sup>. La parole, à ce niveau, ne se soucie de rien et elle est toute entière prise dans une sorte de rage destructrice des édifices signifiants. Aussi, quand le même poète,

---

<sup>2</sup> R. Barthes (1953 et 1972), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, p. 36.

<sup>3</sup> Ibid. p. 39.

<sup>4</sup> R. Char (1988), *Eloge d'une soupçonnée*, Paris, Gallimard, p. 13.

<sup>5</sup> R. Barthes, *op. cit.*, P. 39.

<sup>6</sup> M. Khair-Eddine (1969), *Soleil arachnide*, Paris, Editions du Seuil, p. 99

<sup>7</sup> Ibid. p. 22.

emporté par l'élan que procure l'ivresse du désordre<sup>8</sup>, exige dans le même texte, avec toujours la même force et la même violence, d'ouvrir le langage à son chaos, c'est pour élargir l'espace du dire poétique qui a cette faculté, écrit-il, de « se reconstituer dans un langage où les mots sont séparés de leur texture phraséologique ordinaire ».<sup>9</sup> Aussi, la « texture phraséologique » des mots désigne-elle la parole sociale (celle qui définit les ordres) qui ne répond pas seulement à un besoin de sens et au marquage de l'idéologie qu'elle professe, mais celle aussi qui entend s'inscrire dans la durée. Et, ce faisant, elle construit des énoncés sur lesquels elle bâtit son idéologie, en en faisant le lieu saint de la pureté sémantique, de son authenticité, et même de la révélation unique de la vérité.

L'écrivain, dans son effort de dépasser une certaine *métaphysique* du signe et de l'histoire, et par l'entremise d'« un dire par lequel tout se trouve initialement mis à découvert », conduit l'expérience de la connaissance jusqu'à la limite du visible et de l'indicible. La parole sociale, n'ayant pas la force nécessaire et la pertinence susceptibles d'élargir l'espace de la compréhension, et ne pouvant rivaliser avec celle qui soutient l'édifice de l'idéologie, ne peut à son tour que reproduire, dans sa riposte, les mêmes paroles qu'elle entend combattre. Reformulée, déformée et détournée de son sens dénoté ou motivé, « dirigé à l'avance par l'intention générale d'un discours socialisé »<sup>10</sup>, elle cède la place à une parole plus performante, plus radicale et donc plus apte à reproduire, par une sorte de hauteur violente et inattendue, la profondeur et la singularité d'une expérience<sup>11</sup>. « Plus l'œuvre d'un poète est poétique, écrit Heidegger, et plus son dire est libre : plus ouvert à l'imprévu, plus prêt à l'accepter. Plus purement aussi il livre ce qu'il dit au jugement de l'attention toujours plus assidue à l'écouter, plus grande enfin est la distance entre ce qu'il dit et la simple assertion dont on discute seulement pour savoir si elle est exacte ou inexacte. »<sup>12</sup>.

La refondation ne peut donc se faire qu'au moyen d'un effort de dépassement et de transgression de la « texture phraséologique ordinaire du langage », dont parle Mohammed Khair-Eddine, et sur laquelle est bâtie la parole sociale, qui est à la fois celle de l'idéologie et celle par laquelle est combattue, parfois, cette même idéologie. La

---

<sup>8</sup> Plus qu'un désordre, le dire poétique de Khair-Eddine fait du chaos ...

<sup>9</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>10</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 37.

<sup>11</sup> R. Barthes met l'accent sur la charge explosive que la poésie moderne investit dans le Mot dans lequel, « gît, écrit-il, une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et dans la poésie classique », « Y a-t-il une écriture poétique » in *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>12</sup> M. Heidegger, « L'homme habite en poète », in *Essais et conférences*, p. 228.

« phrase inédite », incompatible avec la notion d'ordre, toujours à la quête de sens, déborde toute notion de discours, toutes les certitudes établies : « Le vrai commencement de la poésie, nous dit Yves Bonnefoy c'est quand ce n'est plus une langue qui décide de l'écriture, une langue arrêtée, dogmatisée, et qui laisse agir des structures propres ; mais quand s'affirme au travers de celles-ci, relativisées, littéralement démythifiées, une force en nous plus ancienne que toute langue que j'aime appeler la parole. »<sup>13</sup>

Le texte où s'inscrit et s'imprime désormais cette exigence radicale, en plus d'être un lieu de création, et donc de jeu, transforme la parole sociale brute en « parole essentielle » (Mallarmé). Le non-texte qui désigne la parole brute, ou le « langage de valeur » pour Barthes, et qui a trait à la réalité des choses, celle qui nous donne, selon Mallarmé, les choses dans leur présence, qui les « représente », ne peut avoir cette force de nomination susceptible d'atteindre, nous dit Blanchot, « les choses dans leur existence close que notre vue habituellement ignore »<sup>14</sup>. Ainsi, texte et non-texte, ce « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel » (Mallarmé), forment-ils deux réalités différentes : si le premier incarne le langage dans ce qu'il a d'essentiel, le second le nie et l'immerge dans le langage usuel, négligeant du coup le travail de la métaphore. L'enjeu de tout le travail de reconfiguration est d'atteindre ce que Nabile Farès appelle « la parole qui parle » ; parole de la marge dissidente fondée sur « l'exclusion manifeste des territoires de l'ordre organisé ».<sup>15</sup>

Les paroles qui 'parlent' ne disent pas ce qui doit être dit, ne professent pas et n'assignent pas, de façon autoritaire, un sens à chaque terme. Les paroles qui parlent sont, nous dit encore Nabile Farès, ces « multiples paroles qui enfantèrent le mode »<sup>16</sup>. La parole qui parle est le contraire de la parole motivée, celle qui est répandue dans l'immense parole humaine et qui détourne « des fragments entiers de savoir (...) foncièrement destructrice de toute réalité ». <sup>17</sup> Si la parole sociale vise dans sa traduction un savoir définissable et repérable qui va à la rencontre d'une résonance immédiate, la parole poétique, elle, se contente de parler, et dans ce mouvement qui lui assure un statut de parole parlante, elle arrive à joindre, en se déplaçant grâce à une sorte de jeu dont elle a le secret, les trois pôles du triangle sémiologique. Refigurer le

---

<sup>13</sup> Y. Bonnefoy (1981), *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel.

<sup>14</sup> M. Blanchot (1955), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », p.

<sup>15</sup> N. Farès (1972), *Le Champ des oliviers*, Paris, Editions du Seuil, p. 216.

<sup>16</sup> Ibid., p. 66.

<sup>17</sup> Y. Bonnefoy, op. cit. p.

langage à l'intérieur des trois pôles que dessine la figure géométrique du triangle réunit toutes les conditions d'ouverture de tous les espaces de compréhension que la parole sociale motivée a assiégés. Et dans l'effort du surgissement qui révèle à partir de ce qui est interrogé, la parole poétique nous réconcilie avec « ce désir élémentaire de vivre, de survivre, c'est-à-dire de faire corps avec le monde dès avant toute interprétation de ce que le monde peut être – de faire corps de par notre corps, précisément, qui déborde en nous la pensée ». <sup>18</sup>

Le retournement, faut-il le rappeler, ne s'accomplit non pas sous l'effet d'une quelconque fascination pour le jeu <sup>19</sup>, ni n'obéit à un quelconque dosage prémédité ; il est au contraire mouvement fulgurant qui engendre, dans le mouvement qui est le sien, une « faim du mot » <sup>20</sup> et une soif de sens que n'apaisent nulle formule, nulle tournure, et toujours en attente d'être.

### **Dire les choses autrement, c'est possible**

Il arrive parfois, et cela nous pouvons le constater aisément, qu'un écrivain 'délaissé', de façon relative, le colossal travail sur la langue par quoi son expérience s'est révélée. Cette démarche est nécessaire, et nous tenterons de l'expliquer un peu plus loin pour en comprendre les motivations profondes. Nous avons utilisé dans le titre de notre communication un mot qui peut prêter à équivoque, et donc générer dans l'esprit de certains un malentendu, même si la crainte est quelque peu atténuée par le point d'interrogation. Nous entendons par « compromis » non pas cette sorte de « complicité » avérée avec une forme de parole sociale où politique qui est une sorte d'usurpation de la véritable recherche, mais plutôt une sorte de pacte, disons tacite ou s'il l'on préfère négocié, entre l'exigence de la parole poétique et l'exigence de l'Histoire. Ainsi, la parole poétique, est-elle forcée, pour pouvoir se maintenir dans cette double exigence, d'adopter de nouveaux moyens pour s'imprimer. Que risque-t-elle alors, quand elle ne va pas jusqu'au bout du désordre qui lui donne toute sa fraîcheur?

Il existe en effet des textes à la tonalité différente, et nous ne comprenons pas, dans un premier temps, ce qui peut bien décider un écrivain, disons pour rester dans les

---

<sup>18</sup> Y. Bonnefoy (1989), « Y a-t-il une vérité poétique », in *Vérité poétique et vérité scientifique*, Paris PUF, p. 48.

<sup>19</sup> Le processus métaphorique ne travaille pas pour le simple plaisir à produire des *distorsions*, ou encore à opérer comme dans le fonctionnement de ce que R. Barthes appelle l' « écriture politique » qui « a pour mission de faire coïncider frauduleusement l'origine du fait et son avatar le plus lointain, en donnant à la justification de l'acte, la caution de sa réalité » in *Le Degré zéro de l'écriture*, éd.cit., p. 22.

<sup>20</sup> R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 38.

termes du débat, à changer de cap, à imprimer à son écriture un style différent. Les textes de l'écrivain algérien, Tahar Djaout peuvent être cités en exemple. La première chose que nous pouvons observer se manifeste dans l'absence d'un certain nombre d'éléments ayant trait aux procédés d'écriture privilégiés dans les premiers textes. En effet, l'incohérence et l'inconséquence volontairement assumées et érigées en principes d'écriture dans les premiers textes<sup>21</sup> cèdent la place à une démarche beaucoup plus mesurée et à un travail économique de la langue des plus classiques. Nous pouvons risquer, à ce stade, un début de réponse et qui relève, à notre sens, de la nécessité d'adapter sa stratégie d'écriture en fonction de la nature des enjeux de l'histoire. Si dans *Les Vigiles*<sup>22</sup>, *Les Chercheurs d'os* (1984)<sup>23</sup> et plus tardivement *Le Dernier Été de la raison* (1999)<sup>24</sup>, Djaout sacrifiera la raison lyrique à la prose du monde, suivant l'obligation de la pure et simple évidence, c'est parce qu'il faut des héros pour assurer la lisibilité des enjeux historiques, des profils imaginaires où se joignent des capacités de résistance et d'initiatives.

Aussi, est-il nécessaire de souligner avant d'avancer le deuxième élément de notre démonstration, que l'écrivain est amené à un moment donné de son expérience à réajuster sa parole<sup>25</sup>, sous l'effet de la conjonction de grands faits historique nouveaux. L'explication qui nous semble la plus réaliste, concernant Djaout, avec notamment *Le Dernier Été de la raison*<sup>26</sup> est fournie en partie par l'irruption et le déferlement inquiétant d'une certaine parole qui affichait volontairement son vouloir et son pouvoir. Nous avons signalé, plus haut, le travail de la parole poétique qui transforme la parole brute en parole essentielle, ce même travail va en quelque sorte, dans ce cas de figure, faire un peu l'économie de la métaphore pour pouvoir s'adapter à un discours puissamment armé véhiculé par ce qui est considéré comme la « parole vraie »<sup>27</sup>, et qui s'incarne, ainsi le précise le texte, dans cette « certitude fichée comme un roc, devenue aujourd'hui la base de tout raisonnement ».<sup>28</sup>

<sup>21</sup> Nous pensons notamment à *L'Exproprié* (1981), Alger, SNED, et *Les Rets de l'oiseleur* (1983), Alger, ENAP.

<sup>22</sup> Editions du Seuil.

<sup>23</sup> Editions du Seuil, coll. « Points ».

<sup>24</sup> Editions du Seuil.

<sup>25</sup> L'expérience de Djaout n'est pas unique. Le dernier texte de M. Khair-Eddine (2002), *Il était une fois un vieux couple heureux*, Paris, Editions du Seuil, tranche radicalement par son style d'écriture avec les premiers textes iconoclastes. La même expérience peut se produire dans le sens contraire, M. Dib est passé de l'écriture réaliste à une écriture iconoclaste et labyrinthique.

<sup>26</sup> Roman posthume, Editions du Seuil, 2002.

<sup>27</sup> Faut-il-il, à ce point de confusion, distinguer entre « parole de vérité » et « parole vraie ».

<sup>28</sup> T. Djaout, *Le Dernier Été de la raison*, op. cit., p. 40.

Faut-il alors à toutes les certitudes raisonnées répondre par un discours raisonné ? Le texte, en adoptant une riposte frontale, perd-t-il de son efficacité esthétique ? Envisagée sous l'autorité de ces deux interrogations, la nature du texte est tout autre, et c'est ce type de travail de re-figuration qui a poussé certains à forger une appellation, très peu pensée à notre sens. Le concept de: « littérature d'urgence »<sup>29</sup> désigne selon ses concepteurs toute cette masse de textes écrits durant les années quatre-vingt-dix, au moment où la société qu'il représente est prise dans les tourments d'une histoire chaotique. Nous pensons, pour ce qui nous concerne, que cette appellation est maladroite, impropre et dangereuse à la fois: elle tend en effet à faire passer l'idée selon laquelle cette production n'est là que pour répondre à un besoin, voire à une « urgence » de témoigner, et de réagir instantanément à la violence qui rythme les jours d'un peuple assiégé. Nous pouvons alors facilement deviner une arrière pensée qui travaille en sourdine et qui rend presque insignifiante sur le plan esthétique, puisqu'elle s'est faite hâtivement, une bonne partie de la production de cette période. Produits de circonstances particulières, et n'ayant donc pas vocation à durer, ces mêmes textes sont de fait exclus de cet ensemble que Mallarmé appelle le « fond littéraire ».

On oublie trop souvent, dans nos manies à construire des paradigmes, une évidence toute faite, à savoir, si nous voulons rester dans les termes du débat, que toute littérature répond, par définition, à une situation d'urgence. Balzac, Flaubert, Kafka, Dostoïevski, Céline, Kateb, Mammeri ont tous produit une littérature d'urgence. Même les Textes de référence ou « fondateurs », pris dans l'exigence historique de leur surgissement, peuvent être considérés comme des « formes –sens » qui ont collé aux exigences de l'histoire, puisque elles sont venues s'inscrire poétiquement et socialement contre les visées de l'Ordre institué qui s'appuie pour les besoins de sa propre légitimité sur une parole qu'il a lui-même légitimée.

Le compromis dont il est question dans le titre est nécessaire, et les témoignages sont aussi des textes, même si parfois ils ne parient pas sur la métaphore. Les textes de Djaout qui nous servent ici d'exemples ne sont pas uniques dans l'histoire de la littérature. Aragon, le surréaliste, a été amené, sous le poids des événements de l'Histoire, à changer de cap et à revenir à une écriture « réaliste ». Il ne s'agit nullement dans ces cas-là d'abandon où de « compromission », mais simplement d'une autre

---

<sup>29</sup> « Littérature d'urgence » s'applique aux textes produits par les écrivains algériens sensés rendre compte de la complexité de la situation socio-politique vécue par l'Algérie durant les années quatre-vingt-dix.



possibilité de se tenir dans la réalité, même si le travail sur la langue tend à privilégier une démarche beaucoup plus référentielle. Aussi, cette même démarche garantit-elle une autre façon de produire des textes en révélant les choses en dehors des contraintes que peut induire parfois ce « langage bien clos, séparé de la société par toute l'épaisseur du mythe littéraire ». <sup>30</sup>

On voit par là qu'un texte en s'écrivant, dispose de deux possibilités de dire les choses : radicaliser le processus de métaphorisation et le conduire jusqu'à la limite, ou négocier, pour une question d'intelligibilité et non de confort, une marge de manœuvre de façon à ce que le référent soit plus visible et plus lisible, et voir ainsi se réconcilier le verbe de l'écrivain et celui des hommes <sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 44.

<sup>31</sup> « C'est seulement alors, nous dit Barthes, que l'écrivain pourrait se dire entièrement engagé, lorsque sa liberté poétique se placerait à l'intérieur d'une condition verbale dont les limites seraient celles de la société et non celles d'une convention ou d'un public : autrement l'engagement sera toujours nominal ; il pourra assurer le salut d'une conscience, mais non fonder une action. C'est parce qu'il n'y a pas de pensée sans langage que la Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire, et c'est parce que la société n'est pas réconciliée que le langage nécessaire et nécessairement dirigé, institue pour l'écrivain une condition déchirée », *op. cit.*, p. 61.

# Nuevos procesos morfológicos en la sociedad francesa actual: Siglas, acrónimos, acortamientos y otras combinaciones.

Ana T. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ  
Universidad de Salamanca

## Introducción.

El léxico de una lengua no es una entidad fija y estable, además de los procesos morfológicos que sirven para dar cuenta de la estructura de una unidad léxica, como la flexión, la derivación y la composición, existen en el francés actual otros mecanismos de creación que contribuyen a enriquecer y mantener vivo el léxico de la lengua francesa, destacando entre los más importantes: los acortamientos léxicos, las siglas, los acrónimos y las llamadas combinaciones. Todos ellos encuentran su razón de ser en el criterio básico de la economía en el lenguaje, todos ellos son reflejo de la preferencia del usuario por un tipo de lenguaje sintético, acorde con nuevos estilos de vida: "Les sujets parlants éprouvent parfois le besoin de raccourcir les mots qu'ils estiment trop longs. En retenant juste ce qu'il faut pour que le signe obtenu soit compréhensible, ils économisent leur dépense articulatoire et mémorielle" (Niklas-Salminen 1997:79). El impulso de las nuevas tecnologías, los medios de comunicación han desarrollado nuevos procesos morfológicos basados en el principio de reducción y en hecho de ellos las señas de identidad de nuestra sociedad, de ahí que se haga necesario un análisis de las características y funcionamiento de nuevas formas de creación léxica imprescindibles en el estudio de cualquier lengua, en nuestro caso, del francés actual.

## 1. Los acortamientos: Rasgos generales.

Los acortamientos son procesos morfológicos que permiten producir una unidad léxica mediante la supresión de parte del significante de una lexía anterior más larga. Se obtiene así una nueva unidad que mantiene el mismo significado y categoría gramatical que la acortada. Al menos en su primera etapa, el acortamiento lleva aparejado un cambio de registro respecto a la unidad léxica que ha sufrido el acortamiento: *Restau*, *écolo*, *porno*, *rétro*, connotan un rasgo de familiaridad entre los interlocutores. En otros casos, los acortamientos reflejan su pertenencia a un ámbito social o institucional bien delimitado. El uso de *Fac*, *math*, *prof*, *exam*, se sitúa en el sistema educativo; *bob*, *mag* o *micro* pertenecen al campo de la comunicación audiovisual. Sin embargo, es muy frecuente que algunas formas pierdan el

carácter marcado que tenían en el momento de su acortamiento y pasen a formar parte de la lengua estándar, desplazando incluso a la forma plena. *Pneu*, *vélo*, *zoo*, han suplantado por completo a la forma inicial *pneumatique*, *vélocipède*, *zoologique*. Cuando la forma acortada se impone sobre la unidad léxica plena, se invierten los términos de la relación: la forma acortada aparece como neutra (denotación) frente a la forma alargada considerada como marcada (connotación).

En francés, los acortamientos léxicos no afectan por igual a todas las categorías gramaticales. Los sustantivos son la clase de palabras que en mayor grado ven acortados alguno de sus elementos: *Psy* (psychologue), *Info* (information), *pub* (publicité), *amphi* (amphithéâtre), *ado* (adolescent) Le siguen a distancia los adjetivos: *Parano* (paranoïaque), *mélo* (mélodramatique), *bio* (biologique), *sympa* (sympathique) y en mucho menor grado los adverbios: *core* (encore) o *turement* (naturellement), *directo* (directement).

### 1.1. Características formales de los acortamientos.

La supresión de una parte del significante de una unidad léxica no se rige siempre por el mismo criterio. El caso más común de acortamiento en francés consiste en la eliminación de las sílabas finales o apócope:

Forma plena	Forma acortada
Actualité	<i>Actu</i>
Manifestation	<i>Manif</i>
Bourgeois	<i>Bourge</i>
Séropositif	<i>Séropo</i>

Los acortamientos de unidades léxicas por aféresis o eliminación del segmento inicial de la palabra son mucho menos frecuentes en francés.

Forma plena	Forma acortada
Autocar	<i>Car</i>
Capitaine	<i>pitaine</i>
principal	<i>cipal</i>
problème	<i>blème</i>

Tampoco existe un criterio unificador a la hora de establecer el lugar de la

segmentación. Podemos encontrar segmentaciones que coinciden con:

- La unión entre la forma del radical y el prefijo o sufijo de la forma plena de origen culto: como *scopie* (radio- y –scopie) , *extra* (extra- y -ordinaire), *Schizo* (Schizo- y -phrènie), *super* (super- y –carburant), *bus* (auto- y –bus).
- La unión de dos bases léxicas en la composición: *Cross* (cyclo-cross), *Scout* (Boy-scout), *stylo* (stylo-bille), *feutre* (stylo-feutre).
- Una sílaba libre: *Catho* (catholique), *ordi* (ordinateur), *ado* (adolescent), *kiné* (kinésithérapeute), *promo* (promotion).
- Una sílaba trabada: *imper* (impermeable), *bac* (baccalauréat), *tram* (tramway), *Hyper* (hypermarché).

A estos procedimientos se suman aquellos casos en los que la segmentación silábica no es respetada, forma de acortamiento, muy productiva en francés:

<b>Forma plena</b>	<b>Forma acortada</b>
Faculté	<i>Fac</i>
Manipulation	<i>Manip</i>
Publicité	<i>Pub</i>
Débutante	<i>Deb</i>

Por otro lado, dado que numerosos acortamientos se producen coincidiendo con la terminación vocálica –o: *Mélo*, *vélo*, *expo*, *labo*, *photo*, *écolo*, *parano*, etc, ésta ha adquirido el rango de un pseudo-sufijo que, adjuntado a la sílaba final, alarga la unidad léxica previamente acortada. Es lo que J-P. Colin (2003 : 439) denomina como “le phénomène de la resuffixation”. Riegel (1999: 552) por su parte, sostiene que se trata de un sufijo “vide ou pour l’oeil”, un caso de homofonía con el sufijo nominal francés –ot, presente en palabras como: *cheminot*, *culot*, *boulot*, *bécot*:

<b>Forma acortada</b>	<b>Forma plena</b>
<i>Apéro</i>	Apéritif
<i>Mécano</i>	Mécanicien
<i>Prolo</i>	Prolétaire
<i>Proprio</i>	Propriétaire

En el registro coloquial, el acortamiento se ve frecuentemente acompañado de alteraciones de la forma acortada: *Dirlo* (Directeur), *Valdoche* (Valise), *Cinoche* (Ciné).

Algunos nombres propios siguen idénticos procesos de acortamiento. *Alec* = *Alexandre*,

*Mado* = *Madeleine*. *Philou*, *Guillou*, *Viou*, son formas acortadas de Philippe, Guillaume, Sylvie, a las que se les ha añadido, como en los nombres comunes, un pseudo-sufijo **-ou** . El acortamiento de nombres propios, con frecuencia se ve compensado con la reduplicación de la sílaba que permanece<sup>1</sup>. Se observa igualmente en estos casos una marcada tendencia al polimorfismo.

<b>Forma acortada</b>	<b>Forma plena</b>
<i>Dédé</i>	André
<i>Vava</i>	Valérie
<i>Bébelle / Zaza</i>	Isabelle
<i>Cloclo / Coco</i>	Claude
<i>Roro / Bébert</i>	Robert

## **2. Siglas y Acrónimos: Consideraciones terminológicas.**

Iniciaremos el análisis de la problemática conocida en francés con el nombre de *siglaison* estableciendo algunas consideraciones terminológicas, nos interesa sobremanera diferenciar la sigla del acrónimo. Para ello hemos partido de tres definiciones :

- "Un sigle qui se prononce comme une suite de syllabes, plutôt qu'en épelant les lettres qui le composent, est appelé « acronyme » : OTAN ( /otã/ et pas / oteaen/ ), NASA (/naza/ et pas /enaesa /)." Polguère (2004:66)
- "Les acronymes sont formés des débuts de deux ou plusieurs mots: agit-prop, sitcom, Bénélux : acro- signifie. « sommet, extrémité» Ce terme est appliqué aussi aux «sigles» (suite d'initiales) oralisés comme ONU prononcé [onu] et aux mélanges d'initiales et de syllabes comme radar (Radio Detecting And Ranging) ou INALF (Institut National de la Langue Française)" Lehmann – Martin-Berthet (1998: 169)
- "Le sigle devient 'acronyme' lorsqu'il combine la première syllabe ou les premières lettres de chacun des termes de la formation abrégée: les TraLiLi sont les Travaux de Linguistique et de Littérature." Riegel (1994: 552)

Con estas premisas, en los planteamientos que siguen se hablará siempre de 'siglas', desde una perspectiva genérica para aludir al 'producto léxico' que resulta de unir los grafemas iniciales de los constituyentes de una unidad sintagmática, considerando el término

<sup>1</sup> En estos casos se trata de una imitación formas repetitivas propias del lenguaje infantil, de carácter hipocorístico como *dodo*, *fifille*, *pépé*, *mémé*...

‘acrónimo’ como una variante o tipo de sigla, reservado únicamente para aquellas siglas silábicas que se leen cómo si de una unidad léxica se tratara, como en los casos siguientes:

*Oulipo* (OUvroir de LIttérature POtentielle) [ulipo]

*Sobodi* (SOciété BOrdelaise de Diffusion) [sobodi]

*Courly* (COmmunauté URbaine de LYon) [Kurli]

*Minitel* (Médium Interactif par Numérotation d’Informations TÉLéphonique) [miniteɪ]

Las siglas constituyen un fenómeno universal, todas las lenguas recurren a ellas por razones de economía y de comodidad. La proliferación de organizaciones de todo tipo, el empuje de las ciencias y las nuevas tecnologías justifican su gran eclosión en el siglo XX. Mortureux (2004: 54) justifica así el éxito de dichos elementos lingüísticos:

Les sigles et acronymes offrent des possibilités infinies pour baptiser de nouveaux organismes, de nouveaux produits ; ils leur assurent un nom qui cumule les avantages de la motivation (celle de la séquence de base, à sens plus ou moins compositionnel) et de la lexicalisation par sa conformité aux modèles répandus ; on trouve de plus en plus souvent d’exemples qui, tels *Courly*, sont homonymes de mots existants dont le sens motive (surdétermine) celui du sigle ou acronyme.

Prácticamente todos los ámbitos sociales (Los medios de comunicación, las instituciones científicas, los organismos oficiales...) han dado cabida en su lenguaje a las siglas o han forjado alguna de ellas<sup>2</sup>.

<b>Sigla</b>	<b>Unidades de base</b>
<i>SDF</i>	Sans domicile fixe
<i>RMI</i>	Revenu minimum d’insertion
<i>IVG</i>	Interruption volontaire de Grossesse
<i>TGV</i>	Train Grande Vitesse

L. Guilbert (1975: 275) señala que cuando se crea una sigla intervienen dos factores: 1º) el deseo de conseguir una forma más económica mediante la reducción gráfica y fonética de un sintagma considerado demasiado largo, y 2º) el cuidado por mantener la relación sintáctica entre los elementos, mediante la referencia a todos y cada uno de los elementos de la

<sup>2</sup> La amplitud del uso ‘quasi jeroglífico’ de dichas unidades justifica la proliferación de repertorios publicados en Francia, con el fin de esclarecer el significado de dichas formaciones.

secuencia sintáctica.

### **2.1. Siglas y Acrónimos: Rasgos fónicos, formales y semánticos.**

La proliferación de siglas y su diferente procedencia justifica el tratamiento de su pronunciación. En francés un buen número de siglas se deletrean porque la secuencia está formada por aglutinación de grafemas consonánticos que no permite la lectura como si se tratara de una lexía:

*CFP* (Centre de Formation Professionnelle) [seɛfpe]

*SNCB* (Société Nationale des Chemins de Fer Belges). [ɛsensebe]

*CCP* (Compte Chèque Postal). [sesepe]

El hecho de que la sigla tenga soporte vocálico y pueda leerse como una serie silábica, no es suficiente garantía para que la sigla no se deletree. Así sucede con las siglas siguientes que a pesar de estar formadas por Consonante + Vocal + Consonante, se deletrean:

*RER* (Réseau Express Regional) [ɛRøɛR]

*FED* (Fonds Européen de Développement) [ɛfɔde]

*CAP* (Certificat d'aptitude professionnelle) [seape]

En otros casos el sistema de lectura deletreada contamina a la representación gráfica. Sucede así en francés con la sigla: *BD* (Bande Dessinée), que ha pasado a escribirse *bédé*, como un calco de su pronunciación [bede]. Otras siglas presentan una lectura híbrida, parte deletreada y parte silábica. Es el caso de la sigla importada del inglés *CD-ROM* [sedeROM] o *Fnac* [ɛfnak].

Cuando el reparto de consonantes y vocales permite el agrupamiento en sílabas, las siglas se pronuncian como si de unidades léxicas se tratara, entrando a formar parte de la acronimia:

*SAMU* (Service d'assistance médicale d'urgence) [samy]

*SICAV* ( Société d'Investissement à Capital Variable) [sikav]

*SOFRES* (Société Française d'enquête par sondage) [sofres]

*SEITA* (Service d'exploitation industrielle des tabacs et des allumettes) [seta]

El género de las siglas en francés viene determinado por el género del elemento nuclear del sintagma de base que, generalmente, es el primer elemento del grupo constituyente. La sigla tendrá el género masculino siempre que lo sea la unidad léxica que da origen a la primera inicial de la sigla:

Le *CNRS* (Le Centre National de Recherche scientifique)

La *SNPN* (La Société Nationale de Protection de la Nature).

En cuanto al plural, las siglas no toman marcas de plural, aunque el artículo que las preceda esté en plural:

La plupart des commanditaires sont des *PME* (Petites et Moyennes Entreprises)

Sin embargo, cuando la sigla se pronuncia como una unidad léxica, es decir, pasa a ser un acrónimo, este toma la marca de plural:

Demain nous irons pratiquer la pêche dans les *zecs* (Zone d'Exploitation Contrôlée)

La sigla, en cuanto secuencia lingüísticamente más económica que la unidad sintagmática de la que procede, prescinde de todos los elementos ‘superfluos’ tales como artículos, preposiciones. Sin embargo, a medida que la sigla se va lexicalizando, vuelve a integrar algunas de las características propias de la unidad autónoma: admitiendo determinantes (*la Fnac*), formación de plural (*les ovnis*), pierde incluso la grafía con mayúsculas (*le sida*). Cuando, tras un progresivo proceso de lexicalización, las siglas se han incorporado definitivamente al sistema de la lengua, éstas adquieren el estatus de unidades léxicas de base, a partir de las cuales se crean otras unidades derivadas, mediante sufijación:

<i>SMIC</i> > <i>Smicard</i>	<i>ENA</i> > <i>Énarque</i>	<i>CAPES</i> > <i>Capésien</i>
<i>RMI</i> > <i>érémiste</i>	<i>CGT</i> > <i>cédétiste</i>	<i>BD</i> > <i>Bédéphile</i>
<i>ZUP</i> > <i>zupéen</i>	<i>VPC</i> > <i>vécépiste</i>	<i>PACS</i> > <i>pacser</i>

Sin embargo, no todas las siglas siguen el mismo proceso de lexicalización de los ejemplos anteriores; la vida de muchas de ellas es efímera. La proliferación de siglas, en todos los ámbitos de la sociedad actual, dificulta la tarea del aprendizaje de su significado y eso contribuye a su fracaso. También influye el grado de complejidad que presenta la sigla, como dice Arm Helmy Ibrahim (1989: 44) "la forme réduite acquiert le plus souvent une autonomie et une complexité par rapport à la forme dont elle est issue qui relèvent plus du néologisme que de la variante strictement économique". Hay casos en los que la sigla no consigue implantarse porque no llega a traspasar el restringido círculo de especialistas o iniciados pues, ha sido acuñada en sectores de actividad muy técnicos, que la convierten en una serie de grafemas opacos para el resto de usuarios; de ahí que para que sea transparente se hace necesaria la presencia del grupo sintagmático original<sup>3</sup>:

<sup>3</sup> En el momento de su creación, la sigla nace asociada a los constituyentes que la originaron, mediante paréntesis inmediatamente después de la sigla. Cuando una sigla generaliza su empleo entre los usuarios los paréntesis desaparecen, significando que se impone sobre los elementos que la constituyeron, llegando incluso a caer en desuso la base sintagmática que la originó. Así ocurrió en su día con: *Radar*, *laser* o *sonar*, tres acrónimos que han pasado a todas las lenguas y que hoy nadie reconoce como tal, pues han conseguido alcanzar



*SIUAPS* (Service Inter Universitaire des Activités Physiques et Sportives).

*CCOFC* (Directeur Délégué à l'orientation et à la Formation Continue).

*SSPSD* (Sciences Sociales, Pratiques Sociales et Développement).

*CFMI* (Centre de Formation des Musiciens Intervenants).

El desciframiento se hace aún más difícil cuando las iniciales que forman la sigla vienen a coincidir con más de una unidad sintagmática:

*CV* según el contexto puede ser (Cheval Vapeur) o (Curriculum Vitae).

*SFI* (Société Financière Internationale) o (Société Française d'Immunologie).

*SDF* (Sans Domicile Fixe) o (Solidarité Des Français)

La posibilidad de que una sigla tenga doble lectura está dando lugar, sobre todo entre los jóvenes y algunos sectores de la comunicación, a un segundo nivel interpretación de una sigla. Sobre el significado establecido de una sigla que ha entrado en el sistema de la lengua, se busca deliberadamente otro sentido que se superpone al ya existente. Se produce así un nuevo paso del nivel de denotación de la primera lectura de la sigla, al nivel connotativo de la segunda. Himelfarb (2002: 6) cita un ejemplo significativo: Durante la guerra de Argelia, a partir de la existencia de dos organizaciones, la OAS (Organisation de l'Armée Secrète) y el FLN (Front de Libération Nationale), los jóvenes llamados a filas manifestaron su indiferencia hacia el conflicto y mostraron sus prioridades forjando una nueva lectura: OAS-FLN = On A Soif – Faites Le Nécessaire. *Le Canard Enchaîné* utiliza con frecuencia este recurso. De allí se ha extraído este ejemplo: *CFDT*. (Confédération Française Démocratique Du Travail) → *CFDT* (Comment Faire Demi-Tour). En este sentido, se observa en francés una tendencia marcada a la creación de siglas “prefabricadas” en las que, se juega con la eufonía, o la homonimia de otra unidad existente. Este modo de proceder supone invertir el mecanismo de creación, siendo la elección del significado de la sigla previa a la invención del sintagma representado.

*CLIC* (Groupe de Liaison des Industries Cinématographiques)

*CIEL* (Centre International d'Étude des Langues)

*TICTAC* (Terminal Intégré Comportant un Téléviseur avec Appel au Clavier).

La explotación cada vez más frecuente de dobles sentidos, con interpretaciones de distinto signo: unas veces de carácter lúdico, otras con tono reivindicativo o irónico, son una buena prueba de la productividad y la vitalidad que caracterizan este proceso de creación

---

una función designativa autónoma en el sistema de la lengua. En francés ocurre lo mismo con siglas muy utilizadas y plenamente integradas en el lenguaje de la vida cotidiana. Si francófono pronunciara la frase: “J’ai vu Paul dans la Fédération Nationale d’Achats de la rue de Rennes”, nadie comprendería que en realidad está hablando de la *Fnac*.

léxica.

#### 4. Las combinaciones: Características y rasgos formales.

El término ‘combinación’ hace referencia a un proceso de formación según el cual dos o más unidades léxicas se fusionan, perdiendo una parte de su significante, para producir otra unidad cuyo significado resulta de un cruce entre los constituyentes originales.

Europe + Asie > <i>Eurasie</i>	Caméra + Magnétoscope > <i>Caméscope</i>
Europe + bureaucrate > <i>Eurocrate</i>	Bureau + Informatique > <i>Bureautique</i>
Europe + Afrique + Asie > <i>Eurafrasié</i>	Psy + Internet + astronaute > <i>Psynternaute</i>

Las combinaciones son un acto de habla que exige la intervención deliberada del hablante. Estos procedimientos de creación léxica encuentran su razón de ser en las exigencias de la sociedad actual: medios de comunicación, nuevas tecnologías que demandan fórmulas para hacer llegar al usuario sus mensajes del modo más sucinto y expresivo posible. “Estas formaciones constituyen una de las más destacadas aportaciones lingüísticas al mundo de la avanzada tecnología” (Lang 1992: 259).

Una de las combinaciones más productivas del francés son los *mots-valises*. Para que una combinación sea en francés un *mot-valise* es necesaria la co-aparición de un segmento de las bases, ya que se trata de una combinación que se fusiona mediante solapamiento de un elemento común a las dos bases : “Sémantiquement, l’originalité du mot-valise tient à ce qu’il signifie une “co-prédication”: “X est à la fois A et B” “ (Mortureux 2004: 52)

Français + Anglais > <i>Français</i>	Information + automatique > <i>Informatique</i>
Aliment + médicament > <i>Alicament</i>	Beur + bourgeois > <i>Beurgeois</i>

Uno de los rasgos más característicos de este tipo de procesos morfológicos reside en la posibilidad de formar un número ilimitado de combinaciones, que necesariamente irán seguidas de su pertinente explicación, al adquirir un significado especial que va más allá de la suma de los elementos integrantes:

*Misanthropophage*: **Misanthrope** + **anthropophage** : Cannibale qui boude son plat

*Chérisson* : **Cher** + **Érisson** : Être dont un aime le charme piquant.

*Pousstache* : **Pousser** + **Moustache** : Moustache ayant poussé

Para los amantes de los juegos de palabras los ‘mots-valises’ son una fuente inagotable

de inspiración, de ahí que muchos escritores y especialistas del mundo de la comunicación se hayan visto seducidos por estas construcciones<sup>4</sup>.

Desde el punto de vista de su formación, la parte del significante que cada constituyente cede en la formación de la nueva unidad procede de una segmentación arbitraria, que no siempre respeta los límites de la división silábica, ni se corresponde con la estructura esperable en la composición habitual<sup>5</sup>.

Atendiendo a los elementos fragmentados integrantes de una combinación se pueden establecer distintas características formales: Desde el punto de vista gráfico, los constituyentes de la combinación quedan unidos inmediatamente entre sí, sin guión o espacio en blanco que evidencie la existencia de los componentes. Si atendemos al criterio del número de componentes de base, las combinaciones más frecuentes son las formadas a partir de dos unidades léxicas, muy raramente de tres: Europe + Afrique + Asie > *Eurafrasié* y Psy + Internet + astronaute > *psyntronaute*. Por lo que se refiere a la disposición: el primer elemento de la combinación será el fragmento inicial de la primera unidad léxica de origen, y el último corresponderá a la parte final de la segunda unidad de base. *Terminotique* = Terminologie + Informatique. *Tutoriel* = Tuteur + Logiciel. *Cybernaute* = Cybernétique + astronaute.

Se puede igualmente establecer una clasificación de las combinaciones, en función del grado de fragmentación de cada uno de los constituyentes de base. Se diferencian así las combinaciones en las que solo se fragmenta uno de los elementos constituyentes: *Photocopillage* = Photocopie + pillage. *Cyberdépendance* = Cybernétique + Dépendance, de aquellas otras en las que parte de los dos significantes aparecen fragmentados: *Animatique* = Animation + Informatique. *Pollurriel* = Pollution + Courriel.

Desde el punto de vista sintáctico cabe señalar que el tipo de combinación más numeroso es aquel cuyos elementos fusionados proceden de dos sustantivos: *Docudrame* = Documentaire + drame. *Bureautique* = Bureau + Informatique. *Acoomètre* = Alcool + Mètre. Le siguen las combinaciones integradas por sustantivo + adjetivo: *Mél* = Message + électronique. *Courriel* = Courrier + Electronique. *Pourriel* = Pourri + Courriel. Las formadas sobre la fusión de dos adjetivos son menos frecuentes en francés: *Rurbain* = Rural + urbain.

---

<sup>4</sup> Es conocida la afición que sentía por los ‘mots-valises’ Boris Vian: uno de los más célebres es: *Piano cocktail* (Piano + cocktail). Del extraordinario interés que despiertan los ‘mots-valises’ dan cuenta las obras de carácter lexicográfico que permanentemente se publican en Francia: A partir de *Fiction* y *Dictionnaire*, A. Finkielkraut ha publicado : *Le petit fictionnaire illustré* (Point). Entre los diccionarios de mots-valises más recientes figuran los de A. Crehange: *Le pornithorynque est un salopare* Ed. Mille et une nuits (2004) y *L’anarchiviste et le bibliothéckel* Ed. Mille et une nuits (2006).

<sup>5</sup> Si consideramos el hecho de que dos lexemas independientes se reúnen en uno solo, estas formaciones adquieren una característica fundamental que las relaciona con la composición. De hecho algunos estudiosos se refieren a estas formaciones como “combinados-compuestos” (Lang, 1992: 258).

*Alphanumérique* = Alphabétique + numérique.

Como conclusión, señalamos que las combinaciones, al igual que los acortamientos, las siglas y los acrónimos, son procesos morfológicos del francés actual que van más allá de la clásica división que distingue composición y derivación. Tanto unos como otros contribuyen al enriquecimiento de la lengua francesa. La tendencia muy marcada en francés, como en otras lenguas, al acortamiento, a la acronimia y a la combinación léxica son un signo evidente de las preferencias del usuario por un tipo de lenguaje sintético, acorde con los nuevos estilos de vida. Estos procesos de formación, dice Lang (1992: 262) “representan una de las áreas de la morfología que denota un cambio lingüístico propio de una lengua moderna, con consecuencias de índole gramatical y léxica”.

## Referencias Bibliográficas

- COLIN J-P. (2003) « Le lexique » In Yaguelo, M. (ed) : *Le grand livre de la langue française*, Paris, Ed. du Seuil. 391-456.
- GUILBERT L. (1975): *La créativité lexicale*. Paris, Larousse.
- IBRAHIM, Amr Helmy. (1989) « Productivité par abréviation, réduction ou effacement » *Recherches et Applications*. N° spécial *Lexiques*, Paris, Hachette. 42-50
- HIMELFARB, G. (2002): *Sigles et acronymes*, Paris, Belin.
- LANG MERVYN F. (1992): *Formación de palabras en español*, Madrid Cátedra.
- LEHMANN, A – Martín-Berthet, F. (1998) : *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*, Paris, Nathan Université.
- MORTUREUX, M-F. (2004) : *La lexicologie entre langue et discours*, Paris, A. Colin.
- NIKLAS-SALMINEN, A. (1997): *La lexicologie*, Paris, A. colin.
- POLGUERE A. (2003): *Lexicologie et Sémantique lexicale*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- RIEGEL, M. *et al.* (1999): *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France.

## De la función de las notas del traductor en las traducciones de obras de ciencias naturales en el siglo XVIII: las notas “lexicográficas”

Julia PINILLA MARTÍNEZ  
Universidad Politécnica de Valencia  
Universitat de València

Es bien sabido que las notas a pie de página del traductor aportan una información muy valiosa para el investigador pues permiten mediante su estudio un acercamiento al proceso de traducción llevado a cabo durante un periodo histórico concreto. Éstas desvelan asimismo la voz del traductor (formación, dificultades si las hubo, proceso de creación de neologismos, etc...) y la función que éste concede a dichas notas.

En esta comunicación analizaremos las notas de Casimiro Gómez Ortega (1741-1818), botánico y traductor de Duhamel du Monceau (1700-1782), en la traducción que éste hizo de la obra de ciencias naturales<sup>1</sup> del agrónomo y botánico francés.

Lo primero que cabe destacar es la abundancia de notas encontradas, 552 en total repartidas de modo desigual entre las cuatro obras. Dado el gran número de notas y con el fin de establecer una tipología lo más exhaustiva posible, las hemos dividido en dos grandes bloques: las notas “léxicas”, entendiendo bajo este concepto todas las que versan sobre la denominación; y las notas “no léxicas o técnicas”, es decir todas aquellas cuya información trata sobre el contenido de la obra pero no directamente sobre la denominación. Las notas se distribuyen entre las obras de manera desigual: 143 en la *Physica de los árboles*, de las cuales 110 son léxicas; 106 en *De las siembras y plantíos de árboles*, con 64 léxicas; el *Tratado del cuidado y aprovechamiento de los montes y bosques* cuenta con 96, 65 de las cuales léxicas y la traducción que más notas contiene son los *Elementos teórico-prácticos de agricultura* con 207, 132 de ellas léxicas, como vemos en el cuadro siguiente.

Obra	Notas léxicas	Notas no léxicas
<i>Physica de los árboles</i>	110	33
<i>De las siembras y plantíos de árboles</i>	64	42

<sup>1</sup> Bajo la etiqueta “Ciencias naturales” hemos incluido las obras de silvicultura, a saber, la *Physica de los árboles* (1772); *De las siembras y plantíos de árboles* (1773); *Tratado del cuidado y aprovechamiento de los montes y bosques* (1774) y la obra de agricultura, *Elementos teórico prácticos de agricultura* (1813).

<i>Tratado del cuidado y aprovechamiento de los montes y bosques</i>	65	31
<i>Elementos teórico-prácticos de agricultura</i>	132	75

Con esta primera aproximación, constatamos el predominio de las notas léxicas, de entre las cuales deseamos poner de relieve las notas que hemos denominado “lexicográficas” objeto de esta comunicación.

La lexicografía ocupó una parte relevante en la obra de Duhamel du Monceau, aunque su faceta lexicográfica sea poco conocida. Para completar su tratado de silvicultura, incluyó en su obra la *Physique des arbres* (1758) un glosario de 73 páginas con 1585 entradas en el que indicaba la disciplina científica a la que pertenecía cada una de ellas, Agricultura, Botánica, Montes y Jardinería. Mediante este glosario especificó<sup>2</sup> y definió los términos especializados relativos al ámbito científico objeto de estudio.

Esta parte lexicográfica se encuentra asimismo en la traducción al español bajo dos formas: la primera en forma de glosario como en el texto fuente y la segunda a través de algunas notas que hemos denominado “lexicográficas” esencialmente por dos razones: la primera, por su semejanza formal con los lemas del glosario de la traducción y la segunda, porque contienen asimismo características propias de las definiciones de los diccionarios contemporáneos de la obra, léase el *Diccionario de Autoridades*.

Analizaremos en primer lugar, las notas que se corresponden con una entrada del glosario, 61, de un total de 371 notas léxicas, entre las que hemos observado tres tipos de notas:

14 notas, en las cuales el término no está definido en la nota, en cambio sí lo está en el glosario.

[muletilla ó nuez] En las vides creo que las llama Herrero cabeza, y a los sarmientos que las tienen cabezudos. (*De las siembras y plantíos de árboles*, 1173:73)

MULETILLA (J). El trozo de raíz vieja que sacan tal vez los barbados por falta de barbillas, el cual crece a veces después del transplante, e impide la producción de raíces propias (G. Ortega, 1774, s.v. muletilla)

20 notas que difieren en la definición con las entradas correspondientes y sin embargo mantienen el mismo sentido:

---

<sup>2</sup> Una de las dificultades para el estudio de los términos especializados radica en su delimitación, en saber a qué ámbito pertenece. Esta dificultad se incrementa al tratarse de un momento histórico concreto, razón por la cual hemos interpretado toda entrada del glosario como término especializado pues así lo considera el autor.

[clavija] Es una estaca, como la llaman en algunas Provincias, de madera muy dura, ó una barra de hierro mas o menos gruesa según el diámetro de las ramas ó plantones. (*De las siembras y plantíos de árboles*, 1773: 62)

CLAVIJA (A) Plantar con la *clavija*, es abrir en tierra un agujero con una *clavija* de yerro, para meter en ella una estaca. Así se plantan los plantones desmochados de Sauce, y Alamo. (G. Ortega, 1774, s.v. clavija)

Y finalmente el tercer tipo cuya estructura y definición constituyen un paralelismo con las entradas del glosario, pues hemos constatado que algunas notas son un calco de la entrada. Para ilustrar este tipo de notas lexicográficas, hemos elegido algunos ejemplos. En el primero, como vemos en la nota y entrada *infra*, la nota reproduce palabra por palabra la entrada del glosario.

Pistilo es el filamento que ocupa el centro de la flor, y nace del germen ó rudimento de la fruta (*Physica de los árboles*, tomo I, 1772: xxxviii)

PISTILO (B). Según Tournefort es el filamento que ocupa el centro de la flor, y nace del germen. Consta de punzon, y estigma. (G.Ortega, 1774, s.v.pistilo)

Observamos que el término objeto de la nota, *pistilo*, se retoma en la misma como si se tratara del lema del glosario y que su definición es un calco de la definición del artículo lexicográfico. Lo único que diferencia en este caso las dos definiciones es el carácter enciclopédico de la entrada del glosario que incluye información complementaria “Consta de punzón, y estigma” además de la fuente del traductor (J. P de Tournefort 1658-1708). Hemos constatado que este paralelismo entre nota y entrada se da en 27 de los 61 términos objeto de nota y de entrada del glosario. Este paralelismo se da asimismo en los distintos campos especializados, no solo en botánica, sino también en jardinería, repitiéndose la estructura del ejemplo anterior:

[paleta] Es un instrumento que se compone de un palo corto con su hierro semicilíndrico, y puntiagudo, y sirve para arrancar, y trasponer las plantas con su césped, las Cebollas de flor, &c. (*De la siembra y plantío de árboles*, 1773: 260)

PALETA (J). Instrumento de Jardinería, compuesto de un palo corto, con su hierro semicilíndrico, ó acanalado, y puntiagudo, y sirve para arrancar, y trasponer las plantas con su césped, las Cebollas de flor, &c. (G. Ortega, 1774, s.v. paleta)

En ocasiones, estas notas incluyen sinónimos en sus definiciones, característica que observamos igualmente en el glosario. Es el caso de este segundo ejemplo donde el traductor informa en su nota de la existencia de un parasinónimo “*Seve*”. Esta estructura se refleja en el glosario con dos entradas, una para cada término. La primera, *Mata*



*encepada*, con definición y la segunda (que se corresponde con el sinónimo), *Seve*, sin definición pues el traductor se limita a remitir al término “normalizado” *matas encepadas*, reproduciendo de este modo, el mismo enunciado en ambos casos, en la nota y en el artículo del glosario.

Matas encepadas son aquellos árboles que cortado el tronco, arrojan de la raíz ó cepa tres ó cuatro tallos vigorosos en lugar del primero. A este género de monte llaman *Seve* en algunas partes. (*De la siembra y plantío de árboles*, 1773: 280)

*Mata encepada*. Aquel árbol que cortado arroja de la raíz, ó cepa tres, ó cuatro tallos vigorosos en lugar del primero. (G. Ortega, 1774, s.v. mata encepada)  
SEVE (M) Véase *Mata encepada*.

Observamos pues, que sinónimo y remisión realizan, por lo tanto, la misma función complementaria de la nota y de la entrada.

El último ejemplo de nota y entrada comunes, muestra una peculiaridad, a saber, la definición lexicográfica sólo se encuentra en la nota. En ella se define el término “chupon” y a modo de artículo enciclopédico, se amplía y se precisa la información terminológica mediante un nuevo término, “Tallo goloso”.

*Chupones* son cualesquiera tallos que brotan del tronco, ó del corte de una rama: y de estos el que roba demasiada substancia con perjuicio de las demás partes del árbol, se llama Tallo goloso. (*Physica de los árboles*, tomo I, 1772: 39)

Sin embargo en el glosario, solo “Tallo goloso” constituye una entrada, sin definición, que remite a “chupon” ausente también del glosario<sup>3</sup>.

*Tallo goloso*. Véase Chupon

Con este primer bloque de notas “lexicográficas” constatamos la estrecha relación existente entre la elaboración del glosario y la traducción. Las notas lexicográficas cuya definición coincide con las entradas del glosario están repartidas de la manera siguiente:

Obra	Notas lexicográficas
<i>Physica de los árboles</i>	7
<i>De las siembras y plantíos de árboles</i>	9
<i>Tratado del cuidado y aprovechamiento de los montes y bosques</i>	9
<i>Elementos teórico prácticos de agricultura</i>	2

En la *Physica de los arboles*, 4 en el primer tomo y 3 en el segundo; en *De las siembras y plantíos de árboles*, 9; en el *Tratado del cuidado y aprovechamiento de los*

<sup>3</sup> Pensamos que se trata de una errata u olvido del traductor

*montes y bosques*, 2 en el primer tomo, 7 en el segundo; finalmente en los *Elementos teórico prácticos de agricultura*<sup>4</sup>, únicamente el primer tomo contiene 2 notas lexicográficas. Esta distribución nos conduce a pensar que el traductor redactó de forma simultánea las notas y el glosario pues éste se publicó en el segundo volumen del Tratado del cuidado y aprovechamiento de los montes y bosques, es decir, al término de la traducción del tratado de silvicultura, en cambio en la obra fuente, el glosario figura en el primer título, por lo constatamos que el traductor esperó a tener traducida toda la obra para incorporar el glosario.

El segundo grupo de notas “lexicográficas” está compuesto por notas que contienen características definitorias propias de la lexicografía contemporánea de la traducción, a saber, elementos introductores a los que el traductor recurrió para definir los términos. Esta práctica lexicográfica la encontramos asimismo en las diferentes ediciones del DRAE del siglo XVIII<sup>5</sup> que hemos consultado y hemos comprobado que en ambos casos los elementos definitorios son los mismos para la nota y para la entrada. Uno de esos elementos introductores es *Especie de* como observamos en las notas siguientes:

[a] [Balotines] **Especie de** Naranja de hoja ancha y dentada, cuyo fruto se parece al Limon; y verosimilmente corresponde á nuestras Limas. (*Physica de los árboles*, tomo I, 1772: 293)

[b] NARANJA DE LA CHINA. **Especie de**<sup>6</sup> naranja, llamada assi, por haber venido de aquel País. Es de cascara mas delicada y lisa que las comunes y de un sabor agridulce mui gustoso, y de olor mas suave y agradable. *Malum sinicum* (DRAE: 1734, 1780,1783, 1791, s.v. Naranja de la China)

[c] [Pavia] **Es especie de** Castaño de Indias, que se cria en el Brasil, y en la Carolina, *AEsculus floribus octandris*. Linn, Sp. *Plant.* p.488. Pavia, *Duh.* Arb.2. p.98. (*Physica de los árboles*, tomo II, 1772: 7)

Debido a la indefinición inherente al elemento introductor, a menudo las definiciones integran la equivalencia en latín como en los ejemplos anteriores. En ellos tanto el artículo del DRAE [b] como la nota del traductor [c] incluyen la denominación latina como complemento. El traductor documenta asimismo la fuente, dando información sobre el autor y la obra donde se hallan las denominaciones. En el caso de la nota [c], los autores consultados son dos, a saber, Linneo (1707-1778) y el propio

---

<sup>4</sup> Obra posterior a la edición del glosario

<sup>5</sup>1729, 1734, 1780, 1783, 1791.

<sup>6</sup> El subrayado es nuestro

Duhamel du Monceau y las obras *Species* (1735) y *Traité des arbres et des arbustes* (1755) respectivamente. Esta remisión a sus obras y la página otorga asimismo a la nota un carácter bibliográfico.

El segundo elemento introductor común a las notas y a los artículos lexicográficos es *el/la que*, como vemos *infra*, donde se repite la estructura de los ejemplos anteriores.

[Ciruelo de Damasco] Es el que lleva las amacenas ó damascenas, *Prunas Damascena*. Dalechamp. *Hist. Plant.*314. (*Physica de los árboles*, tomo II, 1772: 99)

CIRUELA PASSA. **La que** se pone al aire, ó entre paja, para conservarla y que se pueda gastar en todo tiempo. (*DRAE*: 1729,1780, 1783, 1791)

Finalmente, hemos incluido entre las notas “lexicográficas” aquellas cuya definición se basa en el ejemplo y que constituyen asimismo un complemento de la traducción, del mismo modo que el ejemplo lo es de los artículos lexicográficos. Este método de definición lexicográfica es seguido por el traductor en la elaboración de su glosario,

*Flor enmascarada, Flos personatus* (B). Aquella cuya boca, y labios remedan la figura de algun animal, ó de alguna de sus partes, como **la Hierbabuena, el Gallarito, &c**<sup>7</sup>. (G.Ortega, 1774, s.v. flor enmascarada),

y en la traducción cuando considera el texto fuente poco explícito. El ejemplo que analizaremos a continuación corresponde a los *Elementos teórico-prácticos de agricultura*. En esta obra, la botánica pasa a ocupar un lugar secundario, razón por la cual pensamos que Duhamel du Monceau no se detuvo en la explicación de ciertos puntos de botánica pues ya habían sido descritos en otra de sus obras y se encuentran asimismo en su glosario. En el capítulo dedicado a los órganos de las flores, el traductor recurrió a una nota para completar la traducción. C. Gómez Ortega respetó el texto fuente:

Dans plusieurs genres de plantes, il y a des individus qui ne portent que des fleurs mâles, & des individus qui ne portent que des fleurs femelles (*Éléments d'agriculture*, tome I, 1762:42)

... en varios géneros de plantas hay pies ó individuos que únicamente llevan flores masculinas, al paso que otros de la misma especie están destinados á no criar sino flores hembras (*Elementos teórico-prácticos de agricultura*, tomo I, 1813: 33)

No obstante, considerando la traducción insuficiente para sus lectores, añadió una

---

<sup>7</sup> El subrayado es nuestro

nota que sirve de ejemplo.

[flores hembras] Sirvan de ejemplo la Palma, el Alfónsigo, el Cãñamo, el Brusco, la Mercurial, el Lúpulo, el Enebro &c. (*Elementos teórico-prácticos de agricultura*, tomo I, 1813: 33)

Este ejemplo completa el texto meta y la definición que el glosario da de *flores hembras*:

*Flor femenina*. La que encierra en sí *pistilos*, ó sean las partes que forman el sexo femenino, careciendo de *estambres*. (s.v. flor hembra)

A través de este ejemplo, constatamos la interrelación entre el texto de la traducción y el paratexto cuya función divulgadora queda de manifiesto a través de las notas.

## **Conclusión**

C. Gómez Ortega contribuyó a través de sus traducciones de botánica, a la difusión de la ciencia en el siglo XVIII. Los nuevos sistemas de clasificación de las plantas y su nomenclatura requerían definición para llegar al mayor número posible de lectores. Esta característica dieciochesca se evidencia en las traducciones de Gómez Ortega a través de las numerosas notas con que las completó.

En este breve recorrido por un tipo de notas que hemos denominado “lexicográficas”, hemos observado que el traductor utilizó el mismo método de elaboración para el paratexto (las notas) y el peritexto (el glosario), llegando en ocasiones al calco, razón por la cual pensamos que C. Gómez Ortega tuvo en cuenta las notas para la realización de su glosario, pues éste se publicó en el último volumen del tratado de silvicultura, cuando la labor traductora ya estaba finalizada. Hemos constatado asimismo que adoptó la definición lexicográfica como un medio para definir los términos especializados con rigor científico con el fin de facilitar la comprensión del texto.

## Bibliografía

CANTERA ORTIZ DE URBINA,

J. (1999). “Las notas del traductor. Reivindicación de su oportunidad y conveniencia” in *Lengua y cultura. Estudios en torno a la traducción*. VII Encuentros complutenses en torno a la traducción. Madrid: IULMT

DUHAMEL DU MONCEAU, H-L. (1772). *Physica de los arboles.... traducida al castellano por el Dr. D. Casimiro Gomez Ortega...* Madrid: Joachin Ibarra

DUHAMEL DU MONCEAU, H-L. (1773). *Tratado de las siembras y plantíos de arboles y su cultivo... traducido al castellano por el Dr. D. Casimiro Gomez Ortega...* Madrid: Joachim Ibarra.

DUHAMEL DU MONCEAU, H-L (1773). *Tratado del cuidado y aprovechamiento de los montes y bosques.... traducido al castellano por el Dr. D. Casimiro Gomez Ortega...* Madrid: Joachin Ibarra.

DUHAMEL DU MONCEAU, H-L. (1813). *Elementos teórico-prácticos de agricultura traducidos del francés ..... por el Dr. D. Casimiro Gómez Ortega...*\_2ª edición. Madrid: Josef del Collado.

GOMEZ DE ENTERRÍA, J. (2003) “Notas sobre la traducción técnica y científica en el siglo XVIII” en B.Lépinette & A. Melero (eds.), *Historia de la traducción en España. Quaderns de Filología. Estudis Lingüistics, VIII*, 35-67. Valencia: Universitat de València.

LAFARGA, F. & PEGENAUTE, L. (eds.) (2004). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ed. Ambos Mundos

LEPINETTE, B. (1998). “La traduction de textes scientifiques français au XVIIIe siècle en Espagne. Quelques considérations sur des vocabulaires scientifiques espagnols” en *Europe et traduction*, 117-136. Arras: Artois Presses Université.

PINILLA, J. (2004). “El glosario de agricultura contenido en el *Tratado del cuidado y aprovechamiento de los montes y bosques* (1774) de Casimiro Gómez Ortega (1741-1818)” *Actas del I Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica (A Coruña, 14-18 de septiembre 2004)*. (en prensa)

PINILLA, J. (2004) “De la ‘traducción’ de los glosarios técnicos en el siglo XVIII y su contribución a la creación del léxico especializado”. *Actas del XIII Congreso Internacional INTERTEXTO Y POLIFONIA de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (Oviedo, 4-7 de mayo de 2004)*. (en prensa)

PINILLA, J. (2006) “De la ‘traducción’ de las obras de agricultura en el siglo XVIII: traducción versus adaptación”. *Actas del XV Congreso Internacional de estudios francófonos (APFUE). Littérature, langages et arts: rencontres et création*. (Huelva, 9-12 de mayo de 2006). (en prensa)

## **El *Promptuario trilingue catalán-castellano-francés* de Josep Broch (1771)**

Manuel BRUÑA CUEVAS  
Universidad de Sevilla

La obra de la que vamos a ocuparnos se publica en Barcelona en 1771. Se trata de un vocabulario trilingüe distribuido por campos semánticos, siendo lo más sobresaliente de ella el que una de las tres lenguas que incorpora sea el catalán, hecho inhabitual en los primeros tiempos de la lexicografía multilingüe europea: durante los siglos XVI a XVIII, el catalán no se incluyó en ninguno de los numerosos vocabularios o diccionarios políglotos que, editados en distintos países europeos, recogían las voces de varias lenguas vivas.

Salvo las excepciones de que hablaremos más adelante, tales vocabularios nunca se editaron en los territorios ibéricos de la Corona española, sino, principalmente, en los Países Bajos e Italia. Ahora bien, desde el segundo tercio del siglo XVI en adelante, la presencia en ellos del castellano es usual. Siempre denominado *español*, el castellano juega en tales repertorios, destinados principalmente al mundo del comercio, un papel bastante parecido al del francés en lo que se refiere a la representación de uno de los grandes bloques territoriales europeos. En el caso del francés, se parte del principio de que, incluyéndolo en los repertorios, se atiende a las necesidades, no solo de quienes tenían este idioma como lengua materna, sino igualmente de los comerciantes bretones u occitanos, por ejemplo, que no la tenían, pero cuyas respectivas lenguas maternas nunca aparecen en tales vocabularios. Del mismo modo, y en lo que atañe al español, se dio por sentado que, al incluir este idioma, se atendía a todo el ámbito ibérico, por lo que ni el catalán, ni el vasco ni el portugués se introdujeron al principio en ellos. No deja de ser curioso, sin embargo, que sea a finales del siglo XVI, después de la incorporación de Portugal a los dominios de Felipe II, cuando por fin empieza a aparecer el portugués entre las lenguas de tales vocabularios, manteniéndose en el siglo XVII su presencia tanto mientras Portugal siguió unido a España como después de la secesión. Como ya hemos dicho, el catalán no corrió la misma suerte que el portugués. Al igual que le ocurrió al vasco, cuando el catalán aparece en un vocabulario con otra lengua viva europea es porque la obra se lanza, no desde los centros habituales para este

tipo de publicaciones, sino desde el propio territorio catalanohablante. Solo que tal eventualidad no será muy frecuente.

En realidad, ninguno de los territorios lingüísticos ibéricos parece haber sentido una acuciante necesidad de poner en paralelo la propia lengua con otros idiomas europeos; y ello pese a la presencia de importantes comunidades de mercaderes extranjeros en ciertas ciudades, tales como Sevilla o Lisboa. Si el castellano es habitual en los vocabularios políglotas de los siglos XVI y XVII es porque en Europa se interesan por incluirlo; pero, desde el propio territorio del reino de Castilla, solo en una ocasión se publicó uno de esos vocabularios; eso sí, reducido a dos lenguas, español y francés, y por la circunstancia excepcional de la boda del rey de España con una infanta francesa; su autor, además, era francés: hablamos del *Vocabulario* de Jacques Ledel, impreso en Alcalá de Henares en 1565. Ningún otro vocabulario del castellano con alguna lengua viva europea volverá a aparecer en España ni durante el siglo XVI ni durante el XVII; hay que esperar hasta 1728 para que se edite por fin, en Madrid, el *Maestro de las dos lenguas* de Francisco de la Torre y Ocón. Hasta entonces, las obras de tal género con el castellano que pudieron consultarse en España fueron todas de importación.

Ahora bien, como hemos dicho, si para el castellano, se disponía por lo menos de la producción lexicográfica extranjera, no era el caso para el catalán. Si nos reducimos a la producción específicamente lexicográfica, sin tener en cuenta algún glosario añadido como complemento a alguno que otro libro, durante los siglos XVI a XVIII el catalán solo aparece junto a una lengua extranjera en tres obras, las tres editadas en territorio catalanohablante.

La primera de ellas tiene el mérito histórico de haber sido editada en fecha tan temprana como es 1502, lo que la hace anterior a la primera aparición del castellano en este tipo de vocabularios. Se trata del *Vocabolari* publicado en Perpiñán por Johann Rosenbach. Quizá sea el origen germano del impresor lo único que explique la decisión de cotejar el catalán con una lengua relativamente alejada del ámbito catalanófono como es el alemán. Tal vez, aunque es inútil hacer historia ficción, de haber sido un vocabulario del catalán junto a una de las lenguas con las que este idioma estaba continuamente en contacto, es decir, castellano, italiano o francés, hubiera podido crearse una productiva tradición de presencia del catalán en los vocabularios políglotas del XVI.

El segundo vocabulario apareció siglo y medio después del primero e incluye ya



unas lenguas menos sorprendentes que el alemán: se trata de un trilingüe castellano-francés-catalán. Un hecho llama principalmente la atención en el caso de este vocabulario: su fecha de edición, 1642, en plena guerra entre las coronas de España y Francia por el control de Cataluña. Obviamente, es tal circunstancia histórica la que explica esta publicación, destinada principalmente a facilitar a los catalanes el aprendizaje del francés, lengua del nuevo rey y de las nuevas autoridades, así como a facilitar a los franceses recientemente instalados en Cataluña el aprendizaje de las dos lenguas vivas usuales en su territorio, el catalán y el castellano. Como en el caso del *Vocabulario* de Jacques Ledel, es por tanto la presencia en la Península de una comunidad francófona con prestigio social lo que induce a la publicación de una obra lexicográfica contrastiva. Y también se da un cierto paralelismo con el caso del antecedente catalán-alemán de 1502, ya que la personalidad del editor será otra vez determinante en la concepción y la publicación de la obra; de nuevo se trata de un impresor llegado de fuera: Pedro Lacavallería, occitano, instalado en Barcelona desde hacía veintitrés años. Él mismo declara en su dedicatoria al virrey francés de Cataluña que se congratula de la incorporación del Principado a la corona de Francia y que desea que su obrita contribuya al acercamiento entre catalanes y franceses por medio de un mejor conocimiento mutuo de sus lenguas respectivas.

Hubo que esperar de nuevo mucho más de un siglo para que volviera a aparecer otro vocabulario políglota que incluyera el catalán: el vocabulario trilingüe catalán-castellano-francés de Josep Broch, publicado en Barcelona en 1771. En su prólogo, el autor da tres razones principales para su publicación. La primera y la segunda están interrelacionadas: dinero y comodidad.

El autor reconoce, en efecto, que hay otras obras en el mercado que podrían servir a los usuarios catalanohablantes para acceder al francés: son, nos dice, el diccionario bilingüe francés-español de Sobrino y la gramática del francés compuesta en castellano por Antoine Galmace, la cual contiene al final un vocabulario básico bilingüe distribuido por campos semánticos: lo espiritual, el cuerpo humano, el vestido, la casa, las plantas, etc. Pero una y otra obra, al ser voluminosas, tienen el inconveniente de ser caras y de que no se puede recurrir a ellas en cualquier momento, de que no se pueden llevar en el bolsillo. La obrita de Broch cabe, por el contrario, en la faltriquera, y es, por consiguiente, muchísimo más barata.

La tercera ventaja que nuestro autor señala para su obra es de orden lingüístico. La experiencia le ha enseñado:

que muchos Catalanes no poseen con perfeccion la lengua Castellana, especialmente en la propiedad de voces; acá lo encontrarán todo, no solo para instruirse del Catalan al Castellano, sino para imponerse desde estos dos Idiomas al Francés, y al contrario. (*Promptuario*, 1771, “Al lector”).

La dificultad señalada, como se ve, es la de que unos catalanohablantes que, aun conociendo el castellano, pueden dudar sobre la “propiedad” de muchos vocablos de este idioma, es decir, sobre su verdadero significado, aprendan francés a partir de esa lengua, o sea, del castellano (como será el caso si se sirven del diccionario de Sobrino o del vocabulario temático de Galmace), en vez de aprenderlo a partir de su propia lengua materna catalana. La pregunta que se nos plantea es la de por qué no presentar entonces un vocabulario solo bilingüe catalán-francés. Dos respuestas se nos ocurren.

Suprimidas las instituciones históricas de los distintos territorios del reino de Aragón tras el triunfo borbónico en la guerra de Sucesión, el absolutismo del poder real se fue afianzando a lo largo del siglo XVIII, lo que conllevó un reforzamiento de la centralización y uniformización administrativas. Entre las medidas encaminadas en tal dirección, hubo varias tendentes a extender el uso del castellano en todos los ámbitos de la vida pública española. En 1771, cuando Broch publica su *Promptuario*, los organismos públicos civiles y eclesiásticos de Cataluña redactaban ya su documentación en castellano. Ciertamente, el catalán escrito se mantenía aún en ámbitos como los libros mercantiles del comercio privado o las notarías, a la espera de que otros decretos reales acabaran por imponer también el castellano en esas actividades. Pero también gran parte de los intelectuales catalanes habían aceptado ya que el castellano era la lengua común de España y solo en castellano publicaban sus escritos. Una primera respuesta a por qué el vocabulario de Broch es trilingüe y no bilingüe podría ser, por tanto, que el autor quisiera, no solo enseñar francés a los catalanohablantes, sino contribuir a perfeccionar su conocimiento del castellano, dada la necesidad que la población catalana alfabetizada tenía de esta lengua. Pero cabe una segunda respuesta, no forzosamente contradictoria con la que acabamos de dar: la observancia de la normativa legal vigente.

Aunque ciertas órdenes religiosas, principalmente los jesuitas, se habían servido del castellano desde finales del XVI como lengua de enseñanza en sus centros catalanes, lo cierto es que la tradición de enseñar tanto el latín como las primeras letras partiendo directamente del catalán se había mantenido con fuerza. Tuvo que causar impacto, por tanto, la promulgación de la Real Cédula de Aranjuez de 1768, que imponía el

castellano en todos los niveles de la enseñanza. La medida no debió de ser del agrado de muchos de quienes hasta entonces habían usado del catalán en ese ámbito, y sus efectos debieron sentirlos pronto quienes empezaron a aplicarla. No sabemos si Broch estaría entre ellos, pero no podemos descartar que su vocabulario trilingüe, aparecido solo tres años después de la promulgación de cédula real, sea un compromiso entre su cumplimiento y el mantenimiento de la antigua práctica de uso del catalán como lengua de la enseñanza: el *Promptuario* invita a llegar al francés desde el castellano, conforme a la nueva normativa, pero intenta solucionar la dificultad que el método plantea a los que no tienen el castellano como lengua materna. En este sentido, la obra podría haber sido también una crítica velada, no sabemos si intencionada o involuntaria, a la reciente medida en materia de enseñanza, un modo de decir que su aplicación al pie de la letra era nociva y un intento de ofrecer una alternativa mediante un compromiso, como hemos dicho, entre legalidad y realidad, entre la aceptación del castellano y el mantenimiento del catalán en una especie de estructuración bilingüe de la enseñanza en Cataluña. Y es obvio, aunque tampoco sabemos si Broch pensó en ello, que el librito permite asimismo a quien así lo deseara escapar a la voluntad real, acceder directamente desde el catalán al francés sin pasar por el castellano.

# **La terminología jurídica (francés-español) en clave traductológica: términos délficos, términos crípticos, tipología textual y cultura jurídica**

Nicolás CAMPOS PLAZA  
Universidad de Murcia  
Natalia CAMPOS MARTÍN  
Universidad de Málaga

## **Introducción**

La contribución que aquí presentamos pretende ser un exponente de las investigaciones llevadas a cabo en los últimos años en torno a la extracción, tratamiento y traducción de la terminología jurídica dentro de la combinación lingüística francés-español.

Cuando en anteriores ocasiones hablamos de las carencias en la aplicación de un enfoque hermenéutico a la traducción de textos (Campos Plaza, N. & Ortega Arjonilla, E. 2006 y Ortega Arjonilla, E. 1996) apuntamos hacia la necesidad de formulación de una tipología textual que nos hiciera posible sistematizar los diversos problemas a los que se enfrenta el traductor especializado. En este sentido, hemos considerado interesante esbozar en este artículo el problema que genera la traducción de textos especializados a partir de un elemento fundamental, el terminológico/conceptual, que garantiza, según el éxito en la búsqueda de equivalentes, el éxito o fracaso de la traducción.

Aunque una primera distinción terminológica tenga que implicar la distinción entre lenguaje común y lenguajes especializados, consideramos que este problema se complica cuando entramos de lleno en la consideración de los textos especializados, los cuales plantean unas dificultades de comprensión que, en muchos casos, dependen de la ‘terminología’ que contienen o de las acepciones conceptuales que utilizan.

A este respecto existen, al menos, cuatro ámbitos que están claramente emparentados a la hora de perfilar una caracterización de la terminología del Derecho dentro de las lenguas objeto de estudios:

1. El ámbito de la terminología délfica: cuando la lengua común influye en la configuración de la terminología jurídica. La existencia, dentro del ámbito del Derecho,

de toda una serie de términos, provenientes de la lengua común, que adquieren una acepción significativa nueva cuando se utilizan dentro de un contexto especializado (jurídico, en este caso). Es lo que F. Riggs (1986) denomina “términos delficos”.

2. El ámbito de la terminología críptica: la configuración de un lenguaje concebido de y para especialistas. La existencia, dentro del ámbito del Derecho, de toda una serie de términos que se han creado dentro de esta disciplina, y que presentan una acepción significativa no accesible para el lego en la materia. Es lo que F. Riggs (1986) denomina “términos crípticos”.

3. El ámbito de la tipología textual. La presencia dentro del ámbito del Derecho de géneros textuales específicos que constituyen un mapa de “documentos-tipo” en los que se realiza, de manera sistemática, un uso recurrente de términos clave.

4. La cultura jurídica, contexto en el que la terminología adquiere su significación. Por último, todo lenguaje jurídico se inscribe, de forma privilegiada, dentro de la cultura jurídica que lo ve nacer. En este sentido, hay “figuras jurídicas” que presentan denominaciones específicas de un sistema (jurídico, social y político) que no tienen equivalentes en otro sistema, lo que plantea no pocos problemas al traductor que ha de enfrentarse a la tarea de trasvasar esa información (contenida en un texto) de una lengua jurídica a otra.

A continuación vamos a abordar, de forma específica, cada uno de estos cuatro ámbitos, buscando establecer de esta forma, una caracterización de las dificultades que acompañan al estudio de la terminología (jurídica, en este caso) en francés y en español.

### **1. La caracterización de una terminología acorde con las ciencias sociales: el proyecto INTERCOCTA de la UNESCO**

El proyecto INTERCOCTA se pone en marcha en 1977 con la intención de contribuir al estudio de la terminología descriptiva basándose en el análisis conceptual y terminológico dentro del ámbito de las ciencias sociales, en concreto son relevantes, entre otras, las investigaciones terminológicas realizadas en el ámbito de la Etnología (v. INTERCOCTA GLOSSARY (1985): Concepts and Terms used in Ethnicity Research).

Entre los problemas detectados en el estudio terminológico en este ámbito nos encontramos:

1. La presencia de términos de gran difusión en la lengua común que, analizados

dentro de un contexto cultural determinado (o dentro de un lenguaje especializado en particular), ofrecen una acepción conceptual u otra. Es decir, son términos que presentan una “ambigüedad” intencionada o adquirida por su frecuencia de uso en contextos diversos. En palabras de F. Riggs: The proposed project will be based on descriptive rather than prescriptive principles [...] En cierta medida, se trata, de proceder a una “desambiguación” de los términos del ámbito de las ciencias sociales, centrándose en la descripción de los términos y de las acepciones conceptuales a ellos asociadas. En cierta medida, esto se acerca a la distinción de Frege entre “sentido” y “referente”.

2. En segundo lugar, nos encontramos con el problema de la representación del “concepto” mediante diversas “formas léxicas”. Esta diversidad de formas que pueden representar un mismo concepto nos lleva inevitablemente al estudio de la “intencionalidad” del hablante y a la distinción entre niveles con grado variable de “formalidad” o “informalidad” en los que se representan de forma diversa los conceptos. Si se quiere, dentro de una perspectiva lingüística, estaríamos hablando de la distinción entre “especialización” y “banalización” o “vulgarización” terminológicas.

3. En tercer lugar, Riggs, se plantea el problema de la contextualización. Para ello maneja dos términos clave: el de “contexto” y el de “cotexto” para describir las asociaciones que se establecen entre “término” y “concepto” en una situación comunicativa dada.

En suma, lo que nos propone Riggs es un acercamiento a la terminología a partir de los conceptos que se barajan y de las diversas formas de representación que éstos pueden tener según, entre otras cosas:

El nivel de comunicación (formal o informal).

La intencionalidad del hablante.

El contexto en el que se produce esa comunicación.

El cotexto o cotextos que pudieran delimitar la acepción conceptual representada.

Y todo ello atendiendo a una premisa de partida: la comunicación e intercambio permanentes de formas entre lengua común y lengua de especialidad en un contexto determinado (en nuestro caso, el jurídico), lo que se traduce en la configuración de una terminología, dentro del ámbito especializado, que responde a dos grandes grupos:

Los términos que, procediendo de la lengua común, son “usados” en un contexto especializado como formas de representación de una acepción conceptual no asociada al uso o usos habitual/es de ese término en la comunicación ordinaria (lo que Riggs

denomina “término délfico”).

Los términos que surgen o se desarrollan dentro del contexto especializado en cuestión, y cuya acepción o acepciones significativas son ajenos a la competencia lingüística del lego en la materia (lo que Riggs denomina “término críptico”).

## **2. Los términos délficos en el ámbito jurídico.**

### **Ejemplos terminológico/conceptuales de textos incluidos dentro de los lenguajes délficos.**

Con objeto de ilustrar estos problemas, presentamos una serie de ejemplos que tratan de presentar con realismo a qué problemas nos enfrentamos los traductores cuando se trata de abordar el proceso de traducción de textos especializados y que ilustran las características de este tipo de textos.

Tomando como referencia, en primer lugar, los textos jurídicos, podemos destacar que en éstos se da una utilización del lenguaje que traslada el sentido normal de las expresiones lingüísticas a un contexto explicativo que no es evidente en un primer acercamiento a las mismas, sino que nos remite al uso restringido que se da de éstas dentro del ámbito jurídico.

Cuando en derecho administrativo se habla de *la solidaridad de los deudores*, un acercamiento simplista a esta expresión nos haría pensar en que los deudores poseen la característica esencial el ser solidarios. Sin embargo, la realidad jurídica es totalmente distinta, dado que esta expresión significa que “habiendo varios deudores, el acreedor puede exigir a cualquiera de ellos el total de la deuda”.

La expresión *extinción de un crédito por confusión* no significa, como podría parecer a simple vista, que hay una confusión en la emisión del crédito y por eso se extingue. Antes bien, en este caso ocurre que en una única persona jurídica coinciden las figuras de “acreedor” y “deudor”. Por ejemplo, si alguien obtiene un crédito de un familiar y ese familiar muere dejando al deudor una determinada herencia, el crédito opera en contra del acreedor de la herencia, mermando la cuantía de la misma.

Otro ejemplo ilustrativo podría ser el siguiente: *la purga de la mora*. En un acercamiento ingenuo a esta expresión, alguien podría pensar que se trata de una mujer de religión musulmana que está haciendo penitencia. Sin embargo, la significación jurídica es bien distinta. La “mora” es la demora en el pago de una deuda. *La purga de la mora* significa, por tanto, la regularización de esa situación de demora llegando a un acuerdo con el acreedor de la deuda.

Por otro lado, hay ejemplos, como el uso de *desde luego*, que no significa “por supuesto” sino “desde ese momento”; o el uso de *otrosí*, que quiere decir “también” o “además”; que no reflejan un problema de comprensión, sino de uso restringido al ámbito del Derecho.

En cuanto a los textos filosóficos, sociológicos y políticos, el problema no es de carácter terminológico sino más bien de acepción conceptual utilizada en un contexto determinado. Cuando un texto habla del “marxismo”, habremos de entender en qué sentido y qué acepción conceptual son utilizadas para recurrir a ese término en el desarrollo argumentativo propuesto en un texto. Habría que saber si se habla de marxismo filosófico, sociológico o político y también de la interpretación del marxismo que se está haciendo (desde dónde y basándose en qué concepto de autoridad hablamos de esta corriente de pensamiento).

Con este ejemplo queremos poner de manifiesto que, si bien en los textos de carácter ideológico no es difícil seguir la argumentación, ésta se basa en determinados presupuestos ideológicos desde los que se plantea la argumentación. Si no se entienden dichos presupuestos y las acepciones conceptuales propuestas por los mismos, la traducción resulta imposible. Recogemos, a continuación, algunos ejemplos de “términos delficos” pertenecientes al ámbito del Derecho español. En ellos podemos encontrar la diferencia de “conceptualización” que existe entre su acepción común y la que presentan cuando son utilizados en contexto jurídico. Veamos:

- Abstención:

a) Acepción común: Acción de abstenerse (María Moliner, 2006)

b) Acepción jurídica: Obligación que tiene un juez o un magistrado por su propia iniciativa de inhibirse en el conocimiento de un litigio por entender que carece de imparcialidad para juzgar. La abstención también puede afectar a los fiscales, secretarios judiciales, peritos y funcionarios del órgano judicial. Las causas de abstención se enumeran en el artículo 219 de la Ley Orgánica del Poder Judicial. En el proceso civil la abstención se regula en el artículo 99 de la nueva Ley de Enjuiciamiento Civil.

- Actos propios:

a) Acepción común: Acción momentánea (María Moliner, 2006) 1. Adj. De cierta cosa o persona. Poseído por una persona: ‘Vive en casa propia’. Se emplea con frecuencia redundantemente: ‘Ese coche es suyo propio’ 2. Se dice de aquello que la cosa de que se trata tiene por su naturaleza y la hace como es y distinta de otras: ‘Tiene



rasgos propios', característico, particular, peculiar. 3. Se dice de lo que es conforme a la naturaleza de la cosa de que se trata: que está u ocurre en ella de manera natural: 'Fruta propia del tiempo. El calor es propio del verano'. Correspondiente a la idea que se tiene de cierta persona o de cierta cosa: 'Es muy propio de él marcharse sin despedirse' 4. Como corresponde a cierta cosa o como si fuese de cierta cosa: 'Ese proceder es propio de un ignorante. Hace un frío propio de un país del norte' 5. Se dice de lo que existe naturalmente en la cosa de que se trata y no es añadido o superpuesto a ella: 'Ese color es el propio de la madera' 6. Con frecuencia se usa redundantemente: 'El rizado es suyo propio'.

b) Aceptación jurídica: Principio general de derecho en virtud del cual nadie puede contradecir lo que por su comportamiento ha venido manteniendo de manera uniforme. Los actos propios son aquellos actos solemnes que vinculan y configuran inalterablemente la situación jurídica de su autor, o que crean, modifican o extinguen algún derecho opuesto a sí mismo y que no pueden confundirse con los actos preparatorios o borradores de otros posteriores que no llegaron a convenirse (sentencia del Tribunal Supremo de 7 de abril de 1994).

El Tribunal Supremo en sus sentencias de 27 de julio de 1993 y 10 de junio de 1994 ha expuesto también que los "actos propios" contra los cuales no es lícito accionar son aquellos que, por su carácter trascendental o por constituir convención, causan estado, definiendo inalterablemente la situación jurídica de su autor, así como aquellos que vayan encaminados a crear, modificar o extinguir algún derecho. Por tanto, el principio sólo tiene aplicación cuando lo realizado se oponga a los actos que hubieren creado una relación o situación de derecho que no podía ser alterada unilateralmente por quien se hallaba obligado a respetarla.

- Alimentos:

a) Aceptación común: (María Moliner, 2006)<sup>1</sup> («Ingerir, tomar, dar») m. Cosas que sirven para alimentar, pero tomadas indeterminadamente y no como conjunto de cosas determinadas, pues, en este caso, se designan por «alimentos» (en plural): 'El alimento del cuerpo. Nuestro alimento de cada día'. Pan, sostén, sustento.<sup>2</sup> Acción de alimentarse: 'Las plantas toman para su alimento los jugos de la tierra'. Alimentación.<sup>3</sup> (pl.) Género de sustancias que sirven para alimentarse: 'La higiene de los alimentos'. Alimentación.<sup>4</sup> Lo que una cosa no orgánica consume para sostenerse o desarrollarse: 'El alimento de la caldera. Sirvió de alimento a las llamas'. Pábulo, pasto.

b) Aceptación jurídica: Es el deber de sustento, habitación, vestido y asistencia

médica que tienen obligación recíproca de prestarse los cónyuges, ascendientes y descendientes, así como los hermanos en determinadas condiciones (artículos 142 y siguientes del Código Civil).

### 3. Los términos crípticos en el ámbito jurídico.

Frente a los términos delficos (provenientes de la lengua común) también resultan frecuentes en el ámbito jurídico los términos especializados que no son utilizados fuera de este ámbito. Pongamos algunos ejemplos:

- *Anatocismo*: Consiste en la acumulación de los intereses vencidos y no satisfechos al capital principal para que, a su vez, sigan produciendo intereses. Es un uso mercantil frecuente el que en los contratos bancarios las partes pacten el anatocismo, posibilidad expresamente reconocida por la jurisprudencia, por el juego del principio de la autonomía de la voluntad consagrado en el artículo 1255 del Código Civil. Sin embargo, una interpretación *a sensu contrario* del inciso final del párrafo primero del artículo 1109 del Código Civil (aunque la obligación haya guardado silencio sobre este punto”) y del artículo 317 del Código de Comercio, prohíbe el anatocismo legal, al decir que los intereses vencidos y no pagados no devengarán intereses. Pero esa misma disposición admite de forma expresa el anatocismo convencional, al continuar diciendo que contratantes podrán, sin embargo, capitalizar los intereses líquidos y no satisfechos, que, como aumento de capital, devengarán nuevos réditos.

- *Atenuante*: circunstancia que concurre en la persona que comete un delito, o en el delito mismo, y que disminuye la responsabilidad penal

- *Avalúo*: valoración de un conjunto de bienes

- *Sobreseimiento*: resolución judicial dictada en un proceso penal por la que un juez ordena el archivo de las actuaciones temporal o definitivamente.

Otros ejemplos (en francés y en español), procedentes, en este caso, del Diccionario Jurídico y Económico de N. A. Campos, J. Cantera y E. Ortega (2005), serían los siguientes: “antichrèse” (*anticresis*), “emphytéose” (*enfiteusis*), “paraphernaux” (*parafernales*), “synallagmatique” (*sinalagmático*), “exécuteur testamentaire” (*albacea*), “contumace, défaut” (*contumacia*), “prévenu, accusé” (*reo*), “poursuites” (*diligencias*), “command” (*poderdante*), “anatocisme”» (*anatocismo*)<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Capitalisation des intérêts d’une somme prêtée, les intérêts, intégrés au capital, produisent eux-mêmes des revenus.

“usucapion” (*usucapion*)<sup>2</sup>, “surseoir”, (*sobreseer*), “forclusion” (*perclusión, caducidad de instancia*), “ordonnance” (*providencia*), “plaidoirie” (*alegato*), y expresiones latinas tales como “dies ad quo”, “quota litis”, “tribunal ad quem”, etc.

#### **4. Tipología textual y cultura jurídica**

Tal y como apuntábamos en la introducción, los géneros textuales son el referente contextual de la terminología jurídica. Sin embargo, estos textos no son sino el reflejo de una determinada cultura jurídica.

Recogemos, a continuación, algunos ejemplos terminológicos extraídos de la traducción de la *Crónica de Jurisprudencia del Tribunal Supremo* (Año judicial 2004-05) al francés, realizada bajo la dirección de los profesores Emilio Ortega y Nicolás Campos durante los cursos 2005-06 y 2006-07.

Estos ejemplos ponen de manifiesto que, cuando nos centramos en un determinado tipo o género textual, los términos que se utilizan responden a un determinado ámbito del Derecho.

A este respecto, en el caso que nos ocupa, los términos que aparecen responden a dos géneros textuales y/o tipos de textos o documentos: sentencias (del Tribunal Supremo y/o de otros órganos judiciales, incluido el Tribunal Constitucional) y jurisprudencia (entendiendo por tal un documento-tipo en el que se establece un modelo de actuación para la práctica jurídica en otras sentencias que pudiesen tratar sobre una materia similar a la que se recoge en este documento).

Los ejemplos seleccionados responden a los siguientes apartados:

a) Abreviaturas utilizadas (en español y propuesta de equivalente traductológico en francés). Por ejemplo:

- CC (Código Civil)

Equivalente traductológico en francés: Code Civil

- CE (Constitución Española)

Equivalente traductológico en francés: Constitution espagnole

- CGPJ (Consejo General del Poder Judicial)

Equivalente traductológico en francés: Conseil Général du Pouvoir Judiciaire

- CP (Código Penal)

Equivalente traductológico en francés: Code Pénal

- CPC (Código Penal Común)

---

<sup>2</sup> Acquisition d'un bien par prescription acquisitive.

Equivalente traductológico en francés: Code Pénal Commun

- CPM (Código Penal Militar)

Equivalente traductológico en francés: Code Pénal Militaire

- TS (Tribunal Supremo)

Equivalente traductológico en francés: Cour de Cassation

- TSJ (Tribunal Superior de Justicia de las Comunidades Autónomas)

Equivalente traductológico en francés: Tribunal Supérieur de Justice des Communautés Autonomes

b) Lista de instituciones españolas (propuesta de equivalente traductológico en francés). Por ejemplo:

- BANCAJA

Equivalente traductológico en francés: BANCAJA (Caisse d'Épargne)

-(INSALUD) Instituto Nacional de Salud

Equivalente traductológico en francés: Institut National de Santé

-(TC) Tribunal Constitucional

Equivalente traductológico en francés: Tribunal Constitutionnel

-(TEDH) Tribunal Europeo de los Derechos Humanos

Equivalente traductológico en francés: CEDH (Cour Européenne des Droits de l'Homme)

-(TGSS) Tesorería General de la Seguridad Social

Equivalente traductológico en francés: Trésorerie Générale de la Sécurité Sociale

c) Códigos y leyes (en español y propuesta de equivalente traductológico en francés). Por ejemplo:

- Decreto legislativo

Equivalente traductológico en francés: Arrêté législatif

- Decreto-ley

Equivalente traductológico en francés: Décret-loi

- Ley cambiaria y del cheque

Equivalente traductológico en francés: Loi sur les lettres de change, les chèques et les billets à ordre ou au porteur

- Ley de la competencia desleal

Equivalente traductológico en francés : Loi sur la concurrence déloyale

- Ley General de la Seguridad Social (LGSS)

Equivalente traductológico en francés: Loi générale de la Sécurité Sociale

- Real Decreto (RD)

Equivalente traductológico en francés: Arrêté royal

### **A modo de conclusión**

Como hemos podido apreciar en los apartados anteriores, las dificultades terminológicas de la traducción jurídica se basan, al menos, en los siguientes aspectos:

1. La presencia de un lenguaje especializado que se ve fuertemente influenciado por:

a) La lengua común (de la cual proceden muchos términos de uso habitual en el campo del Derecho)

b) La creación de términos propios

c) El contexto en el que se utilizan estos términos, en función del género textual objeto de estudio.

d) La cultura o culturas jurídicas de referencia, entre las que no siempre resulta evidente la formulación de equivalentes por la inexistencia de una figura jurídica similar en la cultura meta del proceso de traducción.

## Referencias bibliográficas

- CAMPOS PLAZA, N. & ORTEGA ARJONILLA, E. (2005) *Panorama de lingüística y traductología*, ed. Atrio, Granada.
- CAMPOS PLAZA, N. & CANTERA ORTIZ DE URBINA, J. & ORTEGA ARJONILLA, E. (2005) *Diccionario jurídico-económico francés-español/español-francés*, ed. Comares, Granada.
- ORTEGA ARJONILLA, E. (1996) *Apuntes para una teoría hermenéutica de la traducción*. Universidad de Málaga, colección Estudios y Ensayos, Málaga.
- ORTEGA ARJONILLA, E. & CAMPOS PLAZA, N. A. (2007): “Proyecto TERMJURÍDICA: “La terminología jurídica en contexto”, en Carmen Balbuena Torezano y Ángeles García Calderón (eds.): *Traducción y mediación cultural. Reflexiones interdisciplinares*. Ed. Atrio, Granada (en prensa).
- RIGGS, F. W. (1986) *The conceptual Encyclopaedia* (Project INTERCOCTA UNESCO), Hawaii University.
- RIGGS, F. W. (2007): *Concepts of Terminology*, en <http://lipas.uwasa.fi/termino/riggs.html>.
- WRIGHT, S. E. & G. BUDIN (1997): *Handbook of Terminology Management*, John Benjamins, Amsterdam.

## **La problemática en la traducción francés-malinké**

I. Esther GONZÁLEZ ALARCÓN

Universidad de Almería

En 1960 comienza el fin de los imperios coloniales y el despertar de los pueblos de África. La ONU decide otorgar el derecho a los pueblos africanos a que dispongan de ellos mismos.

En el caso de África el colonialismo dejó graves consecuencias, como la división del continente y por consiguiente de su población. Las dificultades económicas, el desorden administrativo e institucional favoreció el desarrollo de un nacionalismo apoyado en el clan y la tribu. La dificultad con la que se encontrará este continente a partir de este momento será la de gestionar el problema de democratización, la economía, el corte de fronteras así como el respeto a las minorías.

La protesta anticolonial del escritor negro se hallará a partir de ahora asociada a una exaltación del pasado así como a una vuelta a las fuentes.

Una ruptura se va a producir en el mundo literario africano. Este hecho designará un cambio en el programa de escritura de varios escritores francófonos del África actual.

Las nuevas obras, adaptaciones en francés de textos de la tradición oral, tendrán la intención de informar al lector occidental de la realidad y de la riqueza de las culturas africanas. Tal preocupación por la valorización del patrimonio tradicional se va a ver traducida por la publicación de relatos épicos y crónicas históricas.

Aparentemente ninguna crisis parecía establecerse en la prosa africana de los primeros años de independencia africana post-colonial. Habrá que esperar una década, después del acceso de los Estados africanos al poder y a la soberanía para conocer las obras y con ellas las protestas de la nueva generación de escritores africanos. Aunque ya

en 1962 el marfileño Charles Notan anunciaba un cambio con *Le Soleil noir point*<sup>1</sup>, no será hasta el año 1968 cuando el cambio sea efectivo, momento en el que se manifieste verdaderamente una renovación en la creación literaria africana. En efecto este año salen a la luz *Le Devoir de violence*<sup>2</sup> de Yambo Ouologuem y *Les Soleils des Indépendances*<sup>3</sup> de Ahmadou Kourouma. Éstos revolucionarán la prosa y establecerán las bases de una literatura posterior.

En medio de una crisis y ante el silencio de los primeros escritores de la literatura africana francófona, como Senghor, una era nueva parece haberse abierto. Varias décadas después de la publicación de las novelas de Ouologuem y Kourouma, hay que reconocerle a la novela africana francófona un segundo soplo gracias a la inauguración de nuevos caminos. Con éste llegarán nuevos autores, desconocidos hasta entonces.<sup>4</sup> Estos escritores, entrarán en un terreno hasta ahora ignorado, en el dominio de lo fantástico.<sup>5</sup> Con este cambio surge igualmente una transformación en el modelo narrativo de la novela africana.

En medio de esta situación social y política Ahmadou Kourouma se inscribe en la corriente de escritores que se preguntan sobre la posibilidad de expresar una identidad africana en una lengua extranjera.

En su obra observamos cómo este escritor suprime toda frontera lingüística entre lengua francesa y malinké. Tortura y traiciona la primera, para quedar fiel al lenguaje *malinké* con el cual parece haber jurado una santa alianza. Sus construcciones estilísticas están siempre pendientes de recrear el color local africano.

Como escritor, Kourouma ha tenido siempre presente, social y lingüísticamente, el universo *malinké* sin haberse visto en la obligación de renunciar por ello al uso del francés.

En su obra existe una coherencia en el lenguaje, una lógica en la manera de insertar en términos franceses el pensamiento *malinké*. La frase, la expresión, la palabra congenian de tal modo que el lector se olvida de que la lengua utilizada es una lengua

---

<sup>1</sup> NOKAN, Ch. (1962), *Le Soleil noir point*, Paris, Présence africaine.

<sup>2</sup> OUOLOGUEM, Y. (1968), *Le Devoir de violence*, Paris, Le Seuil.

<sup>3</sup> KOUROUMA, A., (1978), (a) *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Le Seuil.

<sup>4</sup> Simultáneamente a este movimiento social y literario empiezan a oírse igualmente el testimonio vivo y original de las mujeres, que llegan a contrarrestar la visión unilateral que la literatura daba de la mujer africana.

<sup>5</sup> Pensamos que recurrirán a este terreno, porque aunque transmitan sus gritos sociales a veces no podrán hacer abiertamente viéndose obligados a disfrazar la realidad con un poco de fantasía del mismo modo que disfrazan a sus personajes.



extranjera.

Como objeto de estudio para ejemplificar toda esta teoría nos hemos ayudado de la segunda novela publicada de Ahmadou Kourouma: *Monné, Outrages et Défis*, que trata de los daños que produjo la colonización a la sociedad africana, del papel de la mujer y de los conflictos interculturales. Ya en el título de esta obra encontramos un término malinké: *Monné*, ésta es la explicación que nos da Kourouma de su no traducción al francés:

Un jour le Centenaire demanda au Blanc comment s'entendait en français le mot "monné".

"Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement", répondit le Toubab qui ajouta : "En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le monné malinké".

Parce que leur langue ne possédait pas le mot, le Centenaire en conclut que les Français ne connaissaient pas les monnew. Et l'existence d'un peuple, nazaréen de surcroît, qui n'avait pas vécu et ne connaissait pas tous les outrages, défis et mépris dont lui et son peuple pâtissaient tant, resta pour lui, toute la vie, un émerveillement, les sources et les motifs de graves méditations.<sup>6</sup>

Para justificar este modo de escribir, esta renuncia que hace a la traducción, Kourouma usa a sus personajes. Creará, por medio de éstos, unas adaptaciones equívocas de locuciones francesas pasadas al *malinké* y viceversa proporcionando a su vez verdaderas escenas de humor. En realidad nuestro autor, a lo largo de su trayectoria como escritor siempre ha narrado unas historias pesimistas cuyos protagonistas no gozan de final feliz. Ello no le impide que en medio de estas vidas, nos regale pasajes llenos de ironía e ingenio, en los que algunos individuos, curiosamente de género masculino quedan ridiculizados (tanto los de raza negra como los de raza blanca).

Kourouma caricaturiza, y no en pocas ocasiones, al hombre. Por el contrario, no lo hará con la mujer a la que profesa un profundo respeto.

Los actores de este artículo serán pues los hombres. El medio utilizado con el que nos harán sonreír y a veces reír será el habla confusa que emplean tomando como instrumento el mensaje que el colonizador desea hacer llegar al colonizado y viceversa. Por medio del lenguaje y de interpretaciones de idioma inexactas, el humor pasará a ser el rey de la escena. Éste se hallará presente en numerosos pasajes en los que se nos narra la llegada de franceses así como el encuentro de aquéllos con jefes y reyes negros.

Dentro de este universo de confusión de términos y equivocadas interpretaciones

---

<sup>6</sup> KOUROUMA, A. (1998), (b) *Monné, Outrages et Défis*, Seuil, Paris, p. 11.

se añade la presencia del intérprete Soumaré que acentúa tal desconcierto lingüístico, no traduciendo nada de lo que sus interlocutores desean transmitir al adversario.

En uno de estos actos, Djigui, rey de Soba y último descendiente de la dinastía *Keita*, anuncia al traductor Soumaré el mensaje que debe trasladar al blanco invasor, recién llegado a su territorio:

[...] Présente celui-ci – il désigna du doigt le messager -, son nom est Diabaté [...] Répète au Blanc que c'est par trahison que vous avez violé la ville de Soba. Rapporte que je le défie ; le défie trois fois. Adjure-le qu'en mâle dont l'entrejambe est sexué avec du rigide, il consente un instant à repasser la colline Kouroufi ; qu'il nous laisse le temps de nous poster. Je fais le serment sur la tombe des aïeux. Nous les vaincrons malgré leurs canons. Redis, redis encore qu'Allah des croyants n'acceptera pas que la victoire finale reste aux incroyants.<sup>7</sup>

En este aviso Djigui desafiaba al visitante. En un primer momento al rey Keita le extraña el hecho de que el intérprete no quede en absoluto impresionado con motivo de tales palabras de desafío:

[...]Le curieux était qu'il ne semblait pas impressionner celui qui était au cœur de l'événement, le tirailleur-interprète. Celui-ci affichait un sourire sarcastique qui ne finissait pas d'agacer Djigui. Le tirailleur traduisit, dans le langage d'oiseaux, les dires du roi, montrant tour à tour au capitaine Kouroufi la ville de Soba et ensuite la colline. Le capitaine écoutait comme si le défi le laissait indifférent. Djigui pensa que c'était une sérénité feinte. À sa grande surprise, le capitaine s'approcha et lui serra la main en baragouinant deux mots de malinké. Chevaleresquement, les Blancs levaient le défi ; Djigui l'annonça à son armée. Les griots frappèrent les tambours de guerre et d'honneur.<sup>8</sup>

Djigui pensó que una serenidad innata caracterizaba al comandante blanco que no se conmovía ante el reto que supuestamente Soumaré le estaba comunicando. Seguidamente, Soumaré se presentaba a Djigui, explicándole tranquilamente que nada de lo que él había dicho había sido transmitido al Blanco:

[...] je me nomme Moussa Soumaré : je suis du clan des Soumaré, les frères de plaisanterie des Keita et, en raison du pacte qui lie nos deux clans depuis les temps immémoriaux, je ne peux te faire du mal. Il ne peut exister que plaisanterie entre Keita et Soumaré en toute circonstance.

Djigui tira les rênes et écouta ; jusqu'ici il ne percevait pas les intentions réelles de l'interprète.

- Je suis ton frère de plaisanterie, donc je te connais. Comme tous les Keita tu es un fanfaron irréaliste. Je n'ai pas traduit un traître mot de tes rodomontades.
- Perfide fils d'esclave ! s'écria Djigui (Entre frères de plaisanterie, il est

---

<sup>7</sup> KOUROUMA, A., (b) *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

coutumier de se traiter réciproquement de fils d'esclave.) Menteur de fils d'esclave ! Si tu n'étais pas un Soumaré...

- Un Soumaré authentique n'a cure des menaces d'un Keita. Arrête de gesticuler ; le Blanc pourrait avoir des soupçons. Il croit que tu es heureux de l'arrivée des Français, que tu nous a offert la colline Kouroufi pour nous installer et te protéger. C'est pourquoi il t'a félicité et serré la main.<sup>9</sup>

El rey de Soba se dejó finalmente convencer aceptando la entrada de los franceses en su reino. No pasó mucho tiempo cuando el traductor pedía personal indígena a Djigui para crear las residencias de los Blancos en territorio africano:

“Ceux qui nous ont vaincus sont plus nobles et bénis que nous. À des héros bénis, on propose des demeures meilleurs que les nôtres ; les leurs doivent être plus grandes et hautes.” Pour bâtir les résidences des Blancs et le camp, seraient réquisitionnés les meilleurs maçons, forgerons, sculpteurs, couvreurs du pays.<sup>10</sup>

Días después, el capitán inspeccionó personalmente los tributos aportados por los habitantes de Soba. Pareció contento. Públicamente el intérprete felicitó a Djigui aprovechando la ocasión para dar nombre a tal operación: “les prestations”. Las bestias, objetos materiales y los víveres constituían lo que se había denominado como “prestations.” Los hombres, los chicos y las jóvenes requisicionados pasaban a ser los “prestataires.”:

Faute de trouver le mot correspondant en malinké, l'interprète utilisa dans notre langue le mot “prestataires” que le griot eut de la peine à articuler et à changer en pratati, mais l'interprète lui fit signe d'attendre et se mit à converser avec le lieutenant.

Brusquement, il commanda qu'on l'écoutât (nous étions déjà, tous, tout oreilles) et, dans une attitude de sermonaire, se mit à regarder tour à tour le ciel et la terre. Plus tard nous saurions que c'était là son attitude favorite quand il avait une communication importante à traduire. Un moment il s'arrêta, regarda fixement l'assistance et ordonna au griot de répéter haut ce qu'il allait énoncer.

Les Blancs sont bons. Qui sous un arbre dira le contraire verra la foudre fendre l'arbre.

Le Blanc est bon se contenta de crier le griot.<sup>11</sup>

¿Nos hacemos una idea de la escena? Imaginemos a los indígenas pendientes de los actos del intérprete, actos de naturaleza sobradamente cómica, mirando primeramente el cielo, seguidamente la tierra para anunciar en voz firme y alta “les Blancs sont bons. Qui sous un arbre dira le contraire verra la foudre fendre l'arbre.”

En otro momento, el intérprete tradujo “civilisation” por “devenir toubab”<sup>12</sup>,

---

<sup>9</sup> op. cit., p. 37.

<sup>10</sup> op. cit., p. 57.

<sup>11</sup> Ibidem.

expresión que produjo un enorme sobresalto al rey:

-Le Blanc a dit que les prestations ont réussi, mais qu'elles ne sont rien ; rien que la croupe d'un éléphant.

- Quand tu as entrevu, dans un fourrage, la croupe d'un éléphant, tu dois deviner que ce que tu as aperçu n'est qu'une insignifiante partie de la bête, commenta le griot.

L'interprète expliqua pourquoi les *pratati* du griot n'étaient pas le grand dessein de la colonisation ; ce dessein s'appelait la civilisation que, faute de mot correspondant, il traduisit par "devenir toubab". Les mots firent sursauter Djigui. L'interprète rassura tout le monde en expliquant que civiliser ne signifie pas christianiser.<sup>13</sup>

En otra secuencia, Soumaré explica a Djigui que Francia ha obtenido la libertad nacional de mano de De Gaulle frente al enemigo y derrotado Hitler:

Le commandant continua ses explications. Après sa triomphante déclaration, de Gaulle salua ceux qui, comme Djigui et les gens de Soba, l'avaient aidé dans le combat qui l'avait amené au pouvoir. [...] Le combat des Noirs contre le défaitisme à jamais grandira l'Afrique, pays de bravoure, de dignité ; votre participation à la libération de l'homme, à l'anéantissement de la barbarie et du fascisme ne sera jamais oubliée.<sup>14</sup>

Hasta aquí todo bien. Djigui, orgulloso, comprendía todo lo que éste decía, el problema sobrevino cuando el blanco comenzó a usar términos desconocidos para el hablante malinké como "fascisme, pétainisme, gaullisme, marxisme, capitalisme.." ¿qué era todo eso?, se preguntaba absorto el rey Keita. Para él y sus seguidores estas palabras no eran más que extraños vocablos "de tons d'oiseaux" (así percibían ellos fonéticamente la lengua francesa):

Le Blanc parla, se perdit dans de longs développements politico-historiques. Il parla, trop et vite, avec des néologismes : fascisme, pétainisme, gaullisme, marxisme, capitalisme, le monde libre...Des mots intraduisibles que l'interprète a introduits en malinké, que le griot a répétés et commentés sans connaître le sens. Pour le Centenaire et ses suivants, c'étaient des paroles de tons d'oiseaux que les mauvaises prononciations du traducteur et du commentateur rendaient étranges. Après une demi-heure de palabre, Djigui restait perplexe : malgré l'insistance des visiteurs, il ne saisissait pas la différence entre colons gaullistes et pétainistes et ne percevait pas le motif exact de la réapparition de deux proscrits et de l'interdit.<sup>15</sup>

Kélétigui, primogénito de Djigui, al darse cuenta de la confusión sufrida por su padre ante tal discurso, quiso aclarar el mensaje, aunque pronto abandonó el intento,

---

<sup>12</sup> Término con el que los africanos colonizados denominaban a los blancos que llegaban a sus tierras.

<sup>13</sup> *op. cit.*, p. 57.

<sup>14</sup> *op. cit.*, pp. 211-212.

<sup>15</sup> *op. cit.*, pp. 211-212.

pues complicaba aún más la traducción. Soumaré continuó la explicación:

Le fils Kéléigui s'aperçut de l'embarras de son père ; voulut rectifier et expliquer. Rapidement, il y renonça ; il ne parvenait qu'à embrouiller des discours qui l'étaient déjà trop. L'interprète a dit *gnibaité* pour liberté ; dans les commentaires du griot, cette *gnibaité* est devenue *nabata* qui littéralement signifie "vient prendre maman". La liberté, la *nabata*, avait, pour ceux de Bolloda, cette dernière signification.<sup>16</sup>

Djigui, totalmente desconcertado no hallaba una explicación al deseo de De Gaulle de equipar a todos los negros de África "des porteurs de vieilles mamans":

Le Centenaire déconcerté se demandait pourquoi de Gaulle voulait absolument équiper tous les Noirs d'Afrique, nous garantir à nous tous des porteurs de vieilles mamans. Après de vaines et épuisantes explications, pour faire saisir les notions de citoyen et d'égalité - "Désormais, Arabes et Noirs des colonies sont des citoyens avec égalité de droit avec les Français de France" -, on démontra au Centenaire que, s'il n'avait pas renoncé à toutes épousailles, il aurait pu désormais faire venir de Paris une jeune vierge toute rose pour compléter son harem : perspective qui arracha un léger sourire au vieillard.<sup>17</sup>

La confusión de términos en el paso de la lengua francesa a la lengua *malinké* nos deja otro cómico pasaje. Esta vez el acontecimiento nos viene dado de la mano de un profesor que enseñaba francés a Djigui:

Le soir du vendredi suivant (les vendredis sont jours saints), l'instituteur dessina un chat, un chien, un cheval et eut la malchance de nous proposer "le chat voit bien même la nuit", phrase qui, criée à haute voix par les courtisans, devint en malinké "*Zan ba biè na nogo*" qui littéralement s'entend : le vagin de la maman de Zan sauce gluante. Le Massa (roi) refusa de débiter une telle insanité par une nuit sainte, se leva indigné, sortit, remonta à cheval et, suivi par tous ses courtisans, redescendit au Bolloda. Ainsi se terminèrent les études de français du roi de Soba : il ne monta plus au cours du soir des adultes.<sup>18</sup>

Desde aquel día finalizaron los estudios de francés para Djigui, el rey de Soba. No volvió más como asistente a las clases de adultos. De aquí, Djigui llegó a la conclusión de que el francés era un lenguaje de "déhonté et indicible" para un creyente musulmán y gran jefe como él. Se propuso no volver a hablar ni comprender tal idioma. Nada le haría cambiar de opinión, ni siquiera incluso después del inolvidable viaje que realizó a París y Marsella en ocasión de la Exposición colonial de 1931.

A partir de este suceso lingüístico también finalizaron las escenas de humor "chez Kourouma" ya que era la confusión de vocablos de la lengua francesa en su paso al

---

<sup>16</sup> *op. cit.*, pp. 211-212.

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *op. cit.*, p. 225.

lenguaje malinké lo que formaba la base de dichas secuencias cómicas, en ese intento de comprender una lengua europea, unos términos de lo más “extraños” en una mente y cultura malinké.

Llegados hasta aquí y como consecuencia de estos ejemplos reflejo de una traducción ambigua entre el francés y el *malinké* observamos que el objetivo que persigue Kourouma como escritor es huir de este equívoco entre dos lenguas tan dispares, o dicho de otro modo, encontrar cómo se puede llegar a razonar en *malinké*, su lengua materna, escribiendo en una lengua extranjera, ya que cada idioma posee una visión única de la realidad. A veces, incluso, va más allá de la simple interpretación. Desea mostrar al mundo cómo su gente ve y siente los problemas. Quiere situar al lector en ese modo “malinké” de ver la vida y lo que éste encierra. Ante tal exactitud de expresión, en ocasiones no halla o no quiere hallar el vocablo idóneo en francés correspondiente al sentimiento que desea expresar y que sólo en *malinké* puede conseguir. Cuando lo encuentra prefiere no traducirlo porque el término en concreto puede perder connotaciones en su traspaso. “Il faut donc que les mots arrivent avec leur pureté, leur archaïsme, leur origine”, dice nuestro autor.<sup>19</sup>

Es por ello por lo que Kourouma nos regala estas escenas llenas de anarquía y de humor, para hacernos ver el caos que se crea cuando intentamos pasar del francés al malinké y viceversa, una confusión que lleva a nuestro autor a simplemente no traducir términos malinkés en su redacción en francés, lo cual le hace un genio de la literatura africana así como un escritor aparte.

---

<sup>19</sup> GAUVIN, L. (1997), *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Entretiens, Paris, Karthala, p. 156.

## Bibliografia

- NOKAN, Ch. (1962), *Le Soleil noir point*, Paris, Présence africaine.  
OUOLOGUEM, Y. (1968), *Le Devoir de violence*, Paris, Le Seuil.  
KOUROUMA, A. (1978), (a) *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Le Seuil.  
KOUROUMA, A. (1998), (b) *Monné, Outrages et Défis*, Seuil, Paris.  
GAUVIN, L. (1997), *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Entretiens, Paris, Karthala.

## **Le message publicitaire: traduction ou adaptation?**

Esther KWIK  
Universidad de Oviedo

Mondialisation, globalisation, il semblerait que rien n'échappe à l'ère de la communication de masse, notamment dans le domaine de la publicité. En effet lorsqu'une entreprise envisage de vendre un produit sur un marché étranger, elle se heurte à un problème épineux: celui de pouvoir communiquer dans une autre langue. Traduire le message publicitaire devient alors un enjeu considérable si l'on tient compte de la principale priorité d'une économie affichée, qui est celle de vendre le produit en question. Le message à communiquer est conçu pour répondre à la motivation d'achat et de sa bonne adaptation dépendra le succès d'une campagne publicitaire. Mais bien avant de savoir si la publicité se traduit ou s'adapte, il nous semble nécessaire de cerner les difficultés auxquelles le traducteur doit s'affronter et de connaître la spécificité et le fonctionnement complexe du discours publicitaire. Peut-on traduire une annonce publicitaire comme un texte quelconque sans tenir compte des éléments linguistiques et socioculturels? Les hypothèses en faveur de la standardisation ont longtemps soutenu la théorie d'un consommateur mondialisé, ce qui justifiait une compatibilité entre les exigences de l'annonceur et les attentes d'un public transnational. Si le produit peut apparemment adopter un caractère universel, la langue et le contexte socioculturel d'arrivée créent par contre un sérieux problème au simple transcodage. L'étude du message publicitaire et de sa traduction nous conduit à la constatation suivante: les éléments sociolinguistiques du discours publicitaire résistent à l'homogénéisation.

La thèse des universaux linguistiques présentée par Adam Schaff comme une solution aux problèmes de traduisibilité des langues malgré leur distance culturelle est-elle soutenable?

Malgré les différences attribuables à la genèse et au conditionnement des différents systèmes de langage et de pensée, ceux-ci possèdent un élément commun grâce auquel ils sont traduisibles, permettant la communication entre les hommes issus des milieux les plus divers et les plus éloignés, élevés dans des conditions naturelles et sociales différentes.(Schaff, 1969:241)



La vision de la traduction pour A.Schaff est une médiation entre les langues et les cultures, et le traducteur occuperait l'espace du lieu de rencontres d'interlocuteurs d'origines différentes. Ces considérations visent essentiellement la langue en tant que système et non la langue en tant que véhicule d'un message. Pour Maurice Pergnier, il ne faut pas rechercher les universaux linguistiques au niveau de la langue, mais au niveau de la parole. Par le caractère arbitraire et social des langues, l'étude comparative aboutit à la constatation que chaque langue possède une distinction lexicale, grammaticale, syntaxique, structurale etc; ce qui rend impossible le postulat d'universalité. Pour que les langues échappent à leur caractère social pour entrer dans l'universel, il suffit que les messages exprimés dans ces langues soient universables. C'est au niveau du vouloir dire de quelqu'un et non d'une langue que se situent les universaux de la parole. L'universalité ne s'atteint pas par l'universalisation des langues mais par l'universalisation des messages et des sens.

Il est bien évident qu'aux difficultés purement linguistiques, viennent s'ajouter des obstacles d'ordre socioculturels qui renforcent la complexité du texte publicitaire. Ce contexte social se transforme précisément en espace de différenciation. Les impératifs économiques misent sur la standardisation tandis que les spécificités culturelles propres à chaque pays s'orientent vers la diversification. L'adaptation du message publicitaire devra donc jouer sur la négociation de ces deux contraintes. Les consommateurs à travers le monde se distinguent par leurs besoins et leur façon de les satisfaire. Ils possèdent des comportements et des habitudes de consommation variables d'un pays à l'autre ainsi qu'une appréciation différente des messages. Même si les aspirations peuvent être apparemment identiques, la façon d'exprimer ces motivations reste divergente dépendant du groupe spécifique auquel ils appartiennent. L'opération traduisante devra s'efforcer de s'adapter aux normes socioculturelles et de s'identifier aux systèmes de valeurs. Le message traduit doit répondre non seulement aux besoins immédiats du consommateur, mais aussi d'une façon plus implicite, aux besoins surajoutés d'ordre culturels ou idéologiques. La publicité vend à la fois un produit positif et une idéologie basée sur l'image valorisée que souhaite donner de lui même le client (bonheur, supériorité, réussite, jeunesse, sécurité etc.). C'est dans ce contexte de valorisation que s'établit un espace d'entente entre les promesses de la publicité et les attentes du public.

Adapter un message publicitaire sur un marché étranger, c'est avant tout cerner la complexité des éléments qui le composent et évaluer si le transfert de ces systèmes

opèrent le même effet sur le public ciblé.

### **La stratégie rhétorique de la persuasion à travers le texte et l'icône:**

Au delà de ces remarques et en ce qui concerne le message publicitaire en particulier, il ne s'agit pas seulement d'un vouloir dire, mais aussi d'un faire croire et d'un faire faire. La traduction doit donc se placer sur le même plan discursif que le message publicitaire, c'est à dire sur le plan d'une stratégie de communication. Celui-ci englobe non seulement du sens, mais il se structure sur le schéma d'un discours rhétorique et persuasif.

Que ce soit à travers l'image et la "dispositio" de l'annonce, ou à travers l'énoncé linguistique; le message publicitaire fonctionne comme un discours rhétorique traversé par trois dimensions (d'après la thèse de O. Ducrot développée par J.M. Adam & M. Bonhomme (1997:25)

- plan locutoire : discours présenté par le texte et l'image.
- plan illocutoire : discours informatif avec projection argumentative.
- plan perlocutoire: discours persuasif dans le but d'amener le client à passer à l'action.

Ces trois niveaux de la communication publicitaire tissent des liens interdépendants qui s'intègrent dans le circuit complexe de l'argumentation. L'icône et le texte constituent le double système qui structure le discours publicitaire. Que l'image soit "dénotée" selon R.Barthes avec un message sans code qui se limite à se référer aux objets qu'elle représente, ou qu'elle soit "connotée" traversée par plusieurs signifiés; la relation entre image et texte ne résulte en aucun cas "arbitraire".

Le message littéral apparaît comme le support du message symbolique. (Barthes, 1964:43)

Dans ce rapport d'interdépendance, les signes icôniques se superposent aux signes linguistiques. La relation qu'établit l'image avec le message linguistique est celle de la redondance (à travers la séduction) tandis que la fonction du texte est celle d'ancrage (à travers le raisonnement) guidant l'interprétation du public. Plus la coopération du public s'identifiant dans cette interprétation, se rapproche des intentions communicatives de l'annonceur, plus le succès sera garanti. L'impact du message publicitaire est d'autant plus intense qu'il répond non seulement à la volonté d'acquérir un objet mais au fait qu'il répond au désir d'obtenir un idéal de vie. Le plan verbal et iconique se fondent

dans une même perspective argumentative où le produit devient objet de valeur positif. Non seulement cette image valorisante imprègne le produit mais il atteint subtilement le public visé (la jouissance d'obtenir le produit et d'assumer les valeurs intrinsèques qui le composent) En raison de la complémentarité évidente qui existe entre image et texte, il reste à supposer qu'une adaptation publicitaire ne pourra en aucun cas omettre cette relation. Cependant, lors du transfert, il devra exister une certaine liberté de retouches qui puissent satisfaire les préconstruits socioculturels du public cible sans pour cela détruire la mimesis des deux plans. L'essentiel de la tâche du traducteur sera de conserver l'esprit du message publicitaire pour aboutir au même effet: séduire, persuader et provoquer l'achat.

Au delà du côté euphorique que produit l'argumentation, le but de la publicité est de vouloir persuader afin d'amener à vouloir acheter (plan perlocutoire). La vision économique est présente quoique subtile. Foncièrement manipulatrice, la publicité devra séduire par l'idéalisation du produit et du monde idéalisé dans lequel il s'intègre.

On perçoit mieux ainsi la complexité de l'adhésion des esprits aux valeurs de la société de consommation. Cette adhésion est moins une adhésion à la vérité du discours qu'aux valeurs sous-jacentes, idéalisées. La stratégie d'influence publicitaire, même si elle en persuade pas à l'achat immédiat, crée et renforce au moins une disposition permanente à participer au rêve d'un monde meilleur. (Adam, Bonhomme, 1997: 95)

Ce langage de persuasion se voit renforcé par un langage symbolique, situé dans l'inconscient collectif, et ayant pour mission de créer une symbiose entre l'image du "moi" et l'image que veut donner de soi la marque publicitaire.

### **Le message "subliminal":**

Dans la théorie de l'argumentation présentée par O. Ducrot, le langage du non dit, des implicites, des sous-entendus agit avec une force illocutoire non négligeable. L'implicite découle non seulement de l'élément linguistique auquel il est lié mais aussi d'un savoir collectif partagé entre locuteur (annonceur) et récepteur. Ce langage "subliminal" n'apparaît pas d'emblée et ne trouve pas d'interprétation consciente lors de la réception du message publicitaire. D'après J.M. Adam et M. Bonhomme, l'image est investie de schèmes iconiques.

Ces schèmes iconiques fonctionnent comme support visuel de topoi conceptuels qui sont projetés sur l'image de façon à influencer la réception. Ils constituent des unités argumentatives assez stéréotypées pour être aisément reconnues et fondées sur des croyances communes

(Adam, Bonhomme,1997:196)

Ces topoï conceptuels d'ordre archétypaux et d'ordre socioculturels appartiennent aux savoirs collectifs et à une idéologie implicite. Même si le langage symbolique du texte/icône ne présente pas consciemment de problèmes au traducteur, il n'en sera pas moins important sur le plan illocutoire, car d'une façon inconsciente il va provoquer chez le public une réaction favorable ou négative par le biais du langage symbolique universel.

El creador o diseñador gráfico lo utiliza como herramienta aplicada a inducir sensaciones y asociaciones de ideas que activan representaciones colectivas y motivaciones en el ámbito social hacia el que dirige su labor profesional.(...) La publicidad alcanza su blanco cuando lo creado o diseñado se encuentra alineado de manera adecuada con las predisposiciones más generales del psiquismo colectivo, esto es, del sustrato del trasfondo arquetípico sobre el que se halla edificado el recorte diferencial o individual que constituye la personalidad humana resultante de disposiciones innatas (heredadas), factores educacionales, socio-ambientales, etc. (Moreno, 2003:20)

Nous nous référons à la *dispositio* de l'annonce, à l'agencement du texte avec l'icône, à l'ordonnance de l'espace, à la direction des lignes, au choix des caractères, et aux différentes variables graphologiques. (forme, vitesse, dimension, pression, continuité, ordonnance et direction). Il existe une relation signifiante entre la conception de l'annonce et l'interprétation psychologique qu'en donne la graphologie. Le signe graphologique va fonctionner comme un langage inconscient dont le décodage se fera à travers la lecture des symboles inhérents au graphisme (voir schéma du symbolisme spatial).

Cet espace donc, qui est en nous, peut-être originaire,(...) fournit un ordre primordial qui est symbolique, c'est à dire intuitif et non encore intellectuel. L'archaïsme mythique a créé un schéma du monde (...) L'imagination spontanée voit en haut: le ciel, le soleil, le jour, la lumière, les puissances et esprits d'en haut. En dessous de la ligne, c'est le royaume contraire, la nuit, l'obscurité, l'abîme, le bas-fond. Il est impossible de ressentir autrement... (Pulver, 1995:15)

Le langage graphique de la publicité reflète des phénomènes et des critères identiques à ceux de la graphopsychologie. Au delà des barrières linguistiques, le langage symbolique, par son caractère universel, est capable de pénétrer dans l'inconscient collectif du public récepteur. Au moyen du langage symbolique de l'écriture et des formes, nous recevons indirectement toute une information de l'identité de l'entreprise et de l'image qu'elle veut transmettre au public " Le scripteur fait avec son écriture son propre portrait" ( Pulver, 1995: 20 )

Étymologiquement, le mot "personnalité" vient du latin *persona*, *per* signifiant

“à travers” et *sonna* correspondant à l’ouverture pratiquée à travers le masque que portaient les acteurs de l’Antiquité. La personnalité est donc une succession de masques ou de rôles que nous sommes amenés à jouer.

Una institución o empresa puede ser contemplada como si de una “personalidad colectiva” se tratase. Los aspectos idiosincrásicos de la misma, la configuración característica que la define es su imagen conductora o *gestalt*, su espíritu diferenciado podríamos decir (Moreno, 2003: 71).

D’une façon explicite, à travers les éléments linguistiques et iconiques, ou d’une façon plus implicite, au moyen du langage symbolique de notre savoir collectif; la publicité réalise à différents niveaux, son rôle manipulateur tandis que le public assume celui d’interprétant. La collaboration du public devient donc indispensable pour canaliser tout ce qui est d’ordre présuppositionnel et inférentiel et aboutir à la conclusion préétablie par l’annonceur.

Le traducteur s’intègre dans une chaîne de communication polyphonique. Il reçoit en tant que public les différentes voix du discours argumentatif de la publicité et devient à son tour créateur d’un message dont le but sera de provoquer le même effet sur le public cible. Ce critère devient l’élément essentiel dans la théorie du *skopos* (du grec signifiant but, objectif) formulée par Reiss & Vermeer qui postulent que toute action a une fonction et que de la même façon, toute traduction elle aussi, a une finalité. Ce postulat privilégie la culture du public cible. Le traducteur se transforme en négociateur entre les *skopos* de l’annonceur (faire faire), du message publicitaire en soi (faire croire) et ceux du récepteur d’arrivée régi par des *normes* pour mieux s’identifier aux *skopos* mentionnés (croire et faire). Ces normes sont des valeurs implicites à l’intérieur d’un groupe servant de critères pour juger ce qui est acceptable et ce qui ne l’est pas. C’est la société dans laquelle fonctionnent ces normes qui juge ce qui est culturellement exportable ou importable. Une fois les *skopos* cernés et les normes respectées, le traducteur s’investit de tous les pouvoirs indispensables pour devenir “manipulateur” d’une opération traduisante marquée par la créativité.

### **Stratégies traductives:**

Les multiples stratégies communicatives de la publicité nous renvoient inévitablement à un positionnement de transfert marqué lui aussi par une pluralité de stratégies traductives. Nous nous limiterons à citer certaines approches de traduction que nous propose Mathieu Guidère relative aux slogans publicitaires.

### 1. Transposition:

Cas où le transfert s'opère sans aucune modification, soit en conservant le slogan tel quel dans sa langue d'origine, soit en le traduisant dans sa littéralité. Cette stratégie s'emploie surtout pour des firmes mondialement connues dans une vision universalisante de la marque. Elle présuppose une homogénéisation du récepteur à l'échelle mondiale, le reléguant ainsi au stade de destinataire passif.

### 2. Adaptation:

Le texte publicitaire, en raison de son caractère fortement culturel, sera l'objet d'adaptations qui pourront affecter la forme ou le contenu.

L'adaptation formelle a pour but de rendre l'expression du slogan d'arrivée recevable par le public d'accueil et si possible familière et idiomatique, tandis que l'adaptation idéale vise la synchronisation du contenu initial avec les attentes culturelles du récepteur final (Guidère, 2000:124)

L'agence de communication internationale que dirige Ursula Grüber (leader mondial de l'adaptation publicitaire) fonctionne avec des rédacteurs spécialistes en publicité sans passer par un traducteur "Il n'y a pas de traducteurs, les rédacteurs sont recrutés dans les milieux professionnels... leur profil est différent du traducteur traditionnel. Les différences sont plus marquées dans la compétence du rédacteur qui est créatif et qui connaît bien la discipline" (entretien avec Ursula Grüber, 2000)

#### **Différentes étapes d'adaptation:**

**Brief du client:** au siège parisien de l'agence, une équipe multiculturelle de chefs de projet prend en charge et coordonne le dossier du client qui sera supervisé.

**Décodage:** le chef de projet analyse le message du pays source pour en déceler son essence. Ensuite, il sélectionne et confie le travail à un rédacteur de métier spécialiste d'un domaine en particulier.

**Transcodage:** le texte est adapté avec rigueur et créativité selon les codes du pays cible et le lexique spécifique du client. Le texte adapté est revu par un second rédacteur qui le confronte au texte original et propose éventuellement des améliorations.

**Contrôles:** après une ultime vérification à l'agence parisienne, dans chacune des langues concernées, les documents font l'objet de deux relectures successives. Si le client le souhaite, le texte adapté est soumis à ses filiales pour apporter éventuellement des ajustements liés notamment à la terminologie spécifique de la filiale. "L'adaptation

a pour but de restituer le sens du message sans le trahir et de relier celui-ci dans le contexte auquel il doit s'insérer" (Ursula Grüber)

### 3. Réécriture:

Lorsque les contraintes linguistiques ou culturelles rendent la traduction impossible, le rédacteur recrée le texte tout en conservant l'effet. Cette opération consiste à changer radicalement le slogan sans perdre l'idée du message initial.

### **Conclusion:**

Chaque fois que la langue et la culture sont en jeu, la traduction devient un véritable défi. Dans le cas particulier de la publicité, traduire ne signifie pas seulement résoudre des problèmes linguistiques, il s'agit d'adapter le message au contexte socioculturel, aux motivations et aux sensibilités du public visé.

Le traducteur devra d'autre part, conserver la symbiose entre l'impact du texte et la force de l'image, reproduire toute la rhétorique argumentative du discours publicitaire, réaliser en somme, une synthèse entre le texte et l'intention sous-jacente. L'opération traduisante est semblable à un puzzle où chaque pièce est nécessaire pour former un tout harmonieux. Le texte d'arrivée sera donc l'image reflétée du texte de départ, son autre moi, où chaque consommateur à l'échelle internationale puisse se retrouver identifié.

Plutôt que de poser le problème sous forme de dichotomie traduction ou adaptation, il est préférable de l'analyser dans une vision de complémentarité. Tous les procédés qui vont de la simple traduction littérale à l'adaptation la plus flexible n'entrent pas en conflit. Ils représentent au contraire les outils que manipulera le traducteur/rédacteur selon les exigences du moment. Traduction ou adaptation deviennent donc un choix de stratégies qui répondront aux impératifs économiques des annonceurs, aux contraintes linguistiques et culturelles du message et aux attentes du public cible.

## Références bibliographiques

- ADAM, J.- M & BONHOMME, M., 1997. *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*. Paris, Nathan.
- BARTHES, R., 1964. Rhétorique de l'image, *Communications* n°4. Paris, Seuil
- DUCROT, O., 1982. "Notes sur l'argumentation et l'art d'argumenter", *Cahiers de linguistique*, n°4. Université de Genève, p.158
- \_\_\_\_\_, 1984. *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- FROMM, E., 1975. *Le langage oublié*, Paris, Payot.
- GRÜBER, U., 1987, "La communication internationale a sa langue: l'adaptation". *Revue française de marketing*, n° 114
- GRÜNIG, B., 1990. *Les mots de la publicité*, Paris, Presses du CNRS.
- GUIDÈRE, M., 2000. *Publicité et traduction*, Paris, L'Harmattan.
- JAKOBSON, R., 1963. *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- GREIMAS, A.-J., COURTÈS, J., 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- MORENO FERRERO, M.-J., 2003, *Grafología y diseño gráfico publicitario*, Buenos Aires, Lasra.
- PERGNIER, M., 1978, *Les fondements socio-linguistiques de la traduction*, Paris, Champion.
- PULVER, M., 1995, *Le symbolisme de l'écriture*, Hérissay à Evreux, Stock.
- REISS, K., VERMEER, H., 1966, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid, Akal.
- SCHAFF, A., 1964, *Langage et connaissance*, Paris, Anthropos.
- TATILON, C., 1990, "Le texte publicitaire: traduction ou adaptation", *Meta*, 35, n°1.



## Algunas propuestas para traducir de otro modo a Flaubert

Lluís Maria TODO  
Universidad Pompeu Fabra

A diferencia de otros discursos y tantas teorías recientes sobre la traducción, las reflexiones, hasta cierto punto paralelas, de Henri Meschonnic y Antoine Berman tienen para nosotros una característica muy interesante, y es la de invitar al traductor literario que las asuma y les dé crédito, a modificar sus hábitos profesionales, a alterar lo que podríamos denominar su estrategia general de traducción.

En efecto, desde hace ya muchos años se había establecido como en un dogma entre los traductores literarios que la mayor virtud que podía exhibir una traducción era disimular su calidad de tal, y que para ello el traductor debía tender a *naturalizar*, casi diríamos *nacionalizar* el texto que traducía; así, el no va más de una traducción sería que pudiera pasar por un texto escrito en la lengua del traductor.

Berman comenta así la antigua manera:

On doit traduire l'œuvre étrangère de façon qu'on ne « sente » pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante<sup>1</sup>.

Pero esta estrategia integradora y naturalizadora tenía el grave defecto de obviar una de las características centrales del texto literario, que es, precisamente la de no ser en absoluto “natural”, pues lo propio de esta categoría de textos es el hecho de estar escritos, ya en su versión original, en una lengua única, que no es la del resto de discursos.

Dice Berman:

Les grandes œuvres en prose se caractérisent par un certain « mal écrire », en certain « non-contrôle » de leur écriture<sup>2</sup>.

O, según la fórmula magistral de Marcel Proust en su *Contre Sainte-Beuve*,

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Berman: 1999. pág. 35.

<sup>2</sup> Ibid: pág. 51.

<sup>3</sup> Proust: 1971. pág. 305.

El corolario es evidente: “naturalizar”, o “nacionalizar”, o aún “aclimatar” un texto literario en el proceso de traducción equivale a cometer una más, y según nuestro criterio moderno, quizá la más grave, de todas las traiciones de las que se viene acusando a los traductores desde siempre. El recto objetivo, pues, no debería ser ninguna forma de integración, sino más bien todo lo contrario: el respeto por toda la carga de extrañeza que ostenta el texto original y su translación hasta la lengua de llegada –en la medida de lo posible.

El formato de mi intervención me impide exponer en detalle las argumentaciones de Meschonic y Berman a este respecto, de modo que sólo citaré a este último a modo de resumen de sus tesis:

Indépendamment du fait que toute œuvre est liée à des œuvres antérieures dans le "polysystème" littéraire, elle est pure nouveauté, pur surgissement [...]. La visée éthique, poétique et philosophique de la traduction consiste à manifester dans *sa* langue cette pure nouveauté en préservant son visage de nouveauté.<sup>4</sup>

Y más adelante :

Amender une œuvre de ses étrangetés pour *faciliter* sa lecture n’aboutit qu’à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l’on prétend servir. Il faut bien plutôt, comme dans le cas de la science, une *éducation à l’étrangeté*<sup>5</sup>.

Convendría, pues conservar la extrañeza, la ajenidad, o acaso incluso la extranjería, del texto literario, y “educar en la extrañeza” al lector, para que la acepte, ahora también en las traducciones, puesto que en los textos originales ya está aceptada por la tradición lectora.

De momento, vamos a dejar de lado las dificultades de orden digamos institucional que origina, o mejor dicho: originaría, esta actitud traductora: ¿qué editor aceptaría una traducción con infracciones a la gramática en un libro en prosa? O quizá más precisamente: ¿a qué traductor se las toleraría la triple censura del corrector, el editor y el público lector, personificado, o no, en el crítico?

Seguiremos explorando el tema tomando ahora como ejemplo un escritor cuyo estilo resulta paradigmático de esta extrañeza que comentábamos antes: Gustave Flaubert que, precisamente por su uso tan particular de la lengua y su actitud libre ante la gramática se ganó la fama de ser un escritor que “escribía mal”. Fue justamente

---

<sup>4</sup> Berman: 1999: pág. 76.

<sup>5</sup> Ibid: pág.73.

Marcel Proust en su celebrado ensayo “À propos du “style” de Flaubert<sup>6</sup>”

J’ai été stupéfait, je l’avoue, de voir traiter de peu doué pour écrire, un homme qui par l’usage entièrement nouveau et personnel qu’il fait du passé défini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur<sup>7</sup>.

Dadas estas circunstancias, no es de extrañar que Flaubert haya sido una de las grandes víctimas de ese afán “naturalizador”, o nacionalizador, o regulador. Hablaron de ello, centrándose tan sólo en un aspecto, el de los tiempos verbales, Jean-Claude Chevalier y Marie-Fance Delport en su estudio *L’Horlogerie de Saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*<sup>8</sup>.

Mi propuesta se sitúa en esta línea, la de los análisis de Meschonnic y Berman, la de la crítica de Chevalier y Delport a los traductores poco sensibles a la particularidad irreductible del estilo de Flaubert y otros escritores radicales del estilo, a esos “traductores apisonadora” que reducen la unicidad del texto literario a una cadena de frases que parecen sacadas de un manual de gramática normativa.

Para ello, para tratar de respetar y representar la rareza del texto original, propongo:

-Primero: identificar sin duda, o con la mínima duda posible, las frases, los giros y usos léxicos, las estructuras que atentan contra la gramática, y proceder, en la medida de lo posible, a la elaboración de un equivalente de esa forma transgresora.

Un ejemplo: “la chaleur de plus en plus devenait suffocante” (*L’Éducation sentimentale*); según nuestros hábitos, lo predecible habría sido: “la chaleur devenait de plus en plus suffocante\*”, y el traductor español, Miguel Salabert<sup>9</sup>, no deja de traducir: “el calor era cada vez más sofocante”.

O este otro, extraído de la misma obra: “On criait. L’auberge était pleine de tumultes”; aquí, el traductor español vertió: “Todos gritaban y no menos tumulto había en la fonda”; sin duda no se atrevió a escribir: “Todos gritaban. La fonda estaba llena de tumultos” –y ésta sería justamente mi propuesta. Y como yo estoy traduciendo este libro, *L’Éducation sentimentale* al catalán, me permitiré citarles mi solución: “La gent cridava. L’alberg era ple de tumults”. Espero que nadie se atreva a corregirlo.

---

<sup>6</sup> Proust : 1971. pág. 586.

<sup>7</sup> Ibid: pàg.586.

<sup>8</sup> Chevalier, 1995.

<sup>9</sup> Flaubert, Gustave (1981), *La educación sentimental*. Traducción de Miguel Salabert. Madrid, Alianza Editorial.

Añadamos que en este ejemplo, la trasgresión, o una de las trasgresiones, ese “*tumultes*” en plural sólo es perceptible en el código escrito –cosa que no ocurre ni en el castellano ni en el catalán. No creo que esta circunstancia invalide mi propuesta, al contrario: a estas alturas ya muy pocos lectores se atreverían a conceder ninguna especie de primacía a lo oral por encima de lo escrito.

Otra frase extraída de *La educación sentimental*: “devant cette vierge qui s'offrait, une peur l'avait saisi”. O bien esta otra del mismo tipo : “en la voyant si heureuse, une pitié le prit”. Flaubert ya había dado otro ejemplo de ese uso insólito del artículo determinado en *Madame Bovary*: “Elle serait bien descendue causer avec la bonne, mais une pudeur la retenait”. El traductor español traduce así la primera frase citada: “ante esa virgen que se ofrecía, tuvo miedo”; en cambio, en la segunda conserva el artículo: “al verla tan feliz, una piedad se apoderó de él.”

“Elle tremblait extrêmement”, o “ses deux bras ronds sortaient de sa chemise qui n'avait pas de manches” son otros ejemplos de usos por lo menos insólitos de la lengua francesa, que el traductor, creo yo, debería respetar escrupulosamente, es decir, tratar de trasladar y re-presentar en su texto.

Pero el aspecto en el que las transgresiones de Flaubert a la gramática son más abundantes, más significativas y a la vez menos respetadas por los traductores es sin duda el de su particularísimo uso de los tiempos verbales. Ya hemos observado que Proust fue el primero, o uno de los primeros, en destacar el valor no sólo estilístico, sino incluso filosófico, fenomenológico, de los usos verbales de Flaubert. Pues bien, tal como comentábamos, Chevalier y Delpont, analizando diversas traducciones de textos flaubertianos a lenguas románicas, demostraron la más que escasa sensibilidad que mostraron la mayoría de ellos a esta particularidad tan sobresaliente del estilo de Flaubert. Y subrayo el hecho de que se trataba de lenguas románicas, con unos sistemas verbales totalmente comparables, procedentes todos del sistema latino. No voy a repetir lo que escribieron estos autores. Sólo aportaré un último y breve ejemplo, procedente éste de *Madame Bovary*, para ilustrar lo que digo. Sea la frase:

Binet, qui ne se mêlait jamais des affaires d'autrui, madame Lefrançois, Artémise, les voisins, et jusqu'au maire, M. Tuvache, tout le monde l'engagea, le sermonna, lui faisait honte; mais ce qui acheva de le décider, c'est que ça ne lui coûterait rien.

Sería difícil establecer con seguridad el sentido de esta alternancia entre el *passé simple* y el *imparfait*, y lo más probable es que su sentido sea su misma existencia, es decir, que esta infracción a la gramática esté ahí precisamente para señalar el carácter

literario del texto, un fenómeno que Barthes estudió eficazmente en su *Le Degré zéro de l'écriture*<sup>10</sup>. Ello no sólo no invalida, sino que, a mi parecer, refuerza la propuesta que he venido exponiendo: cualquier traductor de este texto a cualquier lengua románica, por lo menos, debe conservar literalmente, escrupulosamente, respetuosamente, los tiempos verbales que eligió Flaubert. Quien consulte la obra citada de Chevalier y Delport sabrá qué suerte mereció este rasgo de estilo de Flaubert en las distintas traducciones de *Madame Bovary*: el de ser víctima de los traductores-apisonadora.

Antes de terminar quiero repetir lo que ya dije hace un momento: no ignoro ni minusvaloro las dificultades prácticas que implicaría la aplicación estricta de esta propuesta. Pero tampoco creo que sea totalmente impracticable, al menos por parte de traductores experimentados y con la colaboración de correctores y editores sensibles a los problemas del estilo literario. Sea como sea, sólo la práctica, la prudencia y el sentido común nos mostrarán los límites que conviene imponer a esta nueva práctica traductora. Es una experiencia y un experimento que invito a emprender a todos mis colegas traductores.

Muchas gracias.

---

<sup>10</sup> Barthes, Roland (1951), *Le Degré zéro de l'écriture*. París : Seuil.

## **Bibliografía**

- BARTHES, Roland. 1972. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.
- BERMAN, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Seuil.
- BERMAN, Antoine. 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
- CHEVALIER, Jean-Claude y Marie-France Delpont. 1995. *L'Horlogerie de Saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*. Paris : L'Harmattan.
- MESCHONNIC, Henri. 1978. *Pour la poétique*. Paris : Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier.
- PROUST, Marcel. 1971. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard.

# **Lenguaje con fraseologías, matiz cultural, social, generacional, un reto para la traducción.**

Christine VERNA HAIZE  
Universidad de Alicante

## **Resumen:**

Como sabemos las unidades fraseológicas<sup>1</sup> son un verdadero reto a la hora de encontrar un equivalente. Son los elementos de más costosa interpretación, y que más llaman la atención cuando uno se enfrenta al aprendizaje de una lengua extranjera y por supuesto cuando uno se quiere dedicar a la traducción.

Esta comunicación pretende a partir de expresiones fijas verbales en español y en francés enseñarles la organización de un diccionario electrónico. Nuestro propósito es de mejorar y ampliar el campo de la traducción abriendo un nuevo camino que pueda servir tanto al usuario como al profesional.

## **Abstract :**

This paper aims to explore the studies that have been done to create a database to elaborate an electronic dictionary base don verbal phraseological unities.

This project would offer to the user or translator the pertinent informations because every people know the difficulties to found the equivalent for the correct traduction.

## **Introducción**

Empezaremos por una breve presentación de los rasgos distintivos de las unidades fraseológicas. Tenemos que subrayar que esas unidades forman parte de una memoria colectiva, y éste es el primer rasgo distintivo. Como sabemos los lingüistas no se ponen de acuerdo con las denominaciones y clasificaciones. La propiedad de la fijación ya fue tratada por Alberto Zuluaga<sup>2</sup>, cuando empezaba a constituirse la fraseología como

---

<sup>1</sup> Utilizaremos las abreviaturas siguientes : UF (unidad fraseológica) y UFS (unidades fraseológicas)

<sup>2</sup> Zuluaga, A. (1980): "Introducción al estudio de las expresiones fijas". Frankfurt, nº 10 de *Studia Roancia*, Verlag Peter Lang.

disciplina independiente. Zuluaga señalaba cuatro formas de fijación: "inalterabilidad del inventario de los componentes" e "invariabilidad de alguna categoría gramatical", "inmodificabilidad del inventario de los componentes", e "insustituibilidad de los elementos componentes", insistiendo que existen distintos "grados de fijación". Pero no daremos unas definiciones de las expresiones fijas ya que la clasificación es muy amplia y las interpretaciones numerosas. Para el usuario nativo la fraseología representa un saber lingüístico, cultural y social común depositado en la experiencia y aunque le sea más fácil que a un usuario no nativo las expresiones fijas representan para él a la hora de su empleo serias dificultades (generacionales por ejemplo). Pero no cabe duda que sin ellas el lenguaje se reduciría a unos términos sin vida alguna.

Le décodage de la collocation ne pose pas de problème. Les problèmes se situent au niveau de l'encodage : l'étranger ne peut pas prévoir à l'aide de quel verbe la langue française « met fin » au silence : \**briser*, \**casser*, *rompre le silence*. Les collocations sont donc idiomatiques au niveau de l'encodage, une idiomaticité dont les français ne se rendent pas souvent compte parce qu'ils la maîtrisent, parce qu'ils mettent automatiquement leurs pas dans les pas de la langue et n'ont aucune conscience des pièges qu'ils évitent et dans lesquels tombent abondamment les locuteurs étrangers<sup>3</sup>.

Viendo que las unidades fraseológicas en los diccionarios generales en soporte papel son muy reducidas, pensamos en la creación de un diccionario electrónico que supla esas deficiencias incorporando el máximo número de estas unidades ya que la técnica nos lo permite

Los diccionarios en soporte papel organizan alfabéticamente en torno a las entrantes del léxico que recogen, reagrupando las unidades que presentan la misma forma bajo una misma entrada:

Ejemplo:

Estar como una ballena: être comme une baleine

Estar como un tonel: être comme un tonneau

Estar como una foca: être comme un phoque

Estar como una vaca: être comme une vache

Estos ejemplos son fácilmente traducibles ya que tienen una equivalencia en los dos idiomas, pero la traducción se complica cuando encontramos el ejemplo siguiente:

“no ser más alto que un perro sentado” = “être haut comme trois pommes”

« tener pistoleras » = « avoir une culotte de cheval » ou « avoir des poignées d'amour »

---

<sup>3</sup> Asuman F.J. (1997): 282 extraído del diario *Le Figaro* del 05/03/2002.



Estas expresiones necesitan un conocimiento y dominio de la lengua cultural y social lo que representa una dificultad mayor a la hora de emplearlas. Aquí tenemos que buscar la equivalencia y llamar al saber lingüístico, cultural y social depositado en la vivencia, la experiencia. A menudo se observa que los grados de intensidad<sup>4</sup> son diferentes. En español encontraremos muchas hipérbolos mientras que en francés jugaremos con la ironía. El artículo “Comparación estereotipada y colocación en español y en francés”<sup>5</sup> nos dan unos excelentes ejemplos.

Podremos incluso encontrar unas diferencias entre los valores simbólicos.

Ejemplo: “tener más paciencia que Job” “ être pauvre comme Job”. El mismo personaje representa por un español la paciencia y por un francés la pobreza.

Estos valores revelan unas actitudes sociales heredadas. Suelen ser peyorativas y se puede observar cambios a la hora de mencionar insultos raciales, sexuales, nacionales. Ambas lenguas aluden a hechos propios de cada país. Al no disponer de la etimología hace que sea difícil traducir esas unidades.

Estos ejemplos que corresponden a unidades fraseológicas, presuponen evidentemente que los interlocutores tengan un nivel de lengua superior con un fondo cultural y lingüístico común para crear un buen entendimiento. Las UFS se han almacenado en la memoria cultural y colectiva de la sociedad así como en la memoria individual de cada uno. Será entonces necesario que el interlocutor y el locutor posean este mismo fondo para cada acto de comunicación. En caso contrario, se encontrarán con grupos de palabras incomprensibles y deberán acudir a los diccionarios para poder descifrar esa UF. A primera vista observamos que el significado global de estas UFS no corresponde con la suma del significado de cada palabra que la compone. Resulta pues evidente, que una lengua no se aprende únicamente por el estudio de sus reglas gramaticales y de su léxico, el usuario deberá conocer también estas UFS creadas y adoptadas por el uso. Por consiguiente el uso de diccionarios monolingües y bilingües aunque constituyen una parte importante del sistema léxico tiene sus limitaciones:

1º- criterio de clasificación alfabético (fruto de la intuición y competencia lingüística del o de los lexicógrafos

2º- clasificación no exhaustiva (espacio físico, amplitud de la tarea a realizar, factor de rentabilidad económico...)

---

<sup>4</sup> Mogorrón Huerta P. (2001) “ L’intensité dans les expressions figées” Colloque La Laguna 25-28 de abril 2001. pp. 861-878.

<sup>5</sup> Pamies Bertrán A. “Comparación estereotipada t colocación en español y en francés”.

Todas estas dificultades en el tratamiento de las expresiones en los diccionarios nos ha incitado a pensar en la elaboración de una base de datos que permita encontrar una gran mayoría de las UFS presentes en nuestro idioma y por otro lado desde nuestra labor de docencia en traducción para facilitar la tarea del futuro traductor al encontrar un equivalente en otro idioma intentando paliar estas deficiencias y problemas queriendo sin pretensión alguna poner “La guinda al pastel”.

En el último coloquio “La Cultura Mediterránea a través de la fraseología” organizado por la profesora Carmen Gonzalez y el profesor Pedro Mogorrón pudimos una vez más darnos cuenta de las dificultades encontradas a la hora de traducir ese tipo de expresiones. Pudimos también reflexionar sobre el término expresiones fijas, ya que según varios especialistas sólo una parte de la expresión puede considerarse fija. Según el profesor Anscombe<sup>6</sup> una buena traducción consistiría en buscar un “invariant formulaire”. Teniendo en cuenta que la estructura de superficie jugaría un papel análogo en la lengua de llegada (L2) como la de salida (L1).

- Problema de la fijación
- La equivalencia estadística
- La equivalencia estilística
- La equivalencia rítmica
- La equivalencia de categoría

Ejemplo :

- En mayo no te quites el sayo
- En mai fait ce qu’il te plaît

a) El registro de lengua (popular)

b) El estilo y el ritmo son perfectamente respetados /’-/-‘-‘-’ /’--/-‘--‘--/

c) El registro situacional es el mismo (el tiempo)

Para estos dichos populares efectivamente encontramos unas estructuras análogas pero en las UFS que tratamos cambian, asistimos continuamente en una estabilización y destabilización de la lengua.

Les langues changent sans cesse (...). A chaque moment de leur existence elles sont le produit d’un équilibre transitoire<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Anscombe J.C. (2006) “La Cultura Mediterránea a través de la fraseología” Coloquio Universidad de Alicante : 13-15 de diciembre.

<sup>7</sup> Bally Ch. (1950), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke (1<sup>er</sup> édit. 1932)

### **a) Los niveles de lengua**

Los niveles de lengua han sido también debatidos durante largas horas, ya que observamos que muy a menudo la clasificación en los diccionarios generales se reduce a una lengua estándar recogida por la mayoría de los usuarios. También suelen tardar en incorporar nuevas expresiones. Muchas UFS aparecen y son utilizadas sólo un tiempo y son reemplazadas por otras más recientes. Pretendemos limitar los registros, unificar los criterios para realizar una valoración y catalogación rigurosas.

Los niveles estándar y culto no presentan demasiados problemas de identificación. Sin embargo hemos tenido que proceder a una unificación de criterios que permite hacer una valoración y catalogación rigurosa. Los siguientes niveles de lengua: popular, vulgar, familiar, coloquial en diferentes diccionarios consultados para una misma UFS son registrados de distintas maneras. Nuestra pretensión es indicar las marcas características de grupos sociales, usos regionales, generacionales, frecuencias de uso, expresiones en desuso, etc. ya que no vienen reflejadas ni en los diccionarios generales ni en los bilingües por lo que entorpece el acto de traducción.

En su ponencia “La valeur sociale des mots” Patrick Charandeau<sup>8</sup> nos habla de los “sociolectes” que caracterizan grupos sociales, comunidades regionales. Realmente hace falta una experiencia con lo cotidiano, con los amigos y en el trabajo y sobretodo en los viajes al extranjero para darnos cuenta del llamado “choc culturel”.

Uno de los grandes problemas lexicográficos es la vigencia y frecuencia de uso de las unidades. Debemos catalogar las UFS por un lado si es una muestra representativa de la lengua utilizada por una comunidad lingüística en una determinada época y por otro lado su frecuencia de uso para averiguar la importancia de esa misma UF en el conjunto del vocabulario de una lengua.

La dificultad que encontramos es seguramente debida al bagaje cultural y social de cada uno. Quizás habría que proponer la frecuencia de uso ya que en cierto círculo tal o tal UFS se empleará con frecuencia o será incluso prohibida. En este apartado entra con fuerza el matiz generacional. Sabemos perfectamente que si nos situamos a la salida de un instituto el modo de expresarse de los alumnos se distancia enormemente del lenguaje de un círculo de gente mayor.

No olvidemos pues que todo sistema lingüístico está en continua transformación y

---

<sup>8</sup> Charaudeau P. (2001) “La langue entre identité culturelle et identité discursive” Colloque Universidad de La Laguna 25-28 avril pp. 31-44

readaptación “le français dans tous les sens” comme l’écrit si bien Henriette Walter<sup>9</sup>. La información debe estar siempre al día para el usuario. La creación en los actos de habla ha permitido esas asociaciones. Algunas lúdicas, otras estéticas todas muy vivas en lo cotidiano. La lengua selecciona y luego cada expresión sigue su camino, para aparecer integradas en la sociedad. Recientemente se preguntó al Presidente español el precio del café, por lo visto el precio estaba muy por debajo de lo que se cobra. Rápidamente el pueblo español creó el “cafezapa” de nuevo la opacidad para un usuario extranjero. Imaginarnos entonces una nueva UF :” más barato que un cafezapa” . Esas creaciones modernas integrarán o no nuestra lengua. Lo que si debemos observar es que no impide que lenguas distintas compartan sobretodo desde un punto de vista semántico un núcleo común.

La técnica moderna nos permite usar unos corpus lingüísticos, esos conjuntos de textos en formato electrónico es una muestra representativa de la lengua y permiten al traductor obtener datos objetivos. Citaré como modo de ejemplo “CREA” corpus de referencia del español actual y “FRANTEXT” un corpus de 150 millones de palabras para el idioma francés.

#### **b) El estilo y el ritmo**

¿Por qué recordamos *Les fables* de Jean de La Fontaine a pesar de su léxico arcaico? El ritmo sirve de ejercicio mnemotécnico. Si la aplicásemos a las UFS facilitaría enormemente la tarea del traductor.

Como en las canciones y los poemas (estudio del ritmo en una selección de poemas de *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire y sus traducciones en castellano. Memoria realizada por M<sup>a</sup> Angeles Jaén Morcillo en la Universidad de Alicante en 2006 y dirigida por D. Fernando Navarro Domínguez. Podríamos extendernos mucho sobre la relación entre el ritmo y la expresión. Kurt Spang apunta que el ritmo puede atribuirse la categoría de alma (Kurt Spang “Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico”, Universidad de Murcia, Murcia, 1983.)

En nuestras unidades fraseológicas podemos observar que la expresión que empieza por “estar como” en español, tendrá su equivalente en francés “être comme” un buen principio para una buena traducción, pero por desgracia no nos servirán para todas. “être haut comme trois pommes” no se traducirá por “estar alto como tres manzanas” sino por “no levantar tres palmos del suelo”.

---

<sup>9</sup> Walter H. (1988), *Le français dans tous les sens*, Paris, Laffont.

### **c) El registro situacional**

Se trata de delimitar el campo semántico y dividirlo en subcampos. Por supuesto encontramos una dificultad la sinonimia entre descriptores supone asignar una unidad fraseológica a un campo semántico determinado pudiendo pertenecer a otro campo.

Ejemplo:

Tener pistoleras “avoir une culotte de cheval” el campo semántico “gordura” está aquí respetado. Pero si traducimos por “avoir des poignées d’amour” el campo semántico cambia, se trata de “belleza”. Sobretudo a una cierta época, el pintor Rubens veía en la gordura, la belleza. La catalogación no es sencilla, pero de nuevo pensamos que la consulta por mediación de un diccionario electrónico facilitará enormemente la tarea del traductor, ya que una gran parte de esos matices estarán reflejados. La constitución de estos campos temáticos va a permitir establecer con toda claridad relaciones de polisemia, antonimia, sinonimia, etc. Que serán muy importantes para poder encontrar la fraseología más equivalente en traducción.

Por todas estas razones hemos pensado que la primera fase de este diccionario fraseológico debe realizarse individualmente para cada uno de los idiomas, ya que si partimos de una sola lengua de partida corremos el riesgo de privilegiar ese idioma referente. Alain Rey en sus trabajos de lexicología plurilingües realizados a partir de un idioma padecen según él de “Terminologie de départ”<sup>10</sup> (1992.102)

En una segunda fase pretendemos realizar cruces entre los diferentes inventarios lingüísticos. La elaboración de un paradigma de unidades léxicas relacionadas por el significado en una lengua fuente y a un paradigma similar para la lengua meta permitirán abordar la traducción. Pero no olvidemos que el traductor se enfrenta generalmente a estas unidades dentro de un contexto. Gracias a la gran capacidad de memoria de nuestro diccionario electrónico realizaremos todos los procesos necesarios para avanzar y sacar conclusiones.

### **Variantes paradigmáticas**

Las unidades fraseológicas que presentan variantes es decir que se pueden cambiar elementos sin alterar el significado figurarán en nuestro diccionario afín de indicar al usuario una mayor precisión a la hora de traducir. El traductor a coger el significado general de la UL sin reflejar unas marcas características de grupos sociales,

---

<sup>10</sup> Rey A. (1992) *La terminologie. Noms et notions*. PUF, p. 102.

usos regionales, generacionales, frecuencias de uso, expresiones en desuso, etc. corre un serio riesgo. Esas connotaciones usadas por los miembros de las comunidades conscientemente o inconscientemente deben ser tenidas muy en cuenta.

Incorporaremos creaciones de la lengua activa que no se encuentran en los diccionarios generales.

Como lo señalamos anteriormente la creación de una nueva UF no tienen límites, nuestro proyecto no podrá limitarse al francés de Francia sino que tendremos que tener en cuenta lo francófono (Suisse, Belgique, Québec...). Cabe destacar la ponencia de Nathalie Bleser Potelle<sup>11</sup> sobre el estudio de las variantes regionales francófonas y sus numerosos y ricos aportes. Este apartado podría resumirse utilizando las teorías de Whorf “es la lengua del corazón que determina nuestra comprensión del espacio exterior”.

### **Conclusión**

Nuestro diccionario representa un proyecto ambicioso, es sin duda cabe una herramienta de trabajo potente y rápido que facilitará la tarea delicada del traductor. Por lo tanto queremos crear un diccionario lo más completo posible para que el usuario pueda conocer un máximo de equivalentes y para que pueda escoger a través de las informaciones, las que considere más conveniente. Quizás por la brevedad de mi ponencia tengan unos sabores agridulces ya que por suerte el estudio de los idiomas no tienen límites, por esta razón les pedimos paciencia ya que nuestro proyecto tardará en “dar a luz” y “ver la luz”.

---

<sup>11</sup> Bleser Potelle N. (2001) “Saveurs aigres-douces d’une langue de contrastes : L’étude des variantes régionales francophones” Colloque La laguna 25-28 avril. pp. 227-241.

## Conflictos y desafíos en las epopeyas subsaharianas

Vicente Enrique MONTES NOGALES  
Escuela Universitaria de Turismo de Asturias

Desde que Aristóteles diese a conocer sus teorías sobre los diferentes géneros literarios hasta nuestros días, numerosos autores han pretendido delimitar la naturaleza exacta de las epopeyas por lo que múltiples definiciones han visto la luz y han reflejado la controversia originada por la aparición de posturas enfrentadas. Muchos investigadores admiten la dificultad que esta tarea supone; Colin Smith advierte de la complejidad que la determinación precisa del género épico implica debido a su universalidad espacial y temporal por eso prefiere hacer una síntesis de elementos comunes (Smith, 1900: 17-18). J. M. Paquette opina que el discurso crítico desde la antigüedad (Aristóteles) hasta la actualidad (Hegel, Georg Lukacs, etc.) ha favorecido la confusión en la terminología empleada en el estudio de los géneros y en concreto en el de la epopeya (Paquette, 1988: 19). La mayor parte de las definiciones se basan principalmente en consideraciones tales como el contenido, la forma, la finalidad e incluso la extensión, entre otros factores. Sin embargo, un rasgo común en todas ellas es la importancia acordada al carácter bélico de los relatos épicos. Zumthor, en pocas líneas ya pone en evidencia la condición marcial de estos relatos:

Relato de acción que concentra en ésta sus efectos de sentido, parca en adornos anejos, la epopeya pone en escena la agresividad viril al servicio de alguna gran empresa. Fundamentalmente, narra un combate y separa, entre sus protagonistas, una figura fuera de lo común que, aunque no salga siempre vencedor de la prueba, no por ello suscita menos admiración. (Zumthor, 1991: 110-111)

J.M. Paquette, mediante una definición mucho más extensa, también añade que: “l'épopée est le récit d'une action *heroïco-guerrière* se déroulant sur le plan de l'*histoire et de la fiction*” (Paquette, 1988: 34-35). Georg Lukacs declara que este género muestra repetidamente la permanencia de la venganza: “la violación de las normas indiscutidas provoca necesariamente una venganza, que exige ser vengada a su vez, y así sucesivamente hasta el infinito” (Lukacs, 1971: 64). Eno Belinga, incluyendo en su estudio también las narraciones africanas, señala que los sucesos que describen pertenecen a periodos “heroicos” en los que predomina la guerra o la aventura (Beling,

1978: 27).

En lo relativo a las epopeyas africanas, Christiane Seydou defiende que la transgresión es un aspecto crucial y origen de las acciones que causan la dinámica del relato épico y que desembocan en una situación agonística. La transgresión referida por esta autora engloba el quebrantamiento de una ley, la infracción de una norma moral y, ateniéndonos a su sentido etimológico, la intrusión en una realidad ajena, por lo que la considera como uno de los rasgos distintivos de este género con relación a otros del continente africano (Seydou, 1982: 95-96). Sin embargo, Lilyan Kesteloot y Bassirou Dieng juzgan la transgresión como un concepto demasiado general puesto que aparece también en el cuento y en el mito<sup>1</sup>. Prefieren referirse a combates, duelos y otras manifestaciones violentas como situaciones más propias de la epopeya mundial (Kesteloot; Dieng, 1997: 35). En lo que concierne a las epopeyas oesteafricanas que son objeto de nuestro análisis, podemos asegurar que los actos guerreros son esenciales en el desarrollo de la acción. Para apoyar esta afirmación, consideramos necesario citar algunas de las características que conforman la personalidad del héroe del relato épico subsahariano ya que veremos que antes de su nacimiento, su destino le encamina a la lucha. A pesar de que existen diferencias entre los protagonistas de las epopeyas y que además, cada uno de estos individuos presenta rasgos distintivos dependiendo de la categoría de narración a la que pertenezca<sup>2</sup>, podemos extraer ciertas características comunes a una gran parte de ellos basándonos en los análisis de Amadou Koné: a) Los orígenes del héroe son generalmente nobles. Está ligado por uno de sus ancestros a un dios o a un animal mítico. Ham-Bodêdio, Silamaka, Soundjata son algunos de ellos; b) El héroe está predestinado. Su nacimiento viene precedido de una profecía que anuncia un destino excepcional; c) El héroe es víctima de una injusticia que le obligará a exiliarse. A continuación seguirá un periodo de formación guerrera, esotérica o de ambas. d) A esta etapa de preparación le sigue el combate que le permitirá resolver la injusticia a la que había sido sometido; e) Todas las fuerzas del héroe van encaminadas

---

<sup>1</sup> Muchos son los autores que observan que las fronteras entre los diferentes géneros literarios africanos no están del todo claras. Los relatos épicos proporcionan múltiples pruebas de interferencia de géneros como declaran O. B. Danaï (Danaï, 2002: 220), Nicolas Martin Granel, Idoumou Ould Mohamed Lemine y Georges Voisset (Martin Granel; Mohamed Lemine; Voisset, 1992: 140) y Moussa Sow, entre otros (Sow, 1989: 93).

<sup>2</sup> Lilyan Kesteloot y Bassirou Dieng realizan una tipología de las epopeyas africanas que incluye las más relevantes de la mayor parte de los países africanos. Estos autores distinguen las siguientes clases de epopeyas: a) la epopeya real o dinástica; b) la epopeya corporativa, relativa a ciertas profesiones (pescadores, cazadores o pastores); c) la epopeya religiosa; d) la epopeya mitológica de clanes (Kesteloot; Dieng, 1997: 39-50).



a lograr la victoria. El problema que se le plantea no es de carácter psicológico y su psicología no aparece muy analizada. f) El héroe simboliza los valores positivos de la sociedad a la que pertenece mientras que el antihéroe simboliza los negativos.

Sin embargo, este no es el perfil de todos los protagonistas de los relatos épicos subsaharianos. *L'épopée bambara de Ségou* está compuesta por una serie de capítulos independientes cuyos héroes nos permiten descubrir al prototipo de héroe bambara de los siglos XVIII y XIX. Su personalidad se define por la combinación de las siguientes cualidades: bravura, desmesura, alto sentido del honor, orgullo, vanidad viril ante las argucias femeninas, respeto a la palabra dada y amor propio. Muchas de estas peculiaridades sobresalen en Bakari Dian, uno de los personajes de esta narración, pero no encontramos en él la mayoría de los rasgos destacados por Koné: ni origen noble, ni predestinación, ni periodo de formación y sin embargo, simboliza uno de los más destacados héroes de esta epopeya: aquel que debe enfrentarse a solas contra el más temido enemigo del pueblo de Segu. Tampoco otros de los reyes o príncipes que protagonizan algunas de las aventuras de esta epopeya responden a las características enumeradas por este autor. Se trata de capítulos demasiado breves como para que ese proceso defendido por este investigador aparezca enteramente. Sin embargo, en la trayectoria de Samba Guéladio, sobre el que gira la epopeya peul del Futa Toro en el siglo XVIII y en la de Soundjata, el más célebre de todos los héroes mandingas, fundador del imperio de Malí en el siglo XIII, sí hallamos las etapas mencionadas por Koné. En cuanto al héroe peul, Issagha Correra destaca las siguientes características: orgullo, valor, temeridad, nobleza, independencia y desinterés por los bienes materiales (Correra, 1992: 234-238). Soundjata despierta admiración por múltiples factores pero principalmente por su valor, su humanidad, su templanza, su contención y su orgullo, por esto ensalza magníficamente las virtudes del noble mandinga<sup>3</sup>.

A continuación vamos a examinar cual es el origen del conflicto que desencadena el encuentro, en el campo de batalla, de los diferentes personajes. Comenzaremos por *L'épopée bambara de Ségou*, obra que nos ofrece una gran variedad de pugnas por la diversidad de capítulos independientes y que nos permiten comprobar que las causas de tales enfrentamientos se repiten. La oposición surge, en la mayor parte de ellos, entre un

---

<sup>3</sup> Debemos tener en cuenta que el noble mandinga estaba sometido a numerosas obligaciones que condicionaban tanto su actitud como sus ocupaciones laborales para diferenciarse de los miembros de otras dos capas sociales: los esclavos y los “ñàmakálá”. Sory Camara nos proporciona detalladas informaciones sobre la civilización malinké (una de las poblaciones que junto con los bambara y los diola constituyen el grupo mandinga) que reflejan las relaciones entre los tres clanes sociales (Camara, 1992: 29-99).

rey, normalmente Da Monzon, y otro príncipe, jefe o rey. El vasallaje es la situación social entre el reino de Segú y los territorios sometidos en los siglos XVIII y parte del XIX por lo que no es extraño que algunos jefes se rebelen contra el poder imperialista y las obligaciones económicas a las que estaban sometidos por el gobierno soberano. Esto sucede a Silamaka de Macina. Este peul es desafiado por su enamorada quien le acusa de no ser lo suficientemente valiente como para oponerse a la fuerza de Da Monzon, rey de Segú. De este gesto se constata un hecho trascendental en esta epopeya: la aparición de uno de los defectos femeninos más peligrosos para el varón, los caprichos de las mujeres, capaces de provocar enfrentamientos que desencadenan la muerte, como en este caso, no sólo del protagonista peul sino también de muchos de sus hombres. También apreciamos un factor reiterativo en cada uno de los relatos analizados: un héroe no puede rechazar un desafío ya que esto sería una muestra de deshonor, su mayor vergüenza; por esto el narrador nos indica: “[Silamaka] qui a peur de la honte mais point des coups de lance” (Kesteloot, 1993: T. 2, 93). Por otro lado, nos preguntamos si el verdadero origen de la animadversión de Silamaka hacia Da Monzon responde a su deseo de acabar con la soberanía de Segú o a su intención de probar a su amada su valor. En cualquiera de los dos casos, Silamaka reúne las cualidades de un noble temerario, rebelde y honorable. Este peul sabe que su rivalidad con el rey bambara le supondrá la muerte pero gracias a ella refleja la aceptación de un destino con gran tranquilidad y la culminación de su carácter heroico. De este modo, a pesar de ser derrotado despierta la admiración popular.

El jefe peul Bassi de Samaniana, en el capítulo titulado “Da Monzon et Bassi de Samaniana” también desafía al rey Da Monzon mediante sus palabras y un acto ritual. La causa de tal reto proviene de una antigua rivalidad motivada por el rechazo del poder feudal: “notre querelle est une bien vieille querelle!” (*Ibidem*: T. 1, 39). Pero también descubrimos frecuentemente a unos personajes que influyen enormemente en estos conflictos: los “griot”<sup>4</sup> y los “tondyon”<sup>5</sup>. Su función en estas situaciones es la de

---

<sup>4</sup> Los “griots” son verdaderos transmisores de la palabra, aquellos que en ocasiones están al servicio de una familia de la que conocen toda su historia y se encargan de ensalzarla mediante sus relatos. En otras ocasiones, acuden a las concentraciones familiares o populares y se convierten en los protagonistas explicando mitos o relatos de mayor extensión que los cuentos, sorprendiéndonos con su capacidad memorística. Su unión con la familia puede hacer que incluso participen como consejeros en determinadas situaciones. En esta epopeya se caracterizan por sus consejos, sus arengas y su capacidad manipuladora. Sory Camara realiza un detallado estudio sobre los “griots” en la sociedad malinké (Camara, 1992).

<sup>5</sup> Los “tondyon” son los guerreros, los soldados que en esta epopeya reúnen los atributos del antihéroe, entre los que distinguimos la traición y la cobardía.

sembrar la discordia, la de provocar al rey e incitarle a la lucha. Son los “griot” los que comunican a Da Monzon la sublevación de Bassi mediante las siguientes palabras:

On raconte que Bassi te conteste ton titre,  
qu’il est Peul, et toi, un vil mangeur de têtes [...]   
car il ne te considère pas comme son roi.  
En outre, il proclame qu’il ne te craint guère. (*Ibidem*)

En el capítulo “Da Monzon trahit Bakari Dian” son los “tondyon” los que no tardan en provocar a Da Monzon revelándole el protagonismo que su mejor soldado está adquiriendo:

Il dit que si l’on parle de Ségou c’est grâce à lui,  
que sans lui à Ségou il n’y aurait, personne.  
Hé, Fama, si tu n’y mets pas de l’ordre  
il y aura un autre roi que toi à Ségou ! (*Ibidem*: T. 2, 47)

Bakari Dian es uno de los ejemplos que más claramente nos muestran la personalidad del héroe bambara. Su historia se narra en diferentes capítulos. Si reta al tirano Bilissi que atemoriza a la población de Segou no es tanto por corregir la injusticia sino porque no puede soportar la vergüenza de no recibir el reconocimiento popular. Bilissi había declarado:

Ce qui m’agrée je m’en empare,  
ce qui me déplaît je le laisse,  
et nul ne peut me demander des comptes  
quand moi Bilissi je viens à Ségou ! (*Ibidem*: 6)

Bakari Dian no puede permanecer impassible ante tal manifestación por eso reta a su adversario. De nuevo constatamos la presencia de los “tondyon” como incitadores del combate. En el capítulo siguiente, tras la derrota de Bilissi, se completa el perfil psicológico propio del héroe de esta epopeya mediante la actitud de Bakari quien demuestra una desmedida búsqueda de fama y de admiración popular atacando a cualquier rey de los territorios limítrofes de Segou, bajo pretextos absurdos tales como la importancia del significado de sus nombres<sup>6</sup>. Este exagerado anhelo de celebridad provoca el temor de Da Monzon quien pretenderá matarle. Es en este capítulo donde Bakari desvela una de las claves del conflicto: “Deux hippopotames mâles ne peuvent se partager le fleuve” (*Ibidem*: 42). El proceso que encamina a la batalla se observa

---

<sup>6</sup> No es esta la primera vez que la provocación consiste en jugar con el significado del nombre de un jefe, mero pretexto para emprender una batalla, por ejemplo en el capítulo “Da Monzon et Diétékoro Kârta” (Kesteloot, 1993: T. 1, 123) y en “Da Monzon et Silamaka du Macina” (*Ibidem*: T. 2, 89).

claramente en el capítulo “Da Monzon et Diétékoro Kârta”: 1º el rey Da Monzon declara su invencibilidad, proclamación que encubre la nueva necesidad de enfrentamiento a fin de continuar afianzando su superioridad; 2º esta manifestación es aprovechada por los “griot” para justificar un posible altercado: la existencia de una mujer de gran belleza, hija de un posible adversario, a la que debería solicitar en matrimonio; 3º la negativa del oponente a tal solicitud supone una gran ofensa; 4º la imposibilidad de aceptación de un rechazo justifica el empleo de las armas. Efectivamente, la guerra es una actividad propia de varones, “jeu de mâles” (*Ibidem*: T. 1, 38) mediante la que se resuelven los desacuerdos y a la vez, es la acción gracias a la cual se exponen los valores que maravillan al pueblo bambara. Esa es la principal aspiración de los “griot” al presentar a los protagonistas de esta epopeya: hacer gala de sus cualidades heroicas, hasta el punto que la narración exija la muerte de estos héroes, ante la cual también hay que demostrar unas virtudes específicas: contención y valentía sin límites. Si algunos de los intrépidos personajes de estos relatos se ocultan después de haber sido derrotados en la batalla final es porque el narrador desea poner de manifiesto la traición femenina, capaz de revelar al enemigo el escondite del esposo.

Así, el origen del conflicto que conduce a la lid responde a diferentes causas en esta epopeya: principalmente, a la singular personalidad de los protagonistas que necesitan hacer alarde de sus cualidades heroicas. Además, el rechazo de la solicitud de uno de ellos o la provocación del otro mediante palabras o actos subversivos originan inmediatamente la ira del enemigo. Sin embargo, el desafío puede proceder de las instigadoras declaraciones de una mujer, de un “griot” o de un “tondyon” que hieren el amor propio de uno de los adversarios.

En *Soundjata ou l'épopée mandingue* las aventuras van dirigidas principalmente al enaltecimiento del mismo personaje de modo que observamos una serie de vicisitudes originadas por diversas injusticias cuya resolución van configurando el carácter del protagonista. A pesar de que la figura del héroe mandinga precise la aparición de cada uno de los conflictos existentes en el relato, destacan rivalidades típicas de la literatura oral africana como las que se producen entre coesposas y entre hermanastros. La envidia que la madre de Soundjata despierta, ocasiona las burlas de la coesposa mientras que la desesperación de la primera aviva el comportamiento heroico de su hijo. La oposición del hermanastro del protagonista y la influencia materna alteran el orden establecido lo que ocasiona el destierro del héroe. Vemos cómo las características resaltadas por Koné se manifiestan siguiendo un orden que aunque parezca ocasional está dirigido por el

destino: "Chaque homme trouve sa voie déjà tracée, il ne peut rien y changer" (Niane, 2002: 36). En el periodo de exilio se va conformando la personalidad de Soundjata; aquí constatamos la repetición de otros motivos comunes de nuevo en la tradición oral africana: entre el joven mandinga y diferentes reyes surge una pugna originada por el deseo de estos últimos de acabar con la vida del primero por lo que le someten a una nueva injusticia. Este motivo ya es mencionado por Denise Paulme en su análisis de la fábula "Le mâle qui met bas" (Paulme, 1986: 187-241). El niño se salva recurriendo a su astucia y poniendo en evidencia la torpeza del adulto. La resolución de cada uno de estos pequeños conflictos elevan el grado de admiración por Soundjata hasta que la narración nos sitúa en el momento álgido del relato, la mayoría de edad del protagonista y es en este momento cuando el más importante conflicto refleja el carácter ya configurado del héroe y este permitirá que sus rasgos más heroicos queden de manifiesto en el campo de batalla. Pero es necesario que para que las virtudes del protagonista salgan a la luz, este se rete con un enemigo que esté a su medida por lo que es corriente que la fuerza de uno sea semejante a la del otro, que la protección mágica se equipare y los atributos distintivos sobresalgan en ambos. Por este motivo, aunque en la epopeya mandinga el abuso inicial y origen del problema haya sido cometido por una madrastra y un hermanastro se precisa un personaje rival masculino de mayor envergadura de ahí la aparición de Soumaoro, el gran brujo con el que se retará Soundjata.

Como ya habíamos mencionado, Soundjata presenta claros paralelismos con Samba Guéladio. También aquí la historia gira en torno a un mismo personaje del que se nos describe su infancia. De nuevo, observamos durante este periodo motivos comunes con los que aparecen en los cuentos: Samba Guéladio debe pasar por una niña durante sus primeros años, hecho habitual en cuentos tales como los que Denise Paulme incluye en su capítulo "Le garçon travesti ou Joseph en Afrique" (*Ibidem*: 70-90); también constatamos aventuras típicas de los niños de los relatos incluidos en "Le mâle qui met bas" para hacer frente a las tiranías reales. Todas las pruebas que el protagonista debe superar formarán parte de su iniciación hasta que sea capaz de restablecer el orden perturbado: la recuperación del trono usurpado. Su existencia se caracteriza por una sucesión de contiendas en las que se opone a su tío, a la población de su pueblo, a diferentes seres sobrenaturales, a los temidos hermanos Pounédji Laliya y a su regreso, a diferentes combatientes de valor reconocido. Sin embargo, a diferencia de los héroes de *L'épopée bambara de Ségou*, Samba Guéladio no necesita pretextos para demostrar

su coraje puesto que la superación de numerosas dificultades parece inevitable. Estas se suceden y el protagonista no puede evitarlas porque algunas, principalmente las primeras, son resultado de injusticias que no puede tolerar; otras, porque de ellas obtendrá, a cambio, un elemento indispensable para la recuperación del poder usurpado. De su enfrentamiento con el genio obtiene un fusil y un cuchillo mágicos que le serán de gran utilidad; de la lucha contra los hermanos Pounédji Laliya y del adiestramiento del caballo indomable logrará el ejército prometido por el árabe Elel Bil Jikri. Sin embargo, Samba Guéladio se caracteriza como el resto de los héroes por no poder rehusar ningún desafío que ponga en entredicho su valor y su honor. Su orgullo le conduce incluso a amenazar a aquel que consideraba como su padre. Una muerte honorable, como a otros verdaderos héroes, no le produce ningún temor:

Samba dit : je demande à Dieu mon Seigneur  
qu'en me tuant, il me tue en pleine brousse,  
cela est meilleur qu'une mort honteuse dans un lit  
avec les cris des enfants et les lamentations des vieillards. (Carrera, 1992: 16)

Este orgullo desmedido le impide negarse a aceptar el plato preparado por su enamorada, sabiendo incluso que la ingestión de este alimento le supondrá la muerte. Tal determinación obedece al deseo de demostrar que no teme ni siquiera a la muerte pero también, si decide poner fin a sus días es porque ya ha obtenido el reconocimiento popular que le sitúa en el elenco de los héroes de su patria. No es por casualidad que el gobierno de De Elel Bil Jikri no le interese y la razón queda explícita en su rechazo: “tu ne jouis de toutes les considérations que là où tu es né” (*Ibidem*: 162). Una vez cumplida su misión se somete a la traición femenina, a un nuevo reto que no puede eludir.

Esta misión consistente en la recuperación del poder usurpado, condicionada por el orgullo y el amor propio de los protagonistas, encamina los pasos de Soundjata y de Samba Gueladio. El anhelo de gloria, de singularidad y de notoriedad hace que todos los héroes de las epopeyas mencionadas busquen o acepten su participación en la contienda. La admiración popular se consigue mediante diferentes vías tales como la astucia, recurso también muy empleado por los personajes de los cuentos africanos. Sin embargo, los “griot” contadores de epopeyas saben que el factor más valorado por el público es el desarrollo del conflicto, proceso que incluye la ofensa, el enojo, el reto, la osadía y el desenlace de la acción que despertará más asombro cuanto mayores sean las cualidades guerreras que se detallen en el campo de batalla. Si Soundjata, Samba

Gueladio y Da Monzon se ofenden en las primeras páginas de estas narraciones es a menudo debido a que se pone en entredicho su carácter noble; no tanto porque se vean privados de los beneficios que la exclusión de tal clase social supone sino porque es mucho peor la vergüenza que conlleva asumir esta renuncia. Esto facilita, en gran medida, la función instigadora desempeñada por los “griot” y por los “tondyon”. Es fácil inducir al combate cuando el requisito primordial para un noble es la consideración popular. No son pocos los pasajes que revelan las insidiosas palabras de estos personajes causantes de graves entuertos que sólo encontrarán su resolución en enfrentamientos bélicos. No es extraño observar el enfado de Da Monzon cuanto se siente insultado al recordarle el origen social inferior de sus antepasados y tampoco es inusual descubrir que el resto de los insultos dirigidos a otros protagonistas ponen en entredicho su valentía. La ofensa verbal no es más que una provocación y eso es lo que se busca, exaltar al otro para que así participe en su juego, en las gestas o “juegos de hombres” donde la necesidad de violencia y de elementos dramáticos rige la acción épica. Por este motivo, debido a razones lógicas, tras haber sido objeto de injusticias, o por simples excusas, resultado de una obligación encubierta de demostrar su superioridad, los diferentes héroes siempre acabarán resolviendo sus diferencias del único modo posible, mediante acciones donde la sangre y el ruido de las armas formarán parte de un espectáculo del que resultarán, como en cualquier juego, un vencedor y un vencido.

## Bibliografía

- CAMARA, Sory (1992). *Gens de la parole*. Paris: Ed. Karthala.
- CORRERA, Issagha (1992). *Samba Guéladio, épopée peule du Fuuta Tooro*. Dakar: Université de Dakar – IFAN Cheikh Anta Diop.
- DANAÏ, O.B. (2002). “L’épopée de Soundjata et ses prolongements littéraires”, *L’épopée*. Paris: Ed. Karthala.
- ENO BELINGA, S.M (1985). *La littérature orale africaine*. Issy les Moulineaux: Ed. Les classiques africains.
- KESTELOOT, Lylian (1993). *L’épopée bambara de Ségou*, Tomo 1 y 2. Paris: Ed. L’Harmattan.
- KESTELOOT, Lylian; Dieng, Bassirou (1997). *Les épopées d’Afrique noire*. Paris: Ed. Karthala.
- KONE, Amadou (1993). *Des textes oraux au roman moderne: étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*. Frankfurt: Ed. Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- LUKACS, Georg (1971). *Teoría de la novela*. Barcelona: Ed. EDHASA.
- MADELENAT, Daniel (1986). *L’épopée*. Paris: Ed. PUF.
- MARTIN GRANEL, Nicolas; Mohamed Lemine, Idoumou Ould; Voisset, Georges (1992). *Guide de Littérature Mauritanienne*. Paris: Ed. L’Harmattan.
- NIANE, Djibril Tamsir (2002). *Soundjata ou l’épopée mandingue*. Paris: Ed. Présence africaine.
- PAULME, Denise (1986). *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*. Saint-Amand: Ed. Gallimard.
- PAQUETTE, Jean-Marcel (1988). “Définition du genre”, *L’épopée*. Louvain-La-Neuve: Ed. Institut d’études médiévales.
- SEYDOU, Christiane (1976). *La geste de Ham-Bodêdio ou Hama le Rouge*. Paris: Ed. Classiques Africains.
- SEYDOU, Christiane (1982). “Comment définir le genre épique? Un exemple: l’épopée africaine”, *Genres, Forms, Meanings. Essays in African Oral Literature, Journal of the Anthropological Society of Oxford.* Ed. V. Görög-Karady.
- SMITH, Colin (1990). *Poema de Mio Cid*. Madrid. Ed. Cátedra
- SOW, Moussa (1989). “L’épopée comme genre littéraire”, *Littérature Malienne*. Ed. Notre librairie.
- ZUMTHOR, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Ed. Taurus Humanidades.



## **Visión ecocrítica del campo y la ciudad en la obra de C.F. Ramuz : la sociedad campesina y la sociedad burguesa**

Montse LÓPEZ  
UNED

Analizaré en este artículo, desde un punto de vista ecocrítico, la visión que C.F. Ramuz nos da del campo y de la sociedad campesina que lo habita (en oposición a la ciudad y la sociedad burguesa) en sus novelas, resaltando aquellos valores ecológicos que se fomentan con la lectura de sus obras.

He titulado esta ponencia "Visión ecocrítica del campo y la ciudad en la obra de C. F. Ramuz : la sociedad campesina y la sociedad burguesa". Antes de comenzar a hablar del tema propiamente dicho sería conveniente explicar el término "ecocrítica". ¿Qué es la Ecocrítica? La ecocrítica o crítica literaria ecológica es una teoría aún poco conocida en nuestro país, sin embargo, se está abriendo camino poco a poco en el mundo académico universitario europeo, como así lo demuestran las distintas asociaciones y grupos de investigación que se están creando en diferentes países. La ecocrítica surge en los años ochenta en los Estados Unidos y se define como "el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente"<sup>1</sup>. Sus características principales son el uso de conceptos de la ecología aplicados a las composiciones literarias y el compromiso de incitar una conciencia ecológica a través de la literatura. Sus seguidores, entre los que humildemente me incluyo, están convencidos de los beneficios que, en estos momentos de crisis ambiental, puede aportar la ecocrítica en la enseñanza de la literatura, ya que además de dar una nueva visión de los textos estudiados, contribuye, a su manera, a la recuperación del respeto por el medio ambiente que nos rodea, a restablecer nuestro vínculo con la tierra y con sus habitantes, y a tener una relación más estrecha con nuestro planeta.

La teoría ecocrítica formula un planteamiento que explica las conexiones existentes entre la obra literaria, el autor y la ecoesfera, extendiéndose su significado a todos los seres que forman la cadena de vida, la cual otorga, por derecho inalienable, una posición igualitaria a todos sus componentes. Basada en este principio natural, la

---

<sup>1</sup> Léase la Introducción de Cheryl Glotfelty & Harold Fromm, eds. (1996), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, Georgia, University of Georgia Press.

ecocrítica denuncia toda forma de dominio que la sociedad antropocéntrica ha impuesto sobre todo aquello que la misma sociedad define como el Otro, es decir: la naturaleza, la mujer (ecofeminismo), los grupos étnicos y demás construcciones periféricas. Voz y poder han sido ejercicio del hombre y su discurso ha sido legitimado por la ciencia o la lógica de la razón. En este proceso de legitimación, el Otro ha perdido voz e identidad. Es esta misma lógica la que ha permitido al hombre explotar o destruir la naturaleza, según su conveniencia. La ecocrítica al denunciar a aquél, defiende al Otro.

Qué mejor realidad social podemos expresar en estos momentos que la preocupación medio ambiental. Ya no es una simple moda o el simple capricho de algunos militantes verdes o ecologistas. Hoy en día se ha convertido en una realidad social. Además, como lectores, todos hemos sido testigos de las denuncias que a lo largo de los siglos XIX y XX, algunos de nuestros más grandes escritores intentaron mostrar en sus obras. Ilustraremos esto con algún ejemplo:

En 1851 en EEUU H.D. Thoreau decía:

Quando quiero recrearme, busco el bosque más profundo, el pantano más denso, más interminable, y, para el ciudadano, el más deprimente. Penetro en el pantano como en un lugar sagrado, un *Sancta Sanctorum*. Allí está la fuerza, la médula, de la Naturaleza. El bosque virgen cubre el mantillo y la misma tierra es buena para el hombre y para los árboles. La salud humana requiere tantos acres de pradera para contemplar como carretadas de estiércol su granja. Es la fuerte sustancia de la que se alimenta. A un pueblo lo salvan tanto los bosques y pantanos que lo rodean como los hombres de bien que lo habitan. Una comunidad con un bosque primitivo que se agita en lo alto y otro bosque primitivo que se pudre por debajo, no sólo es apropiada para el cultivo de grano y patatas, sino también para el cultivo de poetas y filósofos por los siglos venideros. En semejante suelo se criaron Homero, Confucio y el resto, y de esa naturaleza salvaje surge el Reformador que come langostas y miel silvestre.

Conservar los animales salvajes por lo general supone la creación de un bosque en el que habiten y al que recurran. Lo mismo sucede para el hombre. Hace cien años, en las calles se vendían cortezas extraídas de nuestros propios bosques. Creo que en el simple aspecto de esos árboles primitivos y ásperos había un principio que curtía y fortalecía las fibras del pensamiento humano. ¡Ay, tiemblo por esta época degenerada, en comparación, de mi pueblo natal en que ya no se puede recoger un buen montón de corteza gruesa ni producimos brea ni trementina!

Las naciones civilizadas – Grecia, Roma, Inglaterra – se han alimentado de los bosques primitivos que antiguamente se pudrieron donde están ellas. Sobreviven en tanto la tierra no se agote. ¡Ay de la cultura humana! Pero se puede esperar muy poco de un pueblo que agote su manto vegetal y se vea obligado a fabricar abono con los huesos de sus antepasados. Allí el poeta se nutre sólo de su grasa superflua y el filósofo se ve reducido al tuétano de sus huesos [Thoreau, 1851 :26-27].

En España nuestro mayor representante ecocrítico es Miguel Delibes. Toda su obra está permeada de un mensaje nítido y rotundo: la defensa de la Naturaleza, en sus múltiples manifestaciones y presencias, que constituye el meollo nuclear de su

concepción vital y literaria. Para hacernos una idea de hasta qué punto Miguel Delibes está comprometido con esta cuestión, baste decir que fue precisamente éste fue el tema que eligió para su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua (RAE), leído el 25 de mayo de 1975, y que constituye su único ensayo. Dicho discurso, editado posteriormente en varias ocasiones con títulos como *SOS. Un mundo que agoniza*, *El sentido del progreso desde mi obra* o, más recientemente, *La Naturaleza amenazada* (1996), contiene explicitadas todas las claves de su pensamiento ecologista.

La Naturaleza es víctima de una continua agresión por parte del hombre civilizado mediante el uso de una “tecnología desbridaada” (17-8).

Estamos todos en una nave que se va a pique (22), a la que hay que salvar si queremos sobrevivir.

El progreso mal entendido implica un retroceso, un “efecto culatazo” (24), una minimización del hombre (29) por el dinero (30-1). Se fomenta el consumismo de lo superfluo, el desperdicio, el “objeto-centrismo” (34).

No somos conscientes de que vivimos sobre un volcán de armas atómicas, químicas y biológicas (42), fabricado por la avidez de poder del hombre de nuestra sociedad, que usa los ingenios que es capaz de inventar para sumergir al ser humano en la “zozobra y la ansiedad” robándole su privacidad” (45).

También en el mundo francófono encontramos muchos autores comprometidos que escriben en sus obras sobre la degradación de la naturaleza provocada por el progreso y sobre sus consecuencias a corto plazo, sin olvidar también el maltrato animal. Citemos aquí algunos de ellos: Edouard Rod, Jean Giono, Sidonie Gabrielle Claudine Colette, Henri Pourrat, Paul Claudel, Maurice Genevoix, Robert Hainard, Maurice Chappaz, Bernard Clavel, etc. En Suiza C.F. Ramuz advertía ya en 1936 de las consecuencias que los crecientes progresos del hombre iban a traer a la maltrecha naturaleza: “Il s’agirait de voir jusqu’à quel point vont aller nos pouvoirs, à nous les hommes, car ils augmentent sans cesse, tandis que ceux de la nature diminuent. Voilà la grande question” [Ramuz, 1936: 96]. Para este trabajo he querido centrar mi atención en la especial visión que C.F. Ramuz posee hacia ese mundo campesino, en oposición al burgués, una visión repleta de connotaciones ecológicas.

Toda la obra de Ramuz se encuentra profundamente impregnada y arraigada a la tierra, hecho que sorprende gratamente al descubrir que nació y se educó en una ciudad tan moderna como Lausana. Sus primeros contactos con el mundo campesino comienzan en su infancia, durante las vacaciones escolares y en periodos de tiempo muy cortos. Sus primeros recuerdos se remontan a los campesinos que iban y venían a comprar en el almacén que su padre tenía en esa ciudad. Sin embargo, Ramuz se

consideró siempre de ascendencia campesina por parte paterna y vitícola por parte materna. Es también gracias a su padre, - que más tarde, cambiará su almacén de productos coloniales por otro de vinos -, que Ramuz entra en contacto con el mundo vinícola. Aunque el acontecimiento capital para la formación del poeta llegará años más tarde, cuando su familia adquiere una granja en los alrededores de Lausana. Hasta ese preciso momento, Ramuz no ha sido más que un ciudadano. Los breves contactos que ha tenido con el campo han sido excepcionales y desprovistos de toda intimidad, sin embargo, de repente va a sentirse “rapproché de façon permanente de quelque chose comme un monde nouveau, celui des plantes, celui des bêtes, celui de la nature animée et muette”.

Ramuz no se convierte pues en campesino por nacimiento, ni por educación, sino por voluntad propia. Campesino de la pluma, campesino del cielo. Ramuz es un verdadero campesino por naturaleza, un campesino que ha establecido contacto con las grandes fuerzas naturales y con las leyes naturales que no se pueden quebrantar, ya que no sirve de nada oponerse a ellas. A pesar de lo que se haga o se diga, los elementos existen. De elemento proviene lo elemental – la comunión con lo más sencillo, con lo primitivo. El campesino y el primitivo están sometidos a los elementos. Es un orden que no se debe alterar, que no debe ser desobedecido.

Por eso, los campesinos y los viticultores ocuparon siempre en su obra un lugar privilegiado porque “c’est en eux que je trouve la nature à l’état le plus pur et qu’ils sont tout entourés de ciel, des prairies et des bois”<sup>2</sup>. Se encontraba a menudo con ellos durante sus paseos por el campo; campesinos que volvían a sus casas cargados con las horquillas al hombro. Le gustaba observar detenidamente el lento y regular movimiento de caballos y hombres labrando la tierra. Siempre atento, anotaba escenas y actos significativos de los trabajos campestres y de los personajes que encontraba a su paso, el cartero, el vendedor ambulante, el lechero serán recogidos más tarde en sus novelas con los mismos rasgos característicos de entonces. Sus novelas son pues crónicas de ese mundo campesino que desfila ante sus ojos : gracias a ellas conocemos los valores, las costumbres y la historia de aquellas gentes tan sabias y conocedoras del medio natural en el que viven, al que aman, temen y respetan por encima de todo.

No es de extrañar pues que el decorado más escogido para sus novelas sea pues la aldea o el pueblo. Estos presentan todos las mismas características comunes, la misma disposición. En ellas los hombres viven durante el invierno. El edificio central y más

---

<sup>2</sup> *Journal*, pp. 112-113 T. XX

importante es siempre la iglesia, o a su defecto, la capilla, que suele estar construida en piedra : “Il n’y a de pierre que la maison du bon Dieu”<sup>3</sup>. “Toute revêtue de blancheur, debout près des maisons assises. C’est un gros bloc carré de pierres, d’où sort un haut clocher pointu, et en haut du clocher, une sur chaque face, quatre fenêtres sont percées”<sup>4</sup>. La iglesia desempeña además un papel importante de trasmisora de valores morales y el pastor o ministro era en la época un personaje “très redoutable [...]. Il n’avait pas seulement, comme dès nos jours, charge d’âmes; il exerçait encore une espèce de magistrature, étant officiellement chargé de la surveillance des moeurs”<sup>5</sup>. Delante de la iglesia está la plaza, lugar de encuentro oficial, en cuyo centro hay siempre plantado un viejo árbol, todo un símbolo de vida, sabiduría y justicia para el pueblo. Todos los domingos, después de misa, se reúnen allí jóvenes y mayores, para discutir de los asuntos propios del pueblo : “les hommes, le dimanche, se réunissaient après la messe”<sup>6</sup>. Aunque si hay un lugar de reunión importante, ese no es otro que la taberna. Allí van los hombres todas las noches, después de una dura jornada de trabajo, a beber el vino del país. O en su defecto, la “salle à boire” que sustituye este local cuando no existe. En este caso es un campesino quien ofrece una parte de su chalet para hacer las veces de taberna : “c’était simplement une salle basse au rez-de-chaussée, avec tout à côté la chambre où Nicollier et sa femme couchaient”<sup>7</sup>.

Alrededor de la iglesia aparecen dispuestas las humildes casitas de madera : “Elles sont petites, serrées, toutes tournées vers le soleil, et elles sont noires, étant vieilles. [...] Elles se ressemblent toutes, avec un air de parenté, étant seulement un peu plus petites ou un peu plus grandes”<sup>8</sup>. El espacio interior suele ser reducido, se compone de una cocina y de una o dos habitaciones en las que viven todos los miembros de una misma familia. La mayor parte del espacio se deja libre para ser ocupado por los objetos cotidianos del trabajo: “il y a le foin, la paille, il y a sept vaches en moyenne, un bœuf, deux chevaux, deux cochons, les outils, les machines agricoles”<sup>9</sup>. Aunque siempre hay alguna que se distingue entre las demás por ser más bella. Estas suelen pertenecer a alguna personalidad relevante: “la maison du juge, la plus belle de toutes”<sup>10</sup>, o a algún

---

<sup>3</sup> *Le village dans la montagne*, p. 20 T.III

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 67

<sup>5</sup> *La Guerre dans le Haut-Pays*, p. 70 T. VI

<sup>6</sup> *Le Règne de l’esprit malin*, p. 10 T.VIII

<sup>7</sup> *La Guerre dans le Haut-Pays*, p.75 T. VI

<sup>8</sup> *Le Village dans la montagne*, p. 20 T. III

<sup>9</sup> *Les Signes parmi nous*, p. 36 T. IX

<sup>10</sup> *Le Village dans la montagne*, p. 22 T. III

afortunado habitante “il arrive dans nos montagnes où on trouve souvent parmi les petites maisons en bois une des ces maisons de pierre qui ont été bâties par un homme du village de retour au pays après s’être enrichi au service étranger”<sup>11</sup>. Cerca de las casas se construyen también los heniles, donde se guardan las provisiones para el invierno : “les haricots, les fèves, la farine, les différentes espèces de blés qu’ils ont, le maïs, la viande séchée”<sup>12</sup>. Las calles carecen de empedrados y se suelen embarrar cada vez que llueve.

Otro elemento indispensable y lugar de reunión “casi” social es la fuente, que además de servir para saciar la sed de los hombres y de los animales, es el lugar en el que las mujeres se reúnen a lavar y a charlar : “Là se trouvait aussi une fontaine à deux bassins faits chacun d’un tronc de sapin fendu par le milieu et évidé; l’eau passait de l’un à l’autre, le second servant aux lessives, le premier où l’eau restait propre étant réservé au bétail”.<sup>13</sup> También el horno en el que cuece el pan. “Cette chapelle, ce four, la fontaine, c’est à peu près tout, ils n’ont pas besoin d’autre chose. Tout le reste du village, c’est des maisons”.<sup>14</sup> Aunque si el pueblo cuenta con mayor número de habitantes podemos encontrar también todo tipo de tiendas con sus correspondientes artesanos.

Los chalets de los altos pastos, a los que suben durante los meses estivales, presentan todos también el mismo tipo de construcción:

... ils sont pauvres et petits. On choisit une place près d’un banc de rochers, à un endroit où la pente est abrupte ; alors on creuse un peu dedans ; et contre le rocher ou bien contre la pente, ils appuient un côté du toit ; les trois autres sont soutenus par des murs très bas, sans ciment. Il n’y a points de fenêtres non plus, et pas même de cheminée : c’est par les trous du mur que la fumée sort .<sup>15</sup>

Construidos con los materiales que la misma tierra les proporciona, los chalets se confunden con la propia montaña formando parte íntegra del paisaje : “... à peine si le toit fait qu’on les remarque d’un peu loin; quelquefois aussi, comme il est gris, couleur de pierre, et qu’il continue le dessin du sol, on est tout près qu’on ne l’aperçoit pas”.<sup>16</sup>

El interior se divide en dos partes separadas por una pared. En la parte más grande se fabrica el queso, con una pequeña zona dedicada al recogimiento en la que se

---

<sup>11</sup> *Si le soleil ne revenait pas*, pp. 11-12 T. XVI

<sup>12</sup> *La Séparation des races*, p. 141 T. XI

<sup>13</sup> *La Guerre dans le Haut-Pays*, p. 116 T.VI

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 22

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 85

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 85

encuentra ubicado el hogar en el que preparan su alimento, una mesa y unas sencillas literas donde duermen todos juntos : “Il couchent dans le foin sur des espèces de petits planchers surélevés où ils sont trois ou quatre, des cadres en bois de sapin qui ont des pieds afin qu’on ne soit pas trop dérangé par les souris qui viennent manger le cuir de vos souliers, alors ils pendent leurs souliers par les cordons à des chevilles”<sup>17</sup>. La otra parte es la habitación donde se guarda el preciado bien: la leche.

Este decorado se va transformando a medida que el progreso va haciendo su aparición. La vieille ville vigneronne descrita en la novela *La Guérison des maladies* es un ejemplo claro de la transformación que sufren las sociedades campesinas. Se trata de una pequeña ciudad – “la place leur est avarement mesurée, parce que la terre a trop de valeur”<sup>18</sup> - que comienza a disfrutar de los progresos que trae consigo la llegada de la industrialización. Un ejemplo, la electricidad : “La boutique venait de s’éclairer (il n’y a qu’à tourner le commutateur, cette électricité est bien commode!)”<sup>19</sup>. Sin embargo la mayor parte de sus habitantes dependen todavía de los viñedos que se encuentran “en arrière de la ville”<sup>20</sup>. Son gente humilde que vive en los barrios más pobres y en condiciones miserables : “Ils vivaient la plupart très difficilement; là où c’est vieux, c’est presque toujours pauvre”.<sup>21</sup> Su bien más preciado son sus cosechas. Se sienten diferentes de las gentes de la ciudad porque dependen aún de la naturaleza :

On n’est pas comme les gens de la ville, ils disent : “Il gèle”, ils s’en moquent, ils sont au chaud; nous, cette gelée nous coûte des centaines de milliers de francs. Il grêle, et ça les amuse; - nous, cette mitraille, on aimerait mieux la recevoir en pleine poitrine, parce que les produits de la terre, c’est encore plus sacrée qu’un enfant”<sup>22</sup>

Ramuz nos muestra dos tipos de clases sociales bien diferenciadas. Aquellos que siguen trabajando con sus manos la tierra y el viñedo, y una pequeña burguesía que comienza a surgir en las pequeñas ciudades, sobre todo, gracias al comercio. El dinero se encarga de hacer esa diferencia, estropeándolo todo : “Il y a ceux qui se contentent de ce qu’ils ont, et il y a ceux pour qui ce qu’ils ont ne compte plus sitôt qu’ils l’ont; grand départagement des hommes”.<sup>23</sup> Sin olvidar a esos pobres marginados que la ciudad comienza a producir y que esconden sus pecados tras las cortinas de alguna taberna.

---

<sup>17</sup> *La Séparation des races*, p. 13 T. XI

<sup>18</sup> *La Guérison des maladies*, p. 157 T. VIII

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 172

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 166

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 231

<sup>22</sup> *Les signes parmi nous*, p.p.103-104 T. IX

<sup>23</sup> *La guérison des maladies*, p. 158 T. VIII

A quoi on reconnaît le bon esprit de nos petites villes, c'est qu'on s'y couche de bonne heure. Les quelques exceptions qu'ils y a sont inscrites dans nos livres. C'est des gens qui sont en dehors des règles, ils le sentent bien : ils s'exilent dans leurs cafés, ils tirent des rideaux sur la vergogne qu'ils ressentent.<sup>24</sup>

Esta diferencia se aprecia también en la estructura de la propia ciudad donde las dos clases sociales viven bien distancidas : mientras que la gente acomodada se establece al borde del lago "où logent nos messieurs et les familles considérées"<sup>25</sup>, los campesinos están ubicados en el "quartier dit d'en haut, le plus vieux, le plus sombre aussi, vu le peut de largeur des rues, des rues longues comme des bras, qui trouvent pourtant moyen de se contourner en tous sens".<sup>26</sup> El espacio interior de sus casas suele ser mayor que en las aldeas, ya que no existe ni la "grange, ni écuries, et [...] toute la place est prise par la cave et le pressoir".<sup>27</sup>

No existe apenas relación entre las clases sociales, cada uno en su lugar. Tampoco son frecuentes las visitas entre las gentes de distinta condición. Ramuz lo explica con mucha claridad cuando las señoritas Chappuis visitan a Maria. Nótese de qué parte se pone el autor :

Il faut connaître nos habitudes : les demoiselles Chappuis n'étaient pas du quartier. Elles avaient beau être pauvres, elles n'appartenaient pas au même monde que nous. Nous, on est petits vigneron, ouvriers de vigne, boutiquiers; elles, elles habitaient une de ses maisons du bord du lac...<sup>28</sup>

Para aquellos que siguen viviendo de la tierra, la vida no ha cambiado mucho con respecto a la de sus antepasados, campesinos como ellos. En verano, aprovechando que los días son más largos, los viticultores comienzan a trabajar a las cuatro de la mañana. La hora del descanso comprende de las doce a las dos : "le temps inoccupé que c'est de midi à deux, en été".<sup>29</sup> Es la hora en la que hace más calor y es imposible trabajar en los campos cuando el astro está en su zenit. Aprovechan entonces para almorzar "la soupe, le pain et le fromage, qu'une petite fille [les] apporte dans un panier"<sup>30</sup>. Después vuelven al trabajo hasta las ocho de la tarde, aunque a las cuatro paran de nuevo para beber unos tragos de vino o el café que les traen las niñas del pueblo : "les petites filles sur les chemins grimpent ou descendent, disant que c'est quatre heures avec leurs

---

<sup>24</sup> *La guérison des maladies*, p. 173 T. VIII

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 240

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 230

<sup>27</sup> *Les signes parmi nous*, p. 36 T. IX

<sup>28</sup> *La Guérison des maladies*, p. 240 T. VIII

<sup>29</sup> *Les signes parmi nous*, p. 68 T. IX

<sup>30</sup> *Passage du poète*, p. 197 T. X



paniers couverts d'un linge blanc, d'où sort à chaque bout le cou des bouteilles"<sup>31</sup>.

La burguesía trabaja en sus prósperos negocios, comercios y boutiques. Poseen, además, otros entretenimientos más propios de su clase, que son muy criticados por Ramuz. Después de cerrar sus cuentas tras la jornada de trabajo, observan la vida de los demás, instalándose sin ninguna vergüenza en sus jardines o entradas y haciendo todo tipo de comentarios.

Ils avaient fini leur journée ; leurs comptes étaient bouclés. C'est un temps de répit dont on aime à profiter pour se renseigner un peu sur ce qui se passe. Ils se mettaient chacun à son poste d'observation. Et, quand ils regardaient, ils voyaient que, dans les maisons voisines, tout le monde faisait comme eux, d'où ils tiraient plus d'assurance encore et un contentement nouveau.<sup>32</sup>

En las aldeas o en los pueblos, los habitantes vivían unidos y se ayudaban en las tareas más importantes de la comunidad. Todos eran iguales, todos trabajaban las mismas tierras, tenían el mismo modo de subsistir. Sin embargo, en las ciudades los males acechan. El dinero provoca la desigualdad y con ella afloran las envidias, los celos y la malicia. Se olvidan los valores más elementales y se vive con más hipocresía.

Dans une petite ville, rien ne se cache. Comme dans la montagne où sont les échos, le moindre bruit qu'on fait est tout de suite répercuté. Il va en grossissant, il s'étend de tous les côtés. Il y a des jaloux; et le mal qu'on réproûve, on a du plaisir à le constater. On ne voudrait pas qu'il reste dans l'ombre, au contraire on le met au jour.<sup>33</sup>

Otro ejemplo de ciudad más desarrollada descrito en las obras de Ramuz es la pequeña ciudad de Arsens :

On se représente assez une petite ville de deux mille habitants. Outre le syndic, les municipaux, et les fonctionnaires de toute espèce, la 'bonne société' se compose encore de quelques gros propriétaires. Les modes, quant elles arrivent, sont vieilles de deux ou trois mois. L'imprimeur qui imprime le journal de la ville, paraissant chaque samedi, est en même temps libraire-papetier et sa vitrine est pleine de cartes postales illustrées. Dans la boutique du tapissier, on commence à avoir des meubles 'de style moderne'. Mais on trouve tout l'ancien temps à l'enseigne de deux auberges qui se font vis-à-vis, la Croix-Blanche et l'Ecu. Et dans les rues aussi où les maisons n'ont pas changé. Il y a bien un parti socialiste, mais peu nombreux encore et qui se dit socialiste plutôt qu'il ne l'est réellement. Les deux vrais partis sont les libéraux et les radicaux. Tout est encore bien à sa place ; on sait ce qu'on vaut et on est pesé ; les uns montent, les autres descendent, selon l'argent qui vient ou s'en va, l'intelligence, les relations, les principes de la morale.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 203

<sup>32</sup> *La Guérison des maladies*, p. 169 T. VIII

<sup>33</sup> *Les Circonstances de la vie*, p. 167 T. II

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 46

La transformación de estas pequeñas ciudades vinícolas se puede observar también a través de la aparición de nuevos oficios, que surgen debido a las nuevas demandas. Aparecen los talleres de cimentación, que suelen encontrarse a las afueras de la ciudad y que adornan con sus obras decorativas los jardines de las nuevas casas burguesas.

On rencontre souvent, un peu hors de ville, ces petites maisons en planches. Devant est un tas de tuyaux, un autre de briques grises ; des moulages d'ornement, qu'on emploie pour les bordures, sont pendus à des clous au-dessus de la porte. Ce qu'on y fabrique aussi, ce sont des petites statues qui se mettent dans les jardins, Pomone, Cérès ou l'Amour, qu'on peint en blanc ; la draperie trop étroite laisse voir un sein écaillé et de grosses jambes molles. Un homme, près d'un tas de gravier, pèse des deux bras sur le levier du moule, un autre tamise du sable dans une cuve pleine d'eau.<sup>35</sup>

Son todavía oficios realizados por artesanos, hombres que Ramuz admira y observa con gran interés; y que a pesar de la reciente modernización, guardan en sus gestos esa noble tradición de tiempos pasados. Así, el panadero “pétrissait le pain dans la boulangerie. Les hommes nus, rangés devant le grand pétrin, levant au bout des bras les boules de pâte blanche, les lancent de toutes leurs forces, droit en bas, contre les planches où elles s'écrasent ...<sup>36</sup>. El zapatero, el herrero, el carpintero, el tonelero, y otros artesanos, forman parte de esos personajes que Ramuz introduce sistemáticamente en sus obras. Siente una gran admiración por el minucioso trabajo que realizan, un trabajo manual, cuya obra final resulta aún más interesante, ya que ha sido realizada gracias a la tradición, a la experiencia y al esfuerzo de esos hombres. A Ramuz le gustaba compararse con ellos.

Del otro lado, se encuentran esas profesiones ocupadas por pequeños funcionarios, ávidos de dinero, que lo sólo quieren es enriquecerse a costa de los demás : políticos, banqueros, notarios. Ramuz no pierde oportunidad para mostrar la codicia de dichos personajes. Debido al continuo crecimiento de estas pequeñas ciudades, surge la especulación de los terrenos. Los notarios corruptos ven una gran oportunidad para poder llevarse una buena comisión : “Un notaire aujourd'hui spécule. Tous ces terrains qui s'achètent, toutes ses maisons qu'on construit, c'est autant pour lui d'actes à passer; mais on aime 'qu'il soit dans l'affaire'”.<sup>37</sup>

Ramuz cita en sus obras varias ciudades importantes, pero sin lugar a dudas, París

---

<sup>35</sup> *Les Circonstances de la vie*, pp. 230-231 T. II

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 160.

<sup>37</sup> *Ibid*, pp. 209-210

es la metrópolis más representativa. En 1938 Ramuz publica un libro fundamental sobre París, en él que explica todo lo que debe a esa gran ciudad y revela a los parisinos, y al resto del mundo, las razones de la grandeza de París, que considera la ciudad universal por excelencia,

...où d'abord un terrible rapetissement de votre personne; mais ensuite, par contrecoup, le sentiment d'une différence où vous êtes par rapport à lui [l'universel]; et, comme il est actif et incite à l'action, le goût soudain et l'appétit d'utiliser précisément cette différence.<sup>38</sup>

Sin embargo, París es un lugar engañoso para el escritor. Ejemplo de ciudad abierta, fácil, excesivamente hospitalaria, acoge indiferentemente a extranjeros y a provincianos, a ambiciosos y a poetas, y a los peores aventureros. Una vez instalados y adoptados sin más formalidad, Ramuz se da cuenta que ese acogedor paraíso, ese jardín público, sólo es en realidad una extraordinaria jungla.

En novelas como *Aimé Pache, peintre vaudois* y *Vie de Samuel Belet* Ramuz refleja los contrastes que existen entre la vida del campo y la de la ciudad. La primera, además de ser su novela más autobiográfica, plasma a la perfección no sólo las experiencias vividas en el campo y sus contactos con la naturaleza reflejados a lo largo de toda la novela, sino también sus recuerdos en una gran ciudad como es la capital francesa. A su llegada a París, Aimé Pache se muestra sorprendido ante ese ruido ensordecedor de las calles, producido por el ir y venir de los vendedores, de los transeúntes, de los carruajes: “Un bruit venait depuis la rue qui l'empêchait de s'entendre penser. Des cris de toute sorte, les uns sourds, les autres perçants, certains modulés et traînés, certains autres rauques et brefs”<sup>39</sup>. También Samuel percibe ese alboroto provocado por el incesante movimiento de las gentes y los transportes “...à présent venait la ville, venait le mouvement en tout sens de la grande ville, et son grondement tout le temps dans l'air.”<sup>40</sup> Y recuerdan con cierta nostalgia las noches tranquilas del campo en su pueblo natal:

Où est à présent le repos des nuits, quand il n'y a plus rien, sur les champs bleus et les bois sombres, que les long cris de la chouette ; quand on entend au loin la voix de la fontaine, et le trotinement des souris au plafond semble remplir tout le silence. Et ce n'est plus ici ce ciel fermé, ce ciel calme et lent à se faire, c'est le grand ciel des vents de mer. C'est le ciel ouvert sur la plaine, brusque, changeant, tout entier envahi, en un instant, par les nuages ; et ils accourent de partout comme

---

<sup>38</sup> *Découverte du monde*, pp. 157-158 T. XVII

<sup>39</sup> *Aimé Pache, peintre vaudois*, p. 111. T. IV

<sup>40</sup> *Vie de Samuel Belet*, p. 177 T. V

des chevaux au galop.<sup>41</sup>

En el campo, al contrario, encontramos “l’air, l’espace, les arbres, [...] et cette liberté des champs, qui est aux nuages qui passent, et ne sont contenus par rien.”<sup>42</sup> En la ciudad todo resulta muy diferente.

Ce n’est plus la tranquillité et la douceur des choses du village, où tout est connu, et les gens aussi sont connus, et ce qu’ils font et d’où ils viennent. L’ouvrier faucheur passe sur la route avec son sac, et son manche de faux autour de quoi la lame est attachée ; il s’en va de ferme en ferme, cherchant de l’ouvrage au temps des foins mûrs. La taupe fait son trou toujours de la même manière. On sait le jour et jusqu’à l’heure où la première rose s’ouvrira. Tout était là-bas certitude ; tout devenait maintenant incertain.<sup>43</sup>

Al comienzo, a Aimé, la ciudad le resulta distante y poco acogedora. Y se siente ante ella como “un petit garçon qui souffre et a peur et s’étonne ; et il est né dans un village, et voilà qu’il est à Paris”<sup>44</sup>. Sólo ante lo desconocido, “on ne voit rien que cet énorme grouillement d’hommes ; et pas un seul visage de bonne volonté, mais ils sont tous fermés, avec des mâchoires saillantes, et les remorqueurs sifflent et les gros tramways grondent”<sup>45</sup>. Samuel se encuentra también perdido, “silencieux là dedans. Mal assuré les premiers temps surtout. Moi, qui me tenait dans un coin ; et eux alors accoudés à leur table, qui tournaient la tête vers moi, et ils m’appelaient le Suisse”<sup>46</sup>. Además el ambiente que se respira en París es más bien tenso – “C’est qu’il y a de la bataille dans l’air, à Paris”<sup>47</sup> -, dándonos una visión bastante negativa del clima de la gran ciudad :

... ce qui frappe le plus, c’est cette fièvre qu’on y sent. Plus qu’ailleurs on y est nerveux; ça chauffe de vivre en foule. On veut aller trop vite, le tempérament s’en ressent. Et puis il y a aussi que tout le monde est venu à Paris pour faire fortune et que peu y ont réussi; alors le mécontentement, les rancunes, les jalousies, ces espoirs tournaient en vinaigre, ce trop plein de fiel et ces amertumes: tout ça bouillonne ensemble dans la même marmite; qu’elle éclate quelquefois, on ne peut pas s’en étonner.<sup>48</sup>

Para Ramuz, la ciudad representa también el lugar donde corre el dinero, donde aparece este ansia en el hombre por tener cada vez más, el materialismo. La sociedad se

---

<sup>41</sup> *Aimé Pache, peintre vaudois*, p. 112. T. IV

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 68

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 69

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 113

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 114

<sup>46</sup> *Vie de Samuel Belet*, p. 179 T. V

<sup>47</sup> *Ibid*, p. 177

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 177

transforma y el hombre pierde con ello su libertad. Aimé Pache reflexiona sobre esa sociedad y el lugar que el hombre ocupa dentro de ella.

Tout à coup, il voyait le monde, et comment il est fait, non pas pour nous, mais contre nous; non pas pour le plaisir des yeux et la jouissance du cœur; non pas pour le meilleur de l'homme, mais pour ses besoins et l'argent ; et qu'il est arrangé ainsi depuis toujours, de telle sorte qu'il faut qu'on y prenne sa place, non à son choix, mais de nécessité, et cette place il faut la prendre ou disparaître...<sup>49</sup>

El ansia de dinero no trae consigo ni la libertad, ni la felicidad. Al contrario, en algunos casos puede llevar a la ruina y al suicidio. Así nos lo cuenta M. Lambert, que había realizado un largo viaje y a su regreso se había detenido en la ciudad de Mónaco : “...voilà un pays où l'argent n'est rien ; mille francs, dans ce pays, sont comme cinq francs ailleurs. Et, presque toutes les nuits, on trouve un pendu aux arbres ; ou c'est quelqu'un qui se tire un coup de revolver”.<sup>50</sup>

Sin embargo, no todo parecen inconvenientes. La ciudad también tiene ciertas ventajas, entre ellas, una ferviente vida cultural : “... dans la belle saison, nous allions faire un petit tour. Il fait bon se promener à Paris. A la campagne, on s'ennuie vite; il n'y a que les arbres et le ciel, qu'on connaît. A Paris, il y a toujours des choses à voir”.<sup>51</sup>

Otra tendencia que distingue la ciudad de la aldea es la pérdida de los vínculos que unen a sus habitantes con la naturaleza y la transformación, eliminación o sustitución de los elementos más condicionados por el entorno natural, cubriendo el territorio natural con un escenario artificial que ensalza la dominación del hombre y estimula la ilusión de su independencia completa respecto a la naturaleza. Ramuz critica este alejamiento que el hombre de la ciudad mantiene con respecto a la naturaleza. El hombre moderno ha roto su antigua reciprocidad con el mundo natural: ha olvidado la importancia de la tierra y del cielo.

Nous avons besoin de la terre (aujourd'hui encore), mais nous avons le mépris de la terre, parce qu'elle est ce qui attire, elle est le centre de la gravitation, et nous cherchons à nous en évader. L'homme de la grande ville vit des signes des choses de la terre, et non des choses de la terre. L'homme de la grande ville est à gauche, c'est -à-dire que l'homme de la grande ville cherche à s'évader.<sup>52</sup>

Les villes sont tellement rassurantes avec leur électricité qui est la négation de la nuit.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Aimé Pache, *peintre vaudois*, p. 91. T. IV

<sup>50</sup> *Les Circonstances de la Vie*, p. 271 T. II

<sup>51</sup> *Vie de Samuel Belet*, p. 178 T. V

<sup>52</sup> *Questions*, p. 141. T. XV.

<sup>53</sup> *Ibid*, p. 143.

Ils ne regardent pas le ciel pour voir le temps qui s'y prépare : voudraient-ils même le regarder qu'ils ne réussiraient pas à le voir.<sup>54</sup>

Il n'y a plus de ciel pour eux, même quand il fait rouler son tonnerre, car il a beau le faire retentir le plus bruyamment qu'il peut, c'est à peine s'il réussit à concurrencer l'autobus.<sup>55</sup>

Ramuz no habla sólo de París. Otras ciudades son también mencionadas en sus obras. Ciudades como Lausana que comienzan a transformarse debido a la revolución industrial que trae consigo los procesos de concentración de población e industrias y la urbanización y crecimiento de las ciudades. El primer *Règlement du Plan d'Extension* de la comuna de Lausana fue adoptado en 1897. Con esta medida se quisieron introducir algunas reglas elementales para intentar frenar el estallido de una ciudad que dobló su población entre 1870 y 1900. En ciudades como Zurich y Ginebra el tema de la vivienda fue un gran problema, ya que la emigración de principios del siglo XX contribuyó a complicar una situación que ya resultaba insostenible. Ramuz es testigo de este crecimiento; y deja patente en *Découverte du monde* la transformación que han sufrido las afueras de Lausana en cincuenta años :

.... Praz-Séchaud, au-dessus de Lausanne. Je ne sais pas ce qu'il subsiste aujourd'hui de ce petit hameau alors solitaire, n'y étant jamais retourné; mais la proximité où il est de la ville doit l'avoir depuis longtemps condamné à n'être plus qu'une triste banlieue pleine de villas plus ou moins locatives et de petits jardins pour retraités. Il y a cinquante ans, c'était encore la vraie campagne.<sup>56</sup>

Las nuevas industrias que se instalan en el país no sólo provocan una transformación económica de las ciudades, sino también un gran cambio social. Se producen los movimientos migratorios del campo a la ciudad, motivados por la búsqueda del empleo industrial y de una mejor calidad de vida, y la llegada masiva de mano de obra extranjera. La mayor parte de estos extranjeros han sido acogidos durante el período de la guerra y la desconfianza parece adueñarse de la población. Así lo refleja Ramuz en la novela *Les Signes parmi nous* :

Et ces individus, d'où est-ce que ça sort? Des Italiens, des Espagnols, des Polonais, des Russes, des Turcs, rien que des déserteurs ou des réfractaires; et, les quelques-uns parmi eux qui sont du pays ne valent pas mieux : qui s'assemble se ressemble; maudite idée qu'on a eue d'autoriser cette fabrique à s'établir chez nous! On s'est laissé tenter au Conseil communal par le gros impôt qu'on espérait en tirer :

---

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 143.

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 144.

<sup>56</sup> *Découverte du monde*, p. 34 T. XVII

regardez où ça nous a menés; comme s'il n'y avait que de l'argent!<sup>57</sup>

C'était un Piémontais, comme il y en a tant dans notre pays. Ils viennent pour être maçons, plâtriers, terrassiers ; s'en retournent chez eux l'hiver, et reparaisent au printemps. Quelques uns continuent toute leur vie le même métier et, quand ils sont trop vieux, leurs enfants prennent leur place ; mais d'autres, qui sont plus intelligents ou plus adroits, deviennent patrons à leur tour.<sup>58</sup>

La urbanización industrial clásica genera la concentración de población e industrias en grandes ciudades. Las nuevas infraestructuras que se construyen para acoger a esta población rompen con el paisaje natural de lo que fue la pequeña ciudad de antaño. Ramuz ve esta intromisión como un atentado a la propia tierra y a la propia naturaleza. La piedra, el cemento y la arena ocupan el lugar en el que antes existían grandes y hermosos jardines repletos de flores y árboles. Y como en un último intento desesperado, la viña, símbolo de la tierra *vaudoise*, se aferra agónicamente a la vida.

Aujourd'hui, on y construit terriblement. Tout a été bouleversé. Les vieux jardins se sont vendus. On a fait trois ou quatre parcelles qui sont cédées au plus offrant; et il coupe, creuse dedans comme il lui plaît, étant son maître, du moment qu'il a payé. Les routes sont couvertes de charretiers italiens qui amènent les pierres, le ciment et le sable. Quelquefois on abat un beau lilas avec des feuilles vertes ; et on le laisse longtemps par terre étendu ; alors toutes les feuilles pendent, se flétrissent, et puis sèchent, tandis que les rosiers à côté fleurissent une dernière fois ; ou à un mur qu'on démolit, la vieille vigne s'accroche encore.

Un trou est creusé profond pour les fondations et la terre rejetée en gros tas qui durcissent. Mais l'architecte a fait ses plans. Tout se présente pêle-mêle, des grandes maisons blanches à moulures et à tourelles, couvertes de tuiles, près de façades nues, peintes en jaune et en bleu...<sup>59</sup>

Se construye en todos los barrios, incluso calles enteras. Los albergues de antaño se transforman en grandes hoteles. “Dans ce quartier aussi, on bâtissait beaucoup. A tout moment, on voyait une grande maison en train de se construire. A l'entrée d'Ouchy, par exemple, il y a toute une rue neuve”.<sup>60</sup>

On bâtissait déjà beaucoup dans le pays. C'est vers cette époque que les étrangers ont commencé à s'y porter ; les anciennes auberges faisaient place aux hôtels. Partout on creusait, on remuait la terre...<sup>61</sup>

Sin embargo, parece que algunas costumbres del pasado no cambian. Los habitantes de la ciudad de Lausana también se reúnen en la plaza:

---

<sup>57</sup> *Les signes parmi nous*, p. 78 T. IX

<sup>58</sup> *Les Circonstance de la Vie*, p. T.II

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 186

<sup>60</sup> *Les Circonstance de la Vie*, p. 282 T. II

<sup>61</sup> *Vie de Samuel Belet*, p. 201 T.V

....sur la Place Saint-François; l'horloge de l'église marquait six heures et quart. C'est le moment où la place est le plus animée. Sur le porche à tuiles verdies, des pigeons à gros ventre font un petit bruit doux en gonflant leurs gorges changeantes. D'autres se promènent ; un fiacre survient ; ils se sauvent à petits pas devant les sabots du cheval.

Tout le monde de la ville était là aussi. Les dames qui ont fini leurs commissions portent à la main des paquets blancs attachés de ficelles roses. Et passent trois ou quatre étudiants, les uns à casquettes blanches, les autres à casquettes vertes, pendant qu'un marchand de journaux crie son journal ; puis deux ou trois banquiers qui ont leurs bureaux sur la place et qui causent de leurs affaires, ce sont des messieurs bien mis, avec des jaquettes neuves ou des vestons à la mode ; cependant le marchand de marrons n'a plus sa petite voiture, il fait trop chaud, le printemps est là.<sup>62</sup>

Y durante las tardes de primavera acostumbran a salir para dar un paseo tras su jornada de trabajo:

Les messieurs de la ville sortaient de chez eux pour prendre l'air; les uns s'installaient dans leur jardin, les autres sur le pas de leur porte; d'autres encore, qui n'avaient ni maison à eux, ni jardin, et qui étaient trop paresseux pour aller se promener, poussaient simplement une chaise dans l'embrasure de la fenêtre ouverte.<sup>63</sup>

### **Conclusión**

Ramuz denuncia también en sus ensayos, que la civilización industrial está alejando al hombre de lo elemental creando necesidades artificiales y relaciones falsas (*Taillé d'homme*, 1935). Por eso el campesino representa para él el último hombre libre: está pues unido a lo universal. Por su vida, calcada sobre los ritmos de la naturaleza, condicionada al nacimiento, a la muerte, los de la naturaleza y del amor, el campesino representa también al creador. Esto explica porque Ramuz le concede una dimensión metafísica (*Besoin de Grandeur*, 1938). El relato toma una expresión trágica bajo la amenaza de las fuerzas naturales que dan a la obra todo su poder y toda su singularidad.

Los campesinos de Ramuz saben vivir en armonía con la naturaleza. Una naturaleza de la que dependen en todos los aspectos cotidianos e importantes de la vida. Saben aprovechar todo aquello que la propia tierra les suministra de manera voluntaria, como por ejemplo, la piedra con la que construyen sus humildes casas.

L'homme et le pays sont ici en étroite correspondance; regardez nos maisons, elles ont été bâties sur place avec des matériaux pris sur place; ainsi il s'est trouvé que même ce qui est posé sur le sol sort de ce sol, les dehors et les dedans en étroit

---

<sup>62</sup> *Les Circonstances de la vie*, pp. 240-241 T. II

<sup>63</sup> *La Guérison des maladies*, p. 169 T. VIII



Son autosuficientes, gracias a esa naturaleza que les rodea y les proporciona lo esencial para la vida. Viven en una sociedad autárquica: la comida la obtienen de sus campos y sus ganados, la bebida de sus viñedos y sus fuentes, el calor de la madera y el sol. La naturaleza pone a su disposición sus recursos naturales para que no dependan más que de ellos mismos.

Car tout ce qu'il leur faut, ils le tirent d'ici, ils se suffisent à eux-mêmes. On peut voir où leur blé mûrit, comment ils le coupent, et le lient en gerbes, et où ils vont le moudre, et le four où cuira le pain. Et le lait des vaches qu'on voit paître, qu'on voit traire, c'est dans cette chaudière qu'il deviendra fromage. Pour la viande, ils ont leur bétail, leurs cochons, leurs chèvres ou bien leurs mulets. Pour boire, le vin de leurs vignes. Pour leurs habits, la laine des moutons ; pour leur toile encore, des carrés de chanvre....<sup>65</sup>

Incluso su medicina es natural. Saben sacar provecho de todas esas plantas cuyas propiedades son beneficiosas para curar pequeñas infecciones o heridas, o sanar alguna enfermedad : “Ils ont aussi des plantes qui servent aux médecins”<sup>66</sup>. En Si le soleil ne revenait pas, aparece la figura de Anzévi “c'était un homme qui se connaissait en maladies de toute espèce; et on venait de loin lui demander conseil parce qu'il allait chercher des herbes dans les montagnes, et on lui achetait ses herbes, et ses herbes vous guérissaient”<sup>67</sup>

Todo es aprovechado al máximo, nada se desperdicia : “Ce qui sert à la litière, c'est les aiguilles de mélèze qu'on va ramasser dans les bois ; quant à la paille, elle sert aux pailles ou on la donne à manger aux mulets”<sup>68</sup>.

Saben que los recursos naturales no son ilimitados, por eso, cuidan con esmero ese símbolo de la vida que es el agua, que les permite regar los cultivos de los que depende su alimento: “les prés... ne peuvent pas être arrosés tous en même temps, chacun a son tour d'arrosage”. Y, para no desperdiciar tan precioso elemento, cada turno está cuidadosamente inscrito en una lista, y “les tours se continuent la nuit comme le jour”<sup>69</sup>. Conocen los riesgos a los que se enfrentan cuando van en su búsqueda “C'est qu'ils sont attachés à l'eau comme à la vie. Où qu'elle jaillisse, il faut qu'ils aillent la

---

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 35

<sup>65</sup> *Le Village dans la montagne*, p. 25 T. III

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 28

<sup>67</sup> *Si le soleil ne revenait pas*, p. 12 T. XVI

<sup>68</sup> *Le village dans la montagne*, p.29 T. III

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 50

chercher. Et, bien des fois déjà, ils ne sont pas tous revenus”<sup>70</sup>.

Respecto a la sociedad burguesa, sus reflexiones muestran una gran desconfianza hacia ese mundo moderno en el que vivien. Ramuz es probablemente uno de los primeros escritores en enumerar los estragos que el progreso iba a provocar. Se dio cuenta también de que

L’homme “moderne” a le goût de la nouveauté parce qu’il s’ennuie. Le passé ne le retient pas, il n’y est pas affectionné ; mieux encore : il l’ignore. Tout le mécanisme du monde contemporain, si fragile qu’il soit, si éminemment transitoire, lui en enseigne d’ailleurs le mépris. L’humanité se renouvelle tous les trente ans, elle est par là même toujours jeune ; elle vit dans l’oubli complet de ce qu’elle a été et qui n’est plus. Elle est, puis elle est, puis elle est ; et, si ses actes successifs apparaissent plus tard à ceux qui les interrogent comme liés entre eux par une secrète logique, elle, elle l’ignore, cette logique ; elle fait, elle se contente de faire, obéissant à certains besoins matériels, et puis surtout à des besoins d’esprit, qui sont la curiosité, la concupiscence, l’orgueil.<sup>71</sup>

Ramuz culpa ese “goût permanent de la nouveauté” y la búsqueda insistente de la innovación material que “fonde [...] la société sur un type d’homme tout abstrait, l’homme standard, un homme dont on n’a retenu et qui ne représente qu’une valeur quantitative : un homme tout à fait en somme anti-naturel”<sup>72</sup>. Desde lo más alto de su montaña, el hombre percibe además la contradicción interna de la sociedad moderna. “Le tragique de la société contemporaine tout entière est qu’elle est en train de demander à la science ce que la science ne pourra sans doute jamais donner, - ce qu’il est bien certain en tout cas qu’elle ne peut pas actuellement lui donner”<sup>73</sup>.

La racionalización del cosmos tiene como consecuencia una incidencia directa sobre las relaciones entre el hombre y su entorno. Ramuz demuestra así su faceta más sensible. Cuando observa que “la nature se plaît aux différences, [qu’] elle aime à les provoquer. [...] Il est très possible d’imaginer une philosophie ou une sociologie qui, s’inspirant d’elle, se plairait à favoriser dans l’homme cette diversité”<sup>74</sup>, sus palabras se acercan al ecologismo, (aunque Ramuz ignore en esa época el término y la acepción): la naturaleza está siempre muy presente en sus textos. Ramuz comprende que el hombre moderno explota su entorno sin preocuparse del futuro, sólo cuenta para él el momento presente. Así,

---

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 50

<sup>71</sup> *Questions*, Éditions Aujourd’hui, 1935, Lausanne, op. cit., p. 267

<sup>72</sup> *Taille de l’homme*, Éditions Aujourd’hui, 1933, Lausanne, op. cit., p. 146.

<sup>73</sup> « Regard vers les savants », éditorial, *Aujourd’hui*, 20 novembre 1930, op. cit., p. 228.

<sup>74</sup> *Taille de l’homme*, Éditions Aujourd’hui, 1933, Lausanne, op. cit., p. 146

le grand mot de nature, si éminemment “poétique”, serait-il à ce point déchu qu’il fût synonyme de “matières premières”, [...] car le monde entier semble en proie à cette même folie utilitaire ? La nature ne serait plus alors que l’ensemble des réserves d’énergie, dont l’homme va mettre toute son ingéniosité à s’emparer par une sorte de vol ou de rapt, étant elle-même bien forcée de se laisser faire. La nature : tout ce qui est, tout ce qui existe en dehors de nous : la terre, la mer, le ciel, et tout ce qu’ils contiennent, minéraux, plantes et animaux, livrés à l’homme qui s’en sert, ayant certains premiers besoins à satisfaire, dont naissent incessamment et à l’infini d’autres besoins, “car la concupiscence de l’homme est infinie”. L’homme pirate : l’homme jeté avec ses appétits vers ces rivages inconnus où l’or attend, c’est-à-dire la nature sans défense qui attend l’homme, le voyant approcher dans ses canots, avec toute espèce d’instruments inconnus d’elle, bien qu’il les lui doive, mais il ne lui en témoigne aucune reconnaissance.<sup>75</sup>

Se puede llevar a cabo una lectura diferente de este autor tan clásico y paradójicamente a la vez tan moderno. Y es esta faceta más ecológica la he querido destacar en este trabajo, demostrando la importancia que el mundo natural tiene en todas sus novelas. Una naturaleza que va más allá del simple decorado, que está viva, que forma parte íntegra del relato.

---

<sup>75</sup> *Ibíd*, pp. 112-113

## **“Peuples du Canada” de Gabrielle Roy: una nueva perspectiva de la figura del inmigrante en tierras canadienses**

Olaya GONZÁLEZ DOPAZO  
Universidad de Oviedo

A Gabrielle Roy la fama le llega en 1945 con la publicación de *Bonheur d'occasion*, su primera novela. Hasta entonces, esta escritora era solamente conocida por los lectores del *Journal*, de la *Revue Moderne* y sobre todo del *Bulletin des agriculteurs*, periódicos en los que colaboró durante más de cinco años.

Nacida en la provincia anglófona de Manitoba, tras una estancia en Europa se instala en el Quebec natal de sus antepasados en 1939, abandonando su trabajo como maestra de escuela, y se lanza a la carrera periodística. Comienza escribiendo una serie de reportajes breves para el *Journal* y la *Revue Moderne* hasta que, en junio de 1940, ofrece su colaboración en el *Bulletin des agriculteurs*, donde encontrará un empleo estable durante los cinco años siguientes. En este periódico de tirada mensual escribe un total de cuarenta y dos reportajes, de los que un 22% tratan sobre los grupos étnicos de Canadá, sus costumbres, su historia y la descripción de las regiones donde viven (Novelli, 1989: 53). De todos estos reportajes, una selección ha sido publicada en una sección de la recopilación titulada *Fragiles lumières de la terre*. En su interior, un conjunto de siete reportajes se reúne bajo la rúbrica «Peuples du Canada» y están dedicados a otras tantas minorías inmigrantes. Estos son los reportajes en los que nos centraremos.

Un primer dato llama nuestra atención: los críticos, entre los que destaca Marc Gagné (1973: 23), están de acuerdo en afirmar que Gabrielle Roy rebasa la fría objetividad que requiere el género periodístico del reportaje, intentando llegar a comprender la esencia de las personas y de las regiones que ha conocido y de las sociedades que ha visitado. La propia periodista afirma en una entrevista que «la majorité des écrits publiés dans le *Bulletin des agriculteurs* tenaient autant de la fiction que de la réalité» (Gagné, 1973: 19). De estos reportajes, el punto de vista adoptado por la escritora, sus motivaciones y sus consecuencias reflexionaremos en esta

comunicación.

Empecemos discutiendo brevemente acerca de las controvertidas características del reportaje. De él se ha dicho que es el género periodístico por excelencia, ya que «todo lo que no sea *comentario*, *crónica* o *artículo*, es reportaje que, en sentido lato, equivale a *información*» (Martín Vivaldi, 1973: 348). Pero no debemos olvidar que, si bien en ocasiones el estilo de ciertos reportajes se inclina hacia el modelo de información básica, sin apenas licencias estilísticas, en otras el reportaje se caracteriza por una mayor carga analítica y por una mayor riqueza de estilo. Martínez Albertos denomina al primer tipo «reportaje objetivo o informativo» y al segundo «reportaje interpretativo» (1991: 278). También explica que algunos autores identifican como reportaje sólo esta segunda variante y adjudican a la primera el nombre de *noticia* o *información*.

Dos ideas están ya claras: los textos periodísticos de Gabrielle Roy plantean dificultades a la hora de ser denominados *reportajes* —ya que los teóricos tampoco se ponen de acuerdo en determinar los parámetros que definen este género— y, además, en el caso concreto que nos ocupa esto es consecuencia de la gran subjetividad y de los elementos literarios que impregnan los textos. No obstante, nadie por el momento se ha atrevido a eliminar la etiqueta de *reportajes* de estos escritos. El propio François Ricard, máxima autoridad en el estudio de la obra royana, se refiere al particular método de redactar reportajes de Gabrielle Roy como una mezcla de datos objetivos, obtenidos mediante encuestas o directamente históricos, por un lado, y de una gran subjetividad por el otro,

qui tantôt prend la forme d'un récit autobiographique relatant sa propre découverte de l'objet du reportage, tantôt se manifeste à travers le lyrisme ou l'ironie du ton, mais implique toujours, requiert même le recours à une écriture de type littéraire [...] dont la forme importe autant que le contenu (1996: 219).

Analicemos a continuación estos reportajes y el contexto social en el que fueron escritos.

Desde principios del siglo XX, el oeste canadiense estaba recibiendo un importante número de inmigrantes de diversas nacionalidades, empezando por los canadienses-franceses y continuando con otros grupos étnicos tales como ucranianos, alemanes, escandinavos o polacos. Gabrielle Roy realiza un viaje de cuatro meses en 1942 a esta región de Canadá, su tierra natal, a la que no había vuelto desde su regreso de Europa. De esta experiencia surgirán los siete reportajes que el *Bulletin des*

*agriculteurs* publicará en serie bajo el título “Peuples du Canada”. Este viaje fue proyectado por el periódico para dar publicidad a esta región canadiense y favorecer la colonización.

Gabrielle Roy comienza su periplo a varios kilómetros de su Saint-Boniface natal, en la colonia huterita de Iberville. A continuación recorre la región de la Saskatchewan, haciendo un alto en el poblado de los doukhobors de Kamsak. Más tarde, en la región de Rosthern, se detiene en una colonia menonita, el tercer y último de los grupos místicos de los que escribirá. Visita también a los colonos judíos europeos recientemente establecidos en el país, así como a los refugiados checos, a los ucranianos de Edmonton y, finalmente, a los colonos canadienses-franceses, regresando a Quebec con una gran cantidad de material que le permitirá escribir sus reportajes, los cuales serán publicados entre el otoño de 1942 y la primavera de 1943.

Esta serie de siete reportajes representa la cumbre de la producción periodística de Gabrielle Roy, gracias a una combinación armoniosa de los diversos tipos de escritura —narración, descripción, retrato, ensayo— que emplea en sus a priori artículos periodísticos. En su deseo de mostrar al lector una imagen precisa y viva de cada una de las comunidades sobre las que escribe, la periodista une los datos históricos, religiosos, culturales e incluso estadísticos (demográficos, geográficos o económicos), al testimonio de su propia experiencia entre esas gentes: el recibimiento que le han dispensado, sus conversaciones y, desde luego, como nos recuerda François Ricard, el sentimiento de fraternidad que, por encima de las diferencias de lengua o cultura, le permiten sentirse entre ellos como un miembro más de la familia, de la gran familia humana (1996: 231).

### **La influencia del pasado como germen de “Peuples du Canada”**

Las vivencias del pasado ha marcado con fuerza la obra de Gabrielle Roy: las experiencias de su infancia en Manitoba tienen sin duda una gran influencia en su obra literaria posterior, sin excluir sus primeros escritos, como son los que aquí nos ocupan.

A principios del siglo XX, los derechos lingüísticos de los francófonos procedentes de Quebec se encontraban en la cuerda floja. A ellos se unen los inmigrantes llegados de todas partes, huyendo de las persecuciones religiosas o de las crisis políticas o económicas de sus países. Los problemas originados por el deseo de expresarse en su lengua francesa materna y la obligación de tener que hacerlo en inglés en las situaciones importantes de la vida aparecen en las primeras líneas de la

autobiografía de Gabrielle Roy, titulada *La détresse et l'enchantement*, y también afectan a gran número de personajes de sus novelas, como en *La petite poule d'eau*. Este dilema entre permanecer fiel a su herencia francófona o adaptarse a la mayoría anglófona despierta en Gabrielle Roy el sentimiento de ser una extranjera en su propio país. Y este sentimiento de desarraigo es el que le hace interesarse por los grupos minoritarios que han emigrado a Canadá, ya que, como expresa en las primeras páginas de su autobiografía:

[..] je m'étais moi-même retournée fréquemment sur quelque immigrant au doux parler slave ou à l'accent nordique. Si bien que j'avais fini par trouver naturel, je suppose, que tous, plus ou moins, nous nous sentions étrangers les uns chez les autres, avant d'en venir à me dire que, si tous l'étions, personne ne l'était donc plus (1984: 13).

A través de su propia experiencia de la inferioridad social y lingüística, que por otra parte afecta del mismo modo a las minorías étnicas de Canadá, Gabrielle Roy evoluciona desde el sentimiento inicial de exilio y soledad hasta la apertura a los demás que también impregnará posteriormente su obra literaria. Recordemos brevemente el libro de relatos *Ces enfants de ma vie*, en los que la escritora realiza un retrato representativo de lo que Hesse denomina el «mosaico canadiense» (1985: 127) y donde denuncia la marginalidad de los inmigrantes, explotados económicamente y aislados lingüísticamente, al mismo tiempo que muestra su amor por los niños de diferentes grupos étnicos que pasaron por su vida en su época de joven maestra de escuela.

También hemos de recordar la influencia que tuvo el padre de Gabrielle Roy en el desarrollo posterior de la escritora. En la época de la colonización de las llanuras canadienses, Léon Roy trabaja como agente de inmigración ayudando a estas gentes a instalarse en las tierras que les han sido otorgadas. Como hará más tarde la escritora en el título de su obra *Ces enfants de ma vie*, el padre emplea con los inmigrantes el posesivo, que adquiere en su boca un valor de parentesco, de cercanía. En el relato «Le puits de Dunrea», perteneciente a su obra de inspiración autobiográfica *Rue Deschambault*, la escritora muestra a un padre preocupado por los inmigrantes, que relata las experiencias y las anécdotas de los recién llegados, a los que denomina «mes immigrants [...] mes colons [...] mes Petits-Ruthènes» (1955: 127).

### **Los reportajes de “Peuples du Canada”**

Podría decirse que la preocupación social que impregna los escritos periodísticos

de Gabrielle Roy son herencia directa de su propia situación familiar, así como de sus experiencias en una región donde abundan los inmigrantes —italianos, ucranianos, polacos, suizos, rusos, belgas, etcétera—, a los que ha impartido clase, y de los relatos paternos, sin olvidar sus lecturas y sus experiencias de viajes.

A través de sus retratos literarios de las comunidades étnicas de Canadá, constatamos una mirada particular que podemos asociar con la escritora y que caracteriza su obra. Cada reportaje se construye alrededor de uno o varios individuos y de la comunidad a la que pertenecen. El primero de ellos nos ofrece el retrato de la comunidad huterita, iglesia anabaptista que defiende la idea de que los hombres deben vivir libres de la esclavitud del mundo, amar a los enemigos y abstenerse de toda violencia, solidarizándose con los pobres y sin apelar a las relaciones con el estado para conseguir prebendas. Cuando Rusia les obliga por ley a incorporarse al ejército, emigran a Norteamérica.

Observamos en este primer reportaje una evolución en el punto de vista del narrador, que progresa desde el más general y objetivo hasta el particular y subjetivo característico del estilo particular de Gabrielle Roy, donde se hace alusión a personas de carne y hueso con nombres propios:

Un peuple a cent visages et il est donné à l'un ou l'autre des individus qui le composent d'en révéler des aspects différents, parfois contradictoires. Si Joe Walman devait m'exprimer le mysticisme [...] si Andrew Gross m'en démontra la morgue [...], si le meunier rendit claire à mes yeux la probité morale des siens, Barbara, la jeune fille affublée d'une jupe de vieille, m'en traduisit le grain pur et délicat. Barbara, c'était le printemps de son peuple (1978: 21).

Cynthia Hahn sugiere que la relación afectiva entre la periodista y la comunidad huterita se desarrolla progresivamente, pasando de lo impersonal a lo personal (1996: 34), como ejemplificamos con la anterior cita. Y desde el punto de vista de la denuncia social, este poblado se nos presenta como un ejemplo de sociedad ideal, equilibrada y bien organizada, una comunidad modélica cuyo descubrimiento por parte de la escritora conlleva la crítica al Estado al que, como ya hemos mencionado, los huteritas no recurren en busca de beneficios:

En définitive, je voyais une société organisée de façon à assurer le travail et le vivre quotidien; une société qui prenait soin, sans le secours de l'État, de ses infirmes, de ses impotents, de ses vieillards et de ses frères malheureux. J'étais dans un coin de terre où n'avait jamais sévi la honte de nos temps, le chômage et le secours direct. Et je voyais bien que le progrès matériel, au lieu d'y créer l'inégalité et la division, y apportait une juste mesure de confort également distribuée (1978: 24).



Este texto, según Novelli, es uno de los más importante para entender las ideas que posteriormente tomarán forma en *Bonheur d'occasion* (1989: 54), y constatamos que esta tendencia a denunciar la realidad social se afirma cada vez más en los subsiguientes escritos periodísticos de Gabrielle Roy.

Finalmente, observamos en este reportaje una identificación con el extranjero, donde lo desconocido y lo próximo se alían, como ocurre de manera recurrente en la obra de Gabrielle Roy: «Le renoncement absolu, en faveur du prochain [...] je le découvrais chez une secte presque inconnue, dans l'éblouissement de la plaine» (1978: 17).

El cierre de este primer reportaje no hace sino abrirnos las puertas a los siguientes, provocando en el lector el mismo deseo de aprender de estas gentes casi desconocidas que embarga a la propia escritora: «[...] ces autres groupes ethniques du Canada, les Mennonites, les Doukhobors, les Ukrainiens, et même ce petit groupe de Juifs agriculteurs du nord de la Saskatchewan dont je venais d'apprendre l'existence, comment étaient-ils, comment vivaient-ils, qu'avais-je à apprendre d'eux?» (1978: 25).

El siguiente reportaje se titula “De turbulents chercheurs de paix” y nos ofrece el retrato de los doukhobors, una secta cristiana de origen ruso cuyo nombre significa “luchadores de espíritu”. Pacifistas acérrimos, objetores de conciencia al igual que los huteritas y los menonitas, huyen de la represión del zar y se instalan a partir del año 1899 en Canadá, país que estaba dispuesto a acogerlos y donde establecieron un modo de vida comunitario similar al de los otros dos grupos religiosos.

En este artículo Gabrielle Roy es ya plenamente consciente de su particular manera de enfocar su trabajo de reportera y así lo expresa de forma directa: «Je me suis donné comme règle de ne pas tricher, d'aller au fond des choses, d'essayer d'être un témoin intègre de ce que je voyais et ressentais. J'ai cherché à être juste pour tous» (1978: 36), donde destacamos los verbos *voir* y sobre todo *ressentir*.

Nos llama poderosamente la atención la anécdota personal, el pre-texto en su sentido literal que actúa como una especie de introducción al reportaje y que nos envía de nuevo a la influencia del padre, agente colonizador en las llanuras canadienses. Años antes del primer encuentro de Gabrielle Roy con esta colonia, siendo niña aún, cuando el padre regresaba al hogar agotado tras un largo viaje, la madre les decía a los niños: «Votre père n'en peut plus. Il revient de chez ses Doukhobors» (1978: 27). Este posesivo, que se repite en más ocasiones a lo largo del texto, es idéntico a los utilizados

en el relato «Le puits de Dunrea» («mes immigrants [...] mes colons [...] mes Petits-Ruthènes») que ya hemos mencionado. La cercanía que implica el posesivo aleja las connotaciones negativas de los términos *extranjero* o *inmigrante* y aproxima a la periodista a estas personas, la hacen incluso identificarse con ellas o, en cualquier caso, cuando menos le provocan sentimientos de « [...] effroi, de la curiosité et d'une admiration [...]» (1978: 27).

Aparte del mencionado preámbulo, este reportaje reproduce en cierta medida el esquema del anterior, evolucionando desde el estilo del reportaje canónico —número de inmigrantes, historia de su tragedia rusa, llegada a Canadá— hasta el relato más personal de Masha, la inmigrante que dedicaba su vida a plantar flores y que, como prueba de su potencial literario que no se corresponde con el género periodístico y sobrepasa sus límites, será la inspiración del personaje de Martha en la novela *Un jardin au bout du monde*.

El siguiente reportaje, titulado “Les Mennonites”, sigue el mismo esquema que el anterior. La escritora parte de una anécdota ocurrida en una época anterior a su trabajo de periodista y que sirve de primer acercamiento, a la vez que engancha al lector. Nos referimos al relato de una anciana menonita en una habitación de hospital que, en su lecho de muerte, está preocupada porque no puede ayudar a su marido a ordeñar las vacas. La escritora recuerda también los paseos en barco que realizaba con su madre, durante su infancia, en los que veía a las mujeres menonitas siempre desempeñando alguna tarea del campo. Sigue una presentación histórica de esta comunidad que, al igual que las anteriores, debe huir de las persecuciones políticas y religiosas que se llevaron a cabo contra todos los anabaptistas y se instala en las llanuras del oeste canadiense.

De este reportaje queremos destacar su conclusión, en la que constatamos que la identificación de la escritora con los inmigrantes se hace cada vez más patente, en este caso mediante el uso de los pronombres: «[...] un peuple content d'être chez nous, que dis-je, chez lui [...]» (1978: 48). Este cambio de pronombres indica la transformación de este pueblo en auténticos canadienses y presagia su integración, según Hahn (1995: 55). Nosotros afirmamos que, si no la presagia, al menos la desea con la misma fuerza con la que anhela la de los canadienses franceses.

“L'avenue Palestine” es el título del siguiente reportaje, en el que la escritora retrata a los judíos instalados en Canadá. Como en cada uno de los anteriores, la identificación con los inmigrantes no puede faltar: «J'ai devant moi [...] un visage qui

n'a pas de nationalité, pas d'autre parenté que celle des hommes de la Terre» (1978: 50). El estilo continúa evolucionando, alejándose del estilo del reportaje y acercándose cada vez más al de los relatos, género que más tarde Gabrielle Roy utilizaría con asiduidad. Afirmamos esto porque, a los escasos datos objetivos que nos ofrece acerca de los judíos emigrantes y que tendrían cabida en el género del reportaje, se les une una anécdota contada con fidelidad gracias al uso del estilo directo y que ella misma ha presenciado, desarrollando los personajes y la trama casi novelesca: el lector está deseando conocer el desenlace.

En el siguiente reportaje, “Les Sudètes de Good Soil”, se nos presenta a la minoría alemana que vivió en la antigua Checoslovaquia hasta que fue expulsada del país y enviada a Alemania. Finalmente huyen de Hitler hacia Canadá, en una oleada posterior a la de las comunidades que ya hemos revisado. Esto provoca el desconocimiento de la lengua y en teoría arrastra a estos inmigrantes hacia el aislamiento, pero también da pie al desarrollo de la anécdota que desmiente esta idea, consistente en las veladas transcurridas en sendos hogares sudetes y en los problemas de comunicación que, no obstante, se resuelven gracias al tesón. Nos resultan especialmente reveladoras las últimas líneas, en las que gracias a un diccionario francés-checo, la periodista y su anfitriona se transmiten sentimientos e incluso una receta de cocina y que concluyen así:

À la fin, je réussis à lui faire comprendre que j'admirais beaucoup sa persévérance. Et elle arriva, après de pénibles recherches, à m'expliquer à peu près sa pensée, elle qui de Prague n'avait guère apporté plus que n'avait réussi à sauver Elizabetha [su primera anfitriona sudete], moins même puisque ce n'était en fin de compte que son nécessaire à couture :  
—Ce que j'apprends, ça personne, au moins, peut ôter à moi. (1978: 73).

Junto a la importancia de la educación, Gabrielle Roy valoriza el hecho de que, si se quiere, puede existir comunicación, y que gracias a esta se puede llegar al conocimiento del otro, no siendo obligatorio ni necesario el aislamiento lingüístico y social.

En “Petite Ukraine” se habla de esta comunidad, la siguiente en número de habitantes tras los canadienses franceses, inmigrantes que, según las palabras de la reportera, «ont trouvé chez nous leur vraie patrie» (1978: 76). El último de los reportajes, «Les pêcheurs de Gaspésie. Une voile dans la nuit», describe la vida humilde de los pescadores francocanadienses. La única comunidad que no aparece representada es la anglófona, ya que la sociedad dominante no tiene cabida en el retrato del Canadá étnico.

La característica común a todos estos reportajes es la voz del *yo*, que está presente de forma explícita. Se observa incluso que no existe distinción entre la autora y la narradora. En algunas ocasiones esta superposición está confirmada: el *yo* narrador anónimo en “Les pêcheurs de Gaspésie” es descrito por el pescador Élias como «celle qui fait des contes» (1978: 89), que no es otra que la propia Gabrielle Roy.

Cynthia Hahn denomina este tipo de textos «story-articles» (1990: 32) porque incorporan historias al reportaje, pero también se pueden comparar con los relatos de inspiración autobiográfica que de manera tan prolífica surgieron de la pluma de Roy: *La petite poule d'eau*, *Rue Deschambault*, *La route d'Altamont*, *La rivière sans repos*, *Cet été qui chantait*, *Un jardin au bout du monde* o *Ces enfants de ma vie* son conjuntos de relatos inspirados de su infancia en Manitoba o de sus experiencias a lo largo de su vida. La comunidad francófona de Canadá, los negros y otros extranjeros instalados en la misma calle en la que Roy vivió durante su infancia, los inmigrantes europeos, los hijos de estos o los que conoció el padre de la escritora, los esquimales colonizados, son algunos de los representantes de las comunidades de la alteridad, que viven al margen de la sociedad anglófona dominante y que evolucionan en unos relatos en los que, sin duda, narradora y escritora se funden en una única voz de denuncia. Pero la comparación entre los primeros reportajes de Gabrielle Roy y los relatos de inspiración autobiográfica posteriores a *Bonheur d'occasion* es una tarea que debemos dejar para otra ocasión.

## Bibliografía

- GAGNE, M. (1973): *Visages de Gabrielle Roy*. Montreal: Beauchemin.
- HAHN, C. T. (1990): *Strategies of self-disclosure in the first person narratives of Gabrielle Roy*. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- (1995): «À la recherche d'une voix: les premiers récits de Gabrielle Roy», en DANSEREAU, Estelle, y C. ROMNEY: *Portes de communication. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Québec: Les Presses de l'Université Laval, 47-68.
- (1996): «Gabrielle Roy: portraits d'une voix en formation», en FAUCHON, A. (dir.): *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque organisé par le Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, 27-30 septembre 1995. Saint-Boniface: Presses universitaires de Saint-Boniface, 29-39.
- HESSE, M. G. (1985): *Gabrielle Roy par elle-même*. Montreal: Stanké.
- MARTÍN VIVALDI, G. (1973): *Géneros periodísticos*. Madrid: Paraninfo.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L. (1991): *Curso general de redacción periodística* (edición revisada). Madrid: Paraninfo.
- NOVELLI, N. (1989): «La vocation sociale: le “Bulletin des Agriculteurs”», en *Gabrielle Roy: de l'engagement au désengagement*, Roma, Bulzoni Editore, 51-65.
- RICARD, F. (1996): *Gabrielle Roy. Une vie*. Montreal: Boréal.
- ROY, G. (1950): *La petite poule d'eau*. Montreal: Boréal.
- (1955): *Rue Deschambault*. Montreal: Boréal.
- (1975): *Un jardin au bout du monde*. Montreal: Boréal.
- (1977): *Ces enfants de ma vie*. Montreal: Boréal.
- (1978): *Fragiles lumières de la terre. Écrits divers*. Montreal: Boréal.
- (1984): *La détresse et l'enchantement. Autobiographie*. Montreal: Boréal.

## L'œuvre romanesque d'Albert Memmi sous le signe de la réécriture

Dra. Azucena MACHO  
Dra. Ana SOLER  
Universidad de Zaragoza

Dans le documentaire « Le nomade immobile », Albert Memmi avoue avoir écrit tout au long de son existence le même ouvrage. Cet aveu s'explique à la lueur des nombreuses reprises qui foisonnent au sein de son œuvre romanesque et qui se rapportent aux circonstances spatio-temporelles, aux faits narrés ou aux personnages présents dans celle-ci. À travers des clins d'œil subtils ou des redondances plus notoires, l'écrivain met en place un procédé de réécriture où il reprend, remanie et travestit ces éléments diégétiques. C'est dans *La statue de sel*, roman-phare et matrice de la fiction memmienne, que la plupart de ces renvois trouvent leur germe. Ils débordent cependant le cadre de l'univers purement fictionnel pour acquérir une dimension plus intime empreinte de références autobiographiques. L'auteur, lui-même, avoue son incapacité à discerner le sens dans lequel se produisent les influences entre son œuvre et sa vie : « Je ne sais plus si c'est ma vie qui s'est traduite dans mes livres ou si ce sont mes livres l'un après l'autre, qui ont façonné ma vie » (Memmi, 2000 : 153).

Les trois romans de notre étude représentent différents paliers du parcours existentiel du héros, chacun se référant à une étape qui trouve son relais dans le suivant. Ces œuvres amplifient la perspective d'un conflit de plus en plus compliqué du fait du cheminement individuel des héros et des événements historiques de l'époque. Ces fictions partagent un phénomène commun : la mise en exergue du mal être du personnage memmien, qui s'apprécie dans trois domaines: le cercle familial, la vie conjugale et l'univers social. Ce ne sont cependant que des facettes d'un seul et même conflit : la difficulté du moi pour trouver sa place et tracer sa voie. En effet, un certain anticonformisme pousse les héros à se remettre en question et à s'interroger sur les prémisses acceptées d'entrée de jeu par les autres. Ceci les place dans une situation délicate où pointe un certain esprit de persécution.

### **Le cercle familial**

C'est au sein de la famille que le personnage memmien prend conscience et matérialise son désir d'individualisme, en rejetant les conditionnements religieux et le mode de vivre imposé par les siens.

Dans sa première enfance narrée dans *La statue de sel*, il est choyé par l'atmosphère lénifiante du cocon familial. La fermeture de ce milieu homogène et coupé de l'extérieur évite à l'enfant toute confrontation : «De mes premières années, je n'ai pas d'autres souvenirs que celui d'un jeu continu, en sécurité dans notre Impasse deux fois cachée» (LSS : 23). Le mythe de l'enfance heureuse est malheureusement éphémère et le héros en prend conscience dès qu'il entre en contact avec l'extérieur. En effet, en grandissant, il franchit le cercle protecteur et découvre comment celui-ci s'avère être en fait un mur oppresseur. Alors surgit la révolte contre cette matrice familiale qu'il finit par renier. Avec l'élargissement de son horizon naît son questionnement personnel comme membre de sa communauté et son affirmation comme individu.

D'emblée il réalise sa différence de manière brutale dès sa scolarisation qui met en relief sa singularité. Sa réaction est alors uniquement de rejet. En effet, il ignore encore ce qu'il veut être mais il est parfaitement conscient de ce qu'il ne veut pas être. C'est pourquoi, il rejette les siens sans accepter pour autant de s'identifier avec ses camarades. Ce choix le place au sein d'un conflit émotionnel qui souligne sa solitude et le début de sa lutte contre courant.

La scolarité est perçue par l'adolescent comme une issue pour sortir de ce monde aux croyances ancestrales. Pour ces parents, il s'agit du chemin conduisant à la réussite économique et sociale qui les tirera de la pauvreté. Car, comme le veut la coutume, en tant qu'aîné, il se doit de devenir le soutien économique de la famille. Pour ses géniteurs, la meilleure représentation de cette réussite s'avère être la médecine car, bien considérée socialement, elle apporte la protection que des parents âgés requièrent sur leur tard. Dans cette première manifestation de son entrée dans la vie adulte il prend une décision qui va l'affronter à tout le monde et qui annonce l'individualisme militant qu'il défendra sa vie durant. Il choisit cette voie parce qu'elle le maintient en contact avec les dominés, les pauvres et qu'elle est plus en accord avec ces principes humanistes. Il

déçoit le rêve paternel de sortir la famille de la pauvreté. C'est alors que son père regrette de ne l'avoir pas obligé à travailler avec lui pour soulager sa santé bien fragile et commence à boire. (LSS : 253).

Ce refus de la situation initialement tracée pour lui – mais non par lui- s'érige comme le premier exemple d'une révolte qui le place en marge de son entourage familial et social. Cependant cette position d'outsider loin de l'attrister lui rapporte un sentiment de « grandeur » (LSS : 249). Il a enfin acquis une liberté rêvée depuis son enfance : affirmation et réalisation de son propre projet existentiel et indépendance économique, puisque son travail de pion le décharge de sa redevance envers l'Alliance Israélite et envers son tuteur.

*Le Scorpion* reprend ce thème et en présente des variations qui ont pour but de souligner la dichotomie entre dessein et réalité. Cette réécriture touche différents personnages, qui partagent certains repères biographiques avec Albert Memmi, et qui sont porteurs de la même attitude de défi. Ce sont autant de doubles d'Alexandre Mordekhai Benillouche, héros de *La statue de sel*, que de l'auteur. En effet, Memmi lui-même reconnaît dans *La terre intérieure ?* avoir pris la décision à l'encontre de son entourage de devenir professeur et écrivain, refusant la voie de la médecine. Face à Imilio, face à son personnage Benillouche, face à Memmi, Marcel s'érige comme le fils modèle : celui qui deviendra médecin et réalisera le rêve paternel.

### **La vie conjugale**

Le processus de réécriture s'apprécie également au niveau de l'intimité conjugale. Nombreux sont les héros qui ont formé, à l'image d'Albert Memmi, un couple mixte, en se mariant avec une femme française et de plus catholique. Selon l'aveu de l'auteur, ce « mariage exotique » est loin d'avoir représenté « une voie commode » aussi bien pour lui que pour son épouse (Memmi, 2002 : 239). Le protagoniste d'*Agar*, ainsi qu'Imilio et l'étudiant dans *Le Scorpion*, ont partagé l'expérience de la mixité. Le premier, médecin de profession, épouse une jeune fille blonde aux yeux bleus et de plus lorraine qui le suivra en Tunisie. C'est elle, qui représente l'image la plus proche de la femme de l'écrivain. Imilio et l'étudiant, professeurs comme Memmi, choisissent également de vivre avec une femme goy, française avec laquelle ils retourneront séjourner au pays natal. Contrairement à l'auteur, leurs couples endureront des problèmes menant certains



à la rupture définitive.

Le héros d'*Agar*, dès son arrivée à Tunis, se voit pris entre deux feux. D'un côté, il doit répondre aux exigences, coutumes et mœurs de sa famille, qui accepte d'un très mauvais œil son choix. De l'autre, se trouve son épouse, déplacée au sein d'un pays étranger « aux coutumes moyenâgeuses » (A : 183), et qui revendique un *modus vivendi* plus en accord avec la culture française que tous deux ont connue et partagée en France. Or cette situation va mettre en évidence la contradiction personnelle du personnage memmien. D'un côté, il rejette, comme Alexandre Mordekhaï Benillouche, les habitudes surannées, les préceptes et attitudes de sa famille, s'opposant à elle pour prendre la défense de Marie. Mais de l'autre, il défend devant cette dernière les valeurs familiales traditionnelles, celles-la mêmes auxquelles il ne croit plus depuis longtemps. Ceci le situe au centre des attaques des deux camps. Cette bataille déchirante lui vaudra l'incompréhension, l'isolement, et la cassure de sa vie familiale et conjugale.

Les cas d'Imilio et de l'étudiant se ressemblent. Le dernier, comme disciple du premier a visé à reproduire la philosophie existentielle prônée par son professeur, érigé en modèle à imiter. Le récit des quatre jeudis souligne, à travers un phénomène de réécriture, les nombreuses coïncidences entre ces deux personnages. Malgré leur mariage avec une étudiante catholique, leur perception de cette union diffère. En effet, l'étudiant reproche à Imilio d'accorder trop d'importance à la différence religieuse. D'après lui, la mixité ne peut être considérée, à elle seule, comme cause de leur échec conjugal, car affirme-t-il : « quel mariage n'est pas mixte ! » (S : 201).

En réalité, tous ces héros memmiens partagent un mal être existentiel qui voue à l'échec leurs ambitions sentimentales. En effet, tout couple exige des amoureux certaines concessions, qu'ils s'avèrent incapables de faire. Il ne s'agit pas d'égoïsme mais de fidélité à leurs impératifs existentiels, qui dans tous les cas comportent une composante individualiste et dissidente difficile à comprendre pour les autres. L'impossibilité de vivre en couple sans renoncer à une partie essentielle de leur personnalité rend leur amour contradictoire. Ainsi, par exemple, Imilio avoue aimer sa femme qui est : « la seule femme qui ait incarné, à la fois, ce dont [il]avai[t] besoin pour vivre et pour [se] détruire » (S :152). Pour les héros memmiens, les sentiments n'entrent pas en ligne de compte dans la rupture de leurs couples. Celle-ci se doit à l'impossibilité de conjuguer leur attitude inhérente de révolte avec l'ambition de partager une vie

commune avec la personne aimée. Ils sont acculés à mener un combat ingrat car ils le poursuivent dans la plus grande solitude. Et ceci car, par honnêteté intellectuelle et morale, ils refusent de se plier à toute imposition qui puisse limiter sa liberté d'expression et sa weltanschauung.

### **Un héros révolté**

S'il existe un trait qui définisse le héros memmien, c'est son refus des dogmes, des positionnements inflexibles, résultat d'une implication aveugle. Pour lui, ce genre de compromis renferme un piège à la liberté individuelle. De là, son rejet à la discipline de groupe, ressentie comme une oppression face à l'épanouissement personnel et une entrave à l'effort créateur de l'individu dans la société. En réalité, pour le personnage des romans de Memmi, le respect de la différence s'érige comme un apport de grande richesse dans la vie quotidienne.

Cela provoque quelquefois dans son entourage des réactions incompréhensibles car jugées velléitaires et parfois égoïstes. Cependant, elles répondent à une éthique profonde et personnelle, non basée sur une philosophie existentielle concrète, mais fondée sur son engagement moral envers la société. Il ne refuse pas tant son appartenance à « ce vampire boulimique » (Memmi, 2000 : 206) que représente le groupe que le fait d'avoir à se définir uniquement par rapport à lui. Aussi, il rejette essentiellement la classification par étiquettes qui pourrait réduire sa liberté d'expression et d'action. À ce sujet, le portrait idéologique du personnage correspond à celui de son créateur. Memmi affirme, en effet, dans *Le nomade immobile* (Memmi, 2000 : 206) :

S'il est légitime d'être solidaire de son groupe d'origine surtout lorsqu'il est menacé, s'il est plus confortable d'être en accord avec lui, le progrès, en politique comme en morale, exige de ne pas en avaliser les erreurs ni les crimes. Prendre ses distances est aussi une prophylaxie. Le groupe n'est pas tant intéressé par la vérité que par sa survie. Loin de m'aider à penser, il m'empêche d'avoir une pensée.

Ainsi, lors de son passage au lycée, si d'un côté Alexandre Benillouche désire être accepté parmi ses camarades de classe, bourgeois, de l'autre il refuse d'agir en sorte que cette insertion soit effective. En effet, sa volonté de s'intégrer répond à son désir de ne pas se sentir différent, étranger. Mais ce qu'il rejette précisément, c'est la conversion qu'il devrait subir pour se montrer comme eux. Il n'est pas disposé à accepter, comme il

le faudrait, le prix que cette intégration implique.

Il ne veut pas qu'on l'exclue mais il accepte, s'il l'estime nécessaire, de s'auto-exclure. Cette attitude se manifeste dès sa première adolescence ; ainsi, au lycée il exagère son accent pour souligner sa différence, ce qui démontre une réaction enfantine. Cependant, sa décision, pendant la guerre, de se porter volontaire pour le camp de travail nous offre la preuve irréfutable que ce n'est pas du bluff mais l'aboutissement d'une vision du monde empreinte d'humanisme et de respect de la liberté individuelle. En effet, il comprend que sa réforme pour maladie cache en réalité un traitement de faveur accordé aux « intellectuels » (LSS : 305). Aussi, même s'il aurait pu être plus utile à sa famille et à sa patrie en restant, il s'impose le devoir de partager le sort des prisonniers malgré sa mauvaise santé. On décèle dans cette décision prise sous la bannière de la liberté, l'attitude immolatrice d'un individu tourmenté par sa difficulté à accepter, sans sourciller, ses appartenances.

L'épreuve de philosophie à l'université doit s'interpréter également avec cette même perspective. Le sujet de l'examen axé sur Condillac et Stuart Mill déclenche en lui une réaction inattendue : il ne se sent absolument pas concerné par le thème proposé et remet en cause la pertinence de la voie qui l'a conduit jusque-là. Alors, au lieu de répondre aux questions formulées il va réaliser le bilan de sa vie jusqu'à ce moment. Et dans la longue dissertation qui confère au roman sa structure circulaire, il donne les clés du comportement qui l'a toujours maintenu sur la corde raide : « Ma destinée est d'être en perpétuelle rupture » (LSS : 362). Son projet de devenir professeur de philosophie mûri depuis des années s'évanouit brusquement à partir de cet instant.

Alexandre a enfin compris que, par sa propre nature et son éthique individuelle, il a toujours été un élément discordant, qui n'a pu être en harmonie avec son entourage. Il reconnaît, à la fin, sa part de culpabilité dans cette inadaptation : « Moi, je n'aurai jamais la solution de mon problème, car je suis problème » (LSS : 362). Le refus de réaliser l'examen implique son suicide professionnel. Aussi, le voyage s'impose comme la seule issue, car il s'interprète comme la rupture totale avec sa vie passée. En effet, il rejette la formation intellectuelle occidentale rêvée ainsi que l'éducation familiale et religieuse pour se lancer, tête baissée, vers une destination inconnue et faire peau neuve.

Ce projet de départ est repris et modifié par l'écriture memmienne à travers les personnages du *Scorpion*. Les différents voyages d'Alexandre Mordekhaï Benillouche,

alter ego d'Imilio et héros d'un de ses récits, impliquent aussi une volonté de rompre avec son existence et de disparaître. Toutefois, ces « tentatives de départ définitif ont tristement échoué » (S : 87).

La disparition d'Imilio, héros problématique et insatisfait, est à mettre également sous le couvert de la révolte. Il n'a pas pu mettre en pratique les différentes prémisses philosophiques enseignées à ses élèves, ce qui souligne son échec existentiel. L'étudiant lui reprochera l'inconsistance de ses théories qu'il n'a pas su réaliser lui-même. Pour l'universitaire, qui vénérât son professeur, les enseignements suivis, érigés en *modus vivendi*, l'ont entraîné vers un gouffre personnel et professionnel dont il responsabilise exclusivement Imilio. Double de Benillouche et d'Imilio, J.H., dans le processus de révolte des héros memmiens, incarne « l'intransigeance absolue » refusant toute autre solution » (Memmi, 1976 : 267). Plus courageux et plus conséquent avec ses principes que les deux autres il sera le seul à les mener à leur ultime conséquence en choisissant la voie du voyage sans retour : le suicide.

La réécriture de la révolte présente dans le cas de Marcel des teintes similaires. Fils et mari modèles, qui a accepté de suivre la voie tracée pour l'aîné, n'échappe pourtant pas à cette insoumission des héros d'Albert Memmi. Bien situé socialement, comblé dans son ménage, apprécié par sa famille, il abandonnera néanmoins ce bien être et cette position douillette pour partir en France après l'indépendance. En effet, les circonstances historiques l'acculent à se définir et à prendre parti, or il rejette cette imposition de la nouvelle situation politique et décide de réorienter son existence. Marcel, comme son frère, adopte cette décision en vertu d'un non-engagement groupal. Il somatisera la douleur de cette déchirure à travers l'abcès qui est sur le point de le tuer. Cela montre à quel point ce départ a lieu à l'encontre de sa volonté initiale, car bien que juif, il se sentait assimilé aux autochtones.

En misant sur cette issue, il met en péril sa situation professionnelle mais aussi personnelle puisque la France suppose d'emblée la perte des privilèges conquis. Il tourne le dos à sa terre natale pour rejoindre un pays où il sera, en fin de compte, un étranger. Aussi, même si pour les Juifs, le départ des colonisateurs plaçaient ceux-ci dans une situation délicate, la France ne représentait pas pour autant un gage de salut. C'est pourquoi, l'abandon de la Tunisie met en péril un statu quo obtenu après de longs efforts et acquiert aussi une composante immolatrice.

## Conclusion

Le processus de réécriture memmien reprend en l'amplifiant le conflit intérieur des héros. *La statue de sel* présente l'enfant et l'adolescent confronté aux problèmes de la pauvreté et des dogmes religieux imposés dans la famille. *Agar* met en scène l'adulte aux prises avec l'occident, et tiraillé entre la défense de principes familiaux auxquels il ne croit pourtant plus et de la conception du couple réclamée par son épouse européenne. *Le Scorpion* intègre ces mêmes éléments tout en élargissant leur sphère d'action.

En réalité, les protagonistes de ces trois romans, doubles les uns des autres ainsi que d'Albert Memmi, s'érigent comme des êtres condamnés à lutter contre courant pour sauvegarder leurs idéaux. Ils refusent leur engagement inconditionnel à tout mouvement de pensée ou groupe communautaire qui interdise la pratique de la libre-pensée individuelle. Pour eux, l'appartenance et l'identification sans fissure à un groupe implique une entrave à la liberté fondamentale de l'homme. De là, leur attitude de révolte, mal comprise par leur entourage, mais qui répond à une philosophie personnelle parfaitement raisonnée. Cet écart volontaire de leur cercle familial et social leur vaut une solitude quelquefois amère, mais qu'ils acceptent cependant, fidèles à leurs principes. Vus de loin, ces personnages semblent mus par un comportement immolateur, préférant sacrifier un bonheur commode plutôt que de limiter leur liberté d'action et d'expression.

## Verheggen ou l'art de mélang(u)er

André BÉNIT  
Universidad Autónoma de Madrid

Dans *Terre d'écart. Ecrivains français de Belgique*, un ouvrage publié en 1980 et destiné à présenter les auteurs belges les plus représentatifs de la nouvelle génération, Liliane Wouters justifie ainsi le choix des écrivains effectué par les coordinateurs : « Nous leur avons trouvé un dénominateur commun qui est l'écart. Ecart dans l'écriture, le lieu, l'identité. Pensée ouverte, fendue. Parole en quête de parole » (p.17). Quant au poète et critique André Miguel, il indique à propos des différents « écarts de langage » pratiqués par les écrivains belges que cette « conscience de l'écart » en a poussé certains « à des recherches de 'désécriture' par éclatement de mots et accouplements de morceaux de mots, par dérapages syntaxiques et lexicaux » ; d'autres, précise-t-il, afin d'« apporter à l'intérieur de la langue haute une épaisseur, une trivialité, une saveur concrète qui n'appartiennent qu'à la langue basse » (p.12), introduisent des mots, expressions et tournures empruntés au wallon. Nul doute que Miguel songeait alors à son ami Verheggen.

La même année, l'Association Archives et Musée de la Littérature inaugurerait sa collection Archives du futur par un volume intitulé *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, neuf entretiens réalisés par Paul Emond avec des écrivains et critiques représentatifs de la génération montante. Dans l'index des auteurs cités se détachent quelques noms comme ceux de Pierre Mertens et de Jean-Pierre Verheggen, deux auteurs considérés aujourd'hui comme les plus marquants de la phase actuelle -qui « problématise consciemment la question de l'identité belge » (Demoulin, 2004, p.5). Même si, dans cet ouvrage, sont évoqués des poètes plus accomplis, l'œuvre la plus significative des changements en cours du côté de la modernité poétique en Belgique est, pour beaucoup, celle -encore très mince à l'époque<sup>1</sup>- de Verheggen. Il est vrai qu'à partir du *Degré Zorro* de l'écriture (DZ) publié en 1978 chez Christian Bourgois (dans la collection TXT dirigée par Christian Prigent) et dont le titre accrocheur 'paronomase' celui du *Degré zéro* de l'écriture de Barthes, le poète belge jouira d'une audience enviable.

---

<sup>1</sup> *La grande mitraque* (1968), *Le grand cacaphone* (1974) et *Le degré Zorro de l'écriture* (1978).

Indéniablement, comme l'écrit Laurent Demoulin, Verheggen est un repère dans l'histoire de la littérature récente, tant belge que française. Belge, l'œuvre de Verheggen se plaît à l'être, même s'il ne s'agit pas pour lui d'affirmer une identité pleine et autosatisfaite : sa belgitude n'est-elle pas en effet des plus ironique ? Française, car Verheggen est un des fleurons de la modernité poétique, celle qui commence avec -pour reprendre un mot-valise de l'auteur- « Rimbaudelaire » (*Ridiculum vitae* (RV), p.99). Et, contrairement à d'autres dont l'hermétisme, voire la *méécriture* (cf. Denis Roche, *Le Mécrit*, 1972) peuvent faire les délices des lecteurs endurcis, Verheggen -du moins celui qui, depuis une bonne vingtaine d'années, lit ses textes en public- est accessible à beaucoup ; car, bien que toujours au bord du gouffre de la glossolalie, jamais il n'y sombre totalement -ce qui indéniablement renforce la virtuosité de son art.

Avant d'aborder l'œuvre de Verheggen, il ne semble pas superflu d'évoquer brièvement le contexte social, linguistique et institutionnel de notre auteur qui, dans une interview assez récente, réitérait son « énorme appétit pour la langue », son « amour rabelaisien pour les mots » ainsi que son rejet des mots précis et simples, par « peur que le même mot utilisé de la même façon par tout un chacun ne conduise en droite ligne à la pensée unique [...], aux idées préconçues ». Car ce que Verheggen redoute par-dessus tout, c'est « la langue de bois, stéréotypée, uniforme [...] celle qui un jour vous fait porter l'uniforme et marcher au pas » (Verheggen, 2003, pp.91-92).

Indiscutablement sa naissance à Gembloux en 1942 le prédestinait aux jeux et métissages langagiers. D'une part, les rapports étroits qu'il entretient avec le baroque proviennent, selon lui, de la province où il est né, Namur, un lieu « qui n'est pas régulier » : n'est-ce pas là que Michaux et Rops virent le jour et que Baudelaire eut sa première crise d'aphasie (Verheggen, 1997, pp.169-170) ? D'autre part, de mère wallonne et de père originaire d'Orléans -où sa famille flamande émigra quelques décennies plus tôt-, Verheggen se rappelle avoir passé une bonne partie de sa petite enfance dans la Basse-Sambre namuroise, chez son grand-oncle Arthur, un garde-chasse s'exprimant « en wallon et en vernaculaire avec des localismes de derrière les fagots et des belgicisms garantis 100% belgo-belges ou des borborygmes savants, éminemment sonores » (Verheggen, 2003, pp.92-93) ; de temps à autre, le petit garçon séjourne chez sa grand-mère paternelle, bouchère à Orléans. C'est dire que d'emblée wallon et beau français s'entremêlent dans la vie -comme ils le feront dans l'œuvre- de celui qui revendique haut et clair sa condition de « bâtard linguistique ».

A l'ascendance évoquée, Verheggen peut s'enorgueillir d'ajouter une épouse

toscane dont il fera sa muse, une belle-fille marocaine d'ascendance égyptienne, et donc, dit-il avec son orgueil de grand-père, « [d]es petits-enfants, sangs et sons mêlés, c'est Babel, non ? C'est Babel et banal, à la fois ! ». Car, « bâtards de ce nouvel ordre économique qui nous plonge tous dans la mondialisation et l'insécurité linguistique », qui nous fait grandir dans « un métissage cacophonique et hyper créatif à la fois », ne sommes-nous pas voués à parler une « nouvelle langue » ? Et de confesser que la sienne est née « d'un manque à être -à l'aise et au monde !- dans la norme », comme nombre de ses compatriotes. Mais, refusant de « vivre ce handicap comme un complexe -ou pire : une honte !- comme la plupart des gens le font par rapport au français de France », il en a fait le moteur de son écriture (Verheggen, 2003, p.93).

En effet, pour celui qui, dans ses *Folies-Belgères* (1990), nous offre une allégorie optimiste du problème nodal de la société belge -celui du rapport de chaque citoyen à sa langue maternelle ; pour celui qui fut un des promoteurs du concept des « irréguliers du langage » ; pour celui qui s'inscrit lui-même dans cette tradition propre à toute cette « Belgique sauvage », la question fondamentale est de savoir « pourquoi, et comment, écrire *grand nègre* (-le contraire du petit nègre d'imitation parodique, ou de nos régressions colonialistes !-) avec nos propres sons, dans notre propre langue ? Comment écrire à partir [...] de cette tour de *Babelge* ? » (Artaud Rimbur (AR), p.25).

Dans *La fabrique de la langue*, Lise Gauvin précise que les notions d'*irrégularité* ou de *variance* revendiquées par nombre d'écrivains francophones comme valeur et emblème d'une spécificité linguistique par rapport au français hexagonal supposent en corollaire celle d'*écart* par rapport à une *norme exogène* plus ou moins explicite et reconnue. Pour Verheggen aussi, une telle norme existe, qu'il faut maîtriser pour mieux « s'en détacher, la parodier, voire la ridiculiser ou lui faire rendre gorge » (Verheggen, 2003, p.93).

C'est que le poète wallon a fait toutes ses classes : l'école normale de Nivelles ; un bref passage en philologie romane à l'U.L.B. ; l'instruction militaire et la prison pour objection de conscience -« de solides et sérieuses études linguistiques, croyez-moi ! », dit-il ; l'enseignement pendant près de 25 ans dans les classes professionnelles à l'Athénée de Gembloux d'où il était sorti et où, comme il l'écrit dans *Le degré Zorro*, lui l'irrégulier était condamné à être le « Professeur » « enseignant [...] l'beau français classique, littéraire, réactionnaire contre l'bas français populaire, contre l'wallon r'foulant soi-même s'bas-wallon populaire. d'prolétaire, payé pour ça » (DZ, p.121) ; la fréquentation militante des groupes d'extrême gauche ; une intense activité littéraire



dans la revue internationale d'avant-garde *TXT* (de 1969 à 1993) ; de nombreuses collaborations littéraires à des revues et journaux comme *Tel Quel*, *Art press*, *A suivre*, *La Quinzaine littéraire* et *Libération* ; l'animation littéraire et impertinente sur le premier programme de la radio nationale francophone belge ; et, comme bouquet final, un poste de haut responsable au Ministère de la Culture avant d'être chargé de mission spéciale à la Promotion des lettres belges où, susurrent les mauvaises langues, il ne travaillait qu'une heure par mois ! (Verheggen, 2001, p.205) ; dernière étape : la retraite (officielle) en 2004.

Dans les « Eléments biographiques » (1991) présentés en annexe de sa trilogie *Porches, Porchers* (1983), *Pubères, Putains* (PP) (1985) et *Stabat Mater* (SM) (1986), comme dans l'interview déjà citée, le poète revient sur la complexité de son cheminement langagier :

- sa formation linguistique débuta par l'étude des borborygmes et du baragouin du nourrisson et ne cessa de s'alimenter de variétés nouvelles : la « langue wallonne et vernaculaire » de la tendre enfance, entrant, dès l'école primaire, en contact et en conflit avec la « belle langue française » ;
- la langue italienne (« langue d'amour »), par le mariage précoce à 19 ans, mais qui, en Wallonie, est aussi une langue au statut ambigu : « grande langue » de culture, l'italien n'est-il pas avant tout le parler de l'immigré rituel ?
- mais l'étude des langues, c'est aussi la découverte des registres de langue et des « langues souterraines », celle des « langues de répression et d'humiliation » (lors de son séjour à l'hôpital militaire de Berchem, section neuropsychiatrique, pour faits d'objection de conscience), celle de la « langue de bois » (au début des années 70, durant son étape maoïste, qu'il mettra ouvertement à distance en 1981 dans *Vie et mort pornographiques de Madame Mao*).

Dans un tel contexte, il va de soi que Verheggen disposait des atouts majeurs pour sortir des sentiers battus du langage et explorer la langue dans laquelle il perçoit un enjeu vital et social de taille.

« M'violence c'est m'violangue »<sup>2</sup>, clame dès 1975 (dans la revue *TXT*) celui pour qui le pouvoir ne s'exerce jamais mieux que par et dans le langage et qui, comme son maître Artaud, enrage de ne pouvoir « se reconnaître en français », une langue jugée

---

<sup>2</sup> Ce texte constitue également la sixième section du *Degré Zorro de l'écriture*.

inapte à traduire son expérience intime et son individualité ; aussi se plaît-il d'emblée à mélanger les extrêmes et à produire de fracassants carambolages linguistiques et culturels.

Ainsi, dès *Le degré Zorro de l'écriture*, notre « écrivain français d'expression belge » (tel qu'il se définit lui-même) (1997, p.181) glisse-t-il allègrement de la culture légitime et savante à la culture marginale, voire triviale, et vice-versa, comme dans son texte « VERHAEREN Yès ! VERHEGGEN no ! ». En opposant et en rapprochant ces figures antinomiques aux noms fortement homonymiques -d'un côté le plus grand poète francophone de Flandre, connu pour son fervent patriotisme, de l'autre un petit poète wallon encore inconnu à l'époque et qui, quelques pages plus loin, se définit lui-même comme « un régionaliste-Néanderthal-bandant !- » (DZ, p.20)-, Verheggen télescope un siècle de littérature en Belgique. Selon Michel Biron (1994, p.360), à défaut d'une filiation légitime de Verhaeren à Verheggen, il se crée, moyennant des choix de lecture et des réminiscences transparentes, une certaine ascendance fictive de celui-ci à celui-là. Cette lignée, Klinkenberg l'explicitera dans son étude « Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen » (1989).

C'est que, comme Verhaeren qui, un siècle plus tôt, incitait ses contemporains à « faire souffrir la langue », Verheggen déploie toute son énergie pour porter à incandescence le choc des langages, tout en affichant son parti pris pour le vernaculaire : « Dans c'tt' Al-htimi-e, y a d'abord, et avant tout, la référence à mon chtimi<sup>3</sup>-oualon, à ma langue vernaculaire, à mon Vernaculairheggen de fond », écrit-il dans *Stabat Mater* en 1986 (p.145). Car, précise le poète, la langue wallonne dans laquelle il a été élevé n'est autre que « le wallon ordurier, de basse classe, [...] le contraire du wallon académique » ; le wallon qu'il maîtrise, « c'est le wallon du corps, baisant, suant, scato, violent, c'est le wallon des besoins réels, immédiats, fondamentaux... » (Verheggen, 1978, p.142). On l'aura compris, l'acteur principal du théâtre de cet *obsédé textuel*, c'est la langue, et ce qui frappe dans l'écriture de notre « analphabelge » (Bajomée, 1997, p.28), c'est avant tout son caractère composite et métissé : s'y appartiennent vulgarismes, régionalismes, argotismes, technicismes, néologismes, mots savants ou étrangers, préciosités, tours journalistiques, mots-valises...

---

<sup>3</sup> « Français de la région intérieure du Nord. Les chtimis. C'est une chtimi. - Le chtimi : patois des Français du Nord. - Adj. L'accent chtimi. - Abrév. CHTI. Les chtis » (Petit Robert, p.375).

A titre d'échantillon :

Nous étions réservistes ou vétérans devenus latifundistes. Capitans. Euduques. Estafiers. Pâtres impliqués ou piquiers enchanteurs. Testateurs ou sous-verges. Adeptes béjaunes ou evzones baisés par leurs Grecs dans leur zone à minettes. Gendelettes ou manipulateurs de gégène. Leuques. Pleutres. Ou pertuisaniers. Fieffés. Goumiers. Feudataires. Faussaires ou gonfaloniers rangeant sous leurs bannières tout ce qui rime en 'ère'. Leaders ou subalternes. Mécènes ou mercenaires lanlaire. Hastaires troués ou magisters retapés. Pater familias. Sorciers ou minnessingers d'arrière-Palace. Lutteurs de pancrace ou stadhouders. Pamphlétaire ou folliculaire (PP, p.124).

Bien entendu, le mélang(u)e concocté par celui qui, dans son *Ridiculum vitae*, affirme croire en saints Lapsus, Amalgame, Sarcasme, Paraplasme et Pléonasme, en saintes Phonie et Synecdoque..., n'est pas le fruit du hasard. C'est que notre poète a son « credo », et, tel un savant pervers, il se délecte à accoupler mots bas et tournures empruntées à la belle langue, à utiliser un terme dit élégant pour désigner une réalité dite vulgaire, ou encore à réunir dans ses textes des figures phares des cultures et des savoirs occidentaux élaborés ou populaires (Rambo et Rimbaud, Michaux et Madonna, Socrate, les Marx Brothers, Nerval, Apollinaire, Morricone, Madeleine Renaud, Bobet, Merckx, Anquetil...), voire à les requérir dans quelques-uns de ses titres parfaitement dérisoires : *Divan le terrible* (1979), qui devait s'appeler « Les aventures de Freud Astaire » ; *NiNietzsche, Peau d'Chien !* (1983), une biographie cocasse dans laquelle Verheggen, qui dit avoir voulu respecter le vœu de l'illustre philosophe, fait de lui un *bouffon de l'EterNietzscheté*...

« Attenter à la langue, et en particulier à la classe des noms propres, qui dispose, plus que d'autres unités verbales, d'un privilège référentiaire, telle est, selon Biron (1994, p.361), la justification sociale première de la 'fiction politique' », un terme utilisé en 1983 par Eric Clémens pour définir les premiers ouvrages de Verheggen ; dans son analyse, le philosophe belge signale que « la fiction politique n'est ni politique-fiction, ni poésie militante, encore moins littérature engagée », mais que « les éclats du rire de Verheggen engendrent une feinte hors du social par un trajet de langue, politique parce qu'il détruit la violence [totalitaire] du lien de la servitude et de la puissance » (Clémens, 1983, pp.56-57) ; ainsi « les cadences d'enfer de Verheggen détruisent nos dernières religions en date, analytiques et politiques » (Clémens, 1983, pp.62-63).

Car, bien évidemment, il convient de s'interroger sur la fonction de l'usage d'une langue aussi délirante -que l'auteur traite lui-même de tous les noms : « écrichiure »

(DZ, p.40), « écriture mal torchée » (DZ, p.59), « langue de Merde » (DZ, p.83), « de vaginssment » (DZ, p.83), « d'horreur » (DZ, p.84), « de passe » (DZ, p.85)...-, bref de ce que Bajomée (1997, p.31) nomme une « *éthique du dérapage* ».

« Nous aimons tous les mots. Bas ou hauts » (PP, p.125), proclame Verheggen dont la langue lutte à l'évidence contre toute classification : contre les dichotomies du bon et du mauvais, du beau et du laid, du sale et du propre, du violent et du doux, de l'âge adulte et de l'enfance. Oppositions qui convergent en une seule : celle du haut et du bas. Et, comme le souligne Klinkenberg, c'est bien cette opposition que le texte verheggenien entend dénoncer, et ce pour miner la stabilité des oppositions, des structurations et des hiérarchies, quelles qu'elles soient.

Impossible de ne pas faire référence au concept bakhtinien du *carnavalesque* et de voir que, chez celui que d'aucuns nomment le « Rabelais belge », pareille abolition des rapports hiérarchiques, typique du carnaval et du discours qui l'accompagne, est aussi promesse de renouveau et de renaissance : thème central de *Stabat Mater*, naissance de l'être, de la société et de leurs langages : « *perfor-naissance* », dit Verheggen : « Oui ! c'est bien le mot : de *perfor-naissance* pour tenter de naître à et dans la langue » (SM, p.151).

On saisit alors mieux le statut assez ambigu des « pères du monde » et autres « maîtres à penser » qui, dit-il, « nous ont opprimés [et] mis à leurs bottes idéologiquement » : Nietzsche, Artaud, Barthes, Einstein, Freud, Marx, Mao, Lénine..., bref de tous ces prétendants au piédestal..., cités par le poète. Quant aux jeux sur les noms propres, ils sont là comme garants de libérations esthétique, philosophique ou politique, mais permettent aussi de contester la prétention que pourraient avoir certains d'être des « maodèles », même si -et surtout si- la société leur doit quelque chose. Cette dérision des titres et appellations n'est-elle pas le meilleur garde-fou contre tout dogmatisme ?

Moquez-vous de toute autorité ! Anarchisez tout ! Moquez-vous de moi ! Narguez -déjà !- le ton rodoment de mes exhortations ! Gaussez-vous de mon volontarisme ! Raillez mon activisme ! Persiflez mon volontarisme militant ! Détournez mes slogans (RV, p.100),

claironne le poète qui n'hésite jamais à se prendre lui-même pour cible, notamment en jouant son propre nom d'une façon exubérante.

De même, dans son carnaval langagier où -du moins dans ses premiers textes- il réserve une place de choix au dialecte, Verheggen n'entend guère promouvoir un

quelconque wallon académique. Bien au contraire, il s'agit pour celui que répugne ce qu'il nomme la « relirégion » (1997, p.178) d'ébranler le véhiculaire au moyen du vernaculaire, ou plutôt de cette variété de langue basse dans laquelle il baigne depuis son enfance et qu'il n'a cessé d'enrichir de connotations personnelles. Ce « oualon » (tel qu'il l'orthographie) ou « merdat wallon » (SM, p.262), qui exprime non pas l'identité mais l'altérité -et ce parce que ce parler local qui vit sous la variété standard marginalise irrémédiablement celui qui en use et, de ce fait, peut donner lieu à l'autodépréciation-, n'est-il pas en définitive l'idiome le plus carnavalesque qui soit et celui qui permet d'exprimer le mieux ce que le registre traditionnel et la langue polie -voire rabotée- et momifiée, ne peuvent dire : les pulsions intimes et profondes de l'être, son animalité, son magma interne ?

Chez Verheggen, la volonté de miner les automatismes langagiers et mentaux, de préserver l'esprit contre le langage prêt-à-parler, va donc de pair avec la nécessité vitale de laisser se développer un langage pulsionnel. « Non pas un langage primitif qui serait négation de la pensée, -car on est loin de tout poujadisme anti-intellectuel. Mais un langage qui puisse exprimer une pensée pulsionnelle elle-même, ou qui permettrait de penser la pulsion » (Klinkenberg, 1996, p.37). Et, comme pour intensifier ce caractère instinctuel, la poésie de Verheggen se fait essentiellement pour la bouche et le corps, afin d'exploiter toutes les potentialités du phénomène de la parole : « Un texte pour en baver, en effet ! Pour écrire et parler pour la bouche ! Pour faire un *opéra-bouche* ! » (AR, p.22).

Pour le poète, s'inventer une langue à soi, une langue physiquement remotivée où se renouerait l'idylle entre les mots et les choses, une langue qu'aucune autre bouche n'aurait parlée auparavant, ce sera donc éliminer progressivement ce qui dans la parole empêche la matière corporelle de s'exprimer, ceci en mettant l'accent sur tout ce qui dans les sons peut révéler les pulsions propres au corps. D'où l'invention de l'« inSONscient » : « Lorsque le son fait sens et inversement, quelque chose de déflagrant se passe. C'est ce que j'appelle l'« inSONscient » », signale celui qui confie écrire « pour l'élue de mon son : la bouche » (AR, p.23). La poésie de Verheggen est donc l'effort pour verbaliser cet inSONscient. Comme le précise Prigent (1991, p.226), il s'agit « de donner corps verbal, *via* des sons et des rythmes, à ce bruit de fond corporel qui survit à tout effondrement du sens et manifeste en nous l'appel de la parole -avant même que la parole (la manifestation de l'humanité de l'être) ait quelque chose à *dire* » : « C'est pas pour parler !, dit Verheggen. Surtout pas ! Sauf au vide, et comme

ça : en agaga, glas-glas ! Agaga d'agaga d'glossolalie ! » (AR, p.29). De même que le calembour dont Verheggen fait grand usage, la glossolalie remplit donc une fonction de découverte et de révélation, celle de montrer que la bouche, au même titre que le cerveau qui produit la pensée, est aussi le lieu d'une invention de sens :

C'est un grand théâtre et, de plus, la pensée s'y fait. C'est Tzara qui dit ça, je crois : *-La pensée se fait dans la bouche !-* et Marcon -André Marcon, l'acteur de Valère Novarina- parle de la cavité buccale comme d'un endroit où se prépare le travail préliminaire de mastication, de malaxage et de mâchouillon du texte à dire (AR, pp.22-23).

Dans la glossolalie, l'énergie corporelle passe inévitablement par le désapprentissage de la langue, par la *décomposition* que Verheggen présente comme étant « la première leçon qui gouverne [s]on texte: « L'idée qu'avant de composer quoi que ce soit, il faut d'abord apprendre à se décomposer ! [...] C'est bien plus que désapprendre et davantage que déconstruire [...] C'est carrément mourir en soi [...] pour refaire le tracé, sismique et simiesque, de ce passage à l'oral -au rôle près !- dans notre écrit ! (AR, p.23). C'est alors que pourra sourdre une voix du corps, un cri vrai et personnel : contre la rhétorique de la langue, il s'agit de désengluer ce cri de tous les styles, comme l'exprime son compère Michaux dans son « Glu et Gli » ou dans son « Grand combat », qui était aussi un combat dans la langue, afin de s'en « réinventrer » une autre (SM, p.150) apte à « faire entendre l'inouïversel » (Verheggen, 1997, p.180).

## Références bibliographiques

- BAJOMÉE, D. (1997) : « Pornocratès ou Verheggen pris au mot... », in ARON, P. & BERTRAND, J.-P. (dir.) (1997) : *Lettres du jour (II), Textyles*, n°14, pp.27-38.
- BIRON, M. (1994) : *La modernité belge. Littérature et société*, Editions Labor, Coll. Archives du futur, Les Presses de l'Université de Montréal.
- CLÉMENS, E. (1983) : « La fiction politique », *TXT*, n°16, 1983, pp.56-63.
- DEMOULIN, L. (2004) : « Jean-Pierre Verheggen : les mots, le corps, la mort », *Le Carnet et les instants*, n°131, pp.4-7.
- EMOND, P. (éd.) (1980) : *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature et Ed. Universitaires, Archives du futur.
- GAUVIN, L. (2004) : *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, Points-essais, n°512.
- KLINKENBERG, J.-M. (1989) : « Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen », *Rencontres littéraires francophones. L'identité culturelle dans les littératures de langue française*, Paris, Agence de Coopération culturelle et technique, Pécs, Presses de l'Université de Pécs, pp.65-79.
- KLINKENBERG, J.-M. (1991) : « Verheggen ou la naissance du langage », « Lecture » de *Pubères, putains, Porches, porchers, Stabat mater* de J.-P. Verheggen, Bruxelles, Labor, Espace Nord, n°64, pp.193-215 (« Eléments biographiques », pp.227-228).
- KLINKENBERG, J.-M. (1996) : « L'aventure linguistique, une constante des lettres belges : le cas de Jean-Pierre Verheggen », *Littérature*, n°101, pp.25-39.
- MIGUEL, A. & WOUTERS, L. (1980) : *Terre d'écarts. Ecrivains français de Belgique*, Bruxelles, Ed. Universitaires.
- PRIGENT, Chr. (1991) : « La violangue de Jean-Pierre Verheggen », in *Ceux qui merdRent. Essai*, P.O.L, pp.223-237.
- QUAGHEBEUR, M., VERHEGGEN, J.-P. & JAGO-ANTOINE, V. (1990) : *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Labor, Archives du Futur.
- VERHEGGEN, J.-P. (1978) : « Un goulag pour les archéologues de l'enfance. Entretien entre Gérard-Georges Lemaire et Jean-Pierre Verheggen », *Le degré Zorro de l'écriture*, Paris, Christian Bourgois, pp.137-145.
- VERHEGGEN, J.-P. (1997) : « L'inouïversel », in GAUVIN, L. (1997) : *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Ed. Karthala, pp.163-182.
- VERHEGGEN, J.-P. (2001) : *Ridiculum vitae* précédé de *Artaud Rimbur*, Paris, Poésie/Gallimard (« Bio-bibliographie », pp.203-207).
- VERHEGGEN, J.-P. (2003), in MERCIER, J. (2003) : *Les maîtres de la langue française en Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, Coll. L'Esprit du Nord, pp.89-99.

**“Le malaise Africain” : *Un dimanche à la piscine à Kigali*,  
de Gil Courtemanche**

Lluna LLECHA LLOP  
Universitat de Barcelona

Le roman québécois actuel –*Un dimanche à la piscine à Kigali* en témoigne- offre un large éventail de sujets qui dépassent largement les limites géographiques du Québec.

Si au XIX<sup>e</sup> siècle et tout au long de la première moitié du XX<sup>e</sup> il s’agissait majoritairement d’une littérature à caractère régional, tant par ses thèmes que par sa production, le roman offre, à partir des années soixante, une profusion de thèmes et de formes qui aboutissent à un élargissement considérable du panorama littéraire. D’autre part, les successives vagues de migration d’écrivains ont contribué à enrichir et à élargir les perspectives littéraires incitant à une “relecture de toutes les frontières et des constituantes de l’histoire culturelle du Québec”<sup>1</sup>. C’est pourquoi, depuis quelque temps, le mot “littérature du Québec” est venu remplacer celui de “littérature québécoise”.

Dans le cas qui nous occupe, il s’agit d’un Québécois, Gil Courtemanche, journaliste avant tout, qui décrit dans *Un dimanche à la piscine à Kigali* la misère au Rwanda et dénonce un des crimes les plus sanglants des dernières décennies, le génocide souffert par ce pays en 1994, passé pratiquement sous silence aussi bien dans la presse que dans les divers moyens de communication.

Dans le court préambule du roman, l’auteur a voulu souligner la véracité des faits rapportés dans son livre. C’est “une chronique et un reportage. Les personnages ont tous existé et dans presque tous les cas j’ai utilisé leur véritable nom”<sup>2</sup>, dit-il. Ainsi, il s’agit non seulement d’un témoignage d’un homme qui a vécu pendant trois ans au Rwanda, mais surtout d’un hommage à ses amis et “à quelques héros obscurs qui vivent toujours”

---

<sup>1</sup> CHARTIER, Daniel (2002), “Les origines de l’écriture migrante. L’immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles” in *Voix et images*, vol. XXVII, n°2 (80), hiver 2002.

<sup>2</sup> COURTEMANCHE, Gil (2003), *Un dimanche à la piscine à Kigali*, France, Denoël, p. 11. Toutes les citations se rapportant à ce roman appartiennent à la même édition.



(Courtemanche, 2003 : 9) et qui sont restés dans l'oubli.

Il aurait été très intéressant d'aborder l'ensemble des problématiques soulevés par l'auteur dans ce roman : étudier minutieusement, par exemple, le rôle des principaux personnages, qui nous aurait permis une mise en place de la trame du roman et des différentes forces d'opposition ; voir en détail les différentes maladies qui ravagent le Rwanda (sida, entre autres), qui nous aurait amenés à nous questionner sur les différentes perceptions de ces maladies aussi bien du côté des autochtones que des Blancs partis en Afrique dans des organisations humanitaires. Un autre aspect serait le rôle des médecins et des hôpitaux, au Rwanda, ainsi que les conditions précaires de toutes ces installations sanitaires. Finalement, on aurait pu étudier, puisque constamment présente en toile de fond, la progressive préparation du génocide jusqu'à son aboutissement.

Il est évidemment impossible d'aborder, dans les limites d'une communication, tous les aspects cités ci-dessus. Nous avons donc opté pour privilégier le jeu de contrastes et d'oppositions constants qui caractérise le roman. Ainsi, après un bref résumé du livre, nous commenterons la première image qui ouvre le roman et qui met en évidence, d'entrée, l'abîme entre la version officielle sur les missions des diverses personnalités et organismes mondiaux envoyés à Kigali et leur réalité quotidienne *in-situ*. Nous emprunterons, par la suite, la voix et le regard de Valcourt, témoin de la corruption qui sévit exercée par les différentes personnalités qui voyagent entre le Rwanda et l'Europe, par les différents organismes internationaux et les différents pays impliqués dans le devenir du Rwanda ainsi que par les miliciens et certains éléments de la population locale. En contrepartie, nous verrons les efforts de quelques "héros" qui risquent quotidiennement leur vie pour essayer de résister à cette situation.

La trame du récit est simple : au début des années quatre-vingt dix, Bernard Valcourt, journaliste québécois, se rend au Rwanda pour mettre sur pied et codiriger un service de télévision libre financé par le gouvernement de son pays. Là-bas, à l'hôtel des Mille collines, entouré d'une petite colonie occidentale qui se détend au bord de la piscine, il rencontre Gentille, femme extrêmement belle, Hutue mais à l'allure de Tutsie, de qui il tombe immédiatement amoureux. L'amour entre ces deux personnages croît à la même vitesse qu'approche le destin inévitable qui est réservé à tous les Tutsis. Ainsi, Valcourt et Gentille assistent, impuissants, au massacre de toute une ethnie. Après leur mariage, ils quittent Kigali pour Nairobi, en attendant que la situation se calme mais, à quelques mètres de l'aéroport, ils sont arrêtés. Gentille est faite prisonnière, puis, par la

suite, violée et torturée par Modeste, le sergent qui commandait le détachement de la garde présidentielle.

Après le génocide, Valcourt revient au Rwanda pour essayer d'apprendre le sort de la femme qu'il a aimée. Un jour, alors qu'il se promène au marché de Kigali, Valcourt reconnaît Gentille. Celle-ci lui apprend la vérité sur son histoire, lui dit qu'elle va mourir du sida et l'exhorte à quitter à jamais le pays. Quelque temps après, Gentille meurt. Valcourt reste à Kigali où, par la suite, il partagera sa vie avec une suédoise (médecin de la Croix Rouge) et il où il travaillera avec un groupe de défense pour les droits des accusés du génocide.

Nous avons dit que tout le roman repose sur un jeu de contrastes qui amplifie le drame du génocide.

Ainsi, le roman s'ouvre sur une description cynique de toute une série de personnages plus ou moins influents (des coopérants -québécois, français, belges, allemands, américains, etc.-, des diplomates qui ne pensent qu'à jouer au golf, des experts internationaux, des bourgeois rwandais, des expatriés), rassemblés autour de la piscine de l'Hôtel des Milles Collines, au centre de Kigali, n'ayant d'autre préoccupation que trouver de quoi remplir leur temps, être aux aguets des prostitués et s'offrir de grands banquets :

Dans le même avion que le médecin [...], sont arrivés les dix exemplaires de *L'Express* et de *Paris-Match* qu'on s'échangera durant un mois et les fromages français un peu trop ou pas assez faits qui seront mangés en grande pompe trimestrielle à la salle à manger de l'hôtel. [...] On viendra même du parc des Gorilles à la frontière du Zaïre pour déguster le traditionnel buffet de fromages français, dont la première pointe sera coupée par l'ambassadeur lui-même. (22-23)

Le comportement de tous ces hommes est constamment comparé à celui des animaux charognards : oiseaux de proie (choucas, corbeaux, buses, vautours), chien, hyène, etc.:

[Les parachutistes français –ou “ces petits cons de corbeaux tricolores” (p. 20)] reniflent toutes les chairs féminines qui s'ébattent dans l'eau [...]. Il y a du vautour dans ces militaires au crâne rasé à l'affût [...] là où s'exhibent les morceaux les plus rouges [...], les maigres bouts de chair féminine [...]. (14-15)

Ou encore :

Attention, l'homme devient chien et pire encore que le chien, et pire encore que l'hyène ou que les charognards des vents qui dessinent des cercles dans le ciel au-dessus du troupeau inconscient. (116)

Tout autour de la piscine et de l'hôtel, se déploie "la ville qui compte, celle qui décide, qui vole, qui tue et qui vit très bien merci" (13) ; on y trouve le centre culturel français, les bureaux de l'UNICEF, la Banque centrale, le ministère de l'Information, les ambassades, la présidence, la radio, les bureaux de la Banque mondiale, l'archevêché, etc. ; un vrai "paradis artificiel" isolé des problèmes du pays –misère, maladies, conflit ethnique- comme si tout ceci ne comptait pas, n'existait pas ou existait dans le seul but de permettre aux occidentaux de réaliser leurs petites affaires :

Les pays amis [...] ne s'inquiéteraient pas de l'humanité qu'elle cautionnait et nourrissait de ses armes et de ses conseillers militaires. Dans les desseins des grandes puissances, ces gens étaient une quantité négligeable, hommes hors de l'humanité réelle, ces pauvres et inutiles Rwandais [...]. (127-128)

Quelques symboles "obligés" (souligne ironiquement l'auteur) de la décolonisation -"le rond-point de la Constitution, l'avenue du Développement, le boulevard de la République, l'avenue de la Justice" (13-14)- viennent encercler tout ceci et rappeler que le pays a été pendant longtemps colonisé. Finalement, assez loin de la piscine "pour qu'elles n'empestent pas les gens importants" (14), se trouvent des milliers de petites maisons rouges "qui ne savent rien de la piscine autour de laquelle on organise leur vie et surtout leur mort annoncée" (14)

C'est dans cette ambiance que l'auteur introduit un de ces "héros" impuissants qui ont essayé de faire quelque chose mais qui se sont heurtés à cette apathie générale. Il s'agit de Valcourt, sorte d'*alter-ego* de l'auteur. Comme Courtemanche, Valcourt est québécois, journaliste expert en politique internationale, témoin des drames humanitaires et a été correspondant dans diverses régions du monde. Dans le roman, Valcourt est envoyé en Afrique où il doit mettre sur pied un service de télévision libre dont la première mission serait éducative, en particulier dans les domaines de la santé communautaire et du sida :

On commence par les besoins hygiéniques, par des émissions sur la prévention, sur les régimes alimentaires, puis l'information circule, et l'information, c'est le début de la démocratie et de la tolérance. (32)

Nous voyons déjà, par ces quelques mots, la mission des occidentaux dans les pays colonisés. Dans ce même sens, Xavier Montanyà<sup>3</sup> décrit, dans un article paru à *La Vanguardia*, le 7 juillet 2004, le rôle du colonisateur: "La cultura occidental impuso su

---

<sup>3</sup> *El malestar Africano*, article de Xavier Montanyà, a inspiré le titre de cette communication.

cruz y su medicina y ahora pretende imponer su idea de la democracia y del bienestar”<sup>4</sup>.

Mais, lorsque le roman débute, il y a deux ans que Valcourt vit à Kigali, deux ans que le projet de télévision a été pensé, deux ans qu’il attend –désormais sans espoir- la mise en place de la télévision :

Le gouvernement ne cessait de trouver des raisons pour reporter l’inauguration [de la télévision]. On faisait des émissions en circuit fermé et le jugement tombait, toujours le même : “Le rôle du gouvernement n’est pas assez souligné”. Quand le gouvernement était satisfait par les touches de propagande qu’on y insérait, c’étaient les pays donateurs, le Canada, la Suisse, l’Allemagne, qui rechignaient. La télé et Valcourt étaient dans un cul-de-sac. (32)

Il y a deux ans aussi, qu’il observe quotidiennement, à une table de la terrasse autour de la piscine, le va-et-vient de tous les clients de l’hôtel, les fausses apparences, les petits intérêts que chacun cherche à sauvegarder au détriment de tout un pays, la discussion inlassable du changement qui se prépare à Kigali et qui finalement semble proche, la corruption la plus extrême à tous les niveaux :

[Un des neveux du président] qui au Québec se donne des airs d’étudiant en sciences politiques, mais qui organise les escadrons de la mort faisant la chasse aux Tutsis, la nuit [...]. Et l’autre qui contrôle la vente des préservatifs offerts par l’aide internationale, et l’autre encore, le sidéen, qui croit qu’en baisant de jeunes vierges il se libère de son empoisonnement, et les trois autres qui sont militaires et protecteurs des putains du Kigali Night [...]. (19-20)

Voici, résumées dans ce court paragraphe, les principales problématiques du pays: le conflit ethnique entre Tutsis et Hutus, la maladie du sida propagée à une vitesse vertigineuse et perçue comme source de revenus car “elle peut mener à une découverte importante et même à la fortune” (74), ainsi que le contrôle et vente des préservatifs et des médicaments, etc. À ceci s’ajoute le commerce des prostituées, le commerce de cercueils (“marché de la mort, alimenté par les grenades, les fusils et le sida, [qui connaît] une croissance remarquable” (81), le commerce international dans l’adoption de petits rwandais devenus orphelins à cause du conflit :

À l’orphelinat, qui était tenu par des sœurs belges et parrainé par la femme du président, [...] la mère supérieure leur expliqua qu’elle dirigeait un établissement de haute réputation sur lequel comptaient des centaines de futurs parents belges pour adopter des enfants sains de corps et d’esprit. Ces bonnes et charitables personnes investissaient beaucoup d’argent, et leurs exigences, à juste titre, étaient grandes. (140)

---

<sup>4</sup> “La culture occidentale imposa sa croix et sa médecine et maintenant elle prétend imposer son idée de démocratie et de bien-être”.

Valcourt est témoin des actions de tous ces gens hypocrites qui profitent de leur situation pour s'enrichir ou pour parvenir à leurs fins. Il y a monsieur Faustin, qui sera Premier ministre "quand le président donnera la démocratie à ses enfants" (20), il y a Landouald, ministre du Travail qui est entré en politique "pour faire plaisir à sa femme, une Québécoise libérée" (20-21), il y a tous ceux qui "feront des courbettes en allant trois fois se servir au buffet" (21), puis le Rwandais qui revient de Paris, causant l'admiration de ses compatriotes, et qui possède une licence d'importation "pour quelque produit de seconde nécessité qu'il vendra à un prix de première nécessité" (17-18).

L'intérêt de certains pays pour le Rwanda et le double jeu qu'ils y exercent, mettant en évidence l'absurdité et la contradiction de leurs actions, n'est pas moins explicite. Ainsi, par exemple, le Canada, "bien que pays sans importance dans le concert des nations" (31), exerce au Rwanda une influence qui peut en déterminer l'avenir et surtout l'accès à la démocratie. Si d'une part ce pays accepte de financer une chaîne de télévision pour que le pays prenne conscience du problème du sida et des systèmes de prévention, d'autre part, il désavoue ses propres statistiques en niant que plus du tiers des adultes de Kigali soient séropositifs.

Bien que travaillant dans le domaine des médias, le narrateur ne les épargne pas ; il accuse radio et télévision de détourner la vérité en Occident et de manipuler la réalité en passant sous silence certains faits :

CNN, dans son grand bulletin international, évoqua durant vingt secondes la reprise des problèmes ethniques au Rwanda, tout en assurant que les ressortissants étrangers étaient en sécurité. Même la perspicace BBC n'en dit pas beaucoup plus. Radio France internationale parlait d'affrontements récurrents, de tribalismes ancestraux, se demandant si jamais les Africains pourraient se libérer de leurs anciens démons qui provoquaient les pires atrocités. (289)

Critique, également, des journalistes et caméramans Occidentaux soucieux, uniquement, de capter les nouvelles sensationnelles (qui leurs rapporteront la gloire et la fortune) :

Debout à l'arrière, trois membres de la garde présidentielle et un caméraman qui filmait calmement le long ruban multicolore. Ils s'arrêtèrent près d'une femme toute vêtue de rose, allongée sur le dos. [...] Un des militaires retourna du pied le corps léger de la femme, qui allongea un bras fin vers l'homme comme pour demander de l'aide. Le caméraman continua de filmer, tournant autour de la femme pour multiplier les plans et les angles. (279)

Ou encore :

Il [Valcourt] fut tenté de conclure en disant qu'il venait juste de voir un enfant mourir, à ses genoux, puis de le prendre et de le soulever à la hauteur de la caméra. Quel beau morceau de télévision, car Michel, en entendant ces mots, aurait lentement baissé l'objectif vers la petite tête émaciée, resserrant le cadre pour que ressortent ses yeux énormes et noirs et profonds et fixes qui accusaient l'humanité. Puis il aurait suivi le mouvement de Valcourt, en élargissant le cadre et en se déplaçant légèrement vers la droite. On aurait vu l'enfant au premier plan, Valcourt disant : 'Ici Bernard Valcourt dans l'enfer de Bati'. (195-196)

Et dans cette ambiance, le massacre annoncé, "le grand massacre [...], plus grand que tous les autres que le Rwanda et le Burundi ont connu" (86), se prépare et croît lentement mais implacablement. Petit à petit, des centaines de jeunes fanatiques "comme ceux qui jouaient de la machette au marché" (113) sont entraînés dans un collège de Ruhengeri où le président a installé un camp d'entraînement sans que les frères des écoles chrétiennes aient protestés :

Chaque jour [...] des camions de l'armée remplis de militaires arrivaient à Kigali. [...] Ils parcouraient les rues avec des papiers qu'ils remplissaient de signes après avoir demandé si la maison était tutsie ou hutue. [...] La liste comprenait trois cent trente-deux noms. Presque tous des Tutsis. Les autres étaient des membres hutus des partis d'opposition. (113-114)

Malgré l'évidence de la préparation du massacre, malgré les divers avertissements de quelques Hutus modérés, malgré les rumeurs, personne ne veut croire à ce qui s'annonce depuis longtemps. En effet, comment avec la présence des Nations Unies représentées par les Casques bleus, un massacre d'une telle envergure pourrait-il avoir lieu ? Comment après Nuremberg et l'existence de la Cour Internationale de Justice oserait-on transgresser les lois internationales ?

Mais l'ONU, seul espoir pour beaucoup, qui aurait pu avec ses quelques milliers de soldats neutraliser en quelques heures les extrémistes de la garde présidentielle et leurs principaux complices, refuse de rentrer dans le conflit et se limite à observer la situation au cas où "les débordements [mettraient] en péril la vie des membres des diverses organisations de l'ONU qui travaillaient dans le pays" (150) ; puisque, comme l'affirme le général canadien, elle n'est pas là pour "sauver des Rwandais" mais pour "faire respecter les accords d'Arusha" (149) :

Je [général canadien] ne dispose pas des forces nécessaires pour intervenir. On me les refuse. [Si le grand nettoyage commençait] Nous protégerions les édifices et le personnel des Nations unies et peut-être les expatriés, si cela ne met pas la vie de nos soldats en danger. Pour le reste c'est un problème entre Rwandais. (150)

Les mots du père Louis expriment nettement que tous les organismes

internationaux ont été directement ou indirectement impliqués dans cette affaire et qu'ils sont par là coupables de ce génocide :

Si je pouvais témoigner devant un tribunal, je ferais emprisonner tous les membres du gouvernement et la moitié au moins des experts internationaux du Fonds monétaire international ou de la Banque mondiale, qui nourrissent sans scrupule aucun l'appétit insatiable de tous les dictateurs de l'Afrique. (210)

Valcourt, lui-même, s'écrie dans son impuissance :  
Me venger de qui ? [...] C'est le travail de la police et des tribunaux, quand il y en aura. [...] Me venger de l'Histoire, des curés belges qui ont semé ici les graines d'une sorte de nazisme tropical, de la France, du Canada, des Nations unies, qui ont laissé sans dire un mot des nègres tuer d'autres nègres ? Ce sont eux les véritables assassins [...]. (318)

Cette brève réflexion, témoin du lien entre société et littérature, nous a permis de voir l'attitude d'une société qui, par sa corruption et son laisser-faire, fut en partie responsable du génocide, ainsi que la manipulation des divers moyens de communication qui passèrent pratiquement sous silence le massacre de 1994. Néanmoins, même si Gil Courtemanche a voulu faire une chronique et un reportage, il avertit le lecteur, dès le préambule, que "ce roman est un roman" (11) et, de ce fait, objet de la subjectivité de son auteur qui, comme témoin direct des événements, s'y est impliqué suivant sa vision du réel. En effet, tout événement comporte de multiples lectures, influencées par de nombreux intérêts –économiques, politiques, moraux, sentimentaux, etc.-, qui conforment la réalité : le destinataire devient alors le spectateur et l'événement le spectacle. Seule une lecture multiple –roman, presse, masse médias en général- est susceptible de permettre une approche objective d'une réalité ; le romancier comme rouage de la machine de l'information s'avère donc indispensable à telle fin.

**Pour quoi, pour qui Emma hurlait-elle?**  
**Au sujet du *Livre d'Emma*, de Marie-Célie Agnan**

Lidia ANOLL  
Universitat de Barcelona

*Le livre d'Emma* fait partie de cette littérature dite migrante qui a contribué à ce que la littérature du Québec devienne un grand miroir aux facettes multiples où les couleurs se marient aux imaginaires les plus variés. Et ce n'est pas que Marie-Célie Agnant veuille nous parler de ses ancêtres, d'un pays et des gens qu'il a quittés depuis l'âge de dix-sept ans. On dirait, plutôt, qu'elle tient à nous rappeler certaines choses que l'on feint d'avoir oubliées... C'est bien une négresse qui parle ici, mais sa détresse, n'a pas de couleur. Son cri, le « hurlement » qui traverse tout le roman, est celui de la femme, de l'être venu au monde pour accepter la servitude de tous les hommes, quelle que soit leur couleur. Marie-Célie Agnant se sert de la folie d'Emma pour faire un plaidoyer féministe et rappeler à la femme, ce faisant, qu'il est temps qu'elle apprenne à vivre en tant que femme, que le temps est venu de retrouver son essence, de ne plus penser "que l'amour, comme tout ce qui est bon sur cette terre, n'est pas fait pour [elle]" (p. 166).<sup>1</sup>

Bien que ce plaidoyer constitue toute une invite à parler de la condition féminine, je n'en ferai pas le sujet central de mon travail : des travaux de ce genre, faits par des sociologues ou de vrais analystes, foisonnent depuis pas mal d'années. Mon intérêt ira, plutôt, vers les différents aspects de la société dénoncés au long du texte, surtout ceux qui ne porteraient pas sur la femme en particulier, même si le roman les montre par le biais d'une femme. Tout à fait actuels ou un peu dépassés –cela dépendra de notre point de vue– ils mettent en valeur la prépondérance des uns sur les autres, ces autres qui ont été, ou qui sont, les victimes d'un système établi qu'il convient de sauvegarder et de montrer sur son visage le plus aimable. Ils dénoncent ce qu'il y a de fallacieux dans un système qui crée des monstres dans l'indifférence quitte à en faire des « cas » qui iront nourrir nos hôpitaux ou nos prisons. Objets d'étude ou de blâme, ils sont là pour nous

---

<sup>1</sup> Le numéro de page se rapportera, à chaque occasion, à Marie-Célie Agnant, *Le livre d'Emma*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, Éditions Mémoire, 2001.



rappeler que l'aisance des uns se fait, bien souvent, au détriment de la vie des autres..., et que nous faisons partie, nous, la société nantie, du groupe des indifférents ou des « ignorants cultivés » bien installés dans notre condition d'êtres supérieurs, incapables de juger autrement que d'après notre position privilégiée parce que nous tenons davantage à sauvegarder nos intérêts qu'à dévoiler les bases croupies de notre système.

Le sujet du roman pourrait avoir sa source dans un de ces faits divers dont regorgent les journaux sensationnalistes. Dans la façon d'agencer le roman, pourtant, on ressent que, pour l'auteur, la nouvelle (« Une Noire sacrifie son enfant... Une affaire de vaudou ? ») ne constitue pas l'axe de son récit. Le lecteur, donc, se trouve devant un récit assez singulier : Un médecin requiert les services d'une traductrice<sup>2</sup> afin d'en apprendre plus long sur une de ses malades, interne dans un hôpital psychiatrique ; ce n'est que plus tard que nous saurons qu'elle avait tué sa fille. La malade en question connaît bien la langue française, mais elle s'entête à ne parler que sa langue natale. Interrogée maintes fois sur cette négative, elle ne répond jamais. Le jour où elle décide de le faire, c'est par ces mots : "les bêtes qui hurlent n'empruntent jamais la voix de l'autre" (p.16). Si l'hostilité d'Emma envers le médecin se maintient toujours, il ne se passe pas de même avec Flore, la traductrice. Les mots qu'elle a cru lire dans l'expression de la malade lorsqu'elles se sont vues la première fois : "D'où sors-tu, toi ? Tu te crois sans doute utile à quelque chose dans la vie ?" (p. 11), vont plus loin qu'un simple refus : ils annoncent tout le drame de l'inutilité d'une existence de femme. Flore ne comprendra pas le message dans toute son ampleur mais elle en sera tout à fait consciente après avoir épousé<sup>3</sup> la cause d'Emma. Pour elle, Emma ne sera plus la "nouère du 122", ni la folle qui ressasse une histoire où l'on ne comprend rien, mais un être qui souffre et dont l'âme est prisonnière de la folie. Et, tandis qu'Emma parle de ce bleu qui est aux sources de son drame ("l'important est de savoir ce qui se cache derrière ce bleu" (p.19), dira-t-elle), les autres en seront à se demander quel rapport peut-il y avoir, si rapport il y a, entre le fait que sa thèse doctorale<sup>4</sup> ait été refusée et le

---

<sup>2</sup> "L'assistance que je réclame de vous dans ce dossier va donc au-delà de la simple traduction des phrases. Deux mois bientôt que je tente d'esquisser un diagnostic, ou plutôt, de percer un mystère" (p. 8).

<sup>3</sup> Ces mots qu'elle dira plus tard, montrent la portée de la décision de Flore : "J'écris pour dire tout ce qui brûle dans mon corps et dans mon sang, et que je ne parviens pas à t'exprimer lors des séances avec le docteur MacLeod, pour que vive à jamais ta voix, toi que personne n'a jamais écoutée. J'écrirai jusqu'à ta dernière goutte de haine, et ta voix, tel un grelot, résonnera jusqu'à la fin des temps" (p. 35).

<sup>4</sup> "Emma a commis son crime peu de temps après avoir tenté une seconde fois de soutenir sa thèse de doctorat sur l'esclavage, objecte le médecin, mais il ne s'agit, à mon avis, que d'une coïncidence. Selon moi, tout était bien planifié dans sa tête. Le moment choisi correspond à ce qu'on désigne en psychiatrie par le *acting out*, le passage à l'acte" (p. 64).

meurtre de sa fille.

Flore écoutera les récits d'Emma pendant très longtemps ; Emma lui montrera combien elle est dupe de tout le système car, la destinée des « noires », qu'elles aient la peau noire ou "placée à l'envers"<sup>5</sup>, est la même. Quand Emma aura tout dit, elle "reprendra la route des grands bateaux". C'est la seule chose que la traductrice se sent dire au policier qui l'interroge pour savoir si elle avait pu noter un indice montrant qu'Emma préparait son suicide : "Il y avait déjà longtemps qu'elle n'était plus là". "Son âme a rejoint le fleuve pour entreprendre le voyage de retour" (pp. 163-164).

Les démarches faites par Flore afin d'arriver à la compréhension d'Emma l'avaient mise en contact avec Nickolas,<sup>6</sup> amant d'Emma et père de l'enfant. En plein désarroi elle se trouve devant la maison de celui-là, après avoir maudit de tout et, surtout, de cette condition féminine qui ne trouve que la mer pour se noyer. Cette nuit-là "comme on aime pour guérir l'âme et le corps [...] Nickolas aima [Flore]" (p. 166). L'image d'Emma se fit jour au milieu des doutes, des pleurs, de la peur de trahir... Elle était là, entre les deux, "pour mener à travers [Flore] sa dernière lutte et se jouer du destin" (p. 166). Nickolas à côté d'elle, Flore ressent une envie irrésistible d'embrasser Emma, de sentir son corps contre le sien. Mais les yeux d'Emma, rivés sur elle, lui disaient ces mots qui servent à clore le roman :

Hume avec plaisir son odeur, apprends à te nicher au creux de son bras, à imprégner ton corps du souvenir de cette houle, tout simplement apprends ton nom de femme, avant celui de négresse (p. 167).

Ce roman a été divisé en neuf chapitres dont cinq ont comme titre des noms de femme (Emma, Fifie, Grazie et les autres, Mattie et Rosa, et Kilima), deux qui se rapportent à Nickolas, l'amant d'Emma, et encore deux, le second et le dernier, qui ont rapport l'un à Grand-Lagon, "le lieu maudit de la détresse" (p. 73), et l'autre à la route des grands bateaux, celle qu'Emma empruntera à la fin. Même si c'est la traductrice qui joue le rôle de narrateur, c'est la voix d'Emma que l'on entend la plupart du temps, soit

---

<sup>5</sup> C'est significatif qu'elle parle de "peau placée à l'envers" pour désigner la femme blanche. Par ses mots, on comprend bien qu'elle parle de la destinée de la femme en général : "Tu crois que tu n'as aucune raison de crier. [...] Pauvre de toi| [...] Lorsqu'on vient au monde comme cela, avec ces yeux-là et cette peau placée à l'envers, et tout cet attirail mal assemblé, on se dit bêtement que leur haine va nous épargner, les coups de griffe, croit-on, c'est pour les autres. Et puis, un jour, bang ! on découvre qu'il n'y a pas dix mille façons d'être une négresse" (p. 24).

<sup>6</sup> La nature de cet homme est ainsi définie par Flore : "Cet homme m'inquiète et m'attire tout à la fois. Lorsque je crois le comprendre il m'échappe, tel du sable qui fuit entre les doigts. Il a l'air si vivant et si irréel, un peu comme une ombre" (p. 96).

comme interlocutrice, soit comme narratrice de la vie de ces femmes qui ont joué un rôle singulier dans son existence : Fifi, sa mère, Grazie, sa tante, Mattie, qui avait eu soin de grand-mère Rosa jusqu'à sa fin, et chez qui Emma va trouver refuge quand elle quittera tout, à l'âge de douze ans ; Kilima, qui avait perdu Tamu, sa fille, et qui avait servi de mère à Cécile l'aimant plus qu'une mère n'aimerait sa propre fille. C'est donc par le souvenir de ces femmes qu'Emma explique tout : son enfance de petite fille mal aimée, avec sa soif jamais assouvie d'amour maternel,<sup>7</sup> son impuissance à se faire aimer de cette mère enfermée dans un mutisme total ; sa haine envers tante Grazie, la jumelle de sa mère qui lui fait pendant en parlant sans arrêt ; Mattie, qui lui apprendra la compassion et la tendresse et le destin des femmes de sa lignée<sup>8</sup> et, par là, la cause du silence de Fifi.<sup>9</sup> Elle, "une femme qui ne savait ni lire ni l'écrire", l'encouragera dans ses études parce que –dit-elle– "aujourd'hui, on peut tromper le destin avec l'instruction ; de mon temps, même ça, on ne pouvait pas" (p. 127). C'est aussi par Mattie qu'elle connaîtra Kilima, son aïeule bantou,<sup>10</sup> et Cécile qui, l'aimant de tout son amour, a essayé pendant très longtemps de la préserver de la dégradation exigée par le maître de la plantation et qui, le moment venu où l'autre a été le plus fort ("Il est temps que l'on sache qui est le maître ici", p. 151), n'a pas hésité à lui enfoncer un gros couteau sur le dos et, par la suite, à mettre le feu à la plantation.<sup>11</sup> Les chapitres se rapportant à Nickolas ne sont pas rapportés par Emma. Même s'ils nous apprennent qu'il s'agit du père de l'enfant qu'Emma est censée avoir tué, on dirait qu'il n'existe

---

<sup>7</sup> "Je comprends, ce jour-là, que je n'ai rien à attendre de Fifi. Je dois mettre fin à mes rêves fous de tendresse maternelle, porter à tout jamais le deuil de mon amour" (p. 44).

"Je sais déjà que Fifi me voue une haine incommensurable. Je te le jure, Poupette, je l'ai senti sitôt que j'ai mis le nez dehors. La haine, tu sais, c'est comme une odeur de brûlé ou de pourri : il n'est pas facile de la maquiller" (p. 55).

<sup>8</sup> Les mots de Mattie nous fournissent des pages d'une beauté extraordinaire par leur profondeur, leur lucidité, leur clairvoyance. Le passage contenu p. 107 ("Comme Fifi [...] nous savons ce qui l'attend") semblerait une prémonition si cela ne répondait pas, malheureusement, à la grande réalité de la vie de ces femmes-là. Il expliquerait, en quelque sorte, que l'on ne peut pas échapper à son destin de femme.

<sup>9</sup> "Il ne faut pas en vouloir à Fifi, ma petite, malgré tout, tu ne peux pas lui en vouloir. Le mal dont souffre ta mère vient de loin. Il coule dans nos veines, nous l'ingurgitons dès la première gorgée de lait maternel" (p. 108).

<sup>10</sup> "[...] celle de Cécile, qui ne faisait pas partie du même clan mais avait servi de mère à Kilima lorsque, encore enfant, celle-ci arriva sur la plantation Comte, sur l'île de Saint-Domingue. Kilima donna naissance à Emma, dont je porte le nom, puis vint Rosa, puis encore Emma, puis encore Rosa, ma grand-mère dont tu connais déjà l'histoire" (p. 127).

<sup>11</sup> La mutilation a suivi la révolte de ces deux femmes. Le sort de Kilima nous fera penser à celui d'Emma, elle donnera naissance à une fille qu'elle tentera de noyer, puis elle perdra la raison. Cécile, sans mains et sans pieds "dirigea pendant de longues années une bande d'esclaves. Elle marchait en s'aidant de ses moignons, et à l'aide de sa bouche, elle était parvenue à manier un mousquet aussi bien que le plus habile des soldats" (p. 156).

plus pour elle.<sup>12</sup>

Le sarcasme d'Emma est à la mesure de sa lucidité.<sup>13</sup> C'est elle, la folle, qui voit clair dans les attitudes de ceux qui l'entourent, qui va plus loin que les mots qu'ils prononcent, qui ose dénoncer ouvertement l'injustice dont elle a été la victime et, par elle, toute une race, tout un sexe. C'est elle, la folle, qui hurle sa détresse parmi des centaines de détresses semblables, détresses sans identité, numérotées comme le sont les prisonniers des grandes prisons. C'est sa folie qui l'excuse de dire ouvertement aux autres ce que personne n'ose pas leur dire : leur médiocrité, leur mensonge, leur hypocrisie.

Le médecin veut comprendre "le cas", il parle de "diagnostic", ce "diagnostic [qui] fera sans doute la différence lors du procès" (p.9). Est-ce bien pour comprendre d'où vient la folie d'Emma qu'il embauche la traductrice ? Est-ce bien pour éviter qu'Emma soit condamnée ou que les juges soient moins sévères envers elle ? On voudrait bien le croire, mais dans son attitude perce le souci du succès et le désir d'en finir vite car, après tout, l'hôpital regorge de « cas ». Emma s'entête à aller aux sources, –à parler de ce bleu,<sup>14</sup> vaste océan qui a englouti des milliers et des milliers d'hommes, à parler de la vie dans les plantations, de leur misère–, dans une société qui n'a ni le temps ni la patience pour la suivre, car cette société, qui est la nôtre, mesure les actions non pas d'après les éléments qui en seraient à la source, mais les constatations. Il y a les atténuants, certes, mais assez immédiats. Elle a tué quelqu'un : à quoi bon les négriers et le sang versé et le mutisme d'une mère et son enfance sans amour ? Quant à penser que le refus de sa thèse doctorale pouvait être en rapport avec son crime... impossible !<sup>15</sup> C'est à cause de cette tendance à faire fi de tout qui compliquerait notre

---

<sup>12</sup> Je n'arrive pas à saisir la nature de Nickolas et ses rapports avec Emma : "J'aurais pu l'aimer jusqu'à la fin des temps, dit-il, la guérir par mon amour. Mais, dès le début de sa maladie, quand après son arrestation, les policiers l'ont conduite à l'hôpital, elle a refusé ma visite" (p.40). Nickolas serait, pourtant, aux antipodes de tous les hommes qui peuplent l'univers de ce récit (sauf le pauvre Baptiste, qui adorait Rosa) : il incarne la poésie de l'amour, l'accomplissement des rapports sexuels vécus dans le charme d'un don mutuel, de la jouissance partagée..., mais est-ce que cela suffit à effacer le drame d'Emma ? Est-ce que l'on oublie, du jour au lendemain qu' "on n'est pas faites pour la jouissance" ?

<sup>13</sup> Des expressions telles : "Tu t'es amené du renfort, petit docteur ?" (p. 11) ou "Quand tu auras tout noté, tu écriras un livre, c'est ça ? Et personne n'aura le droit de douter de tes sources. Elles seront dignes de foi, n'est-ce pas ? [...] un autre livre [...] dans lequel tu écriras tout de travers. Tu brouilleras les pistes, tu changeras les chiffres, tu diras ce que bon te semble" (p. 32), le prouvent nettement.

<sup>14</sup> "Une mélancolie indicible flotte dans tout ce bleu, gémit-elle, en traînant sur les mots. Il emplit Grand-lagon d'une émotion douce-amère, d'un trouble dont je n'ai jamais pu trouver la vraie raison" (p.21).

<sup>15</sup> Nos arguments sont toujours susceptibles d'être les meilleurs les plus justes, parce qu'enfin de compte, c'est nous qui avons une tête bien faite : "Le jury a rejeté la thèse d'Emma, à cause d'un manque de cohérence, reprend-il. Elle était incapable de démontrer certains faits qu'elle avançait. Peut-on expliquer ce rejet pour expliquer son acte ?" (p. 65).

vie que Flore se heurte, lorsqu'elle décide d'épouser la cause d'Emma, à des attitudes qui nous sont bien connues. Si le docteur se montre toujours pressé, s'il regarde maintes fois sa montre parce qu'il est pris par des réunions, par d'autres cas, s'il ne peut pas perdre son temps à mieux comprendre Emma, c'est parce que le docteur est un spécimen de notre société. Si la jeune travailleuse sociale qui a suivi pendant un temps le « cas » d'Emma ne peut plus le poursuivre, c'est parce qu'il la dépassait par sa complexité et par le temps que cela exigeait. Elle avait découpé toutes les images parues dans la presse, prouvant par là son intérêt pour le sujet :

Je les avais toutes gardées, explique-t-elle, je les avais toutes épluchées pour tenter de comprendre... quelque chose. Au fait, je ne sais pas... je ne sais pas pourquoi je les avais gardées. Mais, poursuit-elle avec une moue de dépit, elles ne m'ont été d'aucune utilité. (p.15)

Celle-ci, du moins, elle est honnête, mais en disant cela elle ne fait qu'avouer son échec professionnel. Que peuvent-elles nous dire des images de quelqu'un dont nous ignorons tout ? Que pouvons nous déduire des mots sortis de la plume de quelqu'un qui n'hésite pas à formuler des hypothèses, à lancer des affirmations sans aucune pudeur, seul parce que cela fera la une du journal pour lequel il travaille ! "Ils ont tous expliqué Emma" (p. 16) dira la narratrice. Que l'on devient érudit, voyant même, lorsqu'il s'agit de gagner quatre sous en mettant le nez dans les misères humaines ? Et nous lecteurs, nous nourrissons, sans la moindre honte, un système qui joue avec nos ressorts les plus primaires.

Emma a été photographiée sous tous les angles. Les scribouillards de toutes les feuilles de chou se sont repus de sa chair bleue. Un certain journaliste, qui ne connaît ni l'histoire ni l'emplacement géographique de l'île d'où vient Emma, a décrit le patelin où elle a vu le jour, un lieu nommé Grand-Lagon, dans les Caraïbes. Cet endroit, titre-t-il, n'a rien à envier aux quartiers des lépreux de Calcutta. L'enfance difficile d'Emma a fait la une et la photo de la petite Lola, étalée en première page de tous ces quotidiens, son corps menu, déchiqueté, s'est retrouvé dans les boîtes à ordures de toutes les demeures, parmi les papiers sales, les bouts de chiffons et les débris emportés par les éboueurs. Pour illustrer la photo, une légende, ou plutôt un cliché : « Une Noire sacrifie son enfant... Une affaire de vaudou ? » (p. 16)

Ils ont tous expliqué Emma... et par la suite, les lecteurs expédient à la poubelle, (parce que c'est la place qui lui correspond), toute cette misère que l'on s'est plu à nous montrer rien que pour remplir quelques pages d'un journal. Rien que pour cela, et pour

nous faire jaser tout en montrant notre sagesse d'être bien pensants, repus de tout ce que la vie peut donner ! Les nouvelles sensationnalistes sont à l'ordre du jour. Il nous en faut pour nourrir la grande machine infernale qui ne connaît rien des sentiments, qui, comme les autres, n'a aucun intérêt à aller aux sources, qui pense avoir tout dit lorsqu'elle a trouvé un titre ou une légende capables d'attirer l'attention du lecteur. Et nous, lecteurs, nous pouvons nous dire satisfaits parce que nous sommes au courant de tout.

Comment se peut-il que le docteur ne voie qu'un simple caprice dans l'attitude d'Emma de ne parler que sa propre langue ? Comment se peut-il qu'il ne comprenne que là réside l'origine de son drame ? On lui a ravi langue, histoire, culture pour lui imposer celles de l'autre et voilà que l'autre, celui qui a eu le dessus, qui l'a rendue esclave, continue à avoir le dessus et à être le seul à tout savoir. Emma (la femme) a cru aux mots de Mattie (celle qui voyait dans l'avenir), elle a fait des études, elle "a dévoré des livres" parce que son salut passait par l'instruction.<sup>16</sup> Et voilà que le moment venu, lorsque par son effort elle a réussi à se mettre à la hauteur, lorsqu'elle croit que rien ne l'empêche d'aller de l'avant, elle produit une thèse, bien documentée, sur le sort de ses aïeux, c'est-à-dire sur la colonisation, beau mot qui englobe : négriers, esclaves, soumission, servitude, indifférence, misère, faim ... Et voilà que cette thèse est refusée parce que c'est nous qui connaissons le drame des colonies, c'est nous qui leur avons apporté tout ce qu'ils ont, c'est nous qui les avons tirés de la médiocrité, qui avons fait d'eux des être humains. Quelle est belle l'histoire que l'on a fabriquée pour masquer tellement d'ignominie, de monstruosité. De même que pour tout ce qui a rapport aux femmes, nous pourrions emprunter ici les mots d'Emma : "Tu dois tout avoir appris dans des livres qu'ils ont eux-mêmes écrits pour te conter ta propre histoire" (p. 23). Connaître la vérité comporte incommoder tout le monde : c'est mettre à la lumière le manque de scrupules des États, la connivence Église-État, les origines de pas mal de fortunes, les sources de notre aisance... N'est-ce pas, par eux, que nos pays se sont enrichis ? que nous avons obtenu des denrées exotiques qui ont contribué au raffinement de nos salons ? Que... ? C'est mieux de continuer à apprendre nos grands exploits, l'histoire qui encense le colonisateur, le conquérant et notre beau rôle évangéliste... Nous ne saurons jamais ce que nous voudrions savoir ; nos intérêts ont passé et

---

<sup>16</sup> "Il y en a de ces négresses qui se sont mises à croire qu'elles pouvaient faire comme les hommes. Elles ont ouvert de grands livres. Ah, mais elles ne faisaient pas que lire dans les livres, fallait les voir ! Elles buvaient les livres, elles les engloutissaient ! Mais, hélas, les livres n'ont rien changé à leur vie de négresses. Moisson inutile" (pp. 29-30).

passent toujours, malheureusement, au devant de toute fidélité. Pourquoi nous empêcher de continuer à vivre heureux, dans cette bulle appelée "inconscience" qui nous sauvegarde ?

Ce que nous avons exposé jusqu'ici, on la bien vu, ne concernerait pas que la femme. Dans les bateaux des négriers et dans les plantations hommes et femmes ont connu, de même, l'injustice, la barbarie, l'indifférence, le fouet et la faim, la crasse et la vermine... Mais, pour des raisons qui nous sont bien connues, le femme en a toujours remporté le plus grand lot. Comme le dira Flore, les images d'Emma "tissent pour [elle] la toile d'un univers sur lequel [elle] n'avait jamais ouvert les yeux auparavant. Un monde où la brutalité a toujours fait loi" (p. 63), et de cet univers, la négresse (la femme) en a été la chose la plus méprisée, la moins considérée : bête de somme, objet du désir de l'homme, porteuse d'enfants pour que la colonie ne meure.

Emma me projette dans cet océan opaque de l'identité niée. Avec elle, j'ai entrepris un long et pénible voyage dans la cale d'un navire, dans l'enfer des plantations, je suffoque ; esclave marronne, j'ai à mes trousses des meutes de chiens affamés... Je parcours les rives du Mississippi, découvre des nègres pendus aux branches des sycomores. Je vois Billie Holiday, agonisante, sur les trottoirs de la blanche Amérique construite de sueur et de sang noirs et, dans mon sommeil, sa voix lancinante ne me quitte pas... *strange fruit, strange fruit*, dit sa chanson. Ne sommes nous pas ces fruits étranges qui ne survivent que grâce à l'indifférence ? (pp. 63-64)

*Le livre d'Emma* est de ces romans qui ne peuvent pas nous laisser indifférents. Ces pages accusent bel et bien ce vieux monde, la société des bien portants. Se peut-il, comme le dit Flore, que nous soyons un de ces fruits étranges qui ne vivent que grâce à l'indifférence... ? Indifférence pour ce qui est à l'origine de notre condition sociale, indifférence vis-à-vis de l'autre sous un masque de protection, de compréhension, de solidarité... Indifférence face au sort de ce pauvre diable qui est accusé parce que sa condition de paria, de marginal l'a amené à transgresser les normes. Indifférence de tous ces fous que notre société fabrique, de ces *emmas* qui ont perdu même la seule chose qui leur restait, le rêve, en entrant dans les hôpitaux psychiatriques :

Tu sais, Flore, il m'arrive d'appeler à mon secours Kilima, Célie, Emma avant moi, puis Rosa, ces marronnes éternelles. J'implore leur mémoire, elles sauront me guider, je me dis, mais je ne les vois point. Souvent, je regarde le fleuve avec l'espoir de les voir apparaître. Le soir, je me couche très tôt, pour retrouver mes rêves et ma grand-mère Rosa. Mais les rêves me fuient, Flore, depuis que je suis enfermée ici. Je ne rêve plus. Je ne rêve plus du tout. En m'enfermant ici, ils sont vraiment parvenus à me ravir mon âme. (p. 157)

Seuls les enfants et les fous, nous a-t-on dit maintes fois, disent des vérités. C'est dur à admettre que la lucidité des uns doive passer par la folie des autres. Mais c'est encore plus dur à admettre que, imbus de notre supériorité, nous fassions fi de "la folie" de l'autre pour en tirer profit. Il se peut que pour y voir clair, nous ayons à épouser la cause de l'autre, que, comme Flore "nous abandonnions petit à petit notre rôle, pour devenir une partie d'Emma", la folle, la négresse marronne, la femme. En un mot : l'autre.



## La réception de Camus en Algérie : Maïssa Bey, lectrice d'Albert Camus

Jean-Pierre CASTELLANI  
Université de Tours

Maïssa Bey est née en Algérie en 1950, quelques années avant la disparition tragique d'Albert Camus en janvier 1960. Elle a donc seulement 10 ans quand Camus meurt mais elle en a 44 quand paraît, en 1994, *Le premier homme*, étrange autobiographie par procuration de Camus à travers l'histoire de ce Jacques Cormery qui lui ressemble comme un frère, et qui marque le retour et une sorte d'adieu posthume de Camus à l'Algérie, après un long silence. Livre qui eut un grand écho sur la génération d'écrivains algériens comme Maïssa Bey qui avait commencé, de son côté, à publier ses propres textes à partir de 1996, dont le premier ? au titre si camusien : *Au commencement était la mer*.

Entre sa naissance et ses premiers textes, l'Algérie a connu une longue et douloureuse guerre d'indépendance qui voit la mort de son père dans ce combat de libération, puis une guerre civile d'une grande violence dans les années 90. Camus, lui, a traversé une partie de la guerre d'Algérie adulte et écrivain-témoin de son temps, mais sa mort prématurée ne lui a pas permis de connaître la fin de cette guerre ni l'indépendance de l'Algérie, alors que Maïssa Bey, enfant pendant cette guerre, a vécu en adulte et témoin la révolte sanglante des islamistes entre 1990 et 2000, à partir de laquelle elle a pris la parole en tant qu'écrivaine, dans des textes considérés comme courageux, hétérodoxes et originaux.

D'une Algérie coloniale à une Algérie décolonisée, d'une guerre d'indépendance à une guerre civile, affrontements dans les deux cas, violents, douloureux, traumatisants, on peut dire que les destins de Camus et de Maïssa Bey se sont croisés sans jamais se rencontrer autrement que par la conscience algérienne du premier, centrale dans son œuvre et par la présence passionnée, massive, obsessionnelle de cette même Algérie dans toute la production fictive, autobiographique ou autofictive et citoyenne de la deuxième.

Et pourtant, depuis son premier roman *Au commencement était la mer* (1996) jusqu'à son récent essai *L'ombre d'un homme qui marchait au soleil* (2004) en passant

*Surtout ne te retourne pas* (2005) et son dernier roman *Bleu, blanc, vert* (2006) on peut dire que tous les textes de Maïssa Bey sont traversés du même amour et de la même passion de l'Algérie que ceux de Camus, cinquante ans avant elle.

Il s'agira, pour nous, de retrouver certains fils secrets qui unissent cette écrivaine qui commence à publier dans l'Algérie tourmentée des années 90 et l'enfant de Belcourt qui fut, lui aussi, frappé par une guerre terrible et l'a ressentie comme une épreuve, un véritable chemin de croix. C'est, en définitive, leur identité méditerranéenne et leur goût viscéral de la liberté qui nous permet de comprendre cette rencontre miraculeuse et salvatrice entre l'euro péen humaniste et l'algérienne engagée en littérature et dans la vie. Lire Maïssa Bey provoque et impose, de ce fait, une relecture de Camus et une meilleure compréhension de son oeuvre et de son influence et, par ailleurs, on comprend mieux Maïssa Bey quand on perçoit et décrypte cette inspiration camusienne chez elle, dans son aspect avant tout algérien et pas seulement universel.

Maïssa Bey nous propose, avec *L'ombre d'un homme qui marche au soleil* (2004) non pas un portrait précis ou une biographie érudite de Camus mais des « Réflexions sur Albert Camus » comme l'indique le sous-titre. Ce texte est, d'abord, un texte de commande, pour la première partie du moins, dans le cadre d'un Colloque circonstanciel, intitulé *Albert Camus et le mensonge* organisé au Centre Pompidou à Paris, les 29 et 30 novembre 2002, mais, en devenant livre, il s'inscrit dans un groupe que l'on pourrait appeler " Lecture critique d'autres écrivains par des écrivains." Certes, ces textes ont des statuts d'écriture et de publication différents, mais on peut considérer qu'ils se situent dans une sorte de courant commun. Dans l'interrogation sur l'autre apparaît une réflexion sur sa propre vie ou sa conception de la littérature. Dévoiler l'autre à un public est une façon, alors, de se démasquer soi-même.

Le choix de Camus n'est sûrement pas fortuit et à travers lui, et ce qu'elle dit de lui, on y trouve, en réalité, un message sur Maïssa Bey elle-même. Et pour nous lecteurs, c'est moins la connaissance de Camus que nous recherchons qu'une meilleure approche de Maïssa Bey. Grâce à ce genre d'exercice, nous pénétrons nous-mêmes dans un cercle d'amitié, de complicité, d'identification dont nous étions exclus jusqu'au moment de son aveu public.

Camus s'impose donc à Maïssa Bey : c'est pourquoi elle lui consacre un essai qui n'est pas à classer dans les causeries universitaires. : il s'agit d'un discours qui peut être intégré dans le groupe de ces textes circulaires où l'hommage et l'analyse servent justement autant la connaissance de celui qui en bénéficie que de celui qui les profère.

La préface signée par Catherine, la fille de Camus, place bien ce livre dans le registre du domaine de l'affectif et de la fraternité : « En écoutant Maïssa je retrouvais mon père. Pas un écrivain célèbre, non, mon père, un être humain avec sa solitude, son courage et ses déchirements. Et c'était une femme, algérienne, qui dans sa solitude et ses déchirements avait eu le courage d'une si lumineuse intelligence. » (BEY, 2004 : 8)

Impression que vient renforcer encore l'Avant-Propos qui proclame avec émotion que Maïssa Bey a partagé avec Camus la même rue, dans ce quartier populaire de Belcourt à Alger et va jusqu'à parler de *connivence*. Elle évoque ainsi : "une adhésion immédiate, et ce, dès mes premières lectures. Je veux parler des textes romanesques que j'ai lus avec le sentiment étrange qu'il s'adressait à une part secrète de mon être que je croyais être la seule à connaître...Il savait trouver les mots pour dire ce que je ressentais". (BEY, 2004 : 12)

Adhésion humaine, filiale presque, au de-là du culte officiel ou de la passion politique qui sont les deux tentations qui peuvent perturber, voire fausser les rapports. Relation charnelle, sensuelle qui conduit jusqu'à l'identification physique : "C'est avec les yeux de Camus que je revois Tipasa" (BEY, 2004 : 13). Tous, nous revoyons Tipasa avec les yeux de Camus, nous ne pouvons revoir Tipasa qu'avec les yeux de Camus.

Ce texte, rédigé alors que Maïssa Bey est en pleine élaboration et création de sa propre oeuvre, correspond donc à une admiration plutôt proche de celle d'un jeune écrivain devant un Maître, un Modèle, un Père.

Le titre *L'ombre d'un homme qui marche au soleil*, assez énigmatique au premier abord, s'éclaire par une note qui, dès la première page, donne la source exacte de cette phrase : il s'agit d'une expression empruntée à Giorgio di Chirico dont l'énoncé complet est : *Il y a bien plus d'énigmes dans l'ombre d'un homme qui marche au soleil que dans toutes les religions passées, présentes et futures.* (BEY, 2004 :17) Ainsi Camus est aussitôt pris dans une relation problématique certes mais porteuse de leçons, comme c'est le cas face à une énigme dont on cherche à percer le mystère. La très belle maquette de Nadir Tarzalt présentée en page de garde l'illustre parfaitement.

Le texte, qui comporte 38 pages dont 18 consacrées à l'étude *Albert Camus : l'ombre d'un homme qui marche au soleil* et 16 à une deuxième partie intitulée *Femmes au bord de la vie* plus centrée sur la figure de la mère et de l'épouse dans son oeuvre ne se présente pas sous la forme convenue de ce genre de communication dans un Colloque mais prend plutôt la forme personnelle d'un authentique texte littéraire à mettre sur le même plan que les oeuvres de fiction de Maïssa Bey avec cette écriture lyrique,

nerveuse, incantatoire, plus proche de la poésie que de la prose.

Les deux textes, aux titres curieusement cinématographiques, sont précédés, en exergue, de citations de phrases tirées d'oeuvres de Camus : l'une, pour le premier, vient de *Noces*, qui est donnée sous une photographie de la stèle érigée à Tipasa, dès 1961, en l'honneur de Camus : "Je comprends ici ce qu'on appelle la gloire : le droit d'aimer sans mesure" (BEY, 2004 :16) ; une autre tirée de *Pour Nemesis* : "Cheval noir, cheval blanc; une seule main d'homme maîtrise les deux fureurs (...) La vérité ment, la franchise dissimule. Cache-toi dans la lumière. Petit bruit d'écume sur la plage du matin; il remplit le monde autant que le fracas de la gloire. Tous deux viennent du silence..." (BEY, 2004 : 19) et enfin, pour le deuxième, cette maxime extraite de *L'envers et l'endroit* : "Sa mère aura toujours ces silences. Lui croîtra en douleur. Être un homme, c'est ce qui compte" (BEY, 2004 : 41)

Ce livre est donc littéralement encadré par des affirmations programmatoires de Camus, qui en déterminent la lecture. D'ailleurs, dans un premier temps d'écriture, Maïssa Bey cède la parole à Camus, à qui elle prête des pensées en discours direct ou par la biais de citations, mêlant ensuite sa propre voix à celle de son modèle dans un discours à deux voix comme on dit, en musique, d'une interprétation pianistique à quatre mains. Ce mouvement se termine par cette constatation définitive qui les réunit : *Son pays, qui est aussi le mien, l'Algérie*. (BEY, 2004 : 24). Remarquons au passage que deux de ces oeuvres de Camus ont été publiées en 1937 (*L'envers et l'endroit*) et 1939 (*Noces*) à Alger, chez l'éditeur Charlot et constituent, précisément, cet ancrage algérien fondateur si important chez Camus, auquel ne peut qu'être sensible Maïssa Bey.

Certes, ce n'est pas la seule citation de Camus donnée en exergue au début d'un de ses livres par Maïssa Bey : c'est ainsi qu'elle fait précéder son *Journal intime et politique* rédigé d'août à octobre 2002 à la demande des éditions Littera et publié en 2003, de cette phrase tirée de *Noces* : "La première chose est de ne pas désespérer" (BEY, 2003a : 9), affirmation qui renforce ou illustre le titre de ce Journal : *Faut-il aller chercher des rêves ailleurs que dans la nuit?* (BEY, 2003a : 9). Confirmant de la sorte que l'épigraphe sous forme de citation en tête de texte a pour but d'orienter son interprétation et de lui donner un sens.

Dans un texte intégré dans ce volume sous-titré « 40 ans après », ces deux affirmations de Camus résonnent comme un cri d'espoir au centre d'un désenchantement perceptible tout au long du Journal.

Dans ce même journal, Maïssa Bey se réfère, pour la journée du lundi 5 août, à cette conférence sur Camus :

Je relis ce soir, pour une conférence sur Camus, l'un de ses livres, "Noces". Je me sens baignée de lumière. Plus légère, par osmose, par contagion. Oui, certains livres sont contagieux ou le deviennent à force d'être fréquentés. Je tombe sur cette phrase : « Nul ne peut dire ce qu'il est » et plus loin : « Aucun homme n'a jamais osé se peindre tel qu'il est ». Parler de soi sans masques est impossible. (BEY, 2003 : 14)

Et le mardi 3 septembre elle raconte un retour à Tipasa où l'ombre de Camus plane à nouveau sur elle :

Retour à Tipasa. J'ai passé la journée avec des amis dans la ville de Tipasa où je n'étais pas allée depuis de nombreuses années. Évidemment, ces lieux sont inséparables de la présence et des textes de Camus. Visite des ruines, balade dans la ville romaine qui descend vers la mer. (BEY, 2003 : 29)

Et cette anecdote du groupe de jeunes et de vieux qui leur dit : "Vous cherchez Camus? Il est là-bas" (BEY, 2003 : 29)

On retrouve ce mélange d'analyse et de confession dans les « Réflexions sur Camus ». C'est ainsi que le texte commence par l'évocation de la photographie de Camus, "désormais figé dans une éternité noire et blanche" (BEY, 2003 : 19), que Maïssa Bey avoue avoir gardé longtemps accrochée aux murs de sa chambre d'étudiante.

Et comment ne pas faire le rapport avec Nadia, personnage de fiction dont la vie, marquée par le malheur que lui infligent la société et l'histoire, est racontée dans *Au commencement était la mer*. Nadia est une fille profondément camusienne dans sa volupté solaire, avant ces drames :

Allongée au soleil, Nadia glisse dans une chaude torpeur. Pas envie de bouger, d'ouvrir les yeux, de se laisser distraire de cet instant. Répit. Sur son corps, sur sa peau, le soleil, brûlure vive, désirée. Loin, le bruit des voix, le clapotis des vagues? Rumeurs profondes, assourdies, comme enfermées dans une conque. (BEY, 1996 : 31).

Face à l'horreur d'un quotidien dramatique, à la fois sur le plan historique avec les violences répétées des massacres et attentats, et sur le plan personnel avec son avortement douloureux, elle trouve refuge dans sa chambre. Camus apparaît comme une source de paix et de sérénité dans ce contexte de mort :

Le ciel est une mer immense où elle veut se noyer pour que disparaisse enfin cette douleur qui déchire ses entrailles. Le fruit de ses entrailles. Comme un refrain obsédant, ces mots martèlent ce qui lui reste de conscience. Ne plus bouger... Endolorie de peine, de haine et de souffrance. Un besoin presque irrésistible de fermer les yeux, là, de se laisser couler. Autour d'elle, familier, le décor de sa chambre. Sur le mur, au-dessus du bureau, Camus,

figé dans une éternité noire et blanche, plisse les yeux dans un sourire qui se veut rassurant. Non! C'est au ciel nu, bleu, immuable, que son regard dérivant veut s'accrocher. Pas le moindre nuage. Une belle journée. (BEY, 1996 : 122).

La narratrice de ce roman emploie, de façon étrangement significative, les mêmes mots que Maïssa Bey dans son *Eloge de Camus*. Et quand, un peu plus loin dans le récit, les extrémistes saccagent sa chambre avec la complicité de son frère Djamel, ce sont encore ces photos qui vont servir de symbole :

A la porte de sa chambre, Nadia s'arrête, atterrée. Les photos accrochées au-dessus du bureau ont disparu. A leur place des taches plus claires sur les murs nus. (BEY, 1996. 138).

Camus n'est même plus nommé : reste seulement une mère silencieuse et une corrélation significative entre Camus et le père de Nadia :

Dans la salle à manger, en face d'elle lorsqu'elle s'assoit, elle lève les yeux et découvre une tache plus claire à l'endroit où était accrochée la photo de son père. (BEY, 1996 : 139).

On voit bien, à partir de ce rapide examen de cette conférence sur Camus qui est, en fait, un essai sur l'homme et sur une partie de l'oeuvre de Camus, que l'écriture sur autrui devient une écriture de soi chez Maïssa Bey. En définitive, cela nous confirme que toute lecture d'autrui est toujours une certaine recherche de soi, de l'équilibre au milieu de la violence d'un monde absurde. Les deux écrivains font un parcours commun: tout au long d'une vie et d'une oeuvre menées presque parallèlement, dans des circonstances très différentes, mais qui se recoupent finalement : guerres, violences, injustices. Alain Bosquet titrait son article en l'honneur de Camus, le jour de sa mort, dans *Combat* : « Une conscience contre le chaos ». On pourrait adopter cette formule aussi pour Maïssa Bey qui commence ainsi à la manière de Camus ses *Nouvelles d'Algérie* : "Nouvelles écrites en ce temps où le souffle de la mort taillade à vif la lumière de chaque matin. Textes écrits dans l'urgence de dire, la nécessité de donner la parole aux mots". (BEY, 1998 : 11)

Et qui écrit dans *Au commencement était la mer* :

Quelques kilos d'explosifs dans un sac de voyage. Destination : l'horreur. Une déflagration dans un ciel d'été, un jour de lumière et de soleil. Et les hommes et les femmes dans la ville, hébétés, incrédules, se découvrent acteurs d'une tragédie qu'ils ne peuvent plus ignorer. Fermer les yeux. Se boucher les oreilles. Ne plus voir, ne plus entendre. Refuser de tout son être ce qui fait mourir l'espoir. De toutes ses forces Nadia se raccroche à d'autres images, d'autres instants. Mais les vagues ne viennent plus bercer ses nuits et couvrir de leur doux tumulte la violence et la déraison des hommes. Il lui faut attendre, elle aussi, tenter de défaire l'angoisse dans la monotonie presque rassurante des gestes répétés, derrière l'illusoire protection des murs de sa chambre. Attendre comme une délivrance que

viennent enfin le jour où elle pourra vivre ses rêves. (BEY, 1996 : 68)

Et pour finir, permettez-moi de conclure en associant à nos deux écrivains frères en terre algérienne, terre-mère dans les deux cas, deux autres grandes consciences universelles de la liberté et de la lucidité face à la déraison du monde : je citerai Yourcenar qui, dans un portrait de Borges intitulé « Borges ou le voyant », formule ce jugement que pourraient assumer et signer aussi bien Camus que Maïssa Bey :

Tout homme un peu averti des incessants changements et de la complexité presque infinie des choses se sent peu à peu envahi devant l'Histoire par le sentiment de l'horrible et par celui de l'absurde. Ni l'un ni l'autre de ces deux sentiments ne s'altèrent, mais bientôt, sans que la première ou la deuxième de ces notions s'affaiblissent, s'ajoute une autre, celle d'une vaste imposture, à laquelle, actifs ou passifs, nous participons tous (YOURCENAR, 1989 : 245).

## Références bibliographiques

- BEY, Maïssa (1996), *Au commencement était la mer*, Marsa (2003) : Ed.de l'Aube  
—, (1998). *Nouvelles d'Algérie*, Paris : Grasset.  
—, (2001). *Cette fille -là*, Editions de l'Aube, poche.  
—, (2003a). *Journal intime et politique, Algérie 40 après* : Ed.de l'Aube, Littera  
—, (2003b). *Entendez-vous dans les montagnes* : Ed.de l'Aube/Editions Barzakh  
—, (2004). *L'ombre d'un homme qui marche au soleil* : Ed. Chèvre feuille étoilée.  
—, (2005). *Surtout ne te retourne pas* : Editions de l'Aube.  
—, (2006). *Bleu, blanc vert*, Ed. de l'Aube.  
YOURCENAR, Marguerite (1989), « Borges ou le voyant » dans *En pèlerin et en étranger*, Paris : Gallimard



## Textes de l'urgence: Maissa Bey et la société algérienne.

Françoise WATTS  
Randolph Macon Woman's College, Lynchburg, Virginia

Ce qui s'est vécu au niveau culturel et politique en Algérie entre 1980 et 1990 a donné lieu chez les Algériennes à une véritable explosion de création littéraire. Elles ont voulu prendre la plume pour s'engager et témoigner. L'écriture était pour elles une manière d' "éviter la déraison" (Maissa Bey) face à la violence de la situation politique et sociale dans lesquelles elles se trouvaient. Elles ont apporté ce que Marta Segara appelle "leur pesant de poudre" et une volonté de vivre "envers et contre tout". Le recensement de la récente production littéraire féminine algérienne est impressionnant par le nombre de livres publiés. Leurs titres sont évocateurs. On trouve, entre beaucoup autres titres, *La Femme sans Tête* de Marlène Amar (1993), *Chapelet d'ombres* de Jelila Behi (1993), *Sabrina, ils t'ont volé la vie* de Myriam Ben (1986), *Le couteau sous la gorge* de Jamila Berhouma (1994), *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui (1991), *La Mal élevée* de Maya Nahum (1991), *L'Incomprise* de Zehira Houfani Berfas (1989), *L'Interdite* de Malika Mokeddem (1993), etc. Ces écrivaines ont privilégié la forme autobiographique, choisissant de mettre le "je" à nu et ainsi faisant apparaître la souffrance au féminin. D'une énorme production, beaucoup resteront dans l'ombre, leurs livres relevant plus de la sociologie que de la littérature, tandis que d'autres ressortent par un talent vraiment confirmé.

Maissa Bey est de celles-là. Ses nouvelles et romans sont imprégnés du thème récurrent du mal d'être au féminin, thème qui donne à toute son oeuvre un rythme haletant, une pulsion obsédante, si caractéristiques de la littérature dite de l'urgence et du roman noir algérien de ces dernières années. Urgence de dire et de "donner des paroles aux mots" face à la tentation du silence et aux dérives de la société. Ici le vécu au masculin et au féminin, le thème de genre occupe la première place. La société qu'elle décrit est marquée par la tension entre ces deux pôles, topos central au centre ici d'un débat culturel et politique, comme l'argent dans la société industrielle et commerciale du 19e siècle l'avait pu être pour le roman balzacien. Maissa Bey donne à son oeuvre le ton pressant de la littérature engagée dans la société de son époque et retrouve pour cela, dans une riche intertextualité, le vocabulaire du discours

existentialiste, cette fois au féminin.

Le dernier roman de Maïssa Bey, *Bleu, Blanc, Vert* (2006) est représentatif du regard que celle-ci porte sur la société algérienne et dans le cadre de ce colloque ce livre peut éter évocateur. Le roman conjugue la vie au masculin et au féminin avec des tonalités différentes, orchestre de chambre intimiste pour Elle, pleine symphonie de la vie civile pour Lui. Le récit s'articule autour de trois volets, trois périodes importantes dans l'histoire de l'Algérie. Il commence à l'indépendance de 1962 et s'interrompt en 1992, comme si l'aventure personnelle ne pouvait se distancer de l'aventure nationale, comme si les relations masculin/féminin dominaient la scène sociale. Politique nationale et familiale s'entremêlent et l'histoire nationale se reflète dans l'histoire privée de chacun racontée à la première personne. L'histoire de Leïla va alterner avec celle d'Ali et masculin et féminin apparaîtront comme des constructions culturelles qui se modèlent et se manipulent dès l'enfance.

L'homme révolté devient ici femme révoltée face à une condition plus sociale que métaphysique. Cette révolte, la narratrice, comme l'auteure, l'a apprise de son père, nationaliste algérien qui s'est très tôt engagé dans le mouvement de libération de son pays. La guerre pour l'indépendance, arrière plan collectif mais aussi éminemment personnel avec la mort du père, lui a fait prendre conscience du caractère insoutenable de l'oppression. C'est dans cette révolte qu'elle a appris à exprimer sa volonté. Très tôt, elle trouve ses propres raisons de dire "je veux" ou "je ne veux pas". Elle transfère la cause nationaliste à la cause féministe. "Je veux tracer les chemins de ma vie", dit-elle.

Cet esprit de révolte est catalysé dans les relations que la narratrice entretient avec le masculin. La reconnaissance de droits spoliés au niveau national évoque chez la jeune fille d'autres droits auxquels elle n'a pas accès. Elle se rend compte très vite que les garçons de son âge ne sont pas comme les filles "sous tutelle légale et définitive". Vite, les colères de la jeune fille se transformeront en révoltes de femme, contre un système social qui a fait germer le goût de la liberté, mais l'occulte quand on passe à la relation masculin/féminin. La cause des femmes lui paraît aussi naturelle que la cause nationaliste. Leïla, Elle, est la vraie fille de son père, elle s'approprie le masculin par la parole afin de dénoncer le silence des femmes. Le terrain d'exploration de la jeune femme est l'immeuble dans lequel vit sa famille, un royaume de femmes où s'étalent les misères, tant de souffrances au féminin.

L'itinéraire de la révolte passe par la reconnaissance de l'aliénation de ces femmes dont elle connaît les humiliations souvent tues. Au travers d'elles elle

comprend ce qu'être femme veut dire. Dès la naissance rien ne viendra valoriser sa présence. Jeune fille, Leila se rend compte que c'est honteux de devenir femme, alors que le passage à l'âge d'homme est traité en gloire chez les garçons. Ensuite vient le carrefour de leur vie: le mariage. Il peut, dit-elle "se résumer ainsi: une minute de détente, neuf mois d'attente et toute une vie exténuante. Je ne suis pas comme elles." Leila se révolte contre un destin qui est tracé pour elle. "moi, quand je me marierai, j'irai très loin. Je n'épouserai pas quelqu'un qu'on aura choisi pour moi". Fatiha n'a pas souri une seule fois le jour de son mariage. Dans le cadeau que va lui faire la vieille Française restée après l'indépendance, Leila retrouve la figure emblématique de toutes ces femmes: "une statuette de femme en suppliante, femme implorante aux cheveux dénoués autour d'un visage creusé s'une douloureuse angoisse."

Comme elle, toutes les vies de ces femmes se seront passées à accepter, prier, pleurer, se taire et attendre. Méprisées, pas instruites, elles marcheront trois pas derrière le père, se tairont devant lui, ne prononceront jamais son nom. Elles s'aventureront craintivement dans la rue, rasant les murs, revêtues d'un voile "qui les fait ressembler à des fantômes." Cette aliénation de femmes s'exprime chez la narratrice par un irrésistible sentiment de nausée, "un malaise, un mal-être, une mal-vie, une mal-aimance, rien de palpable, rien de concret." Comme dans la Chute de Camus, le monde dans lequel ces femmes se meuvent est un monde à la brume opaque. Cette nausée prend une forme pathologique lorsque la jeune femme décide de devenir psychologue et ainsi peut voir au quotidien le mal dont souffrent ses patients, hommes et femmes. Elle se sent à son tour agressée par la souffrance des autres et ceci va précipiter la rupture avec son compagnon. Le mal est bien contagieux et elle devient aussi malade que ses patients. Les fiers "je ne veux pas" sont devenus des pathétiques "je ne peux pas."

Le mal qui s'est installé ressemble à la peste dont parlait Camus. C'est ici aussi "un mal implacable qui ronge la ville entière, impressionne peu à peu les vies et s'installe en maître absolu des lieux." Ce mal fait chaque jour des victimes de névroses ou même de suicides car aucune déviance n'est permise. L'enfer, c'est bien les autres, frères, mères, famille, communauté ambiante qui fige pour la jeune fille une image préétablie, en fait une essence, le pour soi sartrien. C'est par le biais de la philosophie que la jeune fille va alimenter sa révolte. "Tout est fait ici, pense-t-elle pour sauvegarder les apparences. Comment se battre contre une société qui puise ses forces dans le décri de toute transgression." Pour cela il faut savoir mentir, ruser, composer.

Faisant écho à la voix de Leila, on rencontre Lui, Ali, l'ami d'enfance, l'autre

voix du texte, celui qui deviendra son mari. Par lui on entre dans le monde du masculin. Avec son père d'abord, ancien nationaliste militant, qui va jouer un rôle déterminant dans l'éducation de ses fils, les encourageant pour les études "pour aider le pays." Les garçons sont ainsi très tôt mêlés à la sphère publique, à de grands projets nationaux. Mais dans cette cellule familiale, Ali prend aussi conscience des relations de force masculin/féminin de la politique familiale. Analphabète et méprisée par le père, la mère sera abandonnée par cet homme ambitieux. Ali comprend que le monde qui est réservé aux femmes est celui de la contingence. L'homme en la figure du père devient le grand absent de groupes familiaux dominés par ces femmes, répudiées ou abandonnées, situation qui les terrorisent toutes. Des hommes, champions de liberté, dignité quand il s'est agi de la cause nationaliste refusent ces mêmes concepts pour celles qui les accompagnent. Ali reste le produit d'une société dont il accepte les préjugés mysogynes. Il se transformera lentement en l'image du père, devenant de plus en plus distant. "Jusqu' où peut aller le détachement d'un homme qui se dit libéral et débarrassé de tout préjugé. Ali garde en lui l'image de la femme idéale qu'il veut avoir à ses côtés, celle "qui porte en elle le poids de toutes les générations de femmes qui l'ont précédée." Le bonheur pour lui est affaire de compromis avec ce que la société attend de vous. Vivre avec ces contradictions deviendra de plus en plus difficile pour la jeune femme. Il la voit de plus en plus silencieuse. Elle se tait pour ressembler de plus en plus à sa mère, face à un homme qui ressemble de plus en plus à son père. La communication n'existe plus.

En fait Ali a été à son tour pris par le mal ambiant. Etre déçu, broyé par les frustrations de son métier d'avocat qui le place en directe confrontation avec l'absurde. Ali combat à sa manière les forces du mal mais "à force de me laisser porter par la vague qui balaje aujourd'hui les valeurs morales auxquelles nous étions attachés, je me suis délesté de tout ce qui pouvait donner un sens à ma vie... J'ai appris à faire table rase de mes principes." Lui, autrefois être aimé devient lentement comme "eux", ceux qui sont devenus dans le troisième volet du roman les maîtres du nouvel ordre moral qui s'installe insidieusement. Cette métamorphose évoque la lente transformation des hommes en rhinocéros chez Ionesco face aux forces de la conformité et de la pensée unique. Ces forces sont à nouveau évoquées sous la plume de Maïssa Bey. "Tout individu qui ne se plie pas aux lois imposées se voit exclu et mis à l'index." La solitude est le lot de chacun face à ce groupe hostile. L'absurde gouverne alors les relations sociales. Quelque chose est déréglé dans la société qui défie toute logique et relation à

l'histoire. Les fondements sur lesquels repose la société sont ébranlés. La représentation du corps se voit interdite, le corps se scinde, la communication devient de plus en plus difficile, sinon impossible, car la langue de bois s'installe, le mensonge et la peur règnent.

Mais, dans cet univers de l'absurde, du huis clos, il n'y a pas de place pour le désespoir grâce à l'instinct de survie des femmes. La flamme de l'espoir, même vacillante demeure. Elles ont développé des réseaux clandestins où elles se protègent utuellement. Elles ont des lieux privilégiés dans lesquels elles se sentent bien entre elles. Elles appartiennent à de subtils réseaux de résistance où l'écriture a sa place. Comme lieux privilégiés, il y a les balcons et les terrasses qui communiquent et font communiquer les femmes entre elles. Il y a aussi l'univers sensuel des hammams où les corps se libèrent, les centres de santé où elles parlent de leur vie. Il y a aussi des moments privilégiés comme ceux de la danse où les corps se délient ne harmonieuses arabesques. Il y a le rire et la dérision qui leur permet de s'élever par rapport au quotidien et de faire front commun face au masculin. Il existe entre elles des courants de solidarité dans des communautés de quartier composés de gens simples. L'immeuble est une communauté de gens qui se connaissent et s'entraident. Mais il existe aussi les autres, ceux qui humilient, battent et exploitent, comme dans l'histoire d'Aziza, cette belle femme de trente ans et six enfants qui peut enfin sortir quand le mari n'est pas là et que la voisine fait le guet. La résistance s'exprime aussi par le rêve de vies autres qui dessinent l'espoir, les livres qui apprennent à aimer, les grands espaces que l'on découvre des balcons et des terrasses qui font germer un sentiment de liberté, la beauté de la ville d'Alger qui prédispose à la tendresse et à la poésie. Ainsi si le mal s'est emparé de cette ville, si certains croient qu'Alger a perdu son âme, si la narratrice perçoit une lente et irréversible détérioration, elle cherche à se raccrocher à l'histoire pour une possible résurrection. Les femmes sont les soeurs de Sisyphe. Elles n'ont peut être pas beaucoup de prise avec leur destin, mais déjà en connaître la dimension tragique et s'organiser en conséquence est une victoire.

La fondation de la société que présente Maïssa Bey est la cellule familiale, la maison, autour de laquelle tout s'ordonne, le meilleur mais aussi le pire. Mères, pères, grand-mères, grand-pères, soeurs, frères lient entre eux des liens affectifs qui souvent apparaissent comme des déchirures. Les nouvelles et romans de Maïssa Bey sont des dialogues avec ces géniteurs et leur sont souvent dédiés. *Nouvelles d'Algérie*, dédiées à la mère, débutent par "Le cri", vers lequel va converger des fragments de vies de

femmes et d'hommes. Les mères y sont présentes par leur odeur, "odeur de coriandre hachée parfumant la supe, odeur qui les accueille au seuil de la porte chaque jour de ramadan", "odeur tenace écoeurante de douceur, odeur de friture et de miel, gâteaux de jours de fête." Ces mères sont avant tout des mères nourricières. Le parfum du jasmin leur est étrange. "Elles sont toutes entières dans ces gestes ancestraux qu'elles n'ont pas eu besoin d'apprendre." Elles ne savent pas aimer autrement mais aiment à leur manière, fabriquant l'amour de leurs mains. Leur absence est cependant profondément ressentie dans leur soumission face à l'emprise du système patriarcal. L'abondance qu'elles distribuent se perd dans leurs silences. Le tout se transforme en un terrible rien car elles renvoient aux jeunes femmes le reflet exact de ce que celles-ci refusent d'être. Avec des corps trop flasques, grossis par les maternités successives elles sont des figures fantomatiques et grotesques, ainsi transformées par la volonté des hommes. Maïssa Bey accuse le système patriarcal de les avoir maintenues dans cet état servile. "Personne ne leur a appris, de dire simplement non, de se révolter ne leur a jamais été permis. Seule la fatalité existe pour elles." Leur rôle sera d'apprendre aux filles à obéir comme elles-mêmes ont obéi, car c'est comme cela que toutes trouveront leur accomplissement. Cette mère sera particulièrement absente dans *Au Commencement était la mer*, terrible récit de la désillusion et de l'écartèlement autant physique que moral. Abandonnée par son ami alors qu'elle est enceinte, Nadia, la jeune protagoniste, est seule avec devant elle comme seules possibilités l'avortement et le mur des convenances familiales. La mère sent, avec un instinct presque animal, le tourment que vit sa fille mais elle choisit de s'enfoncer dans le silence que la société attend d'elle. Elle se fait sourde et aveugle face à toute transgression à un ordre établi, surtout en matière sexuelle. Pour elle, tout doit suivre un ordre immuable auquel sa fille doit impérativement se conformer. Ces repères lui permettent de réaliser sa vie. Quant à la mère de Nadia, c'est elle qui, en souveraine, met pression sur son fils pour abandonner la jeune femme et le fils lui obéit sans scrupule pour éviter de transgresser le code familial. La mère est ainsi assurée du respect de tous. Ainsi, au lieu de trouver des alliées, les jeunes femmes trouvent plutôt des ennemies dans ces mères car ces dernières cherchent à maintenir un ordre établi où elles sont souveraines. La distance qui existe entre elles participe au sentiment de vide existentiel et de solitude que les jeunes protagonistes femmes ressentent.

L'absence de la mère, pourtant si présente physiquement, est mise en parallèle avec l'absence, elle, physique du père. Dans le cas de la figure paternelle, il existe dans

l'oeuvre de Maïssa Bey une différence entre la figure idéalisée de son père, le héros, et tous les autres pères, eux si conventionnels et communs. Sa mère sera la première à reconnaître que cet homme était exceptionnel et c'est ce souvenir qui a nourri la mémoire de Maïssa Bey. L'autobiographie se dresse ici en filigranne. Militant nationaliste, homme de culture, ce père a participé au mouvement de libération de l'Algérie dès la première heure et est mort en héros sous la torture. Son souvenir ouvre une profonde déchirure chez Maïssa Bey et elle tentera de retracer les moments tragiques qu'il a vécus dans un récit empreint de douleur, *Entendez-vous dans les montagnes* (2002). Dans le train qui lui fait traverser la France, lors d'un triste et ironique retour dans ce pays tant combattu, la jeune protagoniste va voir se croiser fiction et réalité; les pages du livre qu'elle lit vont prendre vie et faire naître des associations dans les visages de ses compagnons de voyage. Elle retrouvera en face d'elle le bourreau de son père, un bourreau à visage si humain. Aventure personnelle dans la recherche du souvenir de son père, le livre est cette fois dédié au souvenir "de celui qui ne lira pas ces lignes", au père absent, entouré de deux petites filles, dont la seule photo préface le livre. Elle tente de reconstituer le puzzle de son visage et de sa vie fragment par fragment. Le souvenir de ce père idéalisé apparaît plein de soleil et de lumière. "Il illumine un beau jour de printemps". Il sourit, parle avec tendresse et douceur. Une photo de lui décore le mur de la chambre de Nadia, la jeune protagoniste de *Au Commencement était la mer* (1996), et enlever cette photo montrera la terrible volonté de contrôle du frère, alors maître des lieux. Le père, mort trop tôt, est en fait l'objet d'une parfaite création fictive dans l'esprit de la narratrice. Il représente le masculin en parfaite complémentarité avec le féminin. Il est celui qui s'est réjoui de sa naissance, alors que les conventions veulent que ce soient les garçons qui soient accueillis avec joie, il est celui qui a épousé une femme instruite; il est surtout celui qui lui a porté sur elle un regard qui lui a donné ces ailes "chatoyantes et dorées" et celui qui a entretenu chez elle la volonté de rêver. Elle se veut la fille de ce père rebelle, sacrifié à la cause nationaliste. Dans *Entendez-vous dans les montagnes* le voyage se termine avec l'arrivée à destination, mais aussi avec la reconnaissance de l'aboutissement de la quête identitaire de la jeune femme: elle est bien la fille de cet homme. "Vous avez les mêmes yeux, le même regard que votre père, vous lui ressemblez vraiment beaucoup", Elle lui ressemble cependant pour des caractéristiques bien plus profondes: elle son esprit de rébellion, sa force et sa détermination. Lui, s'est opposé au colonialisme, mais il embrassait toutefois les idées progressistes de l'école

française, la force de l'éducation, puisque il est devenu instituteur, au grand scandale de son père qui prônait le respect des traditions ancestrales. Le père de Maïssa Bey est mort pour donner vie une seconde fois à la petite fille qu'elle était, pour lui donner les ailes qui allaient la libérer. La mort prématurée de ce père idéalisé l'a auréolé d'un prestige immense, mais l'a aussi empêché de se heurter à la jeune femme qui apparaissait sous la petite fille assexuée. La femme qu'il a épousée, malgré son éducation, ne pourra jamais être son égale. Lui aussi a entretenu chez elle les silences. Son souvenir aurait-il été le même si il avait vécu plus longtemps? Ce père sera très différent de ceux décrits dans *Bleu, Blanc, Vert*, absents, eux, mais par choix.

L'œuvre de Maïssa Bey est ancrée dans le réel, comme toute la littérature de cette époque troublée. La vision de la société que Maïssa Bey propose s'inscrit dans une forme de littérature de combat qui dérange par bien des aspects. Fille d'un instituteur militant nationaliste, elle-même professeur de français en Algérie, écrivaine post-coloniale, Maïssa Bey nourrit et revendique une filiation avec l'ancienne culture coloniale qui a marqué selon elle le psyché national et doit participer au métissage. La société qu'elle décrit ne peut ne pas avoir été imprégnée de l'expérience de cent trente années de culture coloniale. La France est encore présente en la figure tendre mais presque surréelle d'une vieille Française restée là après l'indépendance. Tous les livres français sont encore là dans des appartements vidés, offerts à la curiosité de la jeune fille. Elle fait souvent référence à Camus. La mer, le soleil, la casbah, le douar, la baie d'Alger forment chez elle aussi, dans un style sobre, un décor exotique mêlé d'une grande poésie. Comme chez Camus, son œuvre parle de solitude, de solidarité, d'engagement. Elle est aussi l'héritière de nos écrivains classiques, Hugo en particulier, dans sa vision poétique manichéenne de la société, la dénonciation de ses maux et son espoir pour une société plus morale et équitable. Elle est l'héritière de Baudelaire dans sa riche interprétation poétique du thème de l'angoisse. Comme Malika Mokeddem, l'auteur de *Interdite* qui ressemble tellement à ses héroïnes, Maïssa Bey revendique la langue française, "butin de guerre", mais aussi sa filiation avec tous les rebelles du monde littéraire francophone auquel elle appartient. Ardente nationaliste, anti-colonialiste de la jeune génération post-coloniale, Maïssa Bey fait le bilan de ce que la France lui a légué et dont elle ne veut ou ne peut se départir: une langue que lui a fait aimer son père instituteur, alors que lui-même est mort sous la torture des soldats français, des livres qui lui ont enseigné la force des rêves et le devoir de rébellion. Langue et littérature font partie de son histoire et elle en revendique l'héritage, ce qui en



soi peut représenter un acte éminemment politique. Etre algérienne pour elle passera par la reconnaissance de ce métissage et le caractère absurde de l'unicité culturelle.

Par ailleurs, se mettre à nue, parler du mal-être au féminin avec le "je" en exergue est aussi un acte politique. Le fait d'écrire pour dire et témoigner de soi a quelque chose de provocateur dans une tradition culturelle où la voix des femmes se fait entendre plus dans la tradition orale qui privilégie le "nous" face au "je".

Littérature de provocation donc, mais pour quel public? On peut se poser ici la question du lectorat et de la représentation. Quoique les oeuvres des écrivaines de la génération de Maïssa Bey soient la plupart du temps dédiées à des Algériens ou des Algériennes, le lectorat en Algérie reste limité. Le combat par la littérature en français atteint-il donc le public auquel il prétend? Ces livres en fait ne sont pas lus par celles qui auraient le plus besoin de leur lecture. Le français, qui aime se voir langue de combat et de provocation, est pour elles de faible recours. Ce que l'écriture tente de libérer est ici la seule parole individuelle de ces écrivaines qui veulent rendre compte, témoigner, et communiquer leur vécu. C'est beaucoup et peu en même temps. L'écriture est pour elles une forme de thérapie. Quant à la question de la représentation, c'est un fait qu'il y a eu en France une forte demande chez les éditeurs pour les oeuvres d'auteurs du Maghreb. On a parlé de phénomène de mode. La littérature se devait de coller à l'actualité et "faire vrai". Quant à la représentation, c'est un fait que la provocation de la part des écrivaines, la dénonciation de l'insoutenable dans leurs témoignages a plu. Elle nous renvoie aussi une image de nous-mêmes, dans nos pays occidentaux, avec nos fantasmes et stéréotypes. L'image de l'écrivain persécuté, se cachant sous un nom d'emprunt, fait partie d'une vision romantique de notre littérature. Le dévoilement des femmes ajoute aussi à un plaisir voyeur. Sur les étagères des libraires s'étalent des couvertures montrant des femmes voilées ou tragiquement mûrées (Mokeddem). Ces représentations renforcent dans un grand amalgame une image stéréotypée que les occidentaux ont souvent adoptée en ce qui concerne la femme musulmane. La croisée de ces destins tragiques laisse peu de place pour le féminisme islamiste qui refuse la victimisation de la femme musulmane. Une contextualisation est donc nécessaire au niveau historique et géographique. L'image que Maïssa Bey donne de cette société doit être prise dans le contexte troublé de la montée au pouvoir du Front Islamiste de Salut en Algérie. Des sociétés arabes progressistes, ou des Algériennes memes, peuvent ne pas s'y reconnaître, cherchant une vision moins tragique de la femme musulmane. En Algérie, Maïssa Bey est maintenant sortie de l'ombre. Elle apparaît sous son vrai nom,

Samia Benameur. Quant à la cause des femmes, elle reste aussi de grande actualité dans nos pays occidentaux. Ceci ne diminue pas pour autant l'immense valeur poétique de ces oeuvres et la valeur d'un émouvant témoignage qui doit être contextualisé.

## Bibliographie

- ARNAUD Jacqueline (1986), *La Littérature maghrébine de langue française*, PubliSud.
- BEY Maïssa (1996), *Au commencement était la mer*, Marsa.
- BEY Maïssa (1998), *Nouvelles d'Algérie*, Grasset.
- BEY Maïssa (1998), *A Contre Silence*, Paroles d'Aubes.
- BEY Maïssa (2001), *Cette Fille-là*, L'Aube.
- BEY Maïssa (2002), *Entendez-vous dans les montagnes...*, L'Aube.
- BEY Maïssa (2004), *L'ombre d'un homme qui marchait au soleil*, Chèvre Feuille étoilée.
- BEY Maïssa (2005), *Surtout ne te retourne pas*, L'Aube.
- BEY Maïssa (2006), *Bleu, Blanc, Vert*, L'Aube.
- BEY Maïssa (2006), *Interview avec Ahmed Hanifi*, oct. 2006, <http://dzlit.free.fr>
- BENSLI Famita (1991), *Code de la Femme Silencieuse*, La Pensée Universelle.
- CHAULET-ACHOUR Christiane (1998), *Noun: Algériennes dans l'écriture*, Atlantica.
- GRIFFON Anne (1999), *Roman noir et roman rose dans l'Algérie d'après 1989*, DEA.
- HUUGHE Laurence, *Ecrits sous le voile, romancières algériennes francophones, écriture et identité*, PubliSud
- SEGARRA Marta (1997), *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*,  
L'Harmattan.

## **Identité, mémoire et histoire dans les littératures francophones africaines: pour une lisibilité maximale du texte littéraire.**

Jean-François KOLA  
Ensemble scolaire Edmond Michelet (Brive).

### **Introduction.**

L'intitulé « Texte et société » qui donne son titre à ce colloque, si l'on veut bien l'appliquer aux champs littéraires, nous semble poser la problématique de la critique, ou mieux des méthodes et outils d'approche des textes littéraires. Il infère l'idée de la (ou des) méthode (s) d'approche du texte devant permettre de créer un lien éventuel entre le texte et la société. S'il y a un lien entre le texte et la société, encore faudra-t-il trouver les moyens d'y accéder. Pour ce faire, je souhaite utiliser un ensemble d'outils théoriques divers du domaine des sciences humaines que je rassemblerai, à la suite d'Henri Lefebvre sous le vocable de « théorie des représentations ». Pour Henri Lefebvre, la théorie des représentations est une « théorie des sociétés » prenant en compte les conflits sociaux. La théorie des représentations s'exprimant dans la société tient compte ainsi de ses moments dialectiques<sup>1</sup>.

Il s'agira donc pour nous de montrer selon quelles modalités une telle théorie peut être légitime dans la critique textuelle et à partir de quels paradigmes. Ce sont les paradigmes en question que le titre de cette étude voudrait proposer : « Identité, mémoire et histoire dans les littératures francophones africaines : pour une lisibilité maximale du texte africain ». De façon précise et concrète, il s'agit de répondre à un ensemble d'interrogations que voici : quel est le degré de responsabilité de la littérature africaine (du texte littéraire africain) au sein du système social ? Quel symbolisme l'acte d'écrire en milieu africain<sup>2</sup> a-t-il ? Les scénographies africaines sont-elles des scénographies obéissant à une logique purement identitaire comme dans la logique

---

<sup>1</sup> Henri Lefebvre (2000), *La production de l'espace*, 4<sup>ème</sup> édition, Paris, Anthropos, p. 20.

<sup>2</sup> Nous pensons, à moins que l'on nous prouve le contraire que l'acte d'écrire en Afrique est un acte hautement social et historique et que les impératifs de cette écriture ne sont pas forcément les mêmes ailleurs et notamment en Europe occidentale. Toutes proportions gardées, cet acte d'écriture en Afrique peut être rapproché de celui des pays du Sud en général, les pays d'Europe ayant aujourd'hui d'autres impératifs d'écriture mais qui ont en rapport avec leur identité, leur mémoire et leur histoire actuelles : celles de pays développés et industrialisés.

d'une « statuette nègre »<sup>3</sup> ou dans celle de la « production d'un intérêt institutionnel »? La théorie des représentations n'expliquerait-elle pas une possible scénographie ?

Une brève histoire de la critique africaine permettra d'en dresser un état des lieux lequel a, à notre sens, un bilan somme toute mitigé. D'où, notre plaidoyer pour une nouvelle critique des littératures francophones africaines dont nous montrerons en dernière analyse les modes opératoires à l'épreuve d'un texte romanesque d'Abdourahman Waberi.

### **Où en est la critique littéraire africaine francophone ? État des lieux.**

Sous cet intitulé, il s'agit de passer en revue le chemin parcouru par la critique littéraire africaine en interrogeant les méthodes d'approche qui ont régi ou même qui régissent encore aujourd'hui cette critique.

Une des missions de la critique africaine a été d'exhumer des œuvres littéraires leur fonction politique. Du double point de vue de l'écrivain et du critique, l'engagement était le seul leitmotiv. Romuald Fonkoua explique ainsi qu'il devait avoir une coïncidence entre le moi du critique et celui de l'écrivain. Disons mieux, le critique, à l'instar de l'écrivain, devait se faire l'écho du peuple :

Loin de la « nouvelle critique », la critique africaine doit remplir des missions aussi précises que celles de l'écrivain africain à cause de la « situation politique de l'Afrique », et de ses « traditions littéraires » récentes<sup>4</sup>.

L'acte critique devait donc avoir une vocation politique dans la droite ligne du combat politique de l'heure. L'option était claire : écrire des fresques en mettant en évidence l'absurdité, l'iniquité du système colonial ou post-colonial, selon les cas.

La deuxième caractéristique de la critique africaine d'alors et qui a encore droit de cité aujourd'hui est la critique des formes littéraires. En effet, Janheinz Jahn exhorte les critiques africains à retrouver les « topoï », « caractères de styles et formes de pensées spécifiques à la littérature africaine »<sup>5</sup>. Cette tendance née dès les années 1960 s'est poursuivie jusqu'aux travaux de Mohamadou Kane<sup>6</sup>. Cependant d'autres critiques

---

<sup>3</sup> Pierre Halen à la suite de Charles Grivel parle de « la production d'un intérêt institutionnel » et va même jusqu'à utiliser la métaphore de l'œuvre littéraire africaine qui serait considérée comme une « statuette nègre » pour illustrer l'approche « identitaire » de la littérature africaine, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans *Littératures et sociétés africaines*, Papa Samba Diop et Hans Jürgen Lüsebrink (Dir) (2001), Tübingen : Narr, p. 55-67 ; p. 66.

<sup>4</sup> Romuald Fonkoua (2005), « Naissance d'une critique littéraire en Afrique noire », in *Notre Librairie*, n°160, décembre 2005-février 2006, p. 8-14, citation p. 11.

<sup>5</sup> Janheinz Jahn, *Manuel de littérature néo-africaine*, Paris, cité par Mohamadou Kane (1980), « Problèmes actuels des littératures africaines », *Actes du VIII<sup>ème</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Stuttgart, Présence Africaine, p. 52.

<sup>6</sup> *Roman africain et tradition*, Abidjan, NEA, 1982.

essaient de se faire l'écho des deux tendances réunies. Locha Mateso est de ceux-là. Dans *La littérature africaine et sa critique*<sup>7</sup>, il revisite toutes les méthodes critiques en montrant la pertinence de l'une ou de l'autre.

La critique africaine a-t-elle changé ? Où en est-elle aujourd'hui ? A-t-elle un souci de renouvellement ?

Du point de vue formel et fonctionnel, il apparaît que la critique africaine n'a pas véritablement changé. D'une part, elle continue de montrer que les œuvres littéraires sont immergées dans la société africaine dont elles se font l'écho et d'autre part, l'on considère toujours la littérature africaine comme le prolongement de la parole traditionnelle africaine. Quoi qu'elles fassent les œuvres africaines seraient toujours redevables des formes littéraires traditionnelles<sup>8</sup>. Plus surprenant, les écrivains eux-mêmes se laissent prendre au jeu. Ils semblent donner *a priori* leur onction aux pistes de lecture de leurs œuvres. Aujourd'hui, une grande part des thèses soutenues ne font rien d'autres qu'entrer dans ce moule critique et idéologique dûment fixé.

Quelques cas d'écrivains suffiront à mesurer la question. Il s'agit de Maurice Bandaman et de Jean Marie Adiaffi. Dans une thèse qui vient d'être publiée, Tro Deho Roger affirme à propos de ces deux auteurs :

Le recours à l'oralité s'inscrit d'abord chez nos deux romanciers dans ce vieux projet de défense et d'illustration du patrimoine culturel africain. Il s'agit aussi pour eux, comme le pense Jean-Marie Adiaffi, de transmettre leurs cultures ethniques au rendez-vous national du donner et du recevoir afin de passer d'une identité ethnique à une identité «trans-ethnique», nationale<sup>9</sup>.

Le roman étant un genre importé, ces écrivains veulent apporter une touche africaine à leurs œuvres en y insérant des textes issus de la tradition orale et de la littérature orale. Cet enjeu est-il légitime ? L'emploi de l'oralité est-il spécifique aux Africains ? Que dire par exemple des formes diverses de la littérature régionale en France ?<sup>10</sup> L'affirmation de la culture suffit-elle à expliquer la présence des formes orales dans le roman africain francophone ?

Il nous semble que répondre à ces questions dans l'optique d'une nouvelle critique reviendrait à considérer la notion d'institution littéraire comme un lieu où se trament des

---

<sup>7</sup> Karthala, 1986.

<sup>8</sup> Amadou Koné (1993), *Du récit oral au roman moderne : étude des avatars de la tradition orale dans le roman ouest africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

<sup>9</sup> Tro Deho Roger (2003), *Les ressources de la tradition orale et la création romanesque chez JM Adiaffi et M. Bandaman*, thèse de 3<sup>ème</sup> cycle, Université d'Abidjan. La thèse a été publiée sous le titre *Création romanesque négro-africaine et ressources de la tradition orale*, Paris, L'Harmattan, 2006.

<sup>10</sup> Voir par exemple, la défense de la langue occitane chez l'écrivain limousin Jean Dau Melhau ou les littératures régionales comme celle de l'Ecole de Brive ou de Maurice Barrès.

jeux de pouvoir. Nous y reviendrons.

Deux idées-forces pourraient être dégagées. D'une part, faire connaître la culture d'origine des écrivains, affirmer leur identité ethnique et d'autre part, en faire la promotion. Ne tombe-t-on pas, en définitive, dans une sorte de « ghetto littéraire » ? Pourtant, deux critiques occidentaux de la littérature africaine vont remettre en cause cette tendance de la critique traditionnelle.

Pierre Halen et Bernard Mouralis lui font une critique téléologique. En effet, selon eux, l'étiquette identitaire (nègre, africaine, négro-africaine) ne suffit pas influencer les formes littéraires<sup>11</sup>. Ainsi, la notion de « critique endogène » pourrait-elle montrer ses limites. Elle ne ferait que conforter la suspicion d'un certain nombre de critiques occidentaux à l'égard de la critique africaine qui s'empêtrerait dans une promotion de l'authenticité africaine qui a, ailleurs, montré ses limites.

L'autre élément est le piège d'une critique littéraire « nationaliste ». La critique africaine a trop longtemps été le lieu d'un savoir autocentré<sup>12</sup>. La littérature africaine n'est pas différente des autres littératures du monde. D'où la nécessité de trouver des voies critiques universelles. Un écrivain peut convoquer son histoire ou sa culture mais sachons qu'il n'y a que les « univers symboliques » qui sont spécifiques, les modes de fonctionnement étant universels.

Ne pourrait-on pas proposer d'autres lectures moins spécifiques à l'Afrique ? En définitive, l'avènement d'une nouvelle approche critique, en marge de la théorie du reflet, ne serait-elle pas souhaitable<sup>13</sup> ?

---

<sup>11</sup>Voir notamment Pierre Halen, *op. cit.* Dans cette étude, Halen montre que les écrivains africains écrivent pour obtenir une reconnaissance institutionnelle (optique d'un marché de biens symboliques) et non pour défendre une identité, l'objet littéraire n'étant pas dans l'optique d'Halen une statuette nègre avec certificat d'origine (p. 66). Sans doute occulte-t-il le fait que l'institution littéraire elle-même est un lieu de « savoir » et de « pouvoir ». Quant à Mouralis (1984), il admet volontiers la prégnance des idéologies et du contexte politique dans les littératures africaines, mais il est moins favorable au dirigisme littéraire ou critique. *Littérature et développement*, Paris, Silex, voir « Introduction ».

<sup>12</sup> Sur ce point, Michel Beniamino se montre plus circonspect. Il plaide pour un « double mouvement » qui serait fondé à la fois sur la diversification de la langue littéraire (négrification, créolité, indigénisation, etc.) et sur la prise en compte des facteurs historiques et culturels. Mais toujours est-il que l'auteur ne sort que très peu du schéma cornélien que nous avons dressé : formes et reflet. Voir Michel Beniamino, « Convergences et divergences dans les littératures en Français », *Enseigner la Francophonie*, Janos Riesz et Véronique Porra (Ed) (2002), Bremen, Palabres Editions, p. 9-26, référence, p. 23.

<sup>13</sup> Assurément. Michel Foucault ne dit-il pas, en ce qui concerne l'histoire des idées que « le problème n'est plus de la tradition et de la trace, mais de la découpe et de la limite ; ce n'est plus celui du fondement qui se perpétue, c'est celui des transformations qui valent comme fondation et renouvellement des fondations ». De là, il en conclut à l'avènement de la notion de « discontinuité » à la fois comme instrument et objet de recherche. C'est au nom de ce droit à la rupture épistémologique que nous appelons de tous nos vœux cette nouvelle critique littéraire africaine qui tombera sans doute un jour sous le coup de cette discontinuité. Sur la notion de discontinuité, voir Michel Foucault (1969), *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, p. 12 et p. 17.

## **Plaidoyer pour une « théorie des représentations » : des scénographies a l'espace social.**

Un éventuel renouvellement de la critique littéraire africaine devra se faire au nom des seuils ou des ruptures épistémologiques indispensables dans la formation des savoirs. La littérature est une institution sociale. Elle n'échappe donc pas aux représentations qu'un écrivain se fait de lui, de sa collectivité et de l'autre. Il nous semble que l'acte critique ne doit pas échapper à ce principe basique. C'est d'ailleurs à ce niveau que la théorie des champs littéraires telle qu'appliquée par Pierre Halen aux champs littéraires africains gagnerait à être enrichie. En effet, l'écrivain africain écrit pour obtenir une « reconnaissance institutionnelle » mais son écriture est le produit de ses représentations, de celles de sa collectivité d'origine, de celles aussi sans doute déterminantes des « Autres ». L'écrivain est assailli par le flux des représentations. Comment ses représentations fonctionnent-elles ? Quels sont les paradigmes pertinents dans l'optique d'une théorie des représentations ?

Précisons que la théorie des représentations est vaste et complexe. Citons, entre autres, le cas des représentations mémorielles<sup>14</sup>. Elles participeraient à ce que à ce que Michel Foucault nomme le « savoir » défini comme :

Ce dont on peut parler dans une pratique discursive qui se trouve par là spécifiée : le domaine constitué par les différents objets qui acquerront ou non un statut scientifique<sup>15</sup>.

Ainsi perçue, la mémoire culturelle est le lieu, par excellence, de production d'un savoir non scientifique. A la suite d'Henri Lefebvre, nous voudrions considérer l'espace littéraire comme un lieu où « l'hégémonie s'exerce sur la société entière, culture et savoir inclus, le plus souvent par personnes interposées : les politiques, personnalités et partis politiques, mais aussi beaucoup d'intellectuels, de savants. Elle s'exerce donc sur

---

<sup>14</sup> Voir la notion de « mémoire culturelle » (life-stories) que Jan Assmann oppose à « l'histoire factuelle », Jan Assman (2001), *Moïse l'Égyptien : un essai d'histoire de la mémoire*, traduit de l'allemand par Laure Bernardi, Paris, Aubier, p. 36, 1<sup>ère</sup> édition 1997, Harvard University Press, Cambridge. La scientificité de l'Histoire est remise en question en effet dans l'optique de Reinhart Koselleck qui y voit une téléologie politique ou sociale. Sous l'apparence de l'objectivité, l'histoire est donc un instrument au service des idéologies. C'est, autrement dit, une mémoire « médiatisée », une « organisation narrative » constitutive des *life-stories* (identité collective). Sur la critique de l'histoire, voir Reinhart Koselleck, (1997) *L'expérience de l'histoire*, édité et préfacé par Michael Werner, traduit de l'allemand par Alexandre Escudier, Paris, Gallimard-Le Seuil, p. 87. Dans le domaine de la géocritique, Edward T. Hall montre qu'une des dimensions nouvelle de l'homme est la dimension culturelle qui influe notamment sur sa perception de l'espace. C'est ce qui l'amène à parler de « langage de l'espace », paramètre essentiel de la compréhension culturelle, Edward T. Hall (1966), *La dimension cachée*, traduit de l'américain par Amélie Petita, postface de Françoise Choay, édition originale *The hidden dimension*, New York, Doubleday and Co, réédition, Paris, Seuil, 1971. Sur le langage de l'espace, voir p. 117. Sur la réalité cachée de la culture, voir p. 231-232.

<sup>15</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 238.



les institutions et sur les représentations. Aujourd'hui, la classe dominante maintient son hégémonie par tous les moyens y compris le savoir»<sup>16</sup>. Ce constat est partagé également par les tenants de la théorie postcoloniale. Il n'est que de consulter les travaux d'Homi Bhabha<sup>17</sup>.

Nous remarquons que chacun des auteurs étudiés utilise une terminologie spécifique pour saisir un phénomène commun : les représentations. La théorie des représentations sociales peut donc être considérée comme une rupture, un seuil dans la théorie littéraire. Ainsi, l'usage de scénographies particulières peut-il être redevable de cette théorie. L'institution de la littérature en milieu francophone africain pourrait illustrer nos propos. Dans une étude, nous faisons il y a peu ce constat :

En fait, l'institution des arts en Côte d'Ivoire nous révèle comment les diverses composantes d'une nation manifestent leur volonté commune à orienter la pratique des arts et des littératures dans une perspective précise et en fonction d'objectifs ou finalités spécifiques<sup>18</sup>.

Avec un peu de recul, nous pouvons donc préciser davantage notre pensée. L'institution de la littérature est un des lieux où s'expriment un savoir et un pouvoir. Les écrivains, les critiques, les intellectuels d'une institution littéraire donnée produisent un savoir (en fait un ensemble de représentations ayant une certaine régularité pour emprunter à Foucault) qui tend à s'opposer à un pouvoir, en l'occurrence, un pouvoir européocentriste (forces centripètes) ou un pouvoir local, par exemple, le pouvoir africain post-colonial. Dans notre perspective, ces savoir et pouvoir agirait sur les identités, les mémoires et les histoires. C'est le cas notamment dans la littérature féminine africaine qui n'est rien d'autre qu'une rupture à propos d'un certain savoir proféré sur la femme et qui, *a contrario* va constituer le point de départ d'un refus des femmes de l'hégémonie masculine (pouvoir).

---

<sup>16</sup> Henri Lefebvre (2000), *La production de l'espace*, 4<sup>ème</sup> Edition, Paris, Anthropos., p. 17. Par ailleurs, dans son étude, Lefebvre prend soin d'opposer le « savoir » au service du pouvoir et ce qu'il nomme le « connaître » qui, selon lui, ne reconnaît pas le pouvoir, du moins ne s'y soumet pas. La théorie des représentations est donc une théorie des sociétés, une approche critique des sociétés humaines, l'activité littéraire ne pouvant y échapper. Voir aussi, Henri Lefebvre (1980), *La présence et l'absence : contribution à une théorie des représentations*, Paris, Castermann.

<sup>17</sup> Contrairement aux auteurs cités, la théorie postcoloniale ne retient que les produits des représentations. Ainsi, la race, la différence, les stéréotypes sont-ils les produits des représentations. La représentation que l'on se fait de l'Autre va entraîner un ensemble d'attitudes allant de son rejet à sa négation pure et simple. Écoutons Homi Bhabha : « What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences ». Pour Bhabha, l'innovation théorique dans sa théorie des représentations est d'aller au-delà des identités ataviques et subjectives et de se focaliser sur les moments où sont produits des discours articulés autour de la différence. Homi K. Bhabha, (1994) *The location of culture*, London-New York, Routledge, p. 1 ou *Nation and narration*, etc.

<sup>18</sup> Jean-François Kola (2005), *Identité et institution de la littérature en Côte d'Ivoire*, thèse de Doctorat, sous la direction de Michel Beniamino et Lezou Dago Gérard, Université de Limoges, Limoges.

L'écrivain africain n'est pas étranger à cette opposition qui date des premières heures de la rencontre entre l'Afrique et l'Occident<sup>19</sup>. Les scénographies spécifiques dans le champ littéraire francophone seraient le lieu d'une opposition « savoir/pouvoir ». Notre optique relève donc du « connaître » puisque, comme dirait Henri Lefebvre, même si « les liens entre savoir et pouvoir deviennent manifestes, cela n'interdit en rien la connaissance critique et subversive »<sup>20</sup>. Nous voudrions expliquer dans une perspective compréhensive les enjeux d'une écriture donnée en termes d'opposition pouvoir vs savoir. Les scénographies qui se fondent sur l'exploitation des ressources de l'oralité, (ou plutôt de la littérature orale à ne pas confondre avec l'oralité), ne sont rien d'autre que l'expression d'une volonté de résistance des acteurs du champ littéraire africain devant l'hégémonie d'un champ franco-français. La production culturelle et notamment la littérature<sup>21</sup> se poserait ainsi comme le médium par lequel se manifesteraient les paradigmes d'identité, de mémoire et d'histoire.

Cela dit, la question de la mise en œuvre pratique de cette théorie des représentations pourrait nous être posée. Comment un texte littéraire me *parle-t-il* ? Comment l'aborder du point de vue de la théorie des représentations ?

### **De la théorie à la pratique : modes opératoires de la théorie des représentations.**

La première attitude qu'il faut adopter est la fidélité au texte. Il est le matériau principal de l'analyse et de notre échafaudage théorique. Une analyse du texte dans son fonctionnement est donc nécessaire. On pourra être très attentif aux indices qu'offre le texte selon bien évidemment une grille de lecture traditionnelle : les rapports entre les personnages, l'ancrage de l'énoncé dans un espace-temps, les valeurs axiologiques qui sont celles des personnages, etc. Cela réalisé, on pourra ensuite arriver à la mise en pratique de la théorie des représentations en montrant que les relations mises en évidence, par exemple, entre les personnages, les groupes d'intérêt en présence dans le personnel de l'œuvre, les éléments relatifs à la forme (l'usage de telle ou telle technique narrative), bref que la combinaison de tous les éléments textuels obéissent en définitive à une logique des représentations. Le roman d'Abdourahman Waberi, *Balbala*<sup>22</sup> pourra illustrer notre perspective méthodologique et critique.

### ***Balbala* : bilan sociopolitique d'une postcolonie africaine.**

---

<sup>19</sup> Ce n'est qu'un cas parmi tant d'autres.

<sup>20</sup> Henri Lefebvre (2000), *La production de l'espace*, Anthropos, p. 18.

<sup>21</sup> L'hypothèse peut être étendue aux autres champs de la connaissance ou aux autres domaines de la vie sociale.

<sup>22</sup> Abdourahman Waberi (1997), *Balbala*, Paris, Le Serpent à Plumes.

Waberi est un écrivain djiboutien qui appartient à la nouvelle génération d'écrivains africains. Il a déjà écrit plusieurs œuvres. Il appartient à cette génération d'auteurs que l'on situe dans l'entre deux, dans l'« in-between » selon Bhabha. En effet, né à Djibouti en 1965, Waberi vit depuis 1985 à Caen (France) où il est professeur d'Anglais. Cette double appartenance culturelle de Djiboutien vivant en France s'exprime aussi par les liens historiques forts entre la France et Djibouti.

*Balbala* nous paraît dresser un bilan sociopolitique de Djibouti. De quoi s'agit-il dans ce roman et surtout comment ce roman se prête-t-il à une théorie des représentations ?

L'espace de *Balbala*, « barbelé » en langage populaire djiboutien est un *no man's land*, une enclave qui concentre toutes les caractéristiques de la postcolonie : misère, faim, pauvreté. *Balbala*, « ce gros bidonville de tôle et de rocaille qui s'étend au Sud de la capitale »<sup>23</sup>, est surtout l'espace qui abrite quatre jeunes gens, Waïs, Yonis, Dilleyta et Anab qui sont jugés subversifs par les autorités djiboutiennes pendant la guerre civile 1991-1993. Waïs est emprisonné par les autorités politiques de son pays à l'instar du héros de Frankétienne, Théophile Philémond dans *L'oiseau schizophone*<sup>24</sup>.

Le roman est construit en 4 chapitres racontant chacun l'histoire tumultueuse mais particulière de chacun des héros.

### ***Balbala*, entre Histoire et mémoire.**

Le roman se fait ici l'écho d'une Histoire factuelle nationale et d'une histoire mémoire qui elle, est mise en scène, esthétisée. Le narrateur présente le pays de ses personnages, son pays à travers son Histoire, une histoire officielle somme toute. La particularité de Waberi, du moins dans ce roman, se perçoit à travers la présence rassurante de l'Histoire Djiboutienne. La perspective est celle d'une narration des origines mise en évidence par Jan Assmann. Non seulement, il prend l'histoire à témoin, mais surtout, elle est le fondement de sa fiction. L'esthétisation de l'histoire de Djibouti situe *de facto* ce petit pays dans le Tout-Monde. Par conséquent, se dégage dans le roman un souci de particularisation. Djibouti semble vouloir s'imposer au monde, se targuer de son histoire, apporter au monde une touche djiboutienne. Dans le roman, il y a comme une fierté djiboutienne ou une « exception » djiboutienne notamment à travers sa situation géographique, culturelle et historique. Djibouti, dit le narrateur, est « un

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>24</sup> Le roman de Waberi se fait ainsi lieu de renvois, d'échos. Tel Théophile Philémond incarcéré par le régime zozobiste de la Mascarogne, Waïs est aussi emprisonné et gît dans l'univers carcéral entre monde onirique et monde réel. Voir Frankétienne (1998), *L'oiseau schizophone*, Paris, Jean-Michel Place.

pays générique peuplé d'habitants d'origines et de races diverses, quatre langues et quatre couleurs fondatrices » (p. 112), ou encore « une république de sable coincée entre Scylla et Charybde, entre la Somalie du général sanguinaire Syad Barré et l'Éthiopie du sénile empereur Hailé Sélassié » (p. 116).

La découverte d'un nouveau territoire nommé Djibouti inspire ce commentaire à Edgar Aubert de la Rüe, géographe français du début du 20<sup>ème</sup> siècle :

Cette ville ne manque pas de cachet avec ses gracieuses mosquées, ses ruelles étroites, ses boutiques embaumant l'encens [...]. (p. 29).

Waberi met donc en scène une modalité de la narration des origines, des *life-stories* de Jan Assmann. Dans cette perspective, *L'Histoire de Djibouti* par Oberlé et Hugot est-elle citée non sans une note de l'auteur avec la mention de l'édition et de l'année. L'ouvrage est édité chez Présence Africaine en 1977 (p. 13). Cette narration des origines montre Djibouti comme une contrée rebelle à la découverte, à l'exploration. Ce qui amène le narrateur à s'interroger sur l'effet que la contrée a pu avoir sur le voyageur :

Comment l'Autre, l'Étranger de passage ou non, le voyageur (...) peut-il l'aborder ? Ou comment l'avait-il approchée ? Rappelons donc l'exploit ou l'effroi (p. 27).

Rebelle ou pas, tout porte à croire que Djibouti a attiré bien de personnalités : Arthur Rimbaud, Victor Segalen, Michel Leiris, y sont en effet passés (p. 30).

Les exemples sont nombreux qui montrent cette immersion de la fiction wabérienne dans l'Histoire officielle (115-123).

Cependant, les personnages d'adonnent à ce qu'on pourrait appeler un exercice mémoriel (13, 19, 21-23), d'où cette oscillation de la fiction entre Histoire et mémoire.

En axant son roman sur quatre personnages auxquels il consacre un chapitre, Waberi se fait écrivain de la mémoire. Ainsi, l'écriture de Waberi apparaît-elle à la fois comme une exploration des mémoires individuelle et collective djiboutienne.

### **La lutte épique entre deux mémoires ou la contradiction mémorielle chez Waberi**

Deux groupes d'intérêt apparaissent à la lecture du roman de Waberi. D'une part, les autorités politiques qui n'ont de cesse de produire un discours de consolidation de leur hégémonie jusqu'aux solutions extrêmes du spectre de la guerre civile et d'autre part, le « quatuor subversif » dont le narrateur se fait solidaire tout au long du récit. Le premier groupe d'intérêt militera en faveur d'une mémoire sans cesse truquée, tronquée

et falsifiée tandis que le second groupe combattra pour l'instauration d'une « juste mémoire ». Nous voulons montrer que, quel que soit le groupe auquel on a affaire, les rapports des personnages sont fondés de part et d'autre sur les représentations, le savoir proféré pour instaurer tel ou tel ordre. Première remarque : la question de l'hégémonie n'est pas seulement opératoire dans le cadre d'une opposition entre colonisateurs et colonisés mais à l'intérieur même de la postcolonie. Deuxième remarque, le savoir ou la pratique discursive produite de part et d'autre infère la représentation qu'une entité se fait d'elle et des Autres. Il s'agit de deux identités en présence : l'une, vampire, suce le peuple de son sang, l'autre subversive et populaire. Tel un rhizome, elle prend sa source dans les aspirations populaires, dans le bidonville de Balbala. Cela n'est point un hasard.

Cette confrontation mémorielle nous apparaît épique de par le champ lexical utilisé qui renvoie à la lutte, à la violence, à la crise : « De toute façon, tout le monde ne peut s'offrir un M 16 alors que la Kalash pousse, chez nous, plus vite que les figuiers de la barbarie » (p. 118). Les exemples sont légion, ils inondent le roman de fond en comble.

La pratique subversive dans *Balbala* se construit dans la référence tout au long du texte des discours des autorités. Ceux-ci lèvent un coin de voile sur leur vision de la politique et du monde. Écoutons le narrateur :

Mais qu'est-ce, le pouvoir ? Sinon se mettre au perron après le réveil et voir son garde du corps trébucher pour faire son premier salut de la journée. Le pouvoir, c'est aussi réunir les membres de son clan pour s'inventer une hagiographie, une lignée d'exception qui sorte du lot, que dis-je, de la broussaille généalogique [...] C'est sentir ses couilles se gonfler d'orgueil, éprouver son ventre qui ronronne comme un matou repu [...] (p. 20).

Ce pouvoir-là, va asseoir sa suprématie notamment grâce à la presse et même aux prises de parole au sein de l'espace public. Ce n'est pas un hasard si le personnage de l'éditorialiste est abondamment cité, tout comme des citations issues de tabloïds locaux (p. 15). Quelques exemples : l'éditorialiste « s'évertue à faire passer Waïs pour une marionnette docile, téléguidée par un groupe d'intellectuels animés, dit-il tout uniment, par le bouillant Dilleyta ou par le docteur Yonis » (p. 15, p. 16, p. 24-25, p. 44).

En somme, le pouvoir absolu veut pérenniser sa présence à travers l'occupation systématique de l'espace public de par une stratégie de propagande tous azimuts mais aussi par d'autres appareils d'état comme les services de renseignements (p. 87, 93), la sécession armée (p. 101-123).

Le combat mémoriel, par identité et mémoire interposées, est engagé. La

« résistance » et par conséquent la contradiction mémorielle se construit dans le récit de Waberi sur la dérision et la subversion sur fond d'ironie. Alors que les exigences du pouvoir et de ses thuriféraires sont orientées vers le bas, la dissidence mémorielle incarnée par l'opposition radicale constituée par le « quatuor subversif » s'ébauche vers le haut à travers la critique des errements politiques du régime en place et de ses sous-fifres.

Le pouvoir de la postcolonie, tel qu'il est décrit, se caractérise par son souci de la pérennisation. Son seul objectif est de se perpétuer. Waïs explique ainsi que « le pouvoir est un opium, celui qui y prend goût n'y renonce jamais » (p. 20). Cette subversion se poursuit quand le narrateur, par la voix de Yonis, explique les méthodes propres au pouvoir post-colonial notamment sa propension à la thèse de la conspiration et du coup d'état :

[...] Chaque fois que le chef de l'Etat a besoin de consolider la communauté autour de lui, eh bien, il lui faut trouver des ennemis à l'extérieur, des empêcheurs-de-régner-tranquille (p. 65).

Non content de brandir la thèse du complot, il finit par infantiliser le peuple, à lui ôter toute capacité de discernement. Ainsi, Dilleyta en vient-il à considérer « le pouvoir actuel et sa branche répressive [comme] l'emblème du père détestable parce que Fouettard » (p. 87).

Si les moyens du pouvoir post-colonial sont nombreux, on peut au demeurant en citer les plus pernicioseux tels la conquête de l'espace public dont le but ultime est de museler la mémoire, de la bâillonner. L'éditorialiste est à cet effet le symbole du maintien de l'hégémonie par l'écriture même s'il est vrai que l'on peut être sceptique quant à la qualité et au professionnalisme d'une certaine presse post-coloniale. Ainsi, ne peut-on que rire en coin devant cette méprise du journaliste censé fournir au lecteur des informations vraies. Il n'a de cesse de prendre en effet « Tchicaya U' Tamsi [poète congolais] pour un judoka bulgare » (p. 12). Mémoire contre mémoire, lutte entre la mémoire des uns et celle des autres sur un ton épique certes, mais cela n'exclut pas que la mémoire des intellectuels se joue de celle des pseudo-intellectuels, de ceux qui ont pactisé avec l'ennemi. Et même si la première mémoire est « occultée et prise en otage par les forces qui détiennent la réalité du pouvoir » (p. 35), celle-là finit toujours par triompher de celle-ci.

Au total, le combat des mémoires semble s'expliquer par une situation catastrophique de la postcolonie. Dans *Balbala*, le quatuor subversif sonde le pouvoir de l'intérieur, tel un ver dans un fruit, pour en montrer les paradoxes. En témoigne, ce

dialogue entre Waïis, qui se trouve au plus fort du vortex, et le Destin qui dresse ce réquisitoire somme toute inquiétant :

La Corne : une douleur commune dans un espace déshérité...La Corne : des bases militaires en croissance...La Corne : des mercenaires en faction... La Corne : l'humanité défaite et disloquée, l'humanité dans une fosse commune, la chair béante, des bouches sans dents, des yeux sans nerfs » et au destin de demander à Waïis : « à quand la fin de la faim ? (p. 45-46).

L'œuvre pourrait se lire, en définitive, comme une invite à une meilleure définition du politique en Afrique.

### **Conclusion**

Waberi, tout comme d'ailleurs les écrivains africains en général écrit-il pour obtenir une reconnaissance institutionnelle ? C'est certain. Mieux, il entre dans le jeu, voire dans la logique institutionnelle (héritée de la théorie de champ de Bourdieu) de l'offre et de la demande de biens symboliques. L'émergence et la constitution d'un champ littéraire français prétendant à l'autonomie qu'a analysée Pierre Bourdieu dans ses *Règles de l'Art*, n'a-t-elle pas un lien avec la *représentation* que les écrivains du 18<sup>ème</sup> et du 19<sup>ème</sup> siècle avaient de leur art et de sa fonction ? Leur constitution en entité autonome en marge des influences occultes du champ politique n'était-elle pas une manière pour eux de préserver leur identité, ou plutôt leurs identités dans la mesure où il existait une pluralité de pratiques littéraires, d'où les querelles d'écoles ? Les écrivains doivent-ils être réduits à une telle logique institutionnelle ? Ou écrivent-ils pour exprimer des identités ? En somme, la pratique de la littérature n'est-elle pas redevable d'une théorie des représentations ? C'est la problématique qui a motivé la présente étude.

Certes, le roman de Waberi exprime à la fois son identité d'écrivain djiboutien, d'écrivain francophone vivant en France (donc d'écrivain hybride) mais aussi, cela est important, d'écrivain tout court. Il esthétise une vieille confrontation entre savoir et pouvoir. En effet, au niveau structural, son roman est le lieu où s'expriment des représentations particulières, disons des identités, des mémoires et des histoires. Le moteur de son roman et de cette écriture épique marquée par une avalanche, un flot ininterrompu de mots et d'échos s'explique par un conflit latent entre des identités et des mémoires. Il y a certes la présente « rassurante » d'une Histoire commune à laquelle tous se réfèrent ; mais surtout les autorités politiques produisent un savoir et un discours dont le but ultime est de conforter leur hégémonie : c'est une identité et une mémoire castratrices qui émasculent le peuple. D'où l'usage de la subversion comme moyen de

lutte politique, lutte incarnée par Waïs et ses amis qui résistent à travers tracts, dérision, subversion tout en mettant l'homme djiboutien... ou l'homme tout court au centre de leurs préoccupations. N'est-il pas d'ailleurs le destinataire final de toute politique ?



## Références bibliographiques

### A. Texte d'étude

WABERI ABDOURAHMAN (1997), *Balbala*, Paris, Le Serpent à Plumes.

### B. Ouvrages cités

- ASSMAN Jan (1997), *Moïse l'Égyptien : un essai d'histoire de la mémoire*, traduit de l'allemand par Laure Bernardi, Paris, Aubier, 2001, p. 36, Harvard University Press, Cambridge.
- BENIAMINO Michel (2002), « Convergences et divergences dans les littératures en Français », *Enseigner la Francophonie*, Janos Riesz et Véronique Porra (Ed), Bremen, Palabres Editions, p. 9-26
- BHABHA HOMI K. (1994), *The location of culture*, London-New York, Routledge.
- FONKOUA Romuald (2005), « Naissance d'une critique littéraire en Afrique noire », in *Notre Librairie*, n°160, décembre 2005-février 2006, p. 8-14.
- FOUCAULT Michel (1969), *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FRANKETIENNE (1998), *L'oiseau schizophone*, Paris, Jean-Michel Place.
- HALEN Pierre (2001), « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans *Littératures et sociétés africaines*, Papa Samba Diop et Hans Jürgen Lüsebrink (Dir), Tübingen : Narr, p. 55-67.
- HALL EDWARD T. (1966), *La dimension cachée*, traduit de l'américain par Amélie Petita, postface de Françoise Choay, édition originale *The hidden dimension*, New York, DOUBLEDAY and Co, réédition, Paris, Seuil, 1971.
- JAHN JANHEINZ (1969), *Manuel de littérature néo-africaine*, Paris.
- KANE, Mohamadou (1980), « Problèmes actuels des littératures africaines », *Actes du VIIIème Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Stuttgart, Présence Africaine, p. 52.
- KANE Mohamadou (1982), *Roman africain et tradition*, Abidjan, NEA.
- KOLA Jean-François (2005), *Identité et institution de la littérature en Côte d'ivoire*, thèse de Doctorat, sous la direction de Michel Beniamino et Lezou Dago Gérard, Université de Limoges et Université de Cocody, Limoges.
- KONE Amadou (1993), *Du récit oral au roman moderne : étude des avatars de la tradition orale dans le roman ouest africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- KOSELLECK Reinhart (1997), *L'expérience de l'histoire*, édité et préfacé par Michael Werner, traduit de l'allemand par Alexandre Escudier, Paris, Gallimard-Le Seuil.
- LEFEBVRE Henri (1980), *La présence et l'absence : contribution à une théorie des représentations*, Paris, Castermann.
- LEFEBVRE Henri (2000), *La production de l'espace*, 4ème édition, Paris, Anthropos.
- MOURALIS Bernard (1984), *Littérature et développement*, Paris, Paris, Silex.
- RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- TRO DEHO Roger, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la tradition orale*, Paris, L'Harmattan, 2006.



# **Francophonie et communication spécialisée : Évaluation des sites webs des universités francophones en Afrique Noire Occidentale.**

Javier DE AGUSTÍN  
Universidad de Vigo

## **1. Introduction.**

Le but du présent travail est de mettre en rapport deux domaines de tendances en ce qui concerne la communication spécialisée dans le cadre d'une région africaine francophone : d'un côté les données issues de l'évaluation coordonnée par Robert Chaudenson et Dorothée Rakotomalala pour l'établissement des états de lieux de la francophonie, d'un autre côté les résultats de l'analyse et de l'évaluation des sites webs d'un certain nombre d'universités ouest-africaines. À cet égard, nous tenons à mettre l'accent sur le fait que, même si nos résultats s'appuient sur des valeurs chiffrées, ils ne rendent compte que de tendances non pas de situations tranchées, et ceci à cause aussi bien de la nature changeante des objets analysés que de la méthodologie suivie. En effet, les résultats de l'étude menée par Chaudenson et Rakotomalala sont approximatifs et, d'un autre côté, les grilles d'évaluation –que nous avons appliquées en mode protocole univoque– ont été conçues pour la collecte de données en situation de sondage parmi un nombre suffisant d'utilisateurs de webs. Cela dit, la portée de notre travail est donc restreinte et approximative, nécessaire, mais pas suffisante.

Le contraste entre ces deux domaines de tendances précité permet d'élucider si les situations du français en tant que langue véhiculaire dans certains pays de l'Afrique Occidentale correspondent bien à l'état des vecteurs de communication spécialisée, c'est-à-dire, si l'on peut postuler un rapport de cause à effet –ou au moins de compatibilité– entre l'état de la langue véhiculaire et l'état d'un outil pour la communication spécialisée qui se sert de cette langue-là. Si ce rapport pouvait être postulé, il pourrait s'en suivre en corollaire l'explicitation de l'utilité prouvée du français dans les pays dont il est question, au-delà des approches visant la colonisation. Si tel n'était pas le cas, d'autres hypothèses pourraient être énoncées portant non seulement sur les domaines linguistique et ontologique mais aussi sur la politique et la gestion des ressources.

Si par communication spécialisée on entend les transferts d'information qui concernent les domaines scientifiques, on peut affirmer qu'en Afrique cette communication se produit grâce à des langues que l'on connaît normalement sous la dénomination de « langues véhiculaires », c'est-à-dire les langues des anciens colonisateurs européens qui sont venues se superposer aux langues dites vernaculaires. Cette affirmation peut avoir une valeur quelque peu relative pour certains niveaux de spécialité dans certains pays, car il existe des politiques qui visent, à l'école primaire, l'enseignement de certaines matières en langue vernaculaire (cfr. le cas du wolof au Sénégal), afin d'optimiser l'internalisation des savoirs non linguistiques au-delà des performances langagières des élèves en langue vernaculaire. Dans ces contextes, on essaie donc de faire progresser l'éducation, en la délivrant de ses conditions d'existence depuis le temps des colonisations, et cela par des actions s'appuyant sur le principe pragmatique que ce n'est pas parce qu'un enfant ne maîtrise pas (encore) une langue véhiculaire européenne, qu'il ne pourra pas faire des progrès en mathématiques ou en géographie, par exemple. Ce genre de situations mis à part, pour ce qui est de la communication spécialisée liée à la recherche et à l'enseignement secondaire et supérieur, l'affirmation précitée prend toute sa valeur : ce sont en effet les langues européennes dites véhiculaires qui assurent une communication univoque –grâce à la solidité de leurs langages de spécialité– ainsi que les meilleures chances d'universalisation dans les flux des informations.

Dans ce contexte, le rôle des webs spécialisés en général –ainsi que de tout document sur support électronique–, et des webs des universités en particulier, est incontestable : c'est pourquoi nous nous sommes proposés d'évaluer un certain nombre de sites universitaires en Afrique francophone, afin d'établir si le degré de pénétration du français en tant que langue véhiculaire correspond au niveau de développement des vecteurs de progrès dans les domaines de la recherche et de l'enseignement universitaire.

## **2. Les objets d'étude.**

Pour des raisons qui tiennent à nos compétences particulières dans le domaine des études africaines ainsi qu'à nos lignes de recherche, nous avons choisi les pays qui

composent ce que les historiens appellent l’Afrique Occidentale francophone<sup>1</sup>, c’est-à-dire le Burkina, le Togo, le Niger, le Mali, le Sénégal et la Côte-d’Ivoire<sup>2</sup>. Afin d’adapter les objets d’étude à l’étendue du présent travail, pour chacun de ses pays, nous avons retenu les sites des universités ayant un certain degré de reconnaissance institutionnelle que nous avons décidé de lier à l’appartenance à l’Association des Universités Africaines (AUA). En conséquence, les sites à analyser et à évaluer –avec indication des pays et des webs respectifs– devraient être d’emblée ceux des universités qui suivent :

Burkina Faso :

\*Université de Ouagadougou : [www.univ-ouaga.bf](http://www.univ-ouaga.bf) :

\*Université Polytechnique de Bobo-Dioulasso : ∅

Côte d’Ivoire :

\*Université d’Abobo-Adjamé : [www.uabobo.ci](http://www.uabobo.ci) : ?

\*Université de Cocody Abidjan : [www.ucocody.ci](http://www.ucocody.ci)

Mali :

\*Université du Mali : ∅

Niger :

\*Université Abdou Moumouni ∅

Sénégal :

\*Université Cheikh Anta Diop : [www.ucad.sn](http://www.ucad.sn)

\*Université Gaston Berger de Saint-Louis : [www.ugb.sn](http://www.ugb.sn)

Togo :

\*École des Cadres : ∅

\*Université de Kara : ∅

\*Université de Lomé : [www.ub.tg](http://www.ub.tg)

Cependant, parmi ces universités il y en a qui n’ont pas de site web : c’est le cas de l’Université Polytechnique de Bobo-Dioulasso –au Burkina–, de celle du Mali, de l’Université Abdou Moumouni –au Niger–, ainsi que de l’École des Cadres et de l’Université de Kara –au Togo–, que nous avons affectées du symbole ensemble vide.

---

<sup>1</sup> Consulter, à cet égard, le portail Histoire de l’Afrique Francophone référencé sous la rubrique « Références bibliographiques ».

<sup>2</sup> À cet égard, il faut signaler que le portail spécialisé Histoire de l’Afrique Francophone, sur lequel nous nous sommes appuyés pour le choix des pays ne prend pas en compte la Guinée, qui fait sans doute partie de cette sous-région africaine, et dont la langue officielle est toujours le français. Cette étonnante mise à l’écart n’a pourtant pas de conséquences négatives sur la portée de notre travail, pour des raisons que l’on précisera un plus loin.

Par ailleurs, le site de l'Université d'Abobo-Adjamé –en Côte d'Ivoire– étant en construction lors de l'élaboration de ce travail, n'y a pas pu être évidemment pris en compte.

Aussi l'AUA précise-t-elle sur son web les universités qui, tout en restant membres de l'Association n'y sont pas en bonne situation financière, soit arriérées de cotisations de plus de trois ans. Étant donné que cette caractéristique pourrait rendre compte d'une situation particulière pertinente pour l'évaluation des effectifs investis dans le domaine de la communication spécialisée, nous avons retenu cette donnée et avons marqué d'un astérisque les universités qui ne sont pas justement en bonne situation financière au sein de l'AUA, au premier avril 2007.

Nous avons signalé un peu plus haut que le fait que la Guinée n'ait pas été prise en compte, malgré sa situation géographique et sa langue officielle, ne touchait pas à la portée des résultats de notre travail ; en effet, il faut remarquer, d'un côté, qu'aucune université guinéenne n'est membre de l'Association des Universités Africaines et, d'un autre côté, qu'on n'a pas trouvé de web universitaire guinéen.

Cela dit, une première série de cas de figure se présente qui relève des données retenues jusqu'à présent :

1. Université membre de l'AUA en bonne situation financière ayant un web actif.
2. Université membre de l'AUA en bonne situation financière sans web actif.
3. Université membre de l'AUA en mauvaise situation financière avec web actif
4. Université membre de l'AUA en mauvaise situation financière sans web actif.

Parmi ces cas, le premier et le quatrième représentent les situations les plus homogènes (dans les meilleurs et dans les pires conditions), alors que le deuxième et le troisième rendent compte des situations où, éventuellement, un choix s'est produit au niveau des investissements d'effectifs pour la communication spécialisée.

Il faut remarquer également que seuls deux pays se trouvent en situation analogue du point de vue des marques liées au développement éducatif institutionnel : le Mali et le Niger dont les universités ne sont pas en bonne situation financière vis-à-vis de l'AUA et ne sont pas dotées de webs.

En conclusion, nous allons présenter les résultats de l'analyse de cinq webs correspondant aux universités d'Ouagadougou, de Cocody, de Dakar, de Saint-Louis et de Lomé. Une fois établi les objets de notre étude, il faut déterminer les critères à suivre pour les évaluer.

### 3. Protocole d'évaluation des webs universitaires.

La fonction essentielle d'un site web universitaire est d'optimiser la diffusion de l'information liée à ce genre d'établissement. Cette information porte d'un côté sur le fonctionnement de l'université en tant que structure de production, à l'intérieur de laquelle se produisent un certain nombre de processus, et d'un autre côté sur les domaines que ces processus concernent : en l'occurrence l'enseignement et la recherche. Autrement dit, un web universitaire doit fournir des informations sur le fonctionnement de l'établissement (organisation, administration, gestion, personnels...), sur l'enseignement dispensé (filières, cursus, cours, programmes...) et sur la recherche menée par ses membres (projets, publications, séminaires, colloques...). Une fois le noyau de ces domaines assuré, d'autres données complémentaires peuvent venir les étoffer : par exemple, pour ce qui est de l'enseignement, rien n'empêche d'envisager sur le site des informations concernant l'accueil des étudiants, la vie estudiantine ou l'animation culturelle ; de même, pour ce qui est de la recherche, il est possible de rendre explicite des liens avec d'autres institutions ou d'autres équipes de recherche ; également, pour l'ensemble du site, on peut envisager un agenda ou une rubrique sur l'actualité académique.

En ce qui concerne l'aspect technique, un web est conçu essentiellement comme un outil permettant d'améliorer un certain processus de recherche. Pour faire référence à cette qualité des webs, on parle d'*utilisabilité* ; si l'on s'en tient à la norme *ISO 9241*, on peut postuler que l'utilisabilité, c'est la capacité d'un système ou d'une interface à permettre à ses usagers d'atteindre des buts définis avec efficacité, dans un contexte d'utilisation spécifique.

Pour mesurer le degré d'utilisabilité d'un web, il existe essentiellement quatre modèles :

1.- Le modèle de Becker et Mottay (2001), où les auteurs retiennent les critères suivants:

- Navigation
- Contenu informationnel
- Fiabilité du système
- Performance / Temps de chargement
- Sécurité
- Service client

Cohérence du design

Disposition du design

2.- Le modèle de Selz et Shubert (1999), où sont présents les critères suivants :

Navigation

Structure du contenu

Performance du système

Sécurité

Possibilités de contact

Bénéfice client

Interface utilisateur

Interface de la base de données

3.- Le modèle de Srivihok (2000), où l'on prend en compte les critères que voici:

Navigation

Présentation

Fiabilité du système

Temps de chargement

Sécurité

Capacité à se mettre à un niveau local

Aide utilisateur

Présentation

Aspects financiers

Précision

Facilité d'utilisation

4.- Le modèle de Quilbeldey-Cirkel (2001), où sont retenus les critères ci-dessous:

Compatibilité du matériel

Performance du système

Sécurité

Cohérence de l'interface

Une synthèse de ces quatre modèles nous permet de postuler six composantes pour l'évaluation de l'utilisabilité d'un web en général: la navigation, le contenu, les performances du système, la sécurité, le support client et la présentation. Pour l'évaluation d'un site à caractère institutionnel, plus précisément universitaire, on peut négliger les composantes sécurité et support client, car le caractère institutionnel



comporte la sécurité, alors que le support client n'est pas (encore) pertinent pour un site universitaire, tel est au moins notre avis, d'où les quatre composantes pertinentes pour l'évaluation d'un web universitaire, à savoir : la navigation, le contenu, les performances du système et la présentation. Afin d'apprécier de façon nette la valeur de chacun de ces sous-domaines à l'intérieur des différents webs, nous avons eu recours aux grilles conçues par Alexandre Serres (2007) pour l'évaluation des sites Internet en général<sup>3</sup>. Après avoir adapté ces grilles aux particularités des webs universitaires, elles ont pris la forme suivante, où la première d'entre elles sert uniquement à l'identification du site en question :

### 1. Identification du site

<i>Éléments d'identification</i>	<i>Réponses</i>
• Nom précis de l'organisation	
• « Nationalité » du site	
• Adresse électronique	
• Statut du site : public, privé, personnel...	
• Objet du site : production-diffusion d'information, publication de la recherche, expression, service, vente, propagande...	Diffusion d'information liée à l'enseignement supérieur et à la recherche
• Public visé : tous publics, public spécifique...	Public spécifique
• Date de création du site, de dernière mise à jour...	

### 2. Évaluation du contenu

<i>Critères d'évaluation</i>	<i>Faible</i>	<i>Moyen</i>	<i>Bien</i>	<i>Très bien</i>
• Degré de fiabilité de l'information				

• Niveau de précision, d'exhaustivité, d'exactitude				
• Degré de nouveauté, d'originalité				
• "Fraicheur" de l'information, actualisation (selon la nature de l'information)				
• Clarté d'indication et accessibilité des sources				
• Pertinence, richesse des liens externes				
• Qualité de la langue (expression écrite, traduction)				
• Clarté de présentation de l'information				
• Utilité, pertinence des illustrations (schémas, images...)				

Bilan de l'évaluation du contenu : /36→/100

### 3. Évaluation de la structuration du site ou du document

<i>Critères d'évaluation</i>	<i>Faible</i>	<i>Moyen</i>	<i>Bien</i>	<i>Très bien</i>
• Logique de l'organisation				
• Clarté de la représentation de l'ensemble du site				
• Facilité d'orientation (sommaire, plan du site...)				
• Facilité de navigation (aller-retour, retour page d'accueil, ascenseur...)				
• Facilité de lecture des pages intérieures (sommaries internes,				

boutons de retour...)				
• Outil de recherche dans le site				
• Autres dispositifs d'aide (foire aux questions, archives, page d'aide...)				

Bilan de l'évaluation de la structuration du site : /28→/100

#### 4. Évaluation de la mise en forme, de l'accessibilité

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Design du site, choix des couleurs				
• Homogénéité de la mise en forme				
• Lisibilité du texte				
• Qualité des illustrations				
• Rapidité de chargement du site et des pages				
• Choix des formats graphiques (chargement, compression des images...)				
• Accessibilité du site (référencement dans les outils de recherche...)				

Bilan de l'évaluation de la mise en forme du site : /28 →/100

Moyenne globale : /100

L'observation de ces grilles permet de constater les correspondances entre celles-ci et les composantes issues des modèles présentés plus haut qui sont à la base de l'adaptation du protocole de Serres proposée. En effet, la grille concernant le contenu correspond à cette même composante, celle visant la structure du site rend compte de la navigation et finalement la grille pour la mise en forme et l'accessibilité reprend les composantes présentation et performances du système. Précisons finalement que, afin de rendre plus transparents les contrastes entre les évaluations pour chaque université,

nous avons décidé d'établir une cotation pour chaque qualificatif appliqué aux critères : 1 pour «faible », 2 pour « moyen », 3, pour « bon », 4 pour « très bon » .

Passons maintenant à l'application des grilles d'évaluation à chacun des webs retenus. Pour l'université d'Ouagadougou, les résultats sont les suivants :

### 1. Identification du site

<i>Eléments d'identification</i>	<i>Réponses</i>
• Nom précis de l'organisation	Université de Ouagadougou
• « Nationalité » du site	Burkinabè
• Adresse électronique	<a href="http://www.univ-ouaga.bf">www.univ-ouaga.bf</a>
• Statut du site : public, privé, personnel...	Public
• Objet du site : production-diffusion d'information, publication de la recherche, expression, service, vente, propagande...	Diffusion d'information liée à l'enseignement supérieur et à la recherche
• Public visé : tous publics, public spécifique...	Public spécifique
• Date de création du site, de dernière mise à jour...	Création : 2004-2006 Mise à jour : pas précisée, à jour.

### 2. Évaluation du contenu

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Degré de fiabilité de l'information				4
• Niveau de précision, d'exhaustivité, d'exactitude				4
• Degré de nouveauté, d'originalité	1			
• "Fraicheur" de l'information, actualisation (selon la nature de l'information)				4
• Clarté d'indication et accessibilité des sources			3	

• Pertinence, richesse des liens externes	1			
• Qualité de la langue (expression écrite, traduction)				4
• Clarté de présentation de l'information				4
• Utilité, pertinence des illustrations (schémas, images...)		2		

Bilan de l'évaluation du contenu : 27/36 →75/100

### 3. Évaluation de la structuration du site ou du document

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Logique de l'organisation				4
• Clarté de la représentation de l'ensemble du site			3	
• Facilité d'orientation (sommaire, plan du site...)				4
• Facilité de navigation (aller-retour, retour page d'accueil, ascenseur...)		2		
• Facilité de lecture des pages intérieures (sommaries internes, boutons de retour...)			3	
• Outil de recherche dans le site	∅			
• Autres dispositifs d'aide (foire aux questions, archives, page d'aide...)	1			

Bilan de l'évaluation de la structuration du site : 17/28→60.71/100

### 4. Évaluation de la mise en forme, de l'accessibilité

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Design du site, choix des couleurs		2		

• Homogénéité de la mise en forme		2		
• Lisibilité du texte				4
• Qualité des illustrations			3	
• Rapidité de chargement du site et des pages			3	
• Choix des formats graphiques (chargement, compression des images...)		2		
• Accessibilité du site (référencement dans les outils de recherche...)				4

Bilan de l'évaluation de la mise en forme du site : 20/28→71.42/100

Moyenne Globale : 69.04/100

En ce qui concerne l'Université de Cocody, on a les valeurs suivantes :

#### 1. Identification du site

<i>Eléments d'identification</i>	<i>Réponses</i>
• Nom précis de l'organisation	Université de Cocody
• « Nationalité » du site	Ivoirienne
• Adresse électronique	www.ucocody.ci
• Statut du site : public, privé, personnel...	Public
• Objet du site : production-diffusion d'information, publication de la recherche, expression, service, vente, propagande...	Diffusion d'information liée à l'enseignement supérieur et à la recherche
• Public visé : tous publics, public spécifique...	Public spécifique
• Date de création du site, de dernière mise à jour...	Création : Pas précisée Mise à jour : le 22/03//2007

## 2. Évaluation du contenu

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Degré de fiabilité de l'information				4
• Niveau de précision, d'exhaustivité, d'exactitude		2		
• Degré de nouveauté, d'originalité			3	
• "Fraicheur" de l'information, actualisation (selon la nature de l'information)			3	
• Clarté d'indication et accessibilité des sources				4
• Pertinence, richesse des liens externes			3	
• Qualité de la langue (expression écrite, traduction)			3	
• Clarté de présentation de l'information			3	
• Utilité, pertinence des illustrations (schémas, images...)	1			

Bilan de l'évaluation du contenu : 26/36→72.22/100

### 3. Évaluation de la structuration du site ou du document

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Logique de l'organisation		2		
• Clarté de la représentation de l'ensemble du site	1			
• Facilité d'orientation (sommaire, plan du site...)		2		
• Facilité de navigation (aller-retour, retour page d'accueil, ascenseur...)			3	
• Facilité de lecture des pages intérieures (sommaires internes, boutons de retour...)		2		
• Outil de recherche dans le site	∅			
• Autres dispositifs d'aide (foire aux questions, archives, page d'aide...)	1			

Bilan de l'évaluation de la structuration du site : 11/28→39.28/100

### 4. Évaluation de la mise en forme, de l'accessibilité

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Design du site, choix des couleurs	1			
• Homogénéité de la mise en forme		2		
• Lisibilité du texte		2		
• Qualité des illustrations	1			



<ul style="list-style-type: none"> <li>Rapidité de chargement du site et des pages</li> </ul>		2		
<ul style="list-style-type: none"> <li>Choix des formats graphiques (chargement, compression des images...)</li> </ul>	1			
<ul style="list-style-type: none"> <li>Accessibilité du site (référencement dans les outils de recherche...)</li> </ul>				4

Bilan de l'évaluation de la mise en forme du site : 13/28 →46.42/100

Moyenne globale : 52.64/100

Pour l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, les résultats sont ceux qui suivent :

#### 1. Identification du site

<i>Eléments d'identification</i>	<i>Réponses</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Nom précis de l'organisation</li> </ul>	Université Cheikh Anta Diop de Dakar
<ul style="list-style-type: none"> <li>« Nationalité » du site</li> </ul>	Sénégalaise
<ul style="list-style-type: none"> <li>Adresse électronique</li> </ul>	<a href="http://www.ucad.sn">www.ucad.sn</a>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Statut du site : public, privé, personnel...</li> </ul>	Public
<ul style="list-style-type: none"> <li>Objet du site : production-diffusion d'information, publication de la recherche, expression, service, vente, propagande...</li> </ul>	Diffusion d'information liée à l'enseignement supérieur et à la recherche
<ul style="list-style-type: none"> <li>Public visé : tous publics, public spécifique...</li> </ul>	Public spécifique
<ul style="list-style-type: none"> <li>Date de création du site, de dernière mise à jour...</li> </ul>	Création : Mars 2004 Mise à jour : Pas précisée

#### 2. Évaluation du contenu

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
-----------------------	--------	-------	------	-----------

• Degré de fiabilité de l'information				4
• Niveau de précision, d'exhaustivité, d'exactitude				4
• Degré de nouveauté, d'originalité	1			
• "Fraîcheur" de l'information, actualisation (selon la nature de l'information)		2		
• Clarté d'indication et accessibilité des sources		2		
• Pertinence, richesse des liens externes			3	
• Qualité de la langue (expression écrite, traduction)				4
• Clarté de présentation de l'information				4
• Utilité, pertinence des illustrations (schémas, images...)				4

Bilan de l'évaluation du contenu : 28/36→77.77/100

### 3. Évaluation de la structuration du site ou du document

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Logique de l'organisation				4
• Clarté de la représentation de l'ensemble du site				4
• Facilité d'orientation (sommaire, plan du site...)				4
• Facilité de navigation (aller-retour, retour page d'accueil, ascenseur...)				4

• Facilité de lecture des pages intérieures (sommaries internes, boutons de retour...)				4
• Outil de recherche dans le site	∅			
• Autres dispositifs d'aide (foire aux questions, archives, page d'aide...)	1			

Bilan de l'évaluation de la structuration du site : 21/28 → 75/100

#### 4. Évaluation de la mise en forme, de l'accessibilité

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Design du site, choix des couleurs				4
• Homogénéité de la mise en forme				4
• Lisibilité du texte				4
• Qualité des illustrations				4
• Rapidité de chargement du site et des pages			3	
• Choix des formats graphiques (chargement, compression des images...)		2		
• Accessibilité du site (référencement dans les outils de recherche...)				4

Bilan de l'évaluation de la mise en forme du site : 25/28 → 89.28/100

Moyenne globale : 80.68/100

Pour ce qui est de l'Université Gaston Berger de Saint-Louis, on a les données suivantes :

##### 1. Identification du site

<i>Eléments d'identification</i>	<i>Réponses</i>
• Nom précis de l'organisation	Université Gaston Berger de Saint-Louis

• « Nationalité » du site	Sénégalaise
• Adresse électronique	<a href="http://www.ugb.sn">www.ugb.sn</a>
• Statut du site : public, privé, personnel...	Public
• Objet du site : production-diffusion d'information, publication de la recherche, expression, service, vente, propagande...	Diffusion d'information liée à l'enseignement supérieur et à la recherche
• Public visé : tous publics, public spécifique...	Public spécifique
• Date de création du site, de dernière mise à jour...	Création : Novembre 2004 Mise à jour : Pas précisée, mais à jour

## 2. Évaluation du contenu

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Degré de fiabilité de l'information				4
• Niveau de précision, d'exhaustivité, d'exactitude		2		
• Degré de nouveauté, d'originalité		2		
• "Fraicheur" de l'information, actualisation (selon la nature de l'information)				4
• Clarté d'indication et accessibilité des sources				4
• Pertinence, richesse des liens externes				4
• Qualité de la langue (expression écrite, traduction)				4

• Clarté de présentation de l'information				4
• Utilité, pertinence des illustrations (schémas, images...)			3	

Bilan de l'évaluation du contenu : 31/36→86.11/100

### 3. Évaluation de la structuration du site ou du document

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Logique de l'organisation				4
• Clarté de la représentation de l'ensemble du site				4
• Facilité d'orientation (sommaire, plan du site...)			3	
• Facilité de navigation (aller-retour, retour page d'accueil, ascenseur...)				4
• Facilité de lecture des pages intérieures (sommaries internes, boutons de retour...)				4
• Outil de recherche dans le site		2		
• Autres dispositifs d'aide (foire aux questions, archives, page d'aide...)	∅			

Bilan de l'évaluation de la structuration du site : 21/28→75/100

### 4. Évaluation de la mise en forme, de l'accessibilité

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Design du site, choix des couleurs			3	
• Homogénéité de la mise en forme			3	
• Lisibilité du texte				4
• Qualité des illustrations		2		

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rapidité de chargement du site et des pages</li> </ul>	1			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Choix des formats graphiques (chargement, compression des images...)</li> </ul>		2		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Accessibilité du site (référencement dans les outils de recherche...)</li> </ul>				4

Bilan de l'évaluation de la mise en forme du site : 19/28 →67.85/100

Moyenne globale : 76.32/100

Passons maintenant aux grilles correspondantes à l'Université de Lomé :

### 1. Identification du site

<i>Eléments d'identification</i>	<i>Réponses</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nom précis de l'organisation</li> </ul>	Université de Lomé
<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Nationalité » du site</li> </ul>	Togolaise
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Adresse électronique</li> </ul>	<a href="http://www.ub.tg">www.ub.tg</a>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Statut du site : public, privé, personnel...</li> </ul>	Public
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Objet du site : production-diffusion d'information, publication de la recherche, expression, service, vente, propagande...</li> </ul>	Diffusion d'information liée à l'enseignement supérieur et à la recherche
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Public visé : tous publics, public spécifique...</li> </ul>	Public spécifique
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Date de création du site, de dernière mise à jour...</li> </ul>	Création : 2005 Mise à jour : Pas précisée globalement, mais à jour.

### 2. Évaluation du contenu

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Degré de fiabilité de l'information</li> </ul>				4
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Niveau de précision,</li> </ul>		2		

d'exhaustivité, d'exactitude				
• Degré de nouveauté, d'originalité			3	
• "Fraicheur" de l'information, actualisation (selon la nature de l'information)			3	
• Clarté d'indication et accessibilité des sources			3	
• Pertinence, richesse des liens externes	1			
• Qualité de la langue (expression écrite, traduction)				4
• Clarté de présentation de l'information				4
• Utilité, pertinence des illustrations (schémas, images...)		2		

Bilan de l'évaluation du contenu : 26/36→72.22/100

### 3. Évaluation de la structuration du site ou du document

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Logique de l'organisation			3	
• Clarté de la représentation de l'ensemble du site			3	
• Facilité d'orientation (sommaire, plan du site...)			3	
• Facilité de navigation (aller- retour, retour page d'accueil, ascenseur...)			3	
• Facilité de lecture des pages intérieures (sommaries internes, boutons de retour...)				4

• Outil de recherche dans le site	∅			
• Autres dispositifs d'aide (foire aux questions, archives, page d'aide...)	∅			

Bilan de l'évaluation de la structuration du site : 16/28→57.14/100

#### 4. Évaluation de la mise en forme, de l'accessibilité

Critères d'évaluation	Faible	Moyen	Bien	Très bien
• Design du site, choix des couleurs		2		
• Homogénéité de la mise en forme		2		
• Lisibilité du texte				4
• Qualité des illustrations		2		
• Rapidité de chargement du site et des pages				4
• Choix des formats graphiques (chargement, compression des images...)		2		
• Accessibilité du site (référencement dans les outils de recherche...)				4

Bilan de l'évaluation de la mise en forme du site : 20/28 →71.42/100

Moyenne globale : 66.92/100

Si on synthétise toutes les valeurs attribuées aux webs en les pondérant à 100, on peut obtenir le tableau que voici :

TABLEAU RÉCAPITULATIF

Université	Contenu	Structure	Accessibilité	TOTAL
Ouagadougou	75	60.71	71.42	69.04



Cocody	72.22	39.28	46.42	52.64
Dakar	77.77	75	89.28	80.68
Saint-Louis	86.11	75	67.85	76.32
Lomé ✓	72.22	57.14	71.42	66.92

L'analyse de ces données nous permet de postuler les conclusions suivantes :

1. Parmi les webs retenus, le niveau général des performances est assez bon, ce qui crée un certain degré d'homogénéité dans l'ensemble des sites.

2. Le web le mieux placé est celui de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, suivi de ceux des universités Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal), Ouagadougou (Burkina), Lomé (Togo ) et Cocody (Côte d'Ivoire).

3. Les meilleures cotations ont été attribuées aux webs des deux universités sénégalaises analysées, qui partagent d'ailleurs le même score pour ce qui est de la structure de leurs sites, alors que pour le contenu c'est celui de l'Université de Saint Louis qui l'emporte sur celui de l'Université de Dakar, à l'inverse de ce qu'il arrive par rapport au degré d'accessibilité, où l'Université Cheikh Anta Diop se voit affecter une meilleure cotation.

4. Vu que la seule université qui est en bonne situation financière à l'AUA, c'est l'Université de Lomé, on ne peut établir de rapport entre cette situation pour chaque université et les performances de leur web respectif.

#### **4. Les états du français et la grille DEFLEF.**

À Montréal, dans sa réunion de juin 2003, le réseau *Observation du Français et des Langues Nationales* a décidé de réaliser en vue de X<sup>ème</sup> Sommet de la Francophonie qui se tiendrait à Ouagadougou en novembre 2004, un état des situations linguistiques dans les 56 états de la Francophonie. Ce travail de recherche a repris celui qui avait été réalisé dans le cadre du projet *Langues africaines, français et développement dans l'espace francophone* (LAFDEF) dans les années quatre-vingts et en présente une nouvelle version profondément remaniée de la grille d'analyse –désormais grille LAFDEF 2004–, dans le but « de donner, pour chaque état étudié, un tableau et une représentation graphique simples et clairs de sa situation linguistique, mais aussi de fournir des tableaux comparatifs qui, en offrant une vue globale des situations, pourraient orienter des choix politiques de coopération, en particulier en matière de

diffusion de la langue et de la culture française » (CHAUDENSON, R, RAKOTOMALALA, D. : 2004, p. 10).

La grille LAFDEF 2004 s'appuie sur l'opposition *status/corpus*, où le premier terme renvoie à tout ce qui est de l'ordre du statut, des institutions et des représentations, alors que le deuxième fait référence aux pratiques linguistiques elles-mêmes, depuis les modes d'appropriation ou les compétences jusqu'aux productions langagières. Les composantes de la catégorie du *status* –noté sur un total de 107, mais pondéré à 100– sont les suivantes, avec indication de la base d'évaluation particulière pour chacune des composantes (CHAUDENSON, R, RAKOTOMALALA, D. : 2004, p. 14-16):

S1/12 : *Officialité* : Ces données rendent compte du statut –« national » ou « officiel »– que l'État accorde à chaque langue du pays en question.

S2/20 : *Usages institutionnels*, où les données reprennent la part de chaque langue dans les textes officiels, les textes administratifs nationaux, la justice, l'administration locale et la religion.

S3/30 : *Éducation* : Dans cette rubrique, on tient compte des dispositions officielles sans considérer, ni la réalité dans les classes, ni la fiabilité des systèmes, ni les taux de scolarisation. On y prend en compte les textes et le volume et /ou le pourcentage horaire que chaque langue se voit attribuer dans le système éducatif, sans chercher à distinguer entre *langue-médium* –langue dans laquelle se fait l'enseignement– et *langue-matière* –langue objet d'enseignement.

S4/25 : *Moyens de communication de masse*, où on évalue la place que la langue en question tient dans la presse écrite, la radio, la télévision, le cinéma et l'édition, en s'en tenant uniquement aux productions nationales, sauf pour le cinéma et la télévision où on prend en compte aussi la langue de diffusion des émissions ou des films.

S5/10 : *Possibilités économiques et représentations sociales*, où on évalue les chances de promotion sociale et économique que chaque langue est réputée offrir, ainsi que le degré de nécessité de sa maîtrise pour une insertion dans la vie sociale et économique et la représentation –positive ou négative– que la population peut avoir de chaque langue.

Dans la catégorie du *corpus* –noté sur 100–, les données sont distribuées sous les rubriques suivantes, avec indication de la base 20 sur laquelle on a évalué chacune des composantes (CHAUDENSON, R, RAKOTOMALALA, D. : 2004, p. 16-20) :

C1/20 : *Acquisition (comme langue première)* qui rend compte, pour chaque langue, du pourcentage de locuteurs qui l'ont acquise comme langue première, par rapport à la population totale.

C2/20 : *Apprentissage (dans le cadre scolaire, en général et pour l'essentiel)*, où on montre l'évaluation de la part de la population effectivement soumise à un apprentissage scolaire suffisant de la langue en cause, en y excluant l'apprentissage optionnel courant des langues étrangères. Les éléments d'évaluation sous cette rubrique sont la durée de la scolarisation (prenant en compte le pourcentage d'enfants qui la suivent complètement) et le mode d'apprentissage –langue-matière devenue, ou pas, langue-médium.

C3/20 : *Véhicularisation et Vernacularisation*, où les données portant sur la véhicularisation concernent les locuteurs de langue première A qui adoptent une langue B comme véhiculaire pour communiquer soit avec des locuteurs de la langue A, soit avec des locuteurs de langue autre que A et qui ont aussi A comme véhiculaire. La vernacularisation est un phénomène très marginal et ne concerne que les cas où une langue devient, par un processus social spontané, langue première d'une fraction de la population, tel qu'il arrive, par rapport au français, dans certaines métropoles françaises comme Abidjan, Libreville ou Yaoundé.

C4/20 : *Compétence linguistique* : cette rubrique montre, pour la langue en question, le pourcentage de locuteurs qui en ont soit une maîtrise excellente ou bonne, soit une connaissance moyenne ou partielle.

C5/20 : *Production langagière*, où on rend compte, pour chaque langue, de la part de production langagière quotidienne issue d'un choix linguistique individuel, hors donc de tout contexte plus ou moins officiel.

Passons maintenant à l'observation de l'état des lieux pour les pays concernés. Sur le tableau ci-dessous, nous présentons les valeurs –pondérées à 100– des seules composantes que nous estimons pertinentes par rapport aux objets de notre étude – S3(Éducation), S4 (*Moyens de communication de masse*), C2 (*Apprentissage (dans le cadre scolaire, en général et pour l'essentiel)*), C3 (*Véhicularisation et Vernacularisation*)<sup>4</sup>–, ainsi que les taux globaux des rubriques *Status* et *Corpus*:

---

<sup>4</sup> Le caractère académique des webs est à la base du choix des composantes S3 et C2, leur identité fondamentale en tant que moyen de communication de masse justifie celui des composantes S4 et C3.

Pays	S3/100	S4/100	C2/100	C3/100	STATUS/100	CORPUS/100
Burkina Faso	96.66	78.80	15	10	84.60	7
Côte d'Ivoire	93.33	80	50	40	89.70	37
Sénégal	90	56.80	80	30	79.20	50.20
Togo	93.33	84.40	33	0	90.70	17

Les conclusions que l'on peut tirer de l'analyse de ces données sont les suivantes :

1. En ce qui concerne les valeurs totales, le pays le mieux placé pour le status est le Togo, pour le corpus le Sénégal ; cela veut dire que parmi les quatre pays retenus, c'est en général au Togo que le français est le mieux placé du point de vue institutionnel, ce qui rend compte de sa mise en valeur virtuelle dans la société togolaise et qui peut entraîner des investissements publics pour son développement. De son côté, le Sénégal semble être le pays où, en général et relativement aux trois autres, le français est le plus utilisé par la population, toutes situations de communication confondues. Autrement dit, c'est là que le français s'avère un vecteur de communication habituel.

Par contre, c'est le Burkina Faso et encore le Sénégal qui présentent les cotations les plus basses pour le corpus et pour le status. Pour ce qui est du Sénégal, il faut remarquer que cette coïncidence d'évaluations positive et négative dans deux rubriques soi-disant liées n'est pas paradoxale, comme on aura l'occasion de le prouver un peu plus loin par l'évaluation des webs des universités sénégalaises.

2. La cotation dont il vient d'être question pour le Sénégal est cohérente par rapport aux pourcentages que ce pays se voit affecter aux deux composantes de la rubrique *Status –l'Éducation* et les *Moyens de communication de masse*– et rend possible de postuler que la valeur virtuelle du français dans le domaine de l'éducation et des moyens de communication au Sénégal se présente relativement peu élevée et pourrait, par exemple, être à l'origine de budgets plutôt restreints.

Il en va de même pour le Togo, où le score, positif cette fois-ci, dans la composante *Moyens de communication de masse* est à la base de la cotation dont il a été question un peu plus haut et rend compte de l'importance accordée institutionnellement au français dans ce domaine des communications.

Par contre, l'évaluation la plus positive dans la rubrique *Éducation*, qui correspond au Burkina Faso n'est pas directement proportionnelle, bien au contraire, à la cotation de la rubrique *Apprentissage* –la plus basse– de ce même pays, ce qui rend

compte d'une situation où les résultats ne correspondent pas aux effectifs mis en place et qui fait penser aux effets de la crise des systèmes scolaires en Afrique.

3. À l'opposé de cet état de choses, on a encore le cas du Sénégal, qui fait preuve ainsi d'une certaine homogénéité dans la dynamique des phénomènes sociaux, car il présente le score le plus élevé dans la composante *Apprentissage*, malgré la cotation qu'il s'est vu affecter en *Éducation*, ce qui peut y être l'indice d'une attitude des sujets vis-à-vis du français et de l'éducation qui l'emporte sur les conditions de développement du pays.

4. Finalement, c'est dans la composante *Vernacularisation* que la Côte d'Ivoire présente sa seule cotation saillante, positive en l'occurrence, qui trouve sans doute sa justification dans le nombre de langues ivoiriennes –23– et dans le pourcentage de la population totale –plus d'un cinquième– qu'héberge aujourd'hui Abidjan.

La cotation la moins élevée de cette composante, et de toutes les autres en général correspond au Togo, où la valeur institutionnelle que sous-tend la cotation *Moyens de communication de masse* ne semble pas avoir d'effet sur l'utilisation du français en tant que vernaculaire, ce qui peut s'expliquer par le caractère nettement rural du pays –avec seulement 21 % de la population en agglomérations urbaines–, où ce sont les langues locales plutôt même que les langues nationales qui assurent la véhicularisation.

En récapitulant, on peut affirmer que :

1. D'après les données analysées, le trait le plus caractéristique du Burkina, c'est que c'est là-bas que le décalage est le plus profond, dans le domaine de l'éducation et en général, entre virtualité et utilisation effective du français, ce qui peut traduire des erreurs dans la gestion linguistique du pays et dans la conception et la mise en œuvre d'un système scolaire qui est d'ailleurs exclusivement monolingue en français.

2. Le pays le plus stable en ce qui concerne la dynamique du français en tant que langue véhiculaire, dans les domaines de l'éducation et des moyens de communication, c'est la Côte d'Ivoire, où on peut donc affirmer, vu le manque d'écarts dans les cotations, que le français en tant que véhiculaire se porte raisonnablement bien.

3. Le pays où l'on peut s'attendre à une meilleure rentabilisation des effectifs mis en place pour le développement du français, en général, et tout particulièrement dans le domaine de l'éducation, c'est le Sénégal.

4. Finalement, le Togo est caractérisé par la nulle véhicularisation du français que ne touche ni les effectifs concernant les moyens de communication de masse, en particulier, ni la valeur institutionnelle accordée à cette langue en général, la plus élevée

relativement aux autres pays retenus. Il faut signaler également un écart remarquable –le deuxième en rang, après celui du Burkina– entre virtualité et réalité du français dans le domaine éducatif, ce qui est sans doute en rapport avec le fait que seul 18% de la population totale des moins de 15 ans ont fait une scolarité primaire complète.

## 5. Contrastes et conclusions

Passons finalement au contraste des données issues de l'application de la grille LAFDEF 2004 et de la grille d'évaluation des webs. Pour ce faire, nous avons dressé le tableau ci-dessous, où sont repris les valeurs des deux grilles sous forme de gradient décroissant, afin de rendre plus aisé l'établissement des rapports entre les éléments de comparaison :

<b>Éducation</b>	<b>Mass Media</b>	<b>Apprentissage</b>	<b>Vernacularisation</b>	<b>Status</b>	<b>Corpus</b>	<b>Universités (par pays)</b>
Burkina	Togo	Sénégal	Côte d'Ivoire	Togo	Sénégal	Sénégal
Côte d'Ivoire /Togo	Côte d'Ivoire	Côte d'Ivoire	Sénégal	Côte d'Ivoire	Côte d'Ivoire	Burkina
Sénégal	Burkina	Togo	Burkina	Burkina	Togo	Togo
	Sénégal	Burkina	Togo	Sénégal	Burkina	Côte d'Ivoire

L'observation de ce tableau nous permet de postuler les thèses suivantes :

1. Globalement, le gradient le plus proche de celui des universités est celui du corpus, ce qui peut être interprété comme une convergence globale remarquable entre la performance des webs universitaires en tant qu'outils pour la communication spécialisée et les atouts qui relèvent du domaine individuel dans la communication en français, tels les attitudes, les compétences, les initiatives...

2. Pour ce qui est des convergences particulières, on peut établir les rapports suivants :

2.1. Le degré de performance des webs des universités sénégalaises est sous-tendu en général par le domaine individuel dans la communication en français et, en particulier, par le niveau d'apprentissage de cette langue.

2.2. Le degré de performance du web de l'Université d'Ouagadougou (Burkina) est sous-tendu par l'action des effectifs du domaine institutionnel de l'éducation en rapport avec le français.

2.3. Le degré de performance du web de l'Université de Lomé (Togo) est sous-tendu premièrement par l'action des effectifs du domaine institutionnel en général et en rapport avec le français ; deuxièmement, par ceux du domaine des moyens de communication qui y sont liés ; troisièmement par le domaine institutionnel de l'éducation et par le domaine individuel de l'apprentissage en rapport avec cette langue.

2.4. Le degré de performance du web de l'Université de Cocody (Côte d'Ivoire) est sous-tendu premièrement par les effets de la vernacularisation du français et deuxièmement par tous les autres éléments retenus.

Finalement, en guise de conclusions générales, on peut intégrer, au niveau des pays, les conclusions tirées de l'analyse de la grille LAFDEF 2004 et les thèses précédentes :

1. Dans le cas du Burkina, le décalage profond que l'on avait remarqué plus haut, notamment dans le domaine de l'éducation, entre virtualité et utilisation effective du français, ne semble pas toucher le niveau de performance (moyen) du web de l'Université d'Ouagadougou.

2. La stabilité du français en tant que langue véhiculaire, dans les domaines de l'éducation et des moyens de communication en Côte d'Ivoire ne semble pas avoir d'effets positifs sur les performances –les moins remarquables– du web de l'Université de Cocody.

3. Pour ce qui est du Sénégal, la meilleure rentabilisation des effectifs pour le développement général du français, et tout particulièrement dans le domaine de l'éducation, s'avère convergente avec le degré de performance –le plus élevé– des webs des deux universités sénégalaises analysés.

4. Finalement, en ce qui concerne le Togo, on peut affirmer que les actions combinées du manque de véhicularisation du français et du décalage entre virtualité et réalité du français dans le domaine éducatif avec, en revanche, la haute valeur institutionnelle dont cette langue y bénéficie en général, s'accordent bien avec le degré de performance –le meilleur des moins bons– du web de l'Université de Lomé et avec le fait d'être en bonne situation financière à l'AUA, tout comme les autres universités togolaises qui en font partie.

## Références bibliographiques

- AFRICAN UNIVERSITIES ASSOCIATION. 1997 : *African Universities Association*. [En ligne]. Accra. Mise à jour : 2007. <[www.aua.org](http://www.aua.org)> [Consulté le 15 janvier 2007].
- BECKER, A., MOTTAY, F. E. 2001 : « A Global Perspective on Web Site Usability », *IEEE Software*. [En ligne], Disponible sur : <<http://www.computer.org/portal/site/ieeecs/index.jsp>> [Consulté le 17 novembre 2006].
- CHAUDENSON, R., RAKOTOMALALA, D. (Coord.) . 2004 : *Situations linguistiques de la Francophonie. États des lieux*. Québec. Agence Universitaire de la Francophonie.
- QUIBELDEY-CIRKEL K., 2002: « Checklist for Web Site Quality Assurance », *5th International Software Quality Week Europe (QWE2002)*. [En ligne]. Bruxelles. Disponible sur : <<http://www.computer.org/portal/site/ieeecs/index.jsp>> [Consulté le 17 novembre 2006].
- SAMARBAKHS-LIBERGE, L.. 2004 : *Histoire de l'Afrique Occidentale*. [En ligne]. Paris : Agence Universitaire de la Francophonie. Mise à jour : 2006. Disponible sur : <[www.histoire-afrique.org](http://www.histoire-afrique.org)> [Consulté le 15 janvier 2007].
- SELZ, D., SCHUBERT, P., 1999, « Web Assessment - Measuring the Effectiveness of Electronic Commerce Sites Going Beyond Traditional Marketing Paradigms », *Thirty-second Annual Hawaii International Conference on System Sciences*, 5. [En ligne]. Disponible sur : <<http://www.computer.org/portal/site/ieeecs/index.jsp>> [Consulté le 17 novembre 2006].
- SERRES, A. 2002 : *Évaluation de l'information sur Internet (Support de formation)*, Rennes : URFIST. Mise à jour : 2007. Disponible sur : <[www.uhb.fr/urfist/Supports/StageEvalInfo/EvalInfo\\_cadre.htm](http://www.uhb.fr/urfist/Supports/StageEvalInfo/EvalInfo_cadre.htm)> [Consulté le 17 novembre 2006].
- SRIVIHOK A..1999: « An Assessment Tool for Electronic Commerce ». *Proceedings of the Conference on the measurement of Electronic Commerce*. Singapore: National University of Singapore.
- UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP . 2004 : *Université Cheikh Anta Diop de Dakar*. [En ligne]. Dakar. <[www.ucad.sn](http://www.ucad.sn)> [Consulté le 10 février 2007].
- UNIVERSITÉ D'OUAGADOUGOU. 2004-2006 : *Université d'Ouagadougou* [En ligne]. Ouagadougou. <[www.univ-ouaga.bf](http://www.univ-ouaga.bf)> [Consulté le 10 février 2007].
- UNIVERSITÉ DE COCODY : *Université de Cocody*. [En ligne]. Abidjan. Mise à jour : 2007. <[www.ucocody.ci](http://www.ucocody.ci)> [Consulté le 10 février 2007].
- UNIVERSITÉ DE LOMÉ. 2005 : *Université de Lomé*. [En ligne]. Lomé. <[www.ub.tg](http://www.ub.tg)> [Consulté le 10 février 2007].
- UNIVERSITÉ GASTON BERGER. 2004 : *Université Gaston Berger de Saint-Louis*. [En ligne]. Dakar. <[www.ugb.sn](http://www.ugb.sn)> [Consulté le 10 février 2007].



## Vers une nouvelle francophonie: les écrivains « étrangers » de la littérature française

Beatriz MANGADA  
Chercheuse à l'Université Autónoma de Madrid

*Pendant vingt ans il n'avait pensé qu'à son retour. Mais une fois rentré, il comprit, étonné, que sa vie, l'essence même de sa vie, son centre, son trésor, se trouvait hors d'Ithaque, dans les vingt ans de son errance. Et ce trésor, il l'avait perdu et n'aurait pu le retrouver qu'en racontant. (Kundera, 2005 : 43)*

C'est sous forme de constantes références au poème homérique de *L'Odyssée*, comme celle qui fait l'objet de ma première citation, que la thématique de l'exil, à travers ses multiples manifestations, devient une dynamique actantielle qui fait avancer le dernier roman de Milan Kundera intitulé *L'ignorance*. La projection fictionnelle du vécu de l'exil n'est pas unique à cet auteur, mais comme nous le verrons à travers les exemples proposés, elle apparaît comme un paramètre commun à l'écriture de l'errance. Mon propos de réflexion vise donc la considération de ces autres « francophones par adoption » qui nous font part en français de leur vécu migrant, soit par le biais des souvenirs du pays quitté et évoqué rétrospectivement, soit à travers le témoignage de l'expérience des années au pays d'accueil ou encore en réfléchissant au phénomène migrant en tant que tel.

Quelques réflexions s'imposent alors: Étant donné l'inexistence d'un passé colonial, devrait-on parler d'écrivains « étrangers », « migrants », « exilés » ou « autres » ? En rapport avec les manifestations littéraires qui ont la migration comme élément en commun, Daniel Chartier établit, entre autres les suivantes distinctions : la littérature de l'exil qui très souvent s'exprime à travers la biographie, l'essai ou le récit de voyage; la littérature immigrante en tant que corpus socioculturel transnational des écrivains qui ont vécu cette expérience traumatisante, mais souvent fertile de l'immigration; et la littérature migrante qui se définit par « des thèmes liés au déplacement et à l'hybridation et par des formes particulières, souvent teintées d'autobiographie. » (Chartier 305).

Quant aux tentatives non plus taxonomiques mais désignatives, la Directrice du

Centre de Recherche Texte et Francophonie de l'Université de Cergy-Pontoise, propose plutôt de parler de « nouveaux francophones »<sup>1</sup> ; d'après Chaullet, ces auteurs issus de l'exil ont favorisé un décentrement de la littérature hexagonale dont l'histoire devrait se redéfinir autrement. Elle rappelle : « La langue, matériau de la littérature, devient sous la plume de tous ces écrivains le lieu même à visiter et à savourer. Chaque écrivain francophone se trouve face au même défi : dire en français, une identité autre qu'hexagonale. Les écrivains dits « francophones » sont plus encore que les écrivains français des « passeurs » car, dans leurs oeuvres, ils font franchir les frontières.» (Chaullet, 2006 : 27-28). Ce qui semble certain c'est que leur écriture frontalière a enrichi le panorama littéraire français des trente dernières années. Le corpus est assez vaste. Le numéro 94 de la revue *Lire* leur consacrait un article où Delphine Peras citait entre autres Milan Kundera ou François Cheng, comme exemples emblématiques de ce que l'expérience de l'exil et le vécu de l'interculturel peuvent générer artistiquement. Ainsi de même, cette même revue, publiait en décembre 2006 un article intitulé « Ils ont choisi la langue française » où ses auteurs, François Busnel et Philippe Delaroche élargissaient ce corpus avec d'autres noms comme Nancy Huston ou Jonathan Littel. Dans un corpus plus restreint d'auteurs qui ont fait de l'acte mythique du départ du pays natal, avec ou sans retour envisagé, un acte cathartique de création littéraire, nous trouvons des noms aux résonances lointaines. Citons entre autres, Andreï Makine qui ayant quitté sa Russie natale, fait de son expérience réelle d'exil un espace fictionnel où se déroule son roman, *Le testament français*. Quant à François Cheng, auteur d'origine chinoise et premier Asiatique à être élu membre de l'Académie française, il consacre la deuxième partie de son premier roman, *Le Dit de Tianyi* à raconter les affres de l'exil à travers son alter ego fictionnel, le calligraphe Tianyi. Sans oublier bien sûr, les auteurs auxquels je m'en tiendrai, Milan Kundera, écrivain français d'origine tchèque et Ying Chen, auteur chinoise qui vit au Canada depuis 1989.

Un roman et un recueil épistolaire me serviront donc de textes d'appui à mes propositions ; je ferai ainsi dialoguer le texte déjà cité en ouverture, *L'Ignorance* de Kundera et *Quatre mille marches, un rêve chinois* de Ying Chen. Le retour à Ithaque, fictionnel ou réel, après un séjour plus ou moins long en terre étrange déclenche ces deux récits dont l'énonciation, loin d'être objective, se caractérise par la présence

---

<sup>1</sup> Cette désignation apparaît dans un texte intitulé « Francophones de partout », paru dans le site web du Bureau International de l'Édition française <<http://www.bief.org/?fuseaction=Lettre.Article&A=271>> , le 22 mars 2006.

constante de résonances personnelles, à travers une première personne narrative qui se transforme en alter ego romanesque de l'écrivain. Les frontières entre écriture fictionnelle et autobiographie sont transgressées. Le langage fictionnel sert d'espace d'aveux où aux substrats d'expérience vitale viennent se déposer des couches de récits imaginaires ; l'effet flou entre ce qui a été vécu et ce qui est feint est réussi grâce aux affleurements du substrat autobiographique primitif. Philippe Lejeune parle alors de fiction romanesque constituée en espace autobiographique. (Lejeune, 1996 : 43).

Revenons au dernier roman de Kundera. Écrit directement en français en 2000, *L'Ignorance* ne sera publié en France qu'en 2003, malgré son succès mondial. Faisant partie de ce que les critiques comme François Ricard nomme « cycle français » - choix du français pour la rédaction du roman et une structure plus courte qui compte environ cinquante petits chapitres – *L'Ignorance* reprend la thématique de l'exil que le lecteur avait déjà retrouvé dans des romans antérieurs comme *La Plaisanterie* (1967 ), *Risibles amours* (1968 ), *La vie est ailleurs* (1973 ) ou *L'immortalité* ( 1990).

Le roman démarre avec une longue digression étymologique sur l'origine du mot présent dans le titre du roman, « ignorance » - « En espagnol, añoranza vient du catalan enyorar, dérivé, lui, du mot latin ignorare (ignorer). [...] , la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance » (Kundera, 2005 : 10-11)-; s'ensuit un récit structuré en deux volets actantiels qui avancent parallèlement et qui ont l'expérience de l'exil, les sentiments qui originèrent le départ, ainsi que les paradoxes d'un retour redouté comme tréfonds thématique; deux vies sont évoquées en à peine quelques jours, à l'occasion du Grand Retour entrepris par les deux personnages principaux ; d'une part, Irena qui fuit son pays en 1969 avec son mari et ses filles, après l'invasion par les chars soviétiques, et qui vit désormais à Paris où elle a refait sa vie auprès d'un Suédois ; et d'autre part, Joseph qui ayant quitté sa Tchécoslovaquie il y a de cela vingt ans, il a refait lui aussi sa vie à l'étranger, celui-ci au Danemark. Sa femme morte, il décide, non sans peine de rentrer et c'est alors que les deux récits se rencontrent.

C'est donc après vingt ans en terre étrange que le grand retour à Ithaque a lieu, croisant leur vie pour quelques jours ; leur rencontre inattendue à l'aéroport de Paris, lieu de passage et dernier ancrage en terre étrange avant de retourner chez soi, rend évident l'oubli et l'ignorance que le temps a provoqués. Joseph ne reconnaît plus Irena, après tant d'années. Tout a changé ; le pays, qui s'ouvre sans relâche au capitalisme, la ville de Prague « touristifiée » ; les retrouvailles avec la famille et les amis qui met en relief la distance qui les a séparés et les séparera à jamais ; et finalement un désir de

retourner à cet ailleurs – le Danemark pour Joseph et Paris pour Irena – où la vie a redémarré ; le Grand Retour mystifié auquel tout émigré songe lorsqu’il quitte son chez soi devient paradoxalement dans *L’Ignorance* un acte à craindre à cause de l’ignorance :

Elle avait toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur. Mais, se demande-t-elle en cet instant, n’était-ce pas plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré ? Ne lisait-elle pas sa propre vie d’après un mode d’emploi que les autres lui avaient glissé dans les mains ? Et elle se dit que son émigration, bien qu’imposée de l’extérieur, contre sa volonté, était peut-être, à son insu, la meilleure issue à sa vie. Les forces implacables de l’Histoire qui avaient attenté à sa liberté l’avaient rendue libre. (Kundera, 2005 : 30).

En ce qui concerne la structure narrative, celle-ci s’agence en enchevêtrements de récits ; une polyphonie énonciative qui joue avec la première et troisième personne assurant un tel effet et qui reprend parfois une même scène pour la mettre en bouche d’un autre personnage ; c’est le cas de la rencontre d’Irena avec ses amies à Prague ; retrouvaille qui est racontée par le narrateur et par la propre Irena quelques chapitres plus tard. L’acte rétrospectif d’évocation auquel sont constamment soumis aussi bien Irena que Joseph permet de revivre vingt ans de vie en quelques jours. Ainsi de même, la lecture qu’effectue Joseph de son journal intime suppose un voyage vers un passé où il ne se reconnaît plus.

Temporalité analeptique au contexte historique cerné autour de l’histoire récente de l’ancienne Tchécoslovaquie et spatialité fragmentée, souvent circonscrite aux souvenirs des personnages. La dimension spatio-temporelle qui en résulte trouve un point d’intersection qui rapproche passé et présent dans le voyage en avion qui ramène les deux exilés chez eux.

L’ignorance et le chagrin du manqué favorisent le mouvement et dégagent la voie vers la liberté ; d’ailleurs, de même que chez Ying Chen, pour les personnages de *L’Ignorance*, l’émigration s’érige en pont vers une nouvelle vie ailleurs où la liberté permet l’épanouissement personnel. Au-delà des traces autobiographiques qui émergent dans le récit à travers des alter-ego fictionnels, les paramètres thématiques qui conforment l’expérience troublante mais enrichissante de l’exil se déploient tout au long du récit ; ainsi, l’on retrouve les premiers cauchemars qui s’ensuivent au départ forcé et aux premières années au pays d’accueil ; le souvenir d’une Prague qui ne sera plus la même, mais qui est évoquée avec nostalgie lors du Grand Retour par Irena :

Vue de là où elle déambule, Prague est une large écharpe verte de quartiers paisibles, avec des petites rues jalonnées d'arbres, C'est à cette Prague qu'elle est attachée, non à celle, somptueuse, du centre ; [...] la Prague de son enfance [...]. D'ailleurs, durant toute son émigration c'est cette image qu'elle a gardée comme emblème de son pays perdu : de petites maisons dans des jardins qui s'étendent à perte de vue sur une terre vallonnée. [...] Elle comprend soudain combien elle aime cette ville et combien son départ d'ici a dû être douloureux.» (Kundera, 2005 : 153-154) ; alors que Paris apparaît dans la distance « hostile ; géométrie froide des avenues... (Kundera, 2005 : 153) ;

La terre d'accueil devient le nouveau chez moi : « - Quand tu dis chez moi, tu veux dire... – Au Danemark » (Kundera, 2005 : 182) répond Joseph lorsqu'il est ainsi questionné par la femme de son ami N. ; or, malgré ce sentiment de déracinement face à son chez-soi originaire, la langue tchèque continue à être cette douce musique familière à laquelle Joseph s'adonne avec joie après vingt ans hors du pays et de sa langue. Finalement, raconter devient le seul moyen d'être ; lors de son rendez-vous avec Joseph, Irena s'exprime ainsi : « Tu te rends compte que personne ici ne m'a jamais posé de question sur ma vie là-bas ? Pas une seule question ! Jamais ! J'ai toujours l'impression qu'on veut m'amputer ici de vingt ans de ma vie. [...] Il la comprend, il est d'accord avec tout ce qu'elle dit. » (Kundera, 2005 : 192-193).

Le Grand Retour, dimension thématique qui hante tout le récit, réclame comme intertexte la grande épopée d'Homère.

Ton grand retour. » Répétés, les mots acquièrent une telle force que, dans son for intérieur, Irena les vit écrits avec des majuscules : Grand Retour. [...] la maison natale que chacun porte en soi ; le sentier redécouvert où sont restés gravés les pas perdus de l'enfance ; Ulysse qui revoit son île après des années d'errance ; le retour, le retour, la grande magie du retour. (Kundera, 2005 : 9).

Ce classique du VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, nous rappelle que c'est en terre étrange où le récit de l'expérience de l'exil est apprécié. La condition d'étranger et le besoin de raconter vont de pair pour celui venu d'ailleurs, tandis que chez soi, on ne raconte pas les aventures vécues ailleurs<sup>2</sup>. Ainsi lit-on :

Après avoir quitté Calypso, pendant son voyage de retour, il avait fait naufrage en

---

<sup>2</sup> Ce désir de dire et d'être écouté nous les trouvons également dans le premier roman de François Cheng, *Le Dit de Tianyi*. La rencontre du jeune Tianyi, exilé à Paris, avec les autres « étrangers » suscite la réflexion sur le besoin de raconter ; ainsi nous lisons : « [...] L'Arménien [...] était un solitaire, en ce sens qu'il n'arrivait pas à raconter sa vie entière à quelqu'un et par là à se la raconter à lui même. [...] Ne pas pouvoir joindre la vie antérieure à la vie présente, ne pas pouvoir les raconter en entier à quelqu'un, pas même à soi, telle est la solitude. » (Cheng, 1998 : 224-225)

Phéacie où le roi l'avait accueilli à sa cour. Là, il était un étranger, un inconnu mystérieux. À un inconnu on demande : « Qui es-tu ? D'où viens-tu ? Raconte ! ». Et il avait raconté. Pendant quatre longs chants de *L'Odyssee*, il avait retracé en détail ses aventures devant les Phéaciens ébahis. Mais à Ithaque il n'était pas un étranger, il était l'un des leurs et c'est pourquoi l'idée ne venait à personne de lui dire : « Raconte !. (Kundera, 2005 : 43)

Et raconter, c'est ce qu'a fait Ying Chen dans *Quatre mille marches, un rêve chinois*, flânerie par sa pensée créatrice où l'on lit : « C'est bien de cet exil, provoqué par l'inconsolable nostalgie originelle, que je voudrais parler. » (Chen, 2004 : 78). Ce recueil épistolaire, publié en 2004 et destiné à ses enfants et à un ami resté en Chine, offre au lecteur un total de treize textes écrits entre 1994 et 2003. L'expérience migrante ainsi que le métadiscours littéraire en sont les piliers thématiques et véritables assises de son projet scriptural. Fuyant les conventions structurales du roman, le discours avance dans un espace fragmenté en souvenirs et un temps qui n'existe qu'à travers les dates qui closent chaque lettre. Cette achronie et vastitude spatiale sans limite apparaissent comme métonymie de son âme errante.

Les réflexions rédigées pendant un voyage en Chine, lors du tournage du film *Retour illusoire* (Georges Dufaux, 1997) nous rappellent que c'est grâce au départ que l'écriture a eu lieu, en marge de tout choix langagier :

Mon véritable foyer est là où je deviens ce que je veux être. Plus encore : mon vrai nid se trouve dans les mots, entre les lignes, dans ce presque-rien qu'on ne peut même pas désigner comme une « place ». Aujourd'hui, j'ai l'impression de n'être vraiment née, de n'avoir jamais vraiment vécu avant vingt-huit ans, avant de m'être mise à écrire pour de bon. (Chen, 2004 : 12)

La question que la protagoniste de *L'Ignorance* se posait, se demandant pourquoi chez soi, le récit de l'ailleurs n'était pas apprécié, trouve la suivante réponse chez Chen : « En règle générale, ici comme ailleurs, un faux étranger semble toujours moins intéressant qu'un vrai. Un pays ne se soucie pas des expatriés. » (Chen, 2004 : 21). Alors, pourquoi raconter ? L'écriture se transforme en leitmotiv de son existence et la langue, une patrie : « On existe, n'est-ce pas, dans la langue et par la langue. » (Chen, 2004 : 32). Plus loin, elle continue : « Tout devient très compliqué dès que je me mets à écrire, car la vie entière se précipite vers le bout de mes doigts [...]. » (Chen, 2004 : 83). Ayant quitté le Shanghai de sa naissance et jeunesse en quête d'un horizon plus large tout en sachant d'emblée que, comme l'annonçait la grand-mère dans *La Mémoire de l'eau* (1992), « L'odeur de l'eau est partout la même. », la découverte de l'Autre favorise l'acte

d'écrire et de raconter. L'écartement et la distance du pays natal s'imposent comme garants de souvenirs évoqués, comme pulsion thématique ; ainsi, dit-elle : « Il m'aurait été impossible d'écrire *La Mémoire de l'eau* et *Les Lettres chinoises* sans avoir quitté la Chine, du moins cela n'aurait pas été possible si je n'avais pas vécu une distanciation psychique plutôt que physique par rapport à ma vie antérieure, aussi bien que par rapport à celle que je mène aujourd'hui. » (Chen, 2004 : 25). De même que chez Kundera, l'écriture de Chen semble vouloir échapper à la distinction entre fiction et réalité: « [...] au fond je n'ai jamais parlé que de moi. Je n'ai jamais été les personnages de mes romans, mais mes personnages sont toujours imprégnés de mon âme. » (Chen, 2004 : 43). Finalement le Grand Retour donne sens à son errance qui l'a transmué en feuille « qui rêve de se replanter ailleurs. [...] Par un coup de vent capricieux, je me suis laissé emporter jusqu'en Occident. Je me glisse dans une autre langue et espère y renaître. » (Chen, 2004 : 38). Aveux, certes, sincères de Chen qui amplifient les paroles de la jeune Irena avouant avoir vécu son exil parisien comme une libération.

Écrire au-delà des frontières. Voici ce qu'ont fait Kundera et Chen. Un homme et une femme aux destinées errantes; deux villes de départ : Prague et Shanghai et deux villes d'arrivée Vancouver et Paris ; une même langue, le français, comme véhicule d'expression artistique et une littérature dite francophone comme terre d'accueil. Les exemples cités cherchaient engager la discussion sur l'acte narratif qui permet au moi de devenir fiction ; l'image spéculaire des personnages émigrés, voile, cache la véritable épopée migratoire vécue par les deux auteurs convoqués. L'écriture devient l'espace de « l'introspection ontologique » (Del Prado, Picazo, Bravo, 1994 : 217). Écrire pour raconter le périple en terre étrange, pour évoquer dans la distance et à travers les souvenirs d'une vie quittée, le pays natal, mais aussi écrire pour réfléchir au Grand Retour, comme bilan d'une existence.

### **Ouvrages consultés :**

- BUSNEL, François et DELAROCHE, Phillipe (2006), « Ils ont choisi la langue française », *Lire*, décembre 2006 : 10.
- CHARTIER, Daniel (2002). «Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles». *Voix et Images* vol. XXVII, n°2 (80): 303-316.
- CHAULET, Christiane (2006), « Qu'entend-on par « francophonies littéraires » ? », *Convergences francophones*, Paris, Centre de Recherche Textes et Francophonies de l'Université de Cergy-Pontoise.
- CHEN, Ying (2004), *Quatre mille marches, un rêve chinois*, Paris, Seuil.
- CHENG, François (1998), *Le Dit de Tianyi*, Paris, Albin Michel.
- DEL PRADO, Javier ; PICAZO, Dolores ; BRAVO, Juan (1994), *Autobiografía y Modernidad literaria*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.
- KUNDERA, Milan (2005), *L'ignorance*, Paris, Gallimard.
- LEJEUNE, Philippe (1996), *Le Pacte autobiographique*. Paris : Le Seuil.
- PERAS, Delphine (2005). « 1975-2005. Ces étrangers qui écrivent en français », *Lire*, novembre 2005: 94.



# **Una visión de la vida en sociedad a través de las lecturas escogidas por Alphonse Perrier (1931)**

M<sup>a</sup> Immaculada RIUS DALMAU  
Universitat Rovira i Virgili

## **Introducción**

La vida del ser humano en sociedad se basa en las múltiples interacciones que se establecen entre los seres que forman dicha sociedad. De este modo la forma de actuar del individuo como ser social recibe las influencias culturales de la comunidad en la que vive. Si consideramos que la realidad social es una construcción humana, es decir, que surge de un convenio entre una colectividad, entenderemos también que en una sociedad todo puede ser discutido y todo debe ser justificado. Si un grupo social evoluciona es precisamente gracias a que tiene la posibilidad de modificar lo que fuera previamente creado por los propios individuos que integran dicho grupo.

Durante el proceso de construcción de la realidad social se debe ordenar dicha realidad y ello significa elaborar unas reglas para hacer las cosas. De este modo, los seres humanos vamos creando unas pautas de comportamiento que finalmente acaban por convertirse en normas sociales. Toda sociedad tiene una fundamentación económica y política pero no podemos olvidar que también está constituida por el aspecto cultural. Los dos primeros constituyeron un importante objeto de estudio de la sociología desde sus inicios como ciencia. En cambio, el aspecto cultural no gozó inicialmente de mucha dedicación en los tratados de sociología, siendo un área periférica dentro de su campo disciplinar. Es necesario esperar a las dos últimas décadas del siglo XX para asistir a una explosión de los estudios culturales que ha conducido a una reorientación cultural de la sociología. Se ha hecho evidente un creciente interés y sensibilidad hacia los aspectos culturales. Aun así, la sociología de la cultura, en opinión de Raymond Williams (1994), seguía siendo considerada, a finales de siglo, un área discutible dentro de la sociología constituyendo todavía una especie de cajón de sastre.

Son precisamente los aspectos culturales de la vida en sociedad los que van a ser objeto de nuestro estudio en esta investigación dado que, como tendremos ocasión de comprobar, la transmisión de valores culturales va a primar en los textos utilizados para

la enseñanza del francés durante el período que nos ocupa. Existen muchas definiciones del concepto cultura, a menudo correspondientes a diferentes puntos de vista o enfoques. Si nos acercamos al mencionado concepto desde un punto de vista antropológico vemos como, en general, la cultura se concibe como una pauta o conjunto de patrones de pensamiento y acción que organiza la conducta de una sociedad, por tanto, el término cultura va unido al concepto homogeneización.

La cultura es transmitida de generación en generación y en este aspecto adquiere un importante papel la educación. A través de la educación se transmiten a las jóvenes generaciones los valores, los conocimientos y el sentido de una existencia común, llevándose a cabo, de este modo, un proceso de socialización que hace posible la adaptación del individuo a su medio. En definitiva, las normas culturales marcan unas expectativas de comportamiento en situaciones determinadas y los valores culturales establecen prioridades sobre aquello que está bien y lo que está mal en la búsqueda de un equilibrio que permita la convivencia.

Seguidamente nos proponemos analizar si los textos que contiene el libro de lectura francesa de Alphonse Perrier constituyen, además de un medio para aprender una nueva lengua, un instrumento para la transmisión de valores culturales cuya adquisición contribuya a cohesionar la estructura y el orden social, siendo además un reflejo de la propia sociedad. Ante todo veamos brevemente cuál era la situación social en España en el período en que aparece el libro en cuestión.

### **La sociedad española a finales del siglo XIX y principios del XX**

A lo largo del siglo XIX la sociedad española experimenta una significativa transformación social. Si nos remontamos a 1812 -año de la primera constitución española- podremos entender mejor las transformaciones sociales que acontecen en el país. Tras el triunfo del liberalismo político y la consiguiente desaparición de la antigua organización estamental de la sociedad, o sea, el Antiguo Régimen, un nuevo modelo social va tomando forma: la división de clases. Los privilegios son anulados - teóricamente todo el mundo es igual ante la ley- pero las diferencias económicas, así como la propiedad, son determinantes en la adscripción de las personas a un determinado grupo social. La nobleza española pierde el monopolio del poder político, aunque sigue manteniendo su poder social y económico. El clero sufre una profunda reorganización conservando parte de su riqueza y manteniendo un importante papel social, especialmente a través de la educación. La burguesía está formada básicamente

por grandes propietarios agrícolas -beneficiados por el proceso de desamortización- además de industriales y comerciantes que se irán enriqueciendo gracias a las transformaciones económicas. La clase media constituye un grupo muy diverso: los burócratas -funcionarios públicos y militares-, los profesionales -abogados, médicos y comerciantes- y los intelectuales. En cuanto a las clases populares la gran mayoría son campesinos, además de pequeños artesanos y, con la aparición de la industria, obreros. Este sector de la sociedad comienza a sustituir la cultura tradicional por las nuevas concepciones de matiz materialista e idealista.

Por otra parte, y como consecuencia del desarrollo industrial, se producen notables cambios demográficos que contribuyen a la formación de grandes ciudades, aunque ésa no es la única consecuencia. Nos hallamos ante el nacimiento del capitalismo en España. Industrias como la siderúrgica, la minera, la textil, la eléctrica o la azucarera van a surgir y crecer, aunque muy a menudo la explotación industrial es llevada a cabo por compañías extranjeras, lo que no equivale a una verdadera industrialización del país. Con todo, la progresión de las ganancias capitalistas es una realidad aunque no vaya acompañada del consiguiente aumento en los salarios. De este modo, se va produciendo el cambio de mentalidad de las clases populares, principalmente en las ciudades, que permitirá la penetración de ideas federalistas, anarquistas, socialistas, comunistas, etc.<sup>1</sup> Las luchas sociales son cada vez más intensas -principalmente en el norte de España- y el movimiento anarquista crece de forma sustancial. Asistimos a los inicios y a la consolidación del movimiento obrero que, además de dar vida a los sindicatos, se ocupará de la construcción de ateneos, escuelas obreras e incluso creará una importante prensa propia.

España vive un interminable debate entre dos maneras antagónicas de entender la vida social y política de un país. Por un lado el liberalismo, defensor de la libertad personal e individual como base para conseguir el progreso de la sociedad, y por otro, el conservadurismo, defensor de la fe sobre la razón, la tradición sobre la experiencia y la jerarquía sobre la igualdad. Si los primeros propugnan el cambio social como algo

---

<sup>1</sup> La primera asamblea del Partido Socialista Obrero Español tuvo lugar el 20 de julio de 1879. El programa inicial aprobado decía: “El Partido Socialista Obrero Español declara que su aspiración es: la abolición de clases, o sea, emancipación completa de los trabajadores, transformación de la propiedad individual en propiedad social o de la sociedad entera, posesión del poder político por la clase trabajadora.” En 1881 se celebró, en Barcelona, en el marco de la Asociación Internacional de Trabajadores, el Congreso constitutivo de la Federación de Trabajadores de la Región Española, al que asistieron representantes de 140 organizaciones obreras. Dicho congreso acabó por disolverse tras la dura represión que sufrió después de las actividades de grupos radicales en el interior de la propia Federación. Cf. Tuñón de Lara (1978, pp. 87-92).

fundamental, los segundos se oponen al cambio y a la innovación y anhelan mantener el sistema establecido. El enfrentamiento entre dichas ideologías no es nada nuevo, no obstante, lo que supone un hecho relevante durante siglo XIX en este país, es la facilidad con la que ambas tendencias llegan al poder para desbaratar al máximo los logros que su oponente hubiera conseguido antes. Tanto es así, que las constantes contradicciones hacen que el progreso político y social sea especialmente dificultoso y, por lo general, mantienen a España en un estado de estancamiento muy marcado en comparación con las naciones más avanzadas del continente. En realidad, ese mismo debate ideológico se refuerza durante el primer tercio del siglo XX, conduciendo al país a la guerra civil.

Las consecuencias en el ámbito educativo de la situación que se acaba de describir son importantes. Por una parte, bajo la tendencia conservadora se aboga exclusivamente por una educación cristiana y se ve a la Iglesia como la única capaz de asegurar las condiciones de la buena educación. Bajo esta perspectiva, ideólogos, filósofos y humanistas constituyen una clara amenaza para la integridad de la educación. Por otra parte, bajo la tendencia liberal progresista ocurre todo lo contrario; la libertad personal e individual tiene su punto de partida en la libertad de cátedra. Ello no significa, sin embargo, que no se vea la necesidad de uniformar la enseñanza en el país, ahora bien, se trata de establecer la libertad de expresión, lo cual entra directamente en oposición con la concepción que de la educación tiene la Iglesia. Como consecuencia, el dominio de ésta última en el terreno educativo fluctuará también, a lo largo de este período, en función de la tendencia política que ostente el poder.

### **Manuales de francés utilizados en los centros educativos españoles durante el primer tercio del siglo XX**

Superada la primera mitad del siglo XIX, surge en Europa un Movimiento de Reforma de la enseñanza de las lenguas modernas, con tres países como protagonistas: en primer lugar Alemania, pionera en el desarrollo de nuevos enfoques didácticos, y posteriormente Francia e Inglaterra.

Le mouvement réformiste est une période décisive et novatrice dans l'histoire de l'enseignement des langues modernes en Europe, au seuil même de la modernité. Il est la conséquence de l'intégration des langues modernes dans les cours des écoles publiques et la constitution d'un grand corps enseignant spécialisé dans ces matières. (Reinfried, 1997, p.184).

En el año 1882, con la aparición del panfleto *Der Sprachunterricht muss*

*umkehrern* (La enseñanza de idiomas debe cambiar) escrito por Wilhem Viëtor, asistimos al inicio de la expansión del Movimiento de la Reforma. En ese momento, y frente a la supremacía del llamado Método Tradicional -fundamentado en la memorización de reglas gramaticales abstractas y la traducción-, el método intuitivo empieza a ganar terreno haciendo posible, entre otras cosas, el monolingüismo en las clases y la utilización de imágenes.

Las tendencias metodológicas del Movimiento reformista se basan en los principios que serán establecidos por la Asociación Fonética Internacional, fundada en 1886 por Paul Passy<sup>2</sup>, creadora también del Alfabeto Fonético Internacional:

- Dar prioridad al estudio de la lengua hablada. Metodología basada en el trabajo oral.
- Ocuparse de la formación fonética de los profesores y procurar buenos hábitos de pronunciación.
- Empezar por la enseñanza oral para que los alumnos oigan antes de ver la lengua por escrito.
- Usar textos de conversación y diálogos, introduciendo frases y expresiones en lengua oral. Necesidad de trabajar en contextos significativos, evitando presentar aisladamente elementos desconectados.
- Adoptar un enfoque inductivo en la enseñanza de la gramática.
- Enseñar los nuevos significados mediante el desarrollo de asociaciones en la lengua objeto de aprendizaje, más que en la lengua materna. Rechazo de la traducción.

Como consecuencia, en los países en que la Reforma progresa, comienzan a modificarse los manuales de francés, adaptándose a las nuevas directrices. A su vez, a mediados del siglo XIX, la edición de manuales de francés en España inicia un período de notable producción gracias a la promulgación de la primera Ley de Instrucción Pública en 1857 -conocida como ley Moyano- por medio de la cual se institucionaliza la enseñanza del francés en este país. En el marco de dicha ley se contempla que cada catedrático de instituto puede elaborar un manual de su asignatura. Este hecho explica la proliferación de manuales de francés, dado que es la lengua extranjera que se enseña de forma mayoritaria en los centros educativos españoles de aquel momento.

---

<sup>2</sup> El lingüista francés Paul Passy (1859-1941) fue profesor de la Ecole des Hautes Etudes de Paris, siendo uno de los más importantes de los denominados fonetistas clásicos. Sus manuales de fonética francesa y sus transcripciones de textos franceses jugaron, durante mucho tiempo, el papel de modelos de una buena pronunciación francesa. Es autor también del primer diccionario fonético francés.

Si nos situamos en el ámbito de los manuales de francés utilizados en España durante el primer tercio del siglo XX -época en que aparece el libro de lectura francesa que nos proponemos analizar aquí- vemos como surgen variaciones según el tipo de centro escolar de que se trate. En líneas generales, en los centros públicos se siguen métodos descriptivos y sintéticos, de modo que permanece el uso de manuales regidos por el método gramatical que no logran librarse del esquema tradicional basado en la descripción gramatical y la traducción. En cambio, en el ámbito de la enseñanza privada, tanto en los centros religiosos como en los laicos, se aprecia la adopción mayoritaria de métodos mixtos o eclécticos. Massé, Perrier y Couderc<sup>3</sup> ofrecen métodos marcados por la contextualización en la presentación de los elementos léxicos y gramaticales, la introducción oral de los términos nuevos y el consiguiente trabajo de pronunciación, la *conversation sur l'image* -Perrier- y el enfoque inductivo de la gramática -especialmente en Couderc-.

Un caso excepcional supone la experiencia llevada a cabo en el ámbito del Instituto-Escuela creado en 1918 y concebido como centro experimental donde ensayar un plan de estudios y una metodología para la enseñanza del Bachillerato. Se trata de un nuevo estilo educativo, heredero del adoptado en la Institución Libre de Enseñanza,<sup>4</sup> que pretende establecer una libertad pedagógica que permita abandonar el yugo de los métodos tradicionales. La opción metodológica del Instituto-Escuela, en lo que a la enseñanza de lenguas extranjeras se refiere, puede sintetizarse del siguiente modo: el método directo se usa básicamente al principio del aprendizaje y no de un modo riguroso; el contenido gramatical no es considerado fundamental sino complementario y se supedita muchas veces a las dificultades o faltas cometidas por los alumnos en sus ejercicios de lectura; la traducción constituye un procedimiento de comprensión y de

---

<sup>3</sup> Raoul Massé fue director de la Escuela Internacional de Idiomas de Barcelona y autor del denominado *Método Massé para la enseñanza de lenguas vivas*. Alphonse Perrier fue director de la Escuela de la Colonia francesa de Barcelona y autor de un método denominado *Lengua francesa, método práctico para hablar y escribir correctamente el francés*. Louis Couderc fue director de la Academia Políglota Mixta, *École Française* de Barcelona y autor del método *El francés al alcance de todos, Método práctico para hablar y escribir correctamente y rápidamente el idioma francés*.

<sup>4</sup> Resulta difícil de imaginar la madurez alcanzada por el Instituto-Escuela en su experiencia educativa, sin contar con el precedente de los años de docencia y renovación pedagógica de los centros de la ILE, desde 1877. La Institución Libre de Enseñanza, creada en 1876 por un grupo de profesores universitarios entre los que destaca Francisco Giner de los Ríos, impulsó, con fuerza, la renovación pedagógica en España así como la modernización y apertura del país a los cambios procedentes de las naciones más avanzadas. Los responsables de la ILE tomaron conciencia del nuevo papel que las lenguas modernas estaban ocupando en la sociedad y fueron consecuentes con ello al contemplarlas, de manera generosa, en sus programas educativos. En los centros de la ILE los alumnos recibían clases de francés prácticamente a diario y además se enseñaba el inglés. Posteriormente se incluyó también el alemán en el programa del Instituto-Escuela, siendo obligatoria la necesidad de cursar dos lenguas extranjeras como mínimo -para los alumnos que no hacían latín ni griego era obligatorio cursar tres lenguas extranjeras-.

comprobación de las adquisiciones del alumno. Además, gracias a la adopción del método directo, se consigue un elevado nivel de comprensión y de conocimiento del sistema de la nueva lengua que evita al estudiante llevar a cabo una traducción demasiado literal. Sin embargo, la experiencia educativa iniciada por el Instituto-Escuela sucumbe de forma brusca entre 1936 y 1939.

### **Libros complementarios para la enseñanza del francés**

La presencia de textos para el aprendizaje de una segunda lengua en la época que estamos tratando se acentúa gracias a un tipo de publicaciones que constituyen libros complementarios para la enseñanza del francés y que podemos clasificar del siguiente modo:

Crestomatía o libro de lectura: libro de trozos escogidos de autores modelo.<sup>5</sup>

Fonotecnia: libro que da claves de pronunciación y ofrece ejercicios de lectura y gimnasia fonética.<sup>6</sup>

Lexicofonografía: libro que presenta ejercicios de lectura con transcripción fonética y traducción interlineal.<sup>7</sup>

Ortoepía: libro de trozos escogidos de autores para la práctica de la pronunciación. Contiene explicaciones sobre sonidos, acentos, *liaison*, etc.<sup>8</sup>

Versiones: libro de textos en francés para su traducción como procedimiento para la consecución de unos objetivos didáctico-lingüísticos.

En este ámbito hemos de situar el libro de lectura de Alphonse Perrier. Es necesario destacar la importancia de la lectura y los textos pensados ya no sólo para su traducción sino para la presentación y la explicación de nociones léxico-gramaticales. Algunos profesores de francés, como es el caso de Joan Nogués<sup>9</sup> parten del texto para su reflexión sobre la lengua. A nuestro entender, debemos observar una doble vertiente en los textos incluidos en los manuales para la enseñanza de una lengua: en primer lugar los aspectos gramaticales y formales y, en segundo lugar, los aspectos de contenido, con la consecuente transmisión de ideas y modelos sociales. Este último aspecto, inherente a los propios textos seleccionados, es el que nos disponemos a observar en el presente

---

<sup>5</sup> Cf. Passy (1908) y Perrier (1931).

<sup>6</sup> Cf. Lacombe (1901).

<sup>7</sup> Cf. Carreras Roure (1911).

<sup>8</sup> Cf. Ventura i Balanyà (1916).

<sup>9</sup> Joan Nogués i Aragonés fue profesor de francés del Institut-Escola de Barcelona desde su creación en 1932 hasta su cierre obligado en 1939. Ejerció también como catedrático de francés en el instituto provincial de Huesca, en el instituto de La Rábida (Huelva) y en el instituto provincial de Salamanca, siendo, a su vez, profesor de dicha materia en la Universidad de Salamanca. Cf. Rius (2006).

estudio.

### **Alphonse Perrier: su método para la enseñanza del francés**

Nos consta que los manuales de lengua francesa de Alphonse Perrier fueron publicados en España desde los primeros años del siglo XX, hasta la década de los años noventa de ese mismo siglo, disponiendo tempranamente de editorial propia.

Alphonse Perrier, fue director de la Escuela de la Colonia francesa de Barcelona y profesor de cursos públicos de francés de la *Alliance française* en esa misma ciudad. Distinguido con la medalla de Plata de la *Alliance française* de París en 1904, fue uno de los autores de manuales para la enseñanza del francés en España que gozó de mayor éxito en nuestro país durante buena parte del siglo XX.

Según explica el propio autor en el prólogo del curso superior -edición de 1917- su método, *Lengua francesa: Método práctico para hablar y escribir correctamente el francés, curso superior*, comprende:

Curso Elemental: “Método de Pronunciación, Reglas elementales de Gramática, Vocabularios, Conjugación, Trozos de lectura y” numerosos “Ejercicios” fáciles y graduados para acostumar al alumno a leer y escribir con propiedad.

Curso Superior: “Reglas prácticas de Gramática y Ejercicios variados de Lectura, Traducción, Ortografía, Conversación, Composición francesa, Correspondencia comercial”, etc. El curso superior ha sido aumentado con 34 Grabados con Sumarios y un Opúsculo de 96 páginas al final del Libro para Elocución y Conversación en forma de discurso.<sup>10</sup>

Libro del Maestro: Los dos libros del Maestro contienen la “Corrección” de los ejercicios, Temas, Versiones, Verbos, Aplicaciones gramaticales; y dan además notas para el Profesor, textos para dictados etcétera, etc. Así el Profesor puede, siempre que le convenga, valerse de un auxiliar muy útil. Así también los que se encuentren en la necesidad de estudiar sin Profesor, pueden corregir los trabajos que hayan preparado.

Libro de lectura francesa: Este libro destinado a los alumnos de ambos sexos se adapta a todos los métodos de francés y sirve de complemento.<sup>11</sup>

Año Preparatorio al Estudio del francés: El Año Preparatorio, por los muchos Vocablos y textos traducidos que contiene, se presta admirablemente para formar Vocabularios a estudiar y para aprender la Conjugación de los verbos. Sirve útilmente como “Curso Preparatorio” para alumnos de 8 a 10 años, y es indispensable a los que estudian con gramáticas de otros autores.

Programas: Curso *Elemental* y Curso *Superior* distintos y con Respuestas separadas de las Preguntas. Dichos Programas son de gran utilidad para “Repasos y Exámenes” de fin de año.

---

<sup>10</sup> La edición de 1917 del Curso Superior presenta un *Supplément pour la conversation par l'image* que contiene la explotación pedagógica de los treinta y cuatro grabados de las lecciones.

<sup>11</sup> Contiene textos ilustrados, ejercicios de conversación, vocabulario, locuciones y giros franceses usuales, grabados para vocabularios y descripción, sumarios de conversación para preparar exámenes oficiales, cuentos, cartas, mapa francés, verbos conjugados y verbos irregulares.



Como ya hemos avanzado anteriormente, la influencia de esta obra durante el período histórico que nos ocupa fue notable, siendo utilizada con frecuencia en centros escolares españoles, tanto públicos como privados. Se llevaron a cabo numerosas reediciones de la misma y hemos comprobado su importante presencia en el fondo histórico de diversas bibliotecas y centros escolares de nuestro país.

### **El libro de lectura francesa de Alphonse Perrier y la transmisión de valores y pautas de conducta social a través de sus textos**

Perrier escoge textos pertenecientes a la literatura, y especialmente a la literatura popular, como los cuentos -Grimm, Christoph von Schmid, Louis Ratisbonne, Alphonse Karr, entre otros- y las fábulas -La Fontaine, Fénelon, Malherbe....- Su libro contiene textos de importantes autores de la literatura universal, como es el caso de Leon Tolstoi, de la literatura francesa como Victor Hugo, Voltaire, Bossuet, Chateaubriand... y, por último, incluye textos de contenido histórico como es el descubrimiento de América; momentos de la vida de Cristóbal Colón, de Benjamín Franklin; y, finalmente, anécdotas del rey Felipe II, del rey Carlomagno, de la reina Blanca de Castilla y su hijo Luís IX. En el libro de lectura de Perrier aparecen también algunas historias de jóvenes soldados así como anécdotas ocurridas a personajes árabes.

Las líneas temáticas de los textos escogidos por Perrier responden a valores que, desde un punto de vista cultural, se suelen catalogar como virtudes y defectos. En el conjunto del libro nuestro autor se ocupa de exponer mayor número de virtudes que de defectos. Así entre los aspectos positivos encontramos: la bondad, la buena conciencia, la fraternidad, la paciencia, la gratitud, el amor, la obediencia, la sobriedad, la honestidad, el hacer el bien, la esperanza, la caridad, la piedad, la verdad, el reconocimiento de lo que está bien hecho, los buenos hábitos, el actuar sin que la opinión de otros nos condicione, las cualidades que debe tener toda mujer y la prudencia.

Paralelamente en los textos que Perrier nos presenta se previene al lector sobre los peligros de: la pereza, el exceso de riqueza, la envidia, el orgullo, la impaciencia y los remordimientos, además de aconsejar que se deba desconfiar de los malvados. Por último, en dichos textos se hace notar la importancia de la plegaria -directamente relacionada con la fe-, la familia, el trabajo, el deber, el esfuerzo, la convivencia y la patria.

Atendiendo a este contenido, es bastante probable que, una vez realizada la lectura de todos los textos incluidos el libro que nos ocupa, y sus correspondientes ejercicios orales y escritos, el estudiante haya adquirido, además de un mayor dominio de la lengua francesa, una completa formación personal acerca de la convivencia y la integración en la sociedad.

A menudo, unidos al concepto cultura encontramos el de ideología y también el de creencias religiosas. En su definición más amplia, la ideología es un conjunto de ideas tendentes a la conservación o la transformación del sistema existente que caracterizan a un grupo o movimiento social. Habitualmente se considera que la ideología constituye un elemento sustantivo de la cultura. Por nuestra parte observaremos aquí la ideología como la dimensión de la cultura que se ocupa de producir identidades sociales. Para ello ésta desarrolla un cuerpo de conceptos, valores y símbolos encaminados a ordenar la vida social. En este sentido creemos que Alphonse Perrier transmite elementos ideológicos a través de la elección de sus textos al conferir relevancia a conceptos como: la familia, la patria, el trabajo, el deber y el poder -este último al poner como modelo y ejemplo a seguir el de personajes que ostentan el poder en la sociedad-.

Por su parte, la creencia religiosa -concebida como un deber- está presente en algunos de los textos escogidos por nuestro autor. Sabemos que las religiones surgen en culturas donde sus componentes han desarrollado un fuerte sentido de diferenciación entre mente humana y entorno natural, por lo tanto entre espíritu y materia. La religión supone la creencia en todo lo que concierne a lo sobrenatural, sagrado o divino y a los códigos morales, prácticas, rituales, valores e instituciones relacionadas con dicha creencia. Vemos como el concepto religión, al igual que ocurre con el concepto ideología, se halla intrínsecamente relacionado con el concepto cultura tal y como lo hemos definido anteriormente, es decir, como pauta o conjunto de patrones de pensamiento y acción que organiza la conducta de una sociedad. Sin duda los códigos morales y los valores establecidos por una determinada cultura se ven condicionados por las creencias religiosas, en caso de haberlas.

En el libro de lecturas de Perrier se destaca la importancia de la fe y la plegaria, aunque también es verdad que, al lado del Dios cristiano, aparece el nombre de Alá. De este modo, nuestro autor se encarga de transmitir la necesidad de seguir el camino de nuestra fe dando a entender, indirectamente, la aceptación de la coexistencia de varias religiones. Este último matiz parece estar en consonancia con una mentalidad abierta y

tolerante, incluso podríamos relacionarlo con el concepto actual de multiculturalidad. Sin embargo, Perrier adopta un tono mucho más conservador al escoger un texto dedicado a dar orientaciones a la mujer a fin de que ésta sepa hallar su correcto papel en la sociedad. Los preciados consejos son cuatro: en su corazón debe encontrarse la virtud, en su frente la modestia, la dulzura en sus labios y el trabajo en sus manos. Se trata de instrucciones especiales para ellas. Podría verse aquí la presencia de un valor ideológico y cultural acerca de la posición social de la mujer aunque es muy probable que, a la vez, estemos ante un reflejo de la propia realidad social, siendo la literatura la encargada de evidenciar dicha realidad.

On demande quatre choses à une femme: Que la vertu habite son coeur, que la modestie brille sur son front, que la douceur découle de ses lèvres, que le travail occupe ses mains.

Voilà, en quelques mots, le portrait de la femme telle qu'elle doit être. Appliquons, si vous le voulez, toutes ces qualités à une jeune fille et faisons son portrait. Jeanne est une jeune fille de douze ans ; elle n'est pas belle, mais elle est douce et bonne, ce qui vaut mieux ; aussi, dès qu'on la regarde, on se sent attiré vers elle. On voit tout de suite dans ses yeux clairs, qu'elle ne sait pas mentir, qu'elle est modeste et qu'elle est toujours prête à rendre service ou à accomplir une bonne action. Tout le monde aime à causer avec elle, car elle ne sait que dire des choses aimables et jamais elle ne blesse personne par une parole désagréable. (Perrier, 1931, p. 118)

Se trata del texto número 155 del libro. No consta el nombre su autor -como ocurre en algunos de los textos- por lo que cabe la posibilidad de que fuera escrito por el propio Alphonse Perrier. En él se omite la belleza, o bien se concede poca importancia a dicha cualidad, pero se da por sentado que la mujer debe ser trabajadora, servicial, amable, buena, modesta, sincera y cariñosa. De este modo, a nuestro entender, se le deja poco espacio para mostrarse a sí misma o manifestar su propia opinión ante los demás.

Efectivamente, la mujer en la sociedad española de aquella época tenía pocas oportunidades de abrirse paso. La educación que recibía se llevaba a cabo en escuelas y centros exclusivamente femeninos y, a pesar de que algunas mujeres comenzaban a introducirse en actividades comerciales, la preparación adquirida por éstas no se correspondía con la del hombre. La mujer cursaba estudios relacionados con profesiones específicamente femeninas como: maestra, enfermera, bibliotecaria, modista, etc. En realidad, la situación de la educación en España durante las primeras décadas del siglo XX aún sufría un retraso considerable respecto a los países avanzados de Europa, principalmente en el ámbito de la Instrucción Pública. La posibilidad de realizar estudios en las Facultades de Ciencias, Farmacia, Medicina, Filosofía y Letras, etc. que llevaran a la mujer a ejercer una profesión liberal llegaría a nuestro país con los planes

educativos de la Segunda República. Así pues, y tal como refleja el texto que acabamos de analizar, la mujer desempeñaba, en aquella sociedad, un papel secundario en el plano profesional y social.

### **Conclusión**

A lo largo de este estudio hemos podido comprobar como Alphonse Perrier escoge en su libro de lectura un tipo de textos que, además de ser seleccionados por contener los elementos lingüísticos objeto de estudio, poseen un contenido cargado de intencionalidad. Dicho de otro modo, nuestro autor se propone transmitir una serie de valores y símbolos que responden a una visión determinada de la vida en sociedad. Para ello Perrier escoge los siguientes tipos de textos literarios, pertenecientes a diversos géneros: a) Fábulas, es decir, un género que se caracteriza por su intención didáctica al procurar enseñar, deleitando, una serie de principios morales o éticos; b) Cuentos, que, a su vez, transmiten una lección moral. Nos fijaremos, para que sirva de ejemplo, en el texto número 20, un cuento titulado *L'Écho*, cuya afirmación final es la siguiente: “N’oublie jamais, mon enfant, qu’il en est de même dans la vie ordinaire. La conduite des autres à notre égard est presque toujours l’écho de la nôtre envers eux”; c) En otros casos Perrier escoge relatos sobre reyes o personajes célebres, mostrándolos como modelos de conducta a seguir; d) Por último, encontramos algunos poemas de diversos autores.

Nos preguntamos si la visión que ofrece Alphonse Perrier de la sociedad constituye un reflejo la realidad social española de aquella época. Seguramente la respuesta a esta pregunta es tan compleja como lo es la propia sociedad. Hemos mostrado anteriormente los cambios sociales que experimenta España durante el período analizado aquí. El gran debate entre dos maneras muy alejadas de ver la vida social y política del país conlleva una división también a la hora de transmitir determinados valores y modelos sociales. En este sentido, creemos que Alphonse Perrier refleja la complejidad a la que acabamos de referirnos al abogar por la tolerancia en algunos de los textos elegidos y al perpetuar, por otro lado, ciertos modelos estancados en otros. Esto último ocurre en el texto número 155 del libro, *Portrait de jeune fille*, donde observamos además una clara correspondencia entre la realidad social española de aquella época y el modelo ofrecido en dicho texto.

Ahora bien, en general, pensamos que, a través de su libro de lectura, Perrier consigue convertirse en el transmisor de unos principios culturales caracterizados por

creencias, valores y modelos de comportamiento social que podríamos considerar bastante genéricos en la sociedad de su época. En función del tipo de textos escogidos por el autor dichos valores forman parte, por un lado, de la transmisión de la cultura popular, y, por otro, dan acceso a la denominada alta cultura.

En definitiva sí, como sucede en nuestro caso, nos planteamos el estudio de una sociedad en un contexto histórico determinado vemos que, aun dentro de cierta homogeneidad, existe un grado de diversidad importante en el conjunto de los individuos. Ello nos conduce al ámbito de las opciones personales mediante las que cada miembro de una sociedad, desde una óptica individual, escoge un estilo de vida. Así, a nuestro entender, una de las funciones del contenido de las lecturas de Alphonse Perrier recae en el hecho de contribuir a perpetuar la homogeneidad del grupo social, ofreciendo al estudiante unos criterios, fundamentados en aspectos culturales, que habrán de llevarle a confeccionar su propia imagen de la sociedad y, en consecuencia, a escoger su propio estilo de vida. Ahora bien, el estudiante en cuestión basará su elección en la imagen global que la misma sociedad le está ofreciendo, es decir, en unos valores y unos modelos determinados que, valiéndose en este caso de unos textos seleccionados, le son transmitidos a través de la educación.

## Referencias bibliográficas

### Fuentes primarias

- CARRERAS ROURE, Juan de Dios (1911). *Lexifonografía francesa o estudio fundamental del idioma francés*. Reus: Tipografía Sanjuán Hermanos.
- COUDERC, Louis (1919). *El francés al alcance de todos, Método práctico para hablar y escribir correctamente y rápidamente el Idioma francés*. Barcelona: Gráficas Lux.
- LACOME GENDRY ARQUIAGA, Carlos (1901). *Fonotecnia francesa o verdadera clave de la pronunciación francesa inmejorable para rectificar las articulaciones viciosas con ejercicios de lectura y traducción acompañadas de su correspondiente vocabulario*. Madrid: Librería de Fernando Fé, y Valladolid: Librería de Andrés Martín.
- MASSE, Raoul (1908). *Méthode de français*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Ramón Pujol.
- PASSY, Paul (1908). *Le français parlé. Morceaux choisis à l'usage des étrangers avec la prononciation figurée*. Leipzig : O.R. Reiland.
- PERRIER, Alphonse (1917). *Lengua francesa: Método práctico para hablar y escribir correctamente el francés, (Curso Superior)*. Barcelona: el autor, Imprenta Joaquín Horta.
- PERRIER, Alphonse (1931). *El libro de lectura francesa*. Barcelona: el autor.
- VENTURA I BALANYÀ, Miquel (1916). *Orthoèpie française et livre de lecture*. Madrid: Imprenta del Asilo de los Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.

### Fuentes secundarias

- ARIÑO, Antonio (1997). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Editorial Ariel, SA.
- BUSQUET DURAN, Jordi (2005). *Els escenaris de la cultura*. Barcelona: Trípodos
- CASTILLA VALLEJO, José Luis (2005). *Hacia un multiculturalismo de la complejidad*. La Laguna: Universidad de la Laguna.
- CUCHE, Denys (2001). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : Éditions la Découverte.
- FERNÁNDEZ FRAILE, M<sup>a</sup> Eugenia; Suso López, Javier (1999). *La enseñanza del francés en España (1767-1936). Estudio histórico: objetivos, contenidos, procedimientos*. Granada: Método Ediciones.
- FISCHER, Denise ; García-Bascuñana, Juan Francisco ; Gómez, María Trinidad (2004). *Repertorio de gramáticas y manuales para la enseñanza del francés en España (1565-1940)*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.
- GARCIA-BASCUÑANA, Juan (1999). L'institutionnalisation du FLE dans l'enseignement public espagnol après la Loi Moyano (1857): avatars et conséquences. *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, (n° 23), 108-123.

- REINFRIED, Marcus (1997). La phonétique et le mouvement réformiste dans l'enseignement du français en Allemagne 1878-1910. *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, (n°19), 184-197.
- RIUS DALMAU, M<sup>a</sup> Immaculada (2006). *La enseñanza del francés en el marco de la Institución Libre de enseñanza (1876-1939)*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili (tesis doctoral inédita).
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1975). *Historia y realidad del poder, (El poder y las "élites" en el primer tercio de la España del siglo XX)*. Madrid: Editorial cuadernos para el diálogo, SA Edicusa.
- TUNÓN DE LARA, Manuel (1976). *La II República*. Madrid: Siglo XXI editores.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1978). *La España del siglo XIX*. Barcelona: Editorial Laia.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1981). *La España del siglo XX*. Barcelona: Editorial Laia.
- WILLIAMS, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona - Buenos Aires-México: Ediciones Paidós.
- ZUBERO, Imanol (1996). *Movimientos sociales y alternativas de sociedad*. Madrid: Ediciones HOAC.

# EL CHAT EN LA ENSEÑANZA DEL FRANCÉS

## LENGUA EXTRANJERA (FLE)

Mercedes López Santiago  
Universidad Politécnica de Valencia

### Introducción

La llegada de Internet a nuestras vidas ha supuesto un cambio significativo en nuestra actuación tanto en el ámbito profesional como familiar. Cuando iniciamos nuestra jornada laboral, consultamos en primer lugar el correo electrónico; navegamos por la red en busca de información sobre congresos, artículos, revistas, etc.; contactamos con colegas por Internet; concertamos y cancelamos citas también por Internet; asistimos a videoconferencias, participamos en blogs, en foros, en videoconferencias; creamos páginas personales, blogs o foros, etc. En el ámbito familiar, consultamos nuestro saldo y efectuamos operaciones bancarias por Internet, compramos billetes de avión o entradas para espectáculos, conversamos con amigos y familiares a través de los servicios de chat presentes en la red, etc. Esta inmersión en la sociedad de la información y de las nuevas tecnologías también ha supuesto un cambio en la enseñanza y aprendizaje de las lenguas extranjeras, de la lengua francesa en nuestro caso.

De todos es sabido que nuestros alumnos utilizan prácticamente a diario Internet gracias a los correos electrónicos, navegando por la red en busca de información, participando en foros, visitando blogs, visualizando películas, bajándose música o chateando. Este manejo de los servicios presentes en la red por parte de nuestros alumnos y la amplia oferta de documentos, programas, páginas dedicadas al *Français Langue Etrangère*<sup>1</sup> (FLE) pueden sernos de gran utilidad en nuestras clases. Los trabajos llevados a cabo por Jean-Paul Hogenboom et Jean-Claude Dechevis (1998), Janet Atlan (2000), Carmen Vera (2001), Olga Juan Lázaro (2001), Pascale Noet-Morand (2003) o Vinciane Vanderheyde (2003), para citar sólo unos pocos, son muestra de ello.

Como François Mangenot (1998) consideramos que para que Internet pueda ser

---

<sup>1</sup> Véase mi artículo, "FLE, web et jeu" publicado en *Le Français dans le monde*, mayo 2003.



útil en un aprendizaje, debe evitarse “le zapping et la communication à vide, sans objectif”. En esta comunicación, de todas las posibilidades presentes en Internet (consulta de páginas, correo electrónico, chats, foros, blogs, webs personales, etc.) nos centraremos en el uso del chat en la enseñanza de la lengua francesa con el fin de desarrollar la competencia comunicativa de nuestros alumnos, en tiempo real y con hablantes nativos. Pensamos como Carmen Vera (2001:59) que el chat es "une activité très motivante étant donné qu'elle permet à l'élève de mettre la langue étrangère qu'il étudie en pratique, dans des situations de communications véritables". Consideramos que el chat favorece el desarrollo de estrategias conversacionales. No solamente permite el chat poner en práctica lo que han aprendido nuestros alumnos sino que además les permite potenciar su aprendizaje y mejorar así su competencia tanto comunicativa como lingüística, gracias a la preparación previa de las conversaciones y a las correcciones posteriores.

### **El chat en FLE**

En el marco de un Convenio interuniversitario entre la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) y el Institut National d'Horticulture (INH) de Angers, la profesora Graciela King y yo misma coordinamos y organizamos un Proyecto lingüístico interuniversitario entre alumnos franceses de Español y alumnos españoles de Francés, durante el curso 2005-2006. Los alumnos franceses cursaban Jardinería y Paisajismo y los alumnos españoles Arquitectura y Paisajismo. Tanto los alumnos españoles como los franceses habían cursado ya anteriormente la lengua extranjera; en el caso de los alumnos españoles, casi todos, por lo menos un curso de francés en el Instituto y en el caso de los alumnos franceses era su segundo curso de español. Sin embargo, el nivel de algunos de ellos correspondía a alumnos principiantes o casi principiantes en ambas lenguas de estudio. En cuanto a la edad de los participantes, ésta estaba comprendida entre los 18 y los 21 años. Por otra parte, tanto los alumnos franceses como los españoles utilizaban y utilizan habitualmente el chat para hablar con sus amigos, por lo que el uso de esta herramienta de trabajo en clase no ha supuesto ningún esfuerzo para ellos.

### **Descripción de la experiencia**

La experiencia consistió en realizar 6 sesiones de conversaciones en tiempo real (o sincrónicas) mediante el chat, en salones privados. Cada alumno agregó únicamente a

su *correspondant* <sup>2</sup> con el fin de evitar la intrusión de extraños en la actividad llevada en clase. Con el fin de contribuir al objetivo propuesto con esta actividad, desarrollar la competencia comunicativa, se seleccionaron temas relacionados con el entorno más cercano al alumno y teniendo en cuenta su nivel en la lengua extranjera. Por tanto, los temas de conversación propuestos fueron los siguientes:

Primera sesión: Presentación, descripción física y del carácter, familia, amigos, etc.

Segunda sesión: Presentación y descripción de la ciudad, del país.

Tercera sesión: Vida universitaria.

Cuarta sesión: Actividades de ocio, deportes, viajes, etc.

Quinta sesión: Tópicos españoles y tópicos franceses: horarios, costumbres, gastronomía, sociedad, etc. Sistema político.

Sexta sesión: Mundo laboral. Salidas profesionales, sueldos, condiciones de trabajo, etc.

Aunque la duración de todas las sesiones también había sido programada, la buena acogida del chat y la gran participación en el mismo de todos los alumnos permitió que cada día las sesiones durasen un poco más, de tal forma que la primera sesión duró 20 minutos y la última casi una hora. Durante cada sesión, los alumnos utilizaron las dos lenguas de estudio. Cada día, se empezaba con una lengua distinta. Durante todas las sesiones, la labor de las profesoras se ha centrado en orientar, ayudar, reconducir la conversación y señalar los tiempos dedicados a utilizar las dos lenguas de estudio. Al final de cada sesión, las conversaciones se han guardado en soporte electrónico y soporte papel, enviando una copia a la profesora. La copia en soporte papel se ha utilizado en clase en la sesión de corrección. Durante la corrección de las conversaciones mantenidas en el chat, muchos de los errores han sido corregidos por los propios alumnos, haciéndoles así participar activamente del proceso de corrección. Gracias a los errores y equívocos, hemos podido repasar, explicar y comentar no solamente cuestiones gramaticales con el fin de facilitar la participación de las alumnas en el chat, sino también cuestiones de civilización y de cultura, que comentaremos más adelante.

---

<sup>2</sup> Debido al mayor número de alumnos españoles que franceses, cada alumna francesa hablaba con dos alumnas españolas, pero en el mismo ordenador. Así, se ha evitado que la alumna francesa tuviese dos ventanas abiertas, una por cada una de sus *correspondantes* españolas.

## Observaciones

En primer lugar, destacaremos el buen ambiente de trabajo que reinó en todas las sesiones y que puede apreciarse con la lectura de los siguientes mensajes de ánimo que se daban entre los alumnos:

**Emily** dice:

Voy a hacer muchos errores porque no he hecho español por mucho tiempo.

**Bertha** dice:

Es normal, yo en francés cometo muchos errores porque este año es la primera vez que lo hago.

**Claire V** dice: C'est déjà très bien ce que vous savez dire en Français alors que vous avez juste commencé au début de l'année!

**Megísima** dice:

merci

**Emilie Z** dice: lo siento, estoy buscando una palabra...

**Isabel** dice: tranquila.

En segundo lugar, citaremos las estrategias utilizadas entre los participantes en este chat para realizar con éxito esta actividad. Así las alumnas no han dudado en pedir ayuda o aclaraciones a sus *correspondantes*, como leemos a continuación:

**Isabel** dice: Pardon, tu peux repeter ta question ??

**Sandra** dice: je ne sais pas comme on dit ça volontariamente

**Mélanie** dice: on dit "volontairement"

**Emilie B** dice: boulot es trabajo.

**Ana** dice: si no entiendes algo me lo dices.

**Claire J** dice: gracias.

**Ana** dice: oui. Qu'est que tu estudies? (está bien?)

Las alumnas han recurrido alguna que otra vez, pero pocas, a una tercera lengua, el inglés, para iniciar o retomar la conversación, como en el ejemplo siguiente:

**Claire V.** dice: Bonjour! Comment vas tu?  
**Ana** dice: bonjour  
**Ana** dice: Maria Luisa est  
**Claire V.**: Vous etes deux aujourd'hui?  
**Ana** dice: wait a moment please  
**Ana** dice: maria luisa and me are going to speak wint you  
**Ana** dice: im waiting  
**Ana dice:** she is singing  
**Claire V.** dice: on doit parler de la vie universitaire à Valence et à Angers! Êtes vous toutes les deux maintenant?  
**Ana** dice: ok  
**Ana** dice: oui.

En tercer lugar, las alumnas se han corregido mutuamente en un ambiente distendido, incluyendo el uso de emoticones para ello.

**Ana** dice: nous commensons á 3 heures mais franÇais est  
**Ana** dice: optative  
**Claire J** dice: On dit: le français est une option  
**Ana** dice: merci

**Claire** dice: si claro, la architecture del paysage.  
**Ana** dice: es paisaje.  
**Claire** dice: y està bien?  
**Ana** dice: te lo decimos para que tu también nos corrijas  
**Claire** dice: muchas graciàs!  
**Ana** dice: ☺  
**Claire** dice: claro  
**Claire** dice: ☺

Finalmente, a medida que avanzaban las sesiones la autocorrección ha ocupado un lugar importante en estas conversaciones.

**Sandra** dice: de quel matière?  
**Sandra** dice: quelle"

**Mélanie** dice: Que pensen de las mujeres?

**Mélanie** dice: que pensais

**Megisima** dice: visite = visiter

**Megisima** dice: uoi

**Megisima** dice: oui

En cuanto a los errores detectados en estas conversaciones señalaremos solamente los más frecuentes.

- Problemas de vocabulario: Los alumnos confunden curso escolar con cours, carrera con carrière, asignatura con classe. Escriben exam en lugar de examen, architecture en lugar de architecture, bocup en lugar de beaucoup, etc.
- Problemas en el uso de 'C'est' y de 'Il est'
- Formulación de la obligación: 'nous avons du parler' en lugar de 'nous devons parler'
- Tiempos verbales: nous faisons, on etude, on dois partir.
- Uso de los pronombres tónicos: et tu?. ça va bien et tu?
- Uso de la negación: c'est no vrai! Mais, non tous.
- El género de los sustantivos: un bise, je ne comprends pas ton question, quel est ton matier prefere?, regarder une film,
- El uso de las preposiciones con las ciudades, países, con los meses: dans l'été, j'habite au Valencia, dans le mois de septembre, en Murcia.
- El uso de los artículos: et c'est une de les villes, ça depend de le jour,

La experiencia del chat ha permitido asimismo tratar de cuestiones sociales y culturales. Nos ha sorprendido comprobar que siguen existiendo viejos clichés o tópicos respecto a los dos países. Entre otros: el machismo de los hombres españoles, la costumbre de hablar en voz muy alta en España, la creencia de que los españoles siempre estamos de fiesta, la comida española aceitosa y fuerte, los franceses comen queso a todas horas, la idealización del París romántico, y por extensión, de Francia, los franceses son más bohemios que los españoles y más orgullosos, los franceses son también más reservados que los españoles. Sin embargo, también han comprobado que muchos de sus tópicos eran falsos, como que a los españoles no les gusta trabajar, que la mujer española no quiere trabajar tanto como la mujer francesa, que todo el mundo

duerme la siesta en España, que a todos los franceses no les gusta el queso, que a los franceses también les gusta salir por las noches, etc. Todas las alumnas han coincidido en desear un buen puesto de trabajo, en viajar para conocer gente y para adquirir experiencia profesional.

### **Valoración de la experiencia**

Aunque después de cada sesión, se realizaba una pequeña valoración del trabajo efectuado ese día, al final de la última sesión se pasó una encuesta de opinión a los alumnos. Con esta encuesta sólo hemos pretendido conseguir opiniones sobre ciertos aspectos del chat con el propósito de valorar esta experiencia, mejorar y, según los resultados, proponerla a otro grupo. Dicha encuesta constaba de las siguientes preguntas:

## ENCUESTA

1. ¿Qué opinas sobre el Chat?
2. ¿Te parece una buena herramienta para aprender francés? ¿Por qué?
3. Opina sobre la duración de las sesiones.  
Cortas: Si      No  
Largas: Si      No  
Duración adecuada: Si      No
4. Opina sobre los temas de las sesiones. Adecuados: Si      No
5. ¿Qué otros temas hubieras propuesto?
6. Aspectos positivos de esta actividad.
7. Aspectos negativos de esta actividad.
8. Aspectos mejorables de esta actividad.
9. ¿Recomendarías esta actividad? Si      No
10. ¿Te gustaría repetir esta experiencia? Si      No  
¿Por qué?

Los resultados de esta encuesta han sido los siguientes:

A la primera pregunta, los alumnos han contestado que esta actividad ha sido una buena forma para aprender, divertida y amena. Ha permitido progresar, practicar lo que se aprende en clase, conocer otras personas, otra lengua y otra cultura.

A la segunda pregunta, los alumnos han contestado mayoritariamente que es una buena herramienta para aprender más, para esforzarte y mejorar cuando ves que no te comprenden, para aprender a escribir bien en un tiempo limitado. 3 alumnos han opinado que si tuviesen más nivel en francés, no les hubiese costado tanto comunicarse, pero sin embargo, consideran que es una buena herramienta.

En cuanto a la tercera pregunta, todos los alumnos, excepto uno, han contestado que la duración de las sesiones era la adecuada. Como ya hemos indicado más arriba, la primera sesión fue de 20 minutos, pero que a medida que avanzaban las sesiones, su duración también aumentaba, llegando a sesiones de casi una hora, por petición de los alumnos.

En cuanto a la cuarta pregunta, los alumnos han contestado que los temas eran adecuados, excepto un alumno que hubiese propuesto otros temas, sin especificarlos.

En la quinta pregunta, se pedía a los estudiantes que propusiesen otros temas. Estos han sido: la familia, los juegos, las comidas típicas de cada lugar<sup>3</sup>.

A la sexta pregunta, los alumnos han respondido que durante esta actividad han aprendido más, han progresado en su nivel, se han divertido, han cogido confianza a la hora de expresarse en francés, han conocido estudiantes franceses, su cultura y sus costumbres. Además, han aprendido a mantener una conversación coherente en otro idioma. Incluso dos alumnos han comentado que han aprendido más francés sin casi darse cuenta.

En cuanto a los aspectos negativos de esta actividad (séptima pregunta), los alumnos han contestado: los fallos técnicos de los ordenadores, pocos alumnos franceses y problemas con la gramática.

En cuanto a los aspectos mejorables (octava pregunta), los alumnos han señalado: mejorar la conexión a Internet, dedicar más horas a esta actividad, otros temas y poner también esta actividad en el nivel siguiente de francés, en la asignatura de Francés I.

Finalmente, todos los alumnos han contestado que recomendarían esta actividad y que les gustaría repetirla. (Preguntas novena y décima).

### **Conclusión**

Los buenos resultados obtenidos en la encuesta pasada a los alumnos, no impiden, sin embargo, constatar una serie de inconvenientes en el desarrollo del chat, tales como las faltas de ortografía voluntarias así como la relajación en la gramática y sintaxis, las pérdidas del hilo de la conversación o la falta de preparación del tema a tratar. Gracias a la actitud vigilante de las profesoras estos hechos se han ido poco a poco eliminando. Si las reglas de funcionamiento del chat se explican claramente y se siguen escrupulosamente, esta relajación voluntaria en la ortografía, gramática y sintaxis desaparece casi por completo. En cuanto a la falta de preparación del tema, cuando así ocurría, la consecuencia ha sido la lentitud en la conversación. Otros problemas han sido provocados por los fallos técnicos del ordenador, lentitud de la red, cortes de conexión, etc. Ante estos problemas sólo cabe tener paciencia y llamar a los técnicos informáticos para que los solucionen. Terminaremos la presentación de esta actividad con la relación de ventajas que nos permite recomendar esta actividad. Hemos comprobado que hasta el alumno más tímido o con menos nivel se atreve a participar

---

<sup>3</sup> Debemos indicar que estos temas fueron propuestos antes de cada sesión del chat.



en el chat. El trabajo previo de preparación de las preguntas de cada sesión ha permitido llevar a cabo satisfactoriamente cada una de las sesiones de chat. Destacaremos la actitud de cada participante que se ha convertido en guía y ayudante de su *correspondante*, al corregir y admitir las correcciones, pedir perdón, dar las gracias, solicitar y proporcionar ayuda y todo esto siempre en un ambiente relajado y distendido. El hecho de que esta actividad difiera completamente de las realizadas en el aula normal, empezando por el uso del laboratorio informático ha motivado positivamente a las alumnas mejorando la actitud y el trabajo del grupo. Hemos integrado una herramienta de ocio, el chat por Internet, en el proceso de aprendizaje de una lengua extranjera con resultados muy positivos y alentadores. Por todo lo expuesto, creemos que el chat puede ser considerado como una herramienta apta para desarrollar la competencia comunicativa en tiempo real con hablantes nativos, un aliado digno de tener en cuenta en la enseñanza y aprendizaje de una lengua extranjera y de su cultura, siempre y cuando marquemos con claridad los límites y las reglas.

## Bibliografía

- ATLAN, Janet (2000) "L'utilisation des stratégies d'apprentissage d'une langue dans un environnement des TICE", *ALSIC*, 3, pp. 109-123.
- BANGOUE, Francis (2006) "Intégration des Tice et apprentissage de l'enseignement: une approche systémique." *ALSIC*, 9, pp. 145-160.
- HOGENBOOM, Jean-Paul; Dechevis, Jean-Claude (1998) "Les nouvelles technologies et le cours de français". ([http://www.restode.cfwb.be/francais/profs/prof\\_profs.htm](http://www.restode.cfwb.be/francais/profs/prof_profs.htm))
- JUAN LÁZARO, Olga (2001) "Actividades con el chat en la clase de E/LE: lenguaje usado", *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española* 33. Consultado en marzo 2007.  
([Http://www.cuadernoscervantes.com/multi\\_33\\_chat.html](http://www.cuadernoscervantes.com/multi_33_chat.html))
- LOPEZ SANTIAGO, Mercedes. (2003) "FLE, jeu et web". *Le français dans le monde*, n° 327.
- MANGENOT, François (1998) "Classification des apports d'Internet à l'apprentissage des langues" *Revue ALSIC*, 2, pp. 133-146.
- NOET-MORAND, Pascale (2003). "Le "chat" favorise-t-il le développement de stratégies conversationnelles utiles à l'apprentissage d'une langue étrangère?" *Distances et savoirs*, 2003/3.
- TUDINI, Vincenza (2003) "Eléments conversationnels du clavardage: un entraînement à l'expression orale pour les apprenants de langues à distance?" *ALSIC*, 6, pp. 63-81.
- VANDERHEYDE, Vinciane. (2003) "Comment susciter le désir d'apprendre? Dix règles d'or pour l'utilisation de l'Internet en classe de FLE". Consultado en marzo 2007. ([http://www.forum-a-com.org/article.php3?id\\_article=13](http://www.forum-a-com.org/article.php3?id_article=13))
- VERA, Carmen. (2001) *L'Internet en classe de FLE*. Madrid: Pearson Education.

# Apprendre en virtuel: l'expérience de l'UOC

Nathalie Bittoun-Debruyne  
Universitat Oberta de Catalunya

## Le FLE dans le cadre de l'UOC

L'Universitat Oberta de Catalunya se caractérise par son environnement exclusivement virtuel : pratiquement tout se fait à travers l'ordinateur, à l'exception des examens finaux et de la possibilité de rencontrer les professeurs, une fois par semestre, à l'occasion de la Rencontre qui a lieu à l'Universitat Autònoma de Barcelone. L'UOC se présente sous la forme de deux Campus : un Campus en catalan, et un Campus en espagnol<sup>1</sup>, qui sont pratiquement identiques.

Il s'agit d'une offre universitaire dirigée à des étudiants qui, pour divers motifs, ne peuvent pas assister à des cours présentiels, ou préfèrent ne pas y participer : des personnes qui se trouvent déjà dans le monde professionnel et qui, pour des raisons de promotion, ou par plaisir, veulent élargir leurs connaissances et leurs diplômes ; des personnes vivant dans des zones éloignées de tout centre universitaire ; des personnes souffrant de handicaps qui ne leur permettent pas certains déplacements, etc.

La plupart de ces étudiants, dont la moyenne d'âge est de 28 ans, sont des individus très motivés, qui suivent un parcours différent de celui qu'offre une université traditionnelle. En effet, la particularité spécifique de l'UOC leur permet de s'inscrire au nombre de crédits qu'ils désirent, en fonction de leurs possibilités de s'y consacrer, de sorte que le cursus d'un diplôme peut être plus long que dans une université traditionnelle.

Depuis 2003, avec la création du Diplôme de Tourisme, le FLE occupe une place assez importante dans l'offre de l'UOC, car il s'agit d'une matière obligatoire qui occupe trois semestres (Français I, II et III). Avant cela, il existait déjà dans le cadre de la Licence d'Humanitats, pour laquelle les étudiants doivent choisir obligatoirement une langue étrangère, le français ou l'anglais. Dans le futur, l'UOC a l'intention d'élargir cette obligation à tous les diplômes, et les étudiants pourront choisir entre l'anglais, le français, le chinois et le japonais.

---

<sup>1</sup> Tous les liens de ce document renvoient au Campus catalan, mais ils existent de façon parallèle sur Campus en espagnol.

Pour le moment, le français compte 731 étudiants, distribués en dix-sept salles de classe<sup>2</sup> où enseignent treize consultants<sup>3</sup>, sous la direction d'un professeur responsable de la matière, qui, depuis trois semestres, est assisté par une coordinatrice<sup>4</sup>. Les matériels des cours ont été commandés par l'UOC, réalisés par l'UOC, et sont donc spécifiquement créés pour ce cadre d'enseignement.

Il est important de signaler que Français I ne part pas de zéro, mais d'une bonne centaine d'heures d'apprentissage de FLE. Étant donné la situation de l'enseignement du français dans le Primaire et le Secondaire en Catalogne, ce niveau initial peut représenter un dur obstacle pour de nombreux étudiants qui n'ont fait que de l'anglais auparavant. L'UOC a alors décidé d'offrir une Initiation au Français, à laquelle on peut s'inscrire à travers l'@teneu, une formule qui permet de choisir librement un large éventail de matières isolées, mais dont les crédits peuvent ensuite être comptabilisés comme libre option. En fait, il y a aussi des étudiants de Français I, II et III qui arrivent dans nos salles à travers l'@teneu.

Qu'est-ce qui caractérise principalement ce type d'enseignement ? En premier lieu, et c'est fondamental, qu'il s'agit d'un enseignement asynchrone. Bien qu'il y ait des dates incontournables comme limites pour la présentation des travaux, les étudiants vont sur le Campus Virtuel et dans leurs classes quand ils le désirent, il n'existe pas de moment de rencontre précis, ni entre eux, ni avec les professeurs. En revanche, ces derniers ont l'obligation contractuelle de fournir une réponse à toute question dans un délai maximum de 48 heures.

Ensuite, que nous parlons d'un « enseignement à distance », une expression qu'il faudrait plutôt remplacer par celle d'enseignement en ligne. Pourquoi ? Et bien parce que cette distance, dans la pratique, est plus théorique que réelle : en contrastant notre expérience virtuelle avec l'expérience présente, nous avons constaté que nous avons beaucoup plus de rapports et de communication avec nos étudiants à travers l'ordinateur que dans une salle de classe traditionnelle. Les échanges sont très fréquents, et les relations, en général, très fluides. Signalons que chaque étudiant travaille avec l'aide d'un tuteur, qui l'oriente dans le choix des matières, peut servir d'intermédiaire en cas de conflit et suit de très près la trajectoire de chacun. La tâche des tuteurs est très

---

<sup>2</sup> Il faut aussi y compter une « Introduction à la Littérature française » : les étudiants travaillent sur des textes en français, mais leurs dissertations peuvent être rédigées en catalan, en castillan ou en français.

<sup>3</sup> C'est la dénomination que l'UOC donne à ce type de professeurs, dont le contrat est renouvelé chaque semestre.

<sup>4</sup> C'est la tâche que j'assume, en plus des salles dont je suis chargée.

importante, d'où la particularité de ce profil : il est vraiment rare qu'un tuteur soit aussi un enseignant. Une raison de plus pour éviter le mot « distance »...

Il est vrai, cependant, qu'un étudiant peut parfois éprouver un certain sentiment de solitude face à son écran. Voilà pourquoi il est fondamental que les enseignants sachent créer dans leurs salles une profonde sensation d'accompagnement, et si ceci est vrai pour toutes les matières, ça l'est d'autant plus dans le cadre de l'apprentissage d'une langue étrangère, un outil de communication !

La troisième caractéristique de l'UOC est en relation avec l'évaluation continue : nous conseillons aux étudiants, dans toutes les matières, de suivre cette méthode de travail. En fonction des caractéristiques de chaque cours, ils doivent présenter, selon un calendrier qu'ils découvrent le premier jour de classe, des travaux dont les énoncés sont livrés au fur et à mesure. Chacune de ces remises est appelée PAC (Prova d'Avaluació Contínua) ou PEC (Prueba de Evaluación Continua), selon le Campus, et il est possible de réussir chaque matière en les rendant et, bien sûr, en les faisant et en les présentant correctement. S'ils ratent cette évaluation, ou s'ils décident de ne pas la suivre, ils peuvent se présenter aux examens finaux, qui sont présentiels.

On pourrait s'interroger sur les garanties d'un tel système, dans le cas où un étudiant passe l'évaluation continue... Comment être sûr que c'est bien cette personne qui a fait et rendu ses travaux ? En effet, sans cette garantie, son diplôme aurait bien peu de poids... À l'occasion des examens présentiels, l'UOC fait aussi obligatoirement passer des PV (Prova de Validació, Prueba de Validación), qui sont également présentielles, aux étudiants ayant réussi l'évaluation continue. Ce sont des épreuves courtes (45 minutes, tandis que les examens durent deux heures), mais qui permettent au professeur de constater si la personne qui la passe est bien la même que celle qui lui a rendu les travaux tout au long du semestre. Dans le cas où les réponses démontrent qu'il y a eu une falsification des travaux, et que le niveau n'est pas le même, l'épreuve de validation est qualifiée comme « non apte », la note d'évaluation continue devient négative, l'étudiant n'est pas reçu et doit donc redoubler. Pour les langues étrangères, cette épreuve se réalise à la fin du troisième semestre (Français III, Anglais III, etc.).

Pourquoi cette insistance sur l'évaluation continue ? La réponse se trouve dans les caractéristiques mêmes de l'UOC et du profil de ses étudiants : un travail régulier et parcellisé assure une meilleure gestion du temps et de l'apprentissage, une meilleure assimilation des contenus ainsi qu'une progression équilibrée et bien orientée. Il est presque superflu de mentionner que ce sont les meilleures conditions possibles dans le

cas d'une langue étrangère, et que nous favorisons au maximum ce système d'évaluation, qui garantit les résultats les plus favorables dans notre enseignement.

Pour achever ce survol des particularités de l'UOC, il faut revenir à notre point de départ : une université virtuelle dont l'enseignement se déroule dans un milieu numérique fait forcément appel aux TICE. Les nouvelles technologies et leur maîtrise en tant qu'utilisateur sont à la base même du concept UOC : un étudiant, un enseignant, doivent pouvoir s'y trouver à l'aise... Cela implique une certaine ouverture d'esprit, une certaine formation initiale, l'envie d'élargir ses connaissances et ses possibilités, la curiosité et la capacité d'initiative. Étudier ou enseigner à l'UOC ne signifie pas que l'on ne jure que par les nouvelles technologies, ce qui serait évidemment bien appauvrissant, mais que l'on en tient compte comme d'une nouvelle manière d'approcher l'apprentissage et le savoir, d'un plus dans notre bagage culturel, d'une nouvelle fenêtre à travers laquelle voir le monde et y interagir. Est-ce que cela signifie qu'une personne n'ayant presque jamais approché le monde des TICE doit se voir exclue d'un système comme celui de l'UOC ? Loin de là... La pratique, l'entraide, le support<sup>5</sup> sont des garanties d'apprentissage rapide, si l'on est motivé et intéressé. Il ne s'agit pas d'une question de formation, mais d'attitude.

---

<sup>5</sup> Le Campus offre un service de support informatique en ligne et par téléphone.

## La salle de classe

Voici l'image qui se présente à l'étudiant quand il rentre dans sa classe virtuelle<sup>6</sup> :

The screenshot shows the UOC virtual classroom interface for 'Francès I aula 1'. The top navigation bar includes 'Bústia', 'Agenda', 'El meu perfil', 'Grups de treball', and 'Preferits'. The main content area is divided into four tabs: 'Planificació', 'Comunicació', 'Recursos', and 'Avaluació'. The 'Planificació' tab is active, displaying the 'PLA DOCENT' section. This section includes 'EDICIÓ DEL PLA DOCENT' with links for editing parts, methodological indications, and printing; 'EDICIÓ DEL CALENDARI DEL PLA DOCENT' with links for entering PACs and dates; and 'APARTATS DEL PLA DOCENT' with a table of contents including Index, Presentació, Objectius, Continguts, Recursos, Metodologia, Avaluació, Dates clau, and versions for printing. A calendar for April and May 2007 is shown, with a legend for Enunciat, Solució, Pràctica, and Lliurament. The bottom right corner features a 'CALENDARI ACADÈMIC' section with a link to the academic calendar and a legend for 'exclusives consultiu' and 'consultiu i estudiants'.

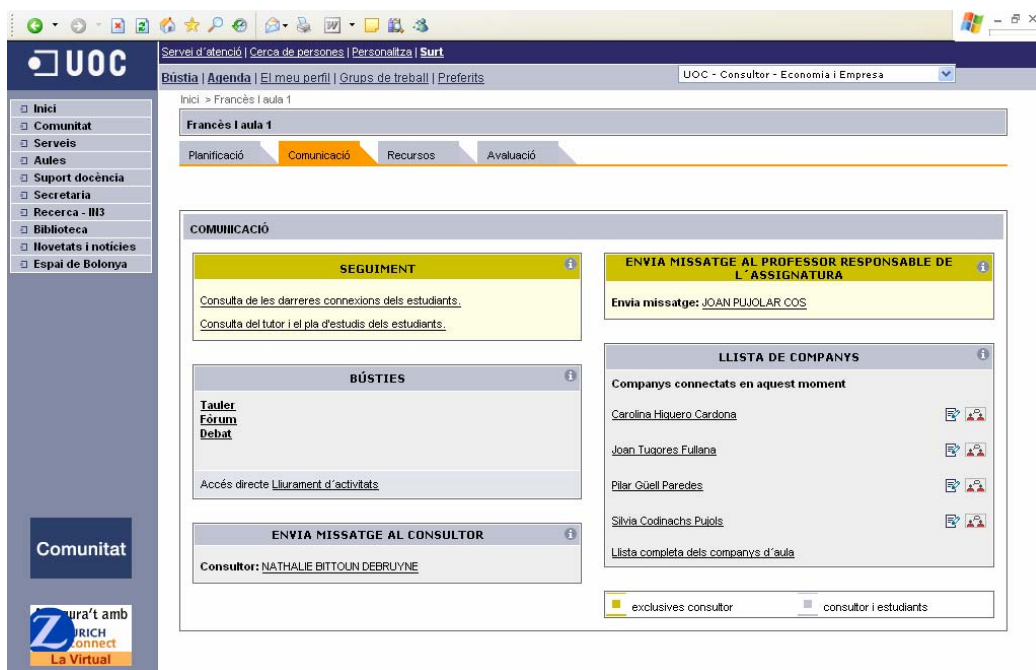
Chaque onglet lui donne accès à une zone spécifique :

- **Planification** : il y trouvera le Programme du cours et le calendrier des PACs.
- **Communication** : c'est certainement l'espace le plus utilisé, car c'est là que se trouvent le Tableau de la classe (exclusivement utilisé par le professeur), le Forum et le Débat (où tout le monde peut intervenir), ainsi que la Boîte des Devoirs.
- **Ressources** : un accès en ligne au matériel du cours<sup>7</sup>, dont il dispose aussi sous forme de CD-ROM, un accès direct à la bibliographie recommandée et l'espace-fichiers, dont nous reparlerons.
- **Évaluation** : c'est de là qu'il peut consulter ses notes, mais aussi un accès supplémentaire aux normes d'évaluation, à la Boîte des Devoirs, aux dates des PACs, etc.

<sup>6</sup> Les captures d'écran sont celles du professeur : l'étudiant a seulement accès aux espaces bleutés.

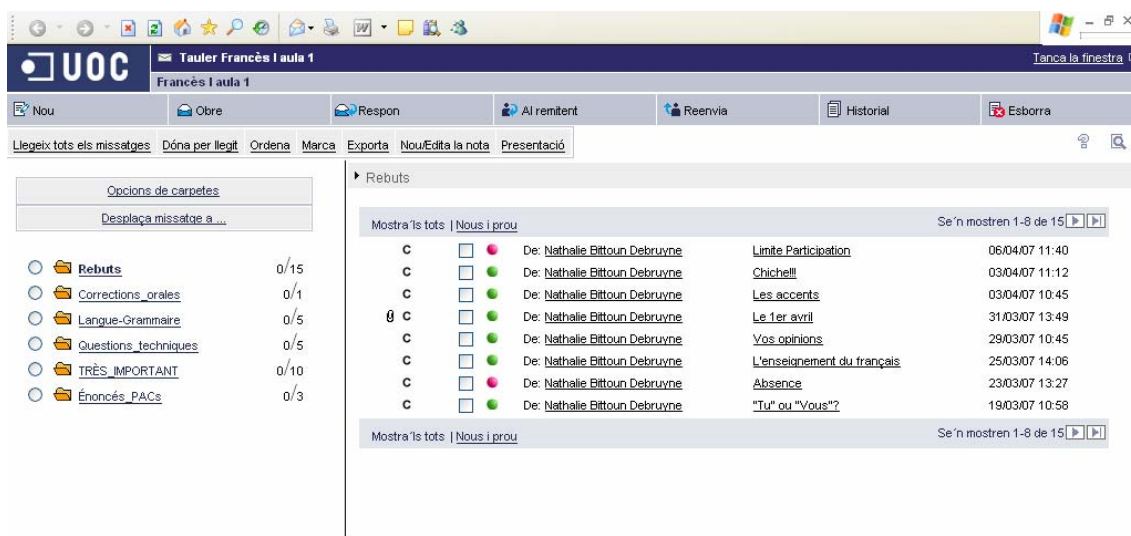
<sup>7</sup> Également téléchargeable : l'accès au matériel est ainsi triple.

C'est sous l'onglet « Communication » que se passent les principales interactivités :



De là, il peut voir directement qui est en ligne à ce moment précis (liste de camarades), et choisir l'espace où il désire aller :

### Le Tableau de la classe :

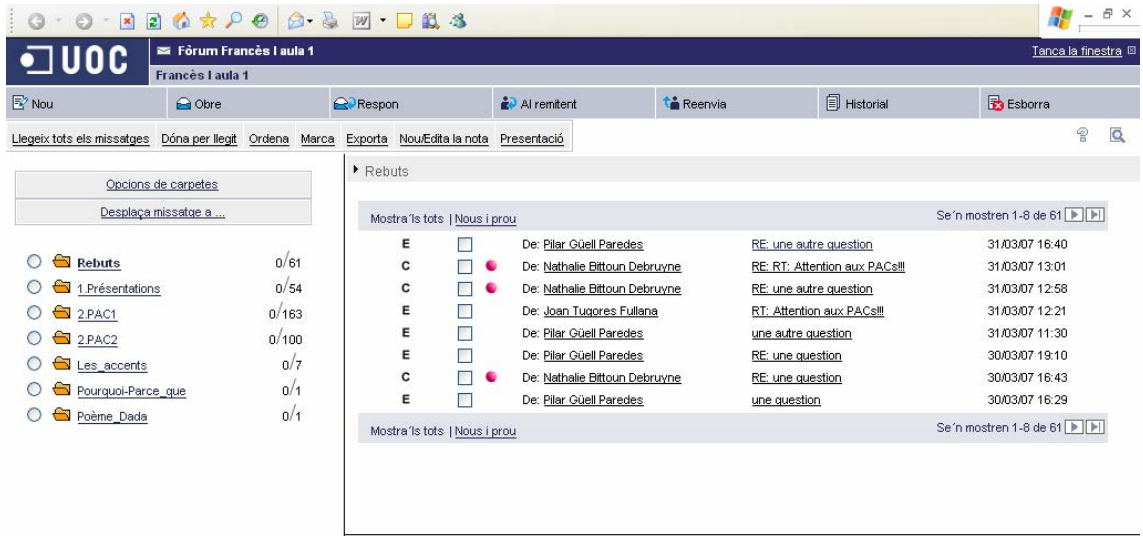


C'est ici que le professeur affiche tous les messages en relation avec le cours, les instructions, les informations importantes, les rappels, les propositions d'activités, etc. Il



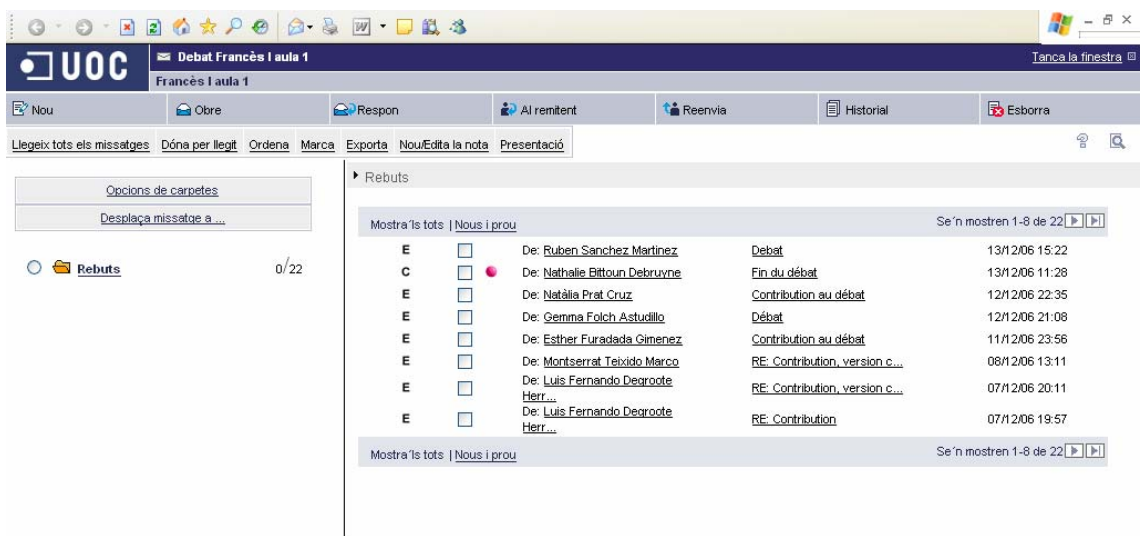
s'agit d'un espace qu'ils doivent obligatoirement consulter (tout comme le Programme), car il ne faut pas oublier que « nul n'est censé ignorer la loi »...

### Le Forum :



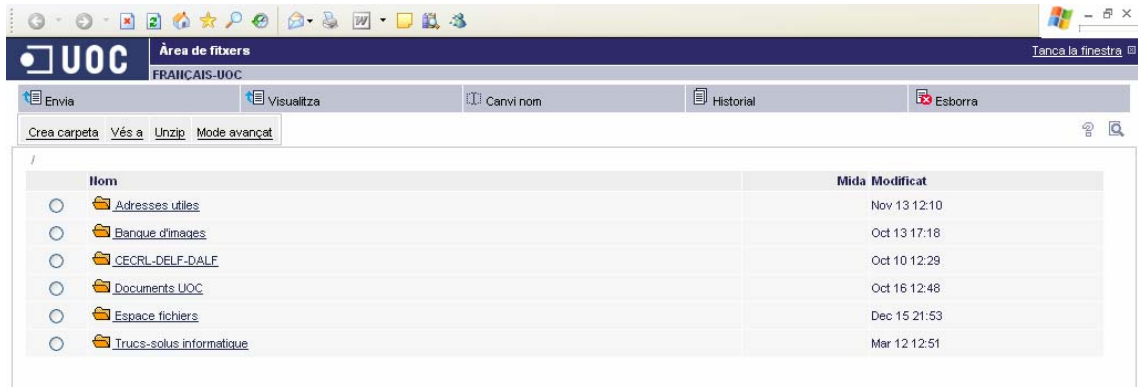
Là, tout le monde peut intervenir, qu'il s'agisse de l'envoi d'activités participatives, de doutes, de questions, de propositions... Il est important d'y maintenir un ordre clair (comme au Tableau), de sorte que les messages ne se trouvent pas noyés dans une accumulation qui provoque la confusion : seul le professeur peut créer les différents dossiers et y déplacer ou replacer les messages. L'étudiant peut cependant choisir dans quel dossier envoyer son message.

### Le Débat :



La différence entre le Forum et le Débat se trouve dans les consignes du professeur : un débat est une activité particulière, éminemment interactive, aux dates bien marquées et aux objectifs précis. Du point de vue de l'interface, ils sont identiques.

### L'espace-fichiers :



Situé sous l'onglet des « Ressources », il s'agit d'une sorte de serveur FTP à échelle réduite où les étudiants et le professeur de chaque salle peut envoyer tout type de fichiers. Selon l'option choisie par l'enseignant, les étudiants peuvent modifier, ou pas, les fichiers qui s'y trouvent.

### Le matériel

Accessible de trois façons différentes, le matériel de chaque cours<sup>8</sup> est le fil conducteur du semestre. Outre les différentes activités qui y sont proposées (ainsi que des liens externes complémentaires), il contient des liens à un dictionnaire monolingue en ligne, des tableaux de références grammaticales et un Glossaire spécifique :



## Unité 2

### Flash back

#### Objectifs

Dans cette unité, vous pourrez:

- Comprendre un extrait du film 'le fabuleux destin d'Amélie Poulain' et des commentaires de son réalisateur.
- Expliquer oralement une anecdote et lire un commentaire à haute voix.
- Rédiger un fait divers à partir d'une BD.
- Raconter par écrit une journée habituelle et des anecdotes personnelles

#### Supports et prolongements

Grammaire:

- Les participes passés et leur prononciation.
- Les verbes et leur prononciation.
- L'accord du participe passé.
- L'imparfait.
- L'emploi du passé composé et de l'imparfait
- Les comparatifs.

Liens:

- Marguerite Duras
- Olivier Martinez
- Présentation de Montmartre
- Serge Gainsbourg

<sup>8</sup> Notre capture d'écran offre celui de Français I.

Tous les cours ont ce même format, selon lequel les habiletés sont travaillées dans le même ordre : compréhension écrite, compréhension orale, grammaire, lexique, expression orale et, enfin, expression écrite. La totalité des activités des quatre premières sections est autocorrective, tandis que les deux dernières offrent soit des modèles à répéter ou à imiter pour se comparer, soit des exercices ouverts qui deviendront l'objet des devoirs des PACs ou des activités du Forum ou du Débat.

Du point de vue de l'oral, les étudiants disposent dans chaque activité d'icônes de micro et de haut-parleurs : de la sorte, ils peuvent y travailler sans avoir besoin de recourir à d'autres logiciels, étant bien entendu que leur ordinateur doit être physiquement équipé d'un micro et de haut-parleurs<sup>9</sup>.

Unité 7:  
En attendant ses pas

Voici plusieurs situations. Réagissez en disant ce que vous pensez ou ce que vous dites. Écrivez avant ou après si vous voulez. Écoutez un modèle écrit ou oral avant ou après pour la vérification.

- 1 Quelques amis vous ont invité à une fête. Vous êtes très attiré/e par une certaine personne qui y sera aussi. Qu'est-ce que vous pensez?
- 2 Comme tous les matins vous allez à la fac ou à votre travail mais aujourd'hui vous êtes en retard et en plus vous n'avez aucun stylo sur vous. Vous vous arrêtez à la papeterie du coin. La caissière parle tranquillement avec un client. Vous pensez quoi?
- 3 Vous êtes au bar et le garçon refuse de vous servir une bière en pensant que vous n'avez pas 18 ans. Qu'est-ce que vous dites?
- 4 Vous êtes en pleine préparation d'examen. Le téléphone sonne.. Qu'est-ce que vous pensez?
- 5 Vous venez de gagner un prix littéraire pour la Saint Georges. Vous vous sentez ému/e. Qu'est-ce que vous dites?
- 6 Vous voyagez en train dans un compartiment non fumeur. Quelqu'un arrive et se met à fumer, qu'est-ce que vous dites?
- 7 Vous venez d'être recalé pour la cinquième fois à votre examen du permis de conduire. Vous répondez à un/e ami/e qui vous téléphone pour savoir comment ça s'est passé.

Exercice

Qu'est-ce que vous pensez? Qu'est-ce que vous dites?  
(20 min.)

## L'apprentissage

Avant tout, il faut signaler qu'à l'exception de l'Initiation au français, la langue véhiculaire, à tous les niveaux, est le français, qu'il s'agisse de la rédaction du Programme, des messages du Tableau ou des réponses personnelles aux étudiants. Cela implique, spécialement en Français I, un travail de réconfort et une invitation à lutter contre la honte de la part du professeur, qui doit convaincre les étudiants de l'importance de la pratique par-dessus celle de l'image qu'ils peuvent donner aux

<sup>9</sup> Cette remarque, qui peut sembler superflue, ne s'avère pas moins nécessaire : certaines personnes ignorent ce détail, qu'il faut souligner.

autres. Au fur et à mesure que le semestre avance, on perçoit aisément que la classe se désinhibe progressivement et qu'augmente le désir de faire des progrès.

Orientés et dirigés, les étudiants travaillent les unités selon le calendrier. Parallèlement à cette tâche individuelle, le professeur demande, moyennant des messages au Tableau, de réaliser des activités ouvertes proposées dans le matériel (par exemple, écrire un poème Dada selon les règles de Tzara, ou rédiger une lettre de motivation...) et de les envoyer au Forum. Mais il y a d'autres sortes d'activités : celles qui sont basées sur des invitations issues de l'initiative du professeur. En fonction des besoins de la classe, ou des circonstances du calendrier, des notions de civilisation, de littérature, de culture générale francophones ou de l'actualité, il est intéressant de poser des questions auxquelles ils répondront au Forum, de soumettre de petits tests, de les inciter à rechercher de l'information...

On peut leur demander de réfléchir sur des questions grammaticales qui leur posent des problèmes (les accents, les concordances des temps...), ou pourquoi tel jour est férié en France, ou de compléter un questionnaire qui implique une recherche, ou de s'informer sur un événement en relation avec la civilisation et/ou la culture francophones, etc. Ils répondent au Forum et, en général, s'il est vrai que certaines réponses sont purement répétitives, d'autres se construisent souvent à partir des données déjà apportées par d'autres étudiants. En voici un exemple, une réponse<sup>10</sup> à un article sur l'enseignement du français en Catalogne, qui venait de paraître dans le journal *Avui* :



<sup>10</sup> Par discrétion, on a effacé le nom de l'étudiante. Ce sont eux qui choisissent les photos qui accompagnent leurs messages.

Il s'agit de leur faire envoyer des messages, puis de lire ou d'écouter ceux des autres, comme on leur cède la parole dans une classe présentielle, et de s'inhiber un certain temps. Ces contributions peuvent être écrites ou orales, car ils ont la possibilité de joindre toute sorte de fichiers. Ensuite, depuis le Tableau, le professeur commente leurs participations, apporte les précisions nécessaires et peut soit les relancer, soit proposer un nouveau thème.

D'autre part, il est souvent gratifiant de trouver au Forum des messages spontanés d'étudiants qui ont découvert un web en français utile, insolite ou intéressant, ou qui envoient des chansons, avec ou sans la transcription des paroles, des liens vers des articles qui leur ont plu...

Le Débat suit un développement similaire, mais avec des règles plus rigides : on insistera, par exemple, sur le besoin d'apporter un nouvel élément avec chaque message, afin d'éviter les répétitions, mais aussi sur un point essentiel, celui de reprendre les idées des autres pour arriver à une nouvelle étape dans la discussion. L'enseignant peut intervenir à tout moment pour apporter une information utile, un lien vers un site où ils trouveront des précisions, etc. L'actualité est très souvent une source de thèmes qui les enthousiasment<sup>11</sup>, car nous avons affaire, pour la plupart, à des adultes motivés et intéressés par le monde qui les entoure.

L'espace-fichiers est une autre source d'activités : à part le fait de pouvoir y envoyer des fichiers divers, qui servent de matériel complémentaire, il est intéressant d'exploiter sa facette interactive. Comme ils peuvent télécharger, modifier et y renvoyer des documents, c'est l'espace idéal pour y créer un conte collectif, une wikiliste, un article wiki..., en définitive, toute sorte de document ou de dossier issu d'un travail de groupe.

Il est très intéressant de constater quelles activités sont proposées par les différents professeurs, et comment elles sont proposées, en fonction de leur propre personnalité, des besoins de leurs salles ou de la pertinence des circonstances. Cette liberté de l'enseignant est essentielle dans le déroulement du cours, et c'est à partir de ce type d'initiatives que les étudiants se sentent bien accompagnés, suivis, soutenus...

Tout ce travail prétend exploiter aussi bien l'écrit que l'oral, bien qu'il soit important de reconnaître que la facette asynchrone de l'enseignement en ligne, si pratique sous de nombreux points de vue, présente l'inconvénient de ne pas pouvoir

---

<sup>11</sup> Les révoltes des banlieues, en automne 2005, suscitèrent des discussions vraiment passionnantes.

exploiter l'oral en direct. L'UOC est en train de travailler sur un projet de *chat* oral, dont les interventions, en temps réel, seront supervisées par un enseignant. Bien qu'elle puisse sembler une atteinte au côté asynchrone, cette idée serait appréciée par les étudiants, qui en ressentent le besoin. On organiserait alors des rencontres, selon une grille horaire, de façon à permettre à tout le monde d'y participer sans forcer excessivement la liberté ou l'autonomie de chacun.

### **Les corrections**

La tâche qui implique le plus d'effort et de temps pour le professeur de l'UOC est, sans nul doute, celle des corrections : correction des PACs, écrites et orales, lecture et correction, si nécessaire, des interventions diverses, renvoi des travaux corrigés...

En effet, si l'on demande à l'étudiant un effort d'apprentissage individuel, il est fondamental, pour tout progrès, de lui renvoyer chaque PAC corrigée et commentée : il ne suffit donc pas de récrire le mot correct ou la construction exacte, mais, souvent, d'y ajouter une explication ou de le renvoyer à une référence pour qu'il comprenne d'où vient son erreur et qu'il ne la commette plus. Dans le cas de l'écrit, ce sont leurs fichiers que nous leur renvoyons. Pour l'oral, les solutions sont diverses : certains professeurs envoient des fichiers de voix où ils commentent le travail de l'étudiant (surtout quand les classes sont peu nombreuses), d'autres le font par écrit, d'autres créent des grilles de correction, d'autres affichent des fichiers de voix au Tableau, dans lesquels ils reprennent les fautes les plus générales, et d'autres associent ces stratégies de façon complémentaire.

L'utilité de ce travail se reflète largement grâce à leurs réponses : la rétroaction fonctionne dans les deux sens, ce qui est absolument nécessaire. Voilà pourquoi les messages d'encouragements ou de félicitations de la part de l'enseignant forment aussi partie de ces échanges, aussi bien à niveau individuel que pour tout le groupe.

### **Conclusion**

L'enseignement du FLE dans un cadre presque exclusivement virtuel présente, comme nous l'avons signalé, de nombreux avantages, tels que des étudiants très motivés, un environnement bien préparé, des outils variés et fonctionnels. L'inconvénient le plus remarquable, pour le moment, est certainement celui de l'impossibilité de travailler l'oral de façon spontanée et directe, mais il faut espérer que cette habileté pourra bientôt être exploitée, toujours dans ce même cadre.

Après plusieurs années d'expérience, il n'est pas difficile d'affirmer qu'il s'agit d'une tâche qui implique plus de travail et de temps que l'on ne pourrait imaginer, mais que cet investissement se trouve bien compensé par les satisfactions pédagogiques et humaines qui y sont associées.

## **Representación, diversidad y conductos pedagógicos en *Voyages méthode de français langue étrangère Niveau I (auto-apprentissage)* (2006, Madrid)**

Dra. Esther JUAN OLIVA  
Dr. José M<sup>a</sup> ARESTE PIFARRE  
UNED-Madrid

¿Utilizamos elementos folklorizantes sobre la *langue-culture cible* o simples representaciones de unos personajes que exponen la diversidad francófona? ¿Huimos completamente del estereotipo que engendra el pre-juicio (positivo o negativo)? Nos esforzamos en abrir caminos, en hacer existir la realidad, a través del discurso, para que aquéllos no impidan la reflexión y su discusión en las aulas. Nos fijamos en representaciones que caracterizan la globalidad – tipo “*Douce France, le pays de mon enfance*”-, en la verdad del discurso pedagógicos, en ofertar la manifestación personal de la presentación externa del estudiante y su consiguiente clasificación como fuente de trabajo. Valoramos, para ello, el desarrollo del *savoir*, *savoir-faire* y *savoir-être* en un contexto francófono y el paso del *savoir passif* al *savoir actif* de la relación endogenia/exogenia. Hacemos notoria la presentación actual y social del francés actual en materiales impresos y multimedia y, como línea de trabajo de nuestra Universidad, ofrecemos una serie de documentos que no sólo son una simple presencia de ejercicios lingüísticos sino también unos desencadenantes de autoaprendizaje utilizando la propia creación de los estudiantes.

El motivo principal de esta exposición es más la presentación del nuevo método de francés lengua Extranjera *Voyages I* para el autoaprendizaje de la lengua francesa, elaborado por el equipo didáctico del curso de Acceso Directo a la Universidad, de la UNED, en el marco y en la mesa de trabajo y de exposición que ofrece este Coloquio. La presentación de este método pasa, así, del esquema propio de un encuentro de la comunidad científica, es decir de la exposición ⇒ observación ⇒ análisis ⇒ estudio ⇒ conclusión o del esquema escuchar/observar ⇒ analizar ⇒ concluir al esquema escuchar ⇒ observar y, si quieren, comprender, por intentar resumirlo, con todos sus perdonos, de una manera distendida. Aún sí, nos esforzaremos en poner de manifiesto una serie de puntos que, desgraciadamente, por la premura del tiempo no podremos profundizar científicamente y que deberemos dejar en un no más allá del simple esbozo.

No es menester, aquí, recordarles qué es un estereotipo ni una representación. Empero, aunque sea solamente para definir aquello que nosotros entendemos por tal término, permítannos Uds que los resumamos de tal manera: el primero, como idea de reproducción, de circulación de un



mismo elemento y de presencia de un “figement”, de un anclaje; la representación, no deja de ser una actividad dinámica en constante evolución, muy diversificada en amplitud de sinonimia sino también en profundidad conceptual y de ir al encuentro del estereotipo, plus anclado.

Nuestro primer empeño ha sido la creación, en el método, de una serie de personajes diversos que quisieran abarcar parte, evidentemente pequeña, del mundo francófono: belgas, suizos, canadienses, marroquíes, franceses, senegaleses, etc. procurando que sean ellos los transmisores culturales, teniendo en cuenta el tipo de adjetivación utilizado y de uso de elementos valorizantes. Hemos evitado todo elemento folklorizante, tipo “Douce France, le pays de mon enfance”. Aún así, somos consciente de no haber huido completamente, aunque lo hayamos intentado, del estereotipo que engendra el pre-juicio, ya positivo o negativo, de la idea que podamos tener ya muy formulada sobre algo. A veces, lo hemos creado a sabiendas, pero como se dice corrientemente hoy en día, sin pasarnos. (Observaremos también que, a veces, el estereotipo puede ser contestado por otro personaje del método, para llegar al “juste milieu”). Sirva de ejemplo lo siguiente: con poco que un personaje del método pueda decir: “Qu’est-ce qu’ils sentent bon, le matin, les croissants en France!” el alumno español también podrá decir, por simple razonamiento, con la consiguiente endogenia conductora de barreras, que los panecillos españoles también huelen bien por la mañana. ¿Pero el estereotipo ha sido “voulu” o simplemente ha sido algún automatismo en la redacción de un enunciado? La creación del estereotipo puede ser, en *Voyages*, una simple argucia, una estrategia para la creación de una reacción que nos lleve al debate, a la exposición de una idea contraria, o complementaria, que no aporte reducción sino que aporte amplitud, que haga hablar. Dado que hemos optado por una adjetivación positiva a lo largo del método, siempre es posible que algún alumno pueda, desde un punto de vista endógeno, sentirse crítico (y esto es bueno). En la frase : "La vue est magnifique : en face, Notre Dame et au fond, Montmartre". Lo que es magnífico, ¿qué es? ¿La vista o los monumentos? ¿No puede ser “magnifique” la vista que pueda tener el alumno desde su casa, aunque no vea Notre Dame ni Montmartre? Nuevos elementos queridos para el debate.

Pensamos que en la tutoría presencia, unos de los principales puntos estratégicos de la UNED, se puede y se debe trabajar el estereotipo. Y pensamos que, con la finalidad de que este trabajo sea satisfactorio (entre otros recursos), podríamos para ello clasificar los estereotipos encontrados por nosotros y que no todos porque cada uno de nosotros, los conceptotes, vemos desde nuestra óptica, en dos categorías, aunque su simplificación podría o puede dar cabida a un amplio debate, dejando de lado los estereotipos icónicos que también podrían ser fuente de trabajo y de estudio.

Para nosotros hay tres tipos de estereotipos: valorativos y aseverativos. Entendemos por valoración la idea transmitida por el lenguaje que, bien sabido es, nunca es neutro. Cuando

decimos: “Il y a de très bonnes choses pour le petit déjeuner”, automáticamente podemos llegar a valorar una forma de comer de los franceses y que, por extensión, se come muy bien, aunque la idea primera no era más que colocar un adjetivo entre un artículo indeterminado plural y un sustantivo para explicar la transformación de un artículo en preposición. Los estereotipos de plasmación son las aseveraciones presentadas como objetivamente verdaderas. Ya no se trata de persuadir sino más bien de aportar la persuasión ya construida, ya acabada, lo cual acarrea un vacío enunciativo en el destinatario, el cual debe integrarla en su propio discurso. Finalmente los estereotipos implícitos, es la percepción que se puede obtener de su lectura. Pongamos para ello un ejemplo: cuando M. Mauger dice “Ils m’ont vraiment exploité”, ¿es él quien se siente “exploité” o bien son los franceses los que se aprovechan del *premier venu*?

Observemos a continuación los estereotipos que pensamos que contiene el método

### Valorativos

Et la vue est magnifique: en face on a la Seine, et à droite Notre-Dame.

Vous avez un bon restaurant à côté.

Il y a de bonnes choses pour le petit déjeuner : nous avons de bons croissants.

Mamie, regarde, ... combien de choses pour le petit déjeuner !

Marcher dans Paris est un plaisir.

C’est du beaujolais. C’est un bon vin rouge.

Ils mangent une bonne entrecôte.

Les clients choisissent deux bouteilles de vin différentes.

Il va demander une bonne bouteille de beaujolais.

Pour connaître une partie de la France, on doit être riche ○ Vrai ○ Faux

Se promener d’une manière tranquille dans Paris.

Le TGV, le plus rapide de tous les trains.

Il y a beaucoup de routes en France et elles sont très bonnes.

### Aseverativos

Un paysage remarquablement bien ordonné (hablando de Francia en su presentación)

Quelques fleuves bien tracés ... ces fleuves sont reliés entre eux, par-dessus les collines, grâce à un ingénieux système de canaux. (¿Ingeniosidad de todos los Franceses ?)

De belles routes

On aperçoit partout des ouvrages d’art, des ponts, des viaducs.

La France (antropomorfismo) est l’une des patries de l’individualisme...

La France n’a cessé de jouer un rôle capital dans toutes les aventures de l’esprit.

La France est vraiment le pays de la variété...

Elle a, dans la littérature et la peinture, manifesté l’une des plus rares vertus : la continuité.

Sa littérature est l'une des plus riches du monde.

(Todos los estereotipos pertenecen a un texto de Georges Duhamel : La France vue à vol d'oiseau.)

### Implicitos

Les Français m'ont vraiment exploité.

Que c'est compliqué votre système d'études. (Anne parlant de ses amis suisses).

À Paris il vaut mieux se déplacer en transport public.

Mon grand père parlait bien, il avait été journaliste pendant les années 50.

Es vacances au Libéria ? C'est dangereux, n'y allez pas !

Nous pouvons vraiment profiter de la vie à Paris.

La confrontación de estos estereotipos con la base de datos que poseemos de ellos y de nuestros estudiantes del CAD, nos lleva a observar una diferenciación conceptual. En un estudio que hemos realizado, conducente a una tesis de Doctorado Europeo, vemos que en el capítulo de las características de Francia, los estudiantes manifiestan en primer lugar la cultura francesa como un elemento de desarrollo y como un legado del pasado, estrechamente unido a la educación y a la bondad de los franceses, manifestada en la amabilidad, la aceptación de las personas, de las ideas, la seriedad, la fraternidad, la solidaridad, las gentes agradables y la disciplina. Manifiestan además el adelanto (en campos de la industria, del desarrollo económico, del nivel económico, como de las primeras potencias. Hemos encontrado muchas más representaciones en cuanto a los habitantes que sobre Francia en sí misma, en tanto que terreno físico y no antropomórfico; hemos computado representaciones como belleza, bonita, buena situación, clima, buenas playas, todo está muy verde, emblemática, paisajes, su tierra, la luz, el agua, etc, etc. En cuanto a representaciones negativas, los estudiantes manifiestan primeramente el chovinismo como primer elemento que engloba a la prepotencia, la arrogancia, la altanería, el derecho a creerse superiores, al engrimiento y chulería.

Esto da pie a una serie de actividades pedagógicas, de conductos que anunciábamos anteriormente. La literatura especializada en este tema, ya sea Porto Rioboo, González Díaz o Castrillo Vega nos lleva a observar que hay una estrecha relación entre la motivación, el proceso y los resultados del aprendizaje que el estudiante realiza partiendo de la interrelación entre la percepción del contexto situacional/instructivo y las variables intrapersonales, desde un punto de vista psicológico. Se puede trabajar también desde un enfoque particular del estudiante: las estrategias del estudiante vistas desde el complejo cuadro institucional, cognitivo y psicolingüístico o incluso teniendo en cuenta la opinión de los estudiantes, para adaptarse, en el capítulo de las actividades, a las necesidades de aquellos trabajando los siguientes puntos : a) la empatía cuya búsqueda puede permitir una exigencia de la comprensión de los otros; la competencia transcultural, trabajada en clase, puede facilitar de este modo la armonía necesaria para la formación de una sociedad cada vez más multicultural. Esto exigirá, por un lado, la importancia

del contraste de una situación transcultural, y por otro y sobre todo la necesidad de informaciones pertinentes, debido a ausencias de opinión sobre ciertas cuestiones, que debe ser acompañada con un desarrollo de procedimientos y de actitudes en la tutoría presencial ; b) trabajo de los apriorismos, los cuales pueden trascender el trabajo hecho en la tutoría presencial, mucho más que en la telemática, poniendo de relieve las lagunas observadas en la ausencia de informaciones aportadas, a través del hecho de no saber nada sobre una cuestión o bien la voluntad de esconder la opinión cuando no se quiere contestar. El trabajo consiste en hacer emerger los referentes culturales a través de las representaciones, lo cual permite el estudio de la “realidad” francesa para poder saber aquello que nuestros estudiantes saben o desconocen de una cuestión. Por otra parte, este trabajo nos permitirá profundizar en el contraste de las representaciones de los estudiantes que definen Francia y los valores o las creencias que sostienen su propia identidad. Estas representaciones podrán ser trabajadas en la tutoría presencial, en el campo de la interculturalidad donde se busca la identidad, a través de percepciones de la diferencia y de los procesos de compensación, de atracción o de rechazo.

La cuestión importante que se plantea es la de pasar de un aprendizaje significativo a un aprendizaje en el que al mismo tiempo los estudiantes autorizados puedan crear un doble sistema conceptual : uno, que por decirlo de una manera muy simplificada sería el escolar para el aprendizaje fuera del contexto de la tutoría presencial y otro extra-escolar para los aprendizajes fuera de contexto, considerando que aquello que ha sido aprendido permanece anclado al contexto en el que se ha aprendido. Ya hemos adelantado anteriormente que se puede trabajar con *Voyages I*, y en la tutoría presencial, con temas portadores de una estructura cultural que responde a representaciones y a comportamientos elaborados, la mayoría de ellos, en un tiempo y en un espacio precisos, que nos es más que fruto de adquisiciones y constructos anteriores. La cultura, es nuestro parecer, no es un conjunto de determinaciones y de normas establecidas sino más bien un conglomerado abierto de representaciones y de normas de comportamientos que contextualizar la vida de miembros de una comunidad. Pensamos que el trabajo que se puede acometer con *Voyages I* se dirige al establecimiento de una línea de trabajo para la explotación de las relaciones significativas entre el concepto de representación, su grado de cumplimiento y su discusión del grado de realidad de sí misma.

Es por esto por lo que proponemos en *Voyages I* para la tutoría presencial la acción de provocar y de favorecer la reconstrucción del conocimiento que el estudiante autorizado ha desarrollado en su “vécu” y que es paralelo a la tutoría presencial. Dado que el aprendizaje es un proceso fundamental de la vida humana, que implica acciones y pensamientos así como emociones, percepciones, símbolos, categorías culturales, estrategias y representaciones sociales en un medio socializado, pensamos que *Voyages I* permite que el estudiante tutorizado participe

en la vida de la tutoría aportando sus manifestaciones, sus conocimientos, sus conceptos y preocupaciones que serán la base de debate.

Pensamos que la explicitación de aquello que nuestros estudiantes piensan permite el descubrimiento de la diversidad en el interior del aula, la cual cosa puede permitir que se cuestionen las relaciones entre unos y otros. Pensamos, también, que las representaciones descriptivas, operativas y conceptuales que hayamos podido manifestar, pueden ayudar al profesor tutor y al estudiante autorizado en dos aspectos: el tutor deberá considerar no solamente las capacidades sino también la experiencia del estudiante y deberá tener en cuenta las observaciones que tengan lugar. Para dinamizar la tutoría presencial debe obrar de tal manera que el estudiante pueda aportar sus ideas para que sean explicitadas, la cual cosa permitirá también su confrontación con otras para desarrollar un sentido crítico. El tutor, es nuestro parecer, deberá desempeñar el papel de un mediador cultural. El estudiante autorizado deberá valorar aquello que sea positivo y negativo, siempre en *Voyages I* o en su experiencia, así como la aceptación de las diferencias; deberá sentir curiosidad por las relaciones interpersonales y por el modelo cultural. En el marco de la interculturalidad, deberá aceptar la tolerancia y la crítica de nuevos modelos y deberá participar también en la elaboración de una nueva visión del mundo francófono. Pensamos que las Actividades que presenta *Voyages I* pueden ayudar a ello. Pensamos igualmente que las representaciones que se puedan tener sobre el entorno francés, más concretamente, pueden ayudar a conocer y a suscitar, a dar vida y a desarrollar motivaciones y actitudes para la enseñanza/aprendizaje no sólo de la lengua francesa sino también de una cultura diversa, en el espacio francófono. Recordemos que la observación de las creencias sobre algo, es decir en torno a informaciones, opiniones, estereotipos, prejuicios, todo aquello que conforma el componente cognitivo de la persona, influencia la intención en torno a algo, para influir, finalmente en la conducta en torno a algo, es decir en torno al comportamiento real. Estamos seguros que *Voyages I* puede ayudar a ello.

## **Des outils pour un auto apprentissage.**

Natalia MACIÁ ESPADAS  
Universidad de Alicante

De nos jours, nous faisons face à la lourde tâche d'éduquer et de former les futurs membres de notre société. L'apprentissage grâce aux nouvelles technologies améliore notre activité éducatrice. C'est une des solutions même s'il serait dangereux de croire que ce n'est que la seule. L'intégration des nouvelles technologies dans l'enseignement est un des principaux objectifs de l'enseignement universitaire. Mais pour cela, il faut que les enseignants se forment. Cette formation s'orientera vers plusieurs niveaux de difficulté:

- Utilisation de campus virtuels ou de plateformes virtuelles qui permettent la publication de matériel à travers des formulaires. Ici, l'enseignant ne doit pas avoir de connaissances particulières en informatique.
- Utilisation de programmes de création de pages webs ou d'exerciceurs. Il faut un peu plus de connaissances en informatique mais quiconque avec une formation en word peut manipuler ces programmes.
- Création de cours semi-présentiels à travers de plateformes ou de campus virtuels qui présuppose un haut niveau de connaissances informatiques.

Afin de faire face aux besoins de la société de l'information, les modèles d'enseignement se basent sur la transmission des connaissances, la gestion des mêmes et leur analyse. L'application de cette analyse se fait à travers une réflexion individuelle ou un travail en groupe.

L'innovation technologique nous permet de re-penser l'éducation sous tous ses points de vue : il y a obligatoirement un changement. Changement dans le rôle de l'enseignant avec une attitude positive face aux processus d'innovation. L'enseignement est plus créatif, prédisposé à de nouvelles stratégies, à modifier son comportement afin que chaque étudiant atteigne les objectifs qu'il s'était marqué.

Quels sont les principes de l'innovation ? Selon Guillermo Bautista, Federico

Borges et Anna Forés, nous aurions huit principes d'innovation<sup>1</sup> :

1- Eveiller l'envie d'apprendre.

Il s'agit de la capacité des enseignants à éveiller de nouveau le besoin, l'envie d'apprendre, de réfléchir soi-même, de vouloir en savoir plus. Le professeur ne doit plus être seulement un expert dans sa matière. « Un profesor universitario no tiene que ser un pedagogo ni un experto en tecnología educativa; sin embargo, se le reclaman ciertas competencias pedagógicas en el uso de las tecnologías, que van más allá del mero experto en contenidos »<sup>2</sup>

Il s'agit donc de dessiner une nouvelle manière d'apprendre, de mettre en pratique des stratégies pour orienter et accompagner l'apprentissage, de mettre en valeur les possibilités des étudiants, de guider, de communiquer avec eux.

2- La résilience dans le processus d'enseignement-apprentissage.

Il s'agit de savoir faire face aux difficultés techniques, aux nouvelles façons d'enseigner, de communiquer, faire face aussi à l'organisation, à la planification.

3- Flexibilité et contextualisation. L'étudiant est le centre de la formation. Il s'agit d'un travail collaboratif.

4- Rééduquer et 're-sentir' l'éducation c'est à dire « detenernos y reflexionar sobre nuestra acción docente »<sup>3</sup>. Refaire notre éducation en tant que professionnels de l'éducation, remettre en valeur ce qui est important dans notre tâche.

5- Construire en coopération : créer des environnements d'apprentissage de plus en plus riches qui permettent aux étudiants de découvrir et de construire les connaissances par eux-mêmes.

6- Vision heuristique de l'apprentissage : planifier, tenir compte de chaque message, de chaque activité, de chaque temps d'apprentissage, Connaître tous les outils, les activités et les ressources.

7- Le temps éducatif : faire un bon usage du temps pour apprendre.

8- Etablir des contrats d'apprentissage où apparaîtront les droits et les devoirs des étudiants. Ce principe est fondamental si l'on veut que nos étudiants sachent ce que nous pouvons leur offrir.

---

<sup>1</sup> AA.VV. (2006), *Didáctica universitaria en Entornos Virtuales de Enseñanza-Aprendizaje*, Madrid, Nacea, p 191.

<sup>2</sup> Ibid., p191.

<sup>3</sup> Ibid., p191

Selon Jean Claude Bertin, l'impact des TIC sur l'apprentissage des langues est vu de la manière suivante :

De manière globale, on remarque une corrélation entre l'utilisation de l'outil informatique et l'amélioration des compétences langagières ; L'utilisation de l'ordinateur a permis de stimuler, de motiver, et d'activer la pratique de la langue cible ; l'impact de l'outil est le plus sensible avec les apprenants les plus faibles<sup>4</sup>.

Selon leurs caractéristiques, les différents outils technologiques ont tous quelque chose à apporter à l'apprentissage des langues. Le multimédia se conçoit comme un espace de liberté, de création. Chaque enseignant peut disposer de matériaux pédagogiques créés pour lui ou bien il disposera de nouveaux logiciels de création pédagogiques (systèmes-auteurs).

L'apprentissage dynamique utilise de nouveaux concepts tels que les termes *multimédia*, *interactivité*, *hypertexte*, *hypermédia*, *Campus virtuel* qui tous font références à la communication. Définir chacun de ces termes n'est pas chose facile, tout dépendra de notre but à atteindre quant à l'apprentissage.

Le dictionnaire Larousse définit le multimédia comme « l'ensemble des techniques et des produits qui permettent l'utilisation simultanée et interactive de plusieurs modes de représentation de l'information (textes, sons, images fixes ou animées) ». Du point de vue pédagogique et didactique, l'image, le son et le texte sont unis dans un même système. Cette association de médias permet une meilleure compréhension du message. Il faudrait toutefois éviter la surcharge de stimulus qui pourraient provoquer cet envahissement. Il faut donc une utilisation raisonnée du multimédia et c'est à l'enseignement de veiller à ce que les didacticiels créés ou sélectionnés soient orientés vers le but recherché.

L'interactivité est définie par le dictionnaire Le Robert comme « la réaction réciproque de deux ou plusieurs phénomènes ». C'est aussi la « Capacité d'un programme informatique à créer une situation d'échange avec un utilisateur »<sup>5</sup>. L'interaction est avant tout communication, communication entre l'apprenant et la langue cible au moyen d'un logiciel. Pour Jean-Claude Bertin,

Un système de formation interactif ne devra pas se confiner au large champ de l'Enseignement Programmé mais devra, d'une certaine manière, permettre à l'apprenant de programmer son propre apprentissage. L'interactivité ne se résume

---

<sup>4</sup> Jean-Claude Bertin (2001), *Des outils pour des langues*, Ellipses, Paris.

<sup>5</sup> <http://gemgev.industrie.gouv.fr//>



plus alors à la seule analyse des réponses, mais inclut les moyens et fonctions mis à disposition des apprenants pour accéder à l'information, aux activités ou aux outils dont ils ressentent le besoin.<sup>6</sup>

L'interactivité présuppose un ensemble d'éléments qui fonctionnent ensemble, en même temps. Les différents éléments qui apparaissent dans les pages sur internet forment à eux tous un tout à la fois inséparable et indépendant puisqu'ils peuvent fonctionner de façon autonome mais en même temps ils n'ont de sens qu'ensemble. Les liens ont accès à d'autres pages et à d'autres liens, les pages ont elles-aussi accès à d'autres pages reflétant un système de référence à travers lesquelles tout utilisateur pourra naviguer. Cette possibilité de choisir son parcours est source d'interactivité.

L'hypertexte est l'association d'un langage naturel avec les capacités de l'ordinateur à établir des liaisons interactives : il en résulte un texte non linéaire, présenté comme un réseau de références croisées à l'intérieur d'un même document ou entre des documents distincts. Si le concept d'origine s'appliquait au seul texte, les capacités de l'ordinateur à numériser tout type de documents a permis d'étendre la notion d'hypertexte à celle d'hypermédia, associant texte, son, image, vidéo et toute autre donnée numérique.<sup>7</sup>

Quant au campus virtuel, c'est une plate-forme virtuelle d'apprentissage. « Un campus virtuel désigne tout site web ayant pour objet de s'adresser à une communauté d'apprentissage en mettant à sa disposition les ressources pédagogiques et les fonctionnalités de communication et de collaboration correspondantes »<sup>8</sup>. L'apprenant peut accéder à des ressources qui sont stockées dans le système c'est à dire dans la base des données, il a aussi accès à des ressources humaines c'est à dire le mël, les chats..., il a aussi accès à toute sorte de supports qu'il peut imprimés même si fondamentalement la majeure partie de l'instruction se passe en ligne.

Cet enseignement se fait donc à partir de ressources, quelles qu'elles soient, avec ou sans intervention de l'enseignant. L'apprenant choisit et évalue sa formation (autocorrection), il acquiert donc les compétences dans sa propre gestion de l'information à laquelle il a accès.

Il existe de nombreux types de plateformes avec de petites différences de structure, de forme et de concept entre elles. Un environnement virtuel d'apprentissage peut être une ample page web ou un campus virtuel. Tout dépend de l'usage que l'on veut faire de cet environnement. Le CV est un ensemble d'applications plus ou moins

---

<sup>6</sup> Ibid, p54.

<sup>7</sup> Bertin Jean-Claude (2001), *Des outils pour des langues*, Paris, Ellipses, p55.

<sup>8</sup> <http://gemgev.industrie.gouv.fr//>

sophistiquées. S'il est utilisé comme complément à un cours présentiel, il pourra être plus simple que dans le cas de cours totalement virtuels. Le CV se base sur des modules, (calendrier, débats, examens...). Ceux-ci sont élaborés à travers de formulaires que l'on doit compléter pour créer de façon automatique de nouvelles pages. Les fonctions générales d'un CV sont les suivantes :

- Faire : produire, analyser, simuler, tester, concevoir, mettre en oeuvre.
- Informer : recevoir, chercher, construire, organiser.
- Communiquer : converser, échanger, discuter, structurer, contextualiser.
- Collaborer : réaliser ensemble une tâche commune, un but commun.
- Assister : répondre, soutenir, faire émerger, négocier des solutions, encourager.
- Gérer : organiser, réguler, évaluer, décider, modifier, faire, évoluer.<sup>9</sup>

Le CV est élaboré en tenant compte de critères pédagogiques et didactiques. L'avantage principal de ce type de plate-forme est qu'il permet à n'importe quel usager, à partir de n'importe quel ordinateur connecté à internet, d'actualiser les contenus, les ressources de sa matière. Toute la gestion se réalise simplement et son accès est limité en générale :

- à l'administrateur qui a le privilège de créer des sections, les matières. Il peut tout créer et tout changer.
- Le professeur peut ajouter et éliminer les ressources et les modules de sa matière.
- L'utilisateur qui peut utiliser le matériel mis à sa disposition mais qui ne peut ni l'éliminer ni le changer.

L'Université d'Alicante a développé des outils et des supports dynamiques. Le campus virtuel est un service complémentaire à l'enseignement et à la gestion académique et administrative dont l'environnement est internet. Il est dirigé au professorat, aux étudiants et à l'administration de l'Université. Les fonctions de cet outil ont été choisies pour faciliter certaines tâches aussi bien pour l'enseignement que pour la gestion. Le professeur peut, par exemple obtenir les listes de ses élèves, voir leur fiche, les préparer en fonction du tutorat... Du point de vue de la préparation, on peut présenter la bibliographie correspondant à la matière, proposer et modérer des débats, intervenir dans des forums, proposer des ressources aux élèves, faire des examens... L'élève, quant à lui, dispose d'une série d'options à travers lesquelles il peut organiser ses études.

---

<sup>9</sup> \*\*\*

Nous nous proposons d'observer cet outil et de le comparer avec un autre type de campus virtuel que propose une école de tourisme, l'Ecole universitaire de tourisme Lope de Vega qui utilise la méthode *Interact*, un campus « en mouvement » face au campus « figé » (mais non moins utile) de l'Université d'Alicante. Fondamentalement, la structure sera la même dans les deux espaces cependant « l'auteur » de cette structure pourra intervenir plus ou moins librement selon les besoins des apprenants et de ses propres besoins.

Notre étude se basera sur une matière commune aux deux universités : Francés para el turismo I, matière qui s'intègre parfaitement dans La diplomatura de turismo. Nous tiendrons compte du descriptif suivant pour élaborer notre classe de soutien au présentiel :

	DOMAINE DE RECHERCHE : LANGUE FRANÇAISE DE SPECIALITE
	MATIERE : FRANCÉS PARA EL TURISMO I
CONTEXTE	Le français pour le tourisme est une matière de première et deuxième année des études de tourisme. Il s'agit d'une matière de 9 crédits, 5 théoriques et 4 pratiques. La majorité des élèves n'a jamais suivi de cours de français.
OBJECTIFS	<ul style="list-style-type: none"> <li>- proposer aux élèves une base linguistique de la langue française aussi bien générale que spécifique au tourisme.</li> <li>- Développer la capacité de l'élève afin de lui induire une vision critique, déductive lui permettant ainsi de mettre en pratique ce qu'il a appris.</li> <li>- Appliquer ce qu'il a appris dans des situations réelles de communication.</li> <li>- Utiliser la toile en ce qui concerne l'aspect communicatif de la matière et sa gestion : tutorat, pratiques virtuelles, échange de contenus, forums...</li> </ul>
METHODOLOGIE	<p>La matière est fondamentalement présentielle. Cependant l'utilisation du campus virtuel est un soutien avec des ressources et les liens.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Division de chaque trimestre en sessions thématiques. Chaque session aura une structure équilibrée et toujours identique.</li> <li>- Tutorat : en permanence sous contrôle du professeur. Contact permanent avec les étudiants</li> <li>- Forums et débats : proposition de différent débat en relation avec certains thèmes vus en classe.</li> <li>- Evaluation : C'est le point faible des deux campus virtuels.</li> </ul>

OUTILS	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Campus virtuel de l'Université d'Alicante</li> <li>- Exerciseur Hot potatoes</li> <li>- Liens avec différentes pages d'internet</li> <li>- Campus virtuel <i>Interact</i> pour l'Ecole universitaire de tourisme Lope de Vega</li> </ul>
--------	---

Manuel Cebrián<sup>10</sup> nous propose les modules fondamentaux pour élaborer un cours virtuel. Dans notre cas, un cours comme soutien virtuel, nous allons nous limiter à ceux qui peuvent nous être utiles et qui nous semblent le plus adaptés à notre campus virtuel.

1. Module administratif : nous avons toute l'information faisant référence au cours, ainsi que tout ce qui est nécessaire au bon fonctionnement administratif du cours. Nous tiendrons compte de deux éléments nécessaires pour une approche directe et parfaite de la part des élèves.
  - le programme, avec ses objectifs, avec la structure des contenus, le niveau exigé, le modèle d'évaluation. L'information doit être claire et suffisante, exacte quant au niveau de l'exigence.
  - L'organisation temporelle : nous pouvons diviser le cours par trimestre, avoir un temps prédéterminé pour réaliser les différentes tâches, afin que chaque étudiant s'organise selon sa disponibilité.
2. Module de guidage : Il s'agit de guider l'étudiant dans son auto-apprentissage, d'aider l'étudiant dans l'utilisation des ressources.
  - le calendrier interactif organise les tâches et leur temporalité. Il reflète les activités, l'organisation des exercices, les dates pour préparer les différents contenus. Il peut servir d'auto-organisation.
  - Les liens : On localise de façon directe sur internet les pages webs qui ont un lien avec notre matière, permettant ainsi un accès rapide et efficace avec toute l'information qui peut aider à l'apprentissage.
  - Nous pouvons compléter toute cette information avec différents messages sous forme d'annonces qui rappelle les dernières nouvelles, les derniers travaux à rendre, à faire.
3. Module de contenus. Chaque professeur structurera son module contenu selon son programme et en suivant des critères organisationnels stables, uniformes et avec un même format. Les séquences ainsi créées peuvent soit avoir un suivi linéaire soit tenir compte des différents niveaux de difficultés. Dans le tableau qui suivra cette

---

<sup>10</sup> Cebrián Manuel (2003), *Enseñanza Virtual para la innovación Universitaria*, Madrid, Nancea.

explication nous verrons comment sont structurés ces contenus à travers des deux campus virtuels.

#### 4. Module de communication :

- forums qui permettent la participation directe dans les projets développés.
- Courriel : se base sur la communication individuelle et personnalisé entre le tuteur-professeur et l'étudiant.

Cette communication peut être unidirectionnelle, bidirectionnelle ou multidirectionnelle.

#### 5. Module d'évaluation:

Un des points faible des campus virtuels tels qu'ils sont actuellement utilisés est l'évaluation :

- Notre outil doit être capable de créer des exercices, des examens sous différents formats. Il y a bien une section examen où le professeur peut programmer des exercices qui seront directement évalués par le système informatique et les résultats seront automatiquement sur une base de données que le professeur aura à sa disposition quand il le voudra. Cependant, on ne peut pas évaluer tout le travail personnel que réalise l'étudiant car il n'y a aucun autre moyen de contrôle. C'est au professeur- tuteur d'établir une série de conditions,( comme par exemple participer aux débats ) qui permettra une meilleure évaluation.
- Il doit pouvoir corriger les résultats des élèves.
- Possibilité d'utiliser d'autre formats tels que les pages webs déjà créées.

Dans les deux campus virtuels que nous allons utiliser, le contenu des sessions va être le même. Cependant le campus qui utilise *Interact*, nous permet d'élaborer la structure générale de nos cours en fonction de nos besoins. Nous pouvons en permanence éliminer ou ajouter les modules nécessaires sans qu'aucun d'eux soit vide de contenu ou inutilisé.

Voyons d'abord en quoi consiste l'utilisation d'*Interact* .

Le campus virtuel *Interact* est un projet de plate-forme d'apprentissage créée par Glen Davies, du Christchurch Collège of Education, un centre de formation professionnel et universitaire de Nouvelle Zélande. La page officielle du projet est [http ://www.interactlms.org](http://www.interactlms.org) d'où l'on peut accéder à toute les renseignements concernant :

- l'administration du campus
- la création du cours
- l'utilisation du campus pour les élèves
- les doutes fréquents

C'est une plateforme qui nous permet d'adapter la quantité e virtualité à notre matière. Il peut nous servir comme complément à notre cours présentiel ou bien pour un cours totalement virtuel. Le grade de virtualité dépendra des éléments ou modules que nous voulons insérer, de l'usage que l'on voudra en faire.

*Interact* est une plate-forme flexible car le professeur peut créer de zéro sa matière. Quand nous installons le campus virtuel pour la première fois, il est pratiquement vide sauf les sections dépendantes de l'administration.

Les modules que nous utilisons sont les suivants :

- Calendrier : ce module est très facile à installer. Il suffit de remplir un simple formulaire. Nous pourrons ainsi mettre en valeur les évènements proprement francophones ou qui ont une relation avec la langue française. Nous pouvons l'utiliser aussi pour rappeler aux étudiants les tâches qu'ils doivent réaliser avec les dates pour rendre les travaux. Toute la chronologie du cours sera programmer grâce à ce module.
- Forum : Il permet de créer des débats virtuels. On peut en créer autant qu'on le désire. Ça peut être un débat général sur la matière ou bien nous pouvons le proposer de façon plus spécifique pour un thème concret auquel l'étudiant doit participer et donner son opinion.
- Boîte aux lettres : le professeur reçoit grâce à ce module les travaux des étudiants.
- Examen : Il permet de créer des contrôles de plusieurs types, créer des catégories. Le professeur crée une série de questions dans les catégories qu'il a délimitées et il peut ainsi réutiliser les questions pour élaborer les contrôles.
- Notes des examens : Le professeur peut éditer les notes obtenues par les étudiants. L'étudiant ne voit que la sienne et le professeur les voit toutes. Ce module calcule les différents pourcentages des examens et donne la note finale.
- Fichiers divers : nous pouvons donner le nom que l'on désire à ce fichier et y insérer toute sorte de contenus. C'est le cas de notre programmation.

Campus virtuel Université d'Alicante	Campus virtuel <i>Interact</i>
1- langue : espagnol	1- langue cible

<ul style="list-style-type: none"> <li>2- Menu : administration est mélangée aux contenus (structure)</li> <li>3- Dénomination des différents modules fixes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>2- Menu : selon la structure que désire donner le professeur</li> <li>3- Modules en mouvement</li> <li>4- Icônes identificateurs</li> </ul>
--	--

Inconvénients ? l'élaboration est longue et c'est surtout une question de fond plutôt que de forme. Gérer correctement tous les contenus, les structurer, faciliter leur accès aux étudiants, proposer un cours cohérent avec le cours présentiel, tels sont les objectifs qu'il faut suivre quelque soit le type de campus virtuel que l'on utilise. L'évaluation quant à elle, n'est pas clairement définie dans aucuns des deux cas que nous avons présenté.

## **Empatía y Nuevas Tecnologías: los Blogs**

Juan Ángel MARTÍNEZ GARCÍA  
Severina ÁLVAREZ GONZÁLEZ  
Universidad de Oviedo

### **Introducción.**

En la sociedad actual a nadie sorprende la presencia de las nuevas tecnologías como herramientas que facilitan y mejoran nuestras actividades diarias. Si esto es así en todos los ámbitos de la sociedad, el mundo de la enseñanza no se ha quedado al margen, y, bien al contrario, éste encuentra en las Nuevas Tecnologías un poderoso aliado para potenciar y conseguir los efectos que persigue, es decir, preparar ciudadanos cada vez más libres, solidarios y responsables antes los retos de la sociedad globalizada en la que vivimos.

Las nuevas tecnologías facilitan extraordinariamente la comunicación entre las personas, de culturas idénticas o diferentes, del mismo país o de tierras muy lejanas; las distancias se acortan, y las dificultades para llegar a los demás también. En consecuencia, lo que antes podría ser fruto de un gran esfuerzo personal y económico para conocer otras culturas ahora se vuelve totalmente accesible.

La accesibilidad a la cultura del otro nos llevaría a hablar de la empatía, que podríamos definir como la capacidad de un individuo de ponerse en la piel del otro. Dentro de todos los autores que la han estudiado se encuentran Mead y Piaget, quienes definen empatía como la habilidad cognitiva, propia de un individuo, de tomar la perspectiva del otro o de entender algunas de sus estructuras de mundo, sin adoptar necesariamente esta misma perspectiva. Por su parte, N. Feshback (1984), definió empatía como una experiencia adquirida a partir de las emociones de los demás a través de las perspectivas tomadas de éstos y de la simpatía, definida como un componente emocional de la empatía.

Las nuevas tecnologías, sin duda alguna, la potencian y sirven de puente entre la educación y la sociedad, en su vertiente comunicativa, como dos elementos indisolubles. Esto nos traslada a un nuevo escenario que algunos lo llaman “educomunicación”.



## 1. La educomunicación

El proceso de reflexión sobre el impacto de las comunicaciones en las personas y en la cultura ha pasado por varias etapas, dando una nueva orientación a la investigación académica y generando un nuevo campo de intervención social: la educomunicación, que pone en relación dialéctica las ciencias de la educación y las ciencias de la comunicación.

Ya no es cosa del otro mundo el aprendizaje virtual, ni la comunicación instantánea con asistencia electrónica. A la tímida etapa de las revisiones de “power points”, de las lacrimógenas cadenas y mensajes de email o el lúdico paseo conversacional por el Messenger, o la visita y descarga de contenidos de la Web se nos viene la nueva revolución dentro de la sociedad de la información. Ahora, es posible tener una “casa”, una “atalaya” personal o si se quiere un castillo feudal o una ágil vivienda todo-dotada en esta sociedad o infociedad. Y desde ese punto (nuestro URL) irradiar al mundo virtual nuestras ideas, conocimientos, frustraciones, expectativas, sentimientos o creaciones. Podemos desde “nuestro sitio” convocar, asociarnos, denunciar, opinar y recibir opiniones, comunicarnos sin distinción alguna. Y lo que es más importante, en nuestro caso, hacer realidad la fusión educación-comunicación como herramienta para edificar un nuevo hombre para una nueva sociedad. Ese espacio que de ninguna manera es una panacea, sólo un nuevo utensilio, se llama Weblog.<sup>1</sup>

Estas palabras tomadas del artículo de Eland VERA nos parece que plasman adecuadamente lo que está llamado a ser el camino a emprender en el nuevo espacio educativo, es decir, la fusión de las nuevas tecnologías con la enseñanza / aprendizaje de una lengua extranjera. Dicho de otro modo, creemos que estamos en el momento de fundir la Educación con la Comunicación, para hacer del aprendizaje un proceso que origine un cambio persistente, medible y específico en el comportamiento de un individuo a la hora de comunicarse en una L2.

## 2. ¿Qué es un blog?

Un paseo por la Red nos permite descubrir la existencia y uso cada vez más extendido de los blogs. Un blog o bitácora<sup>2</sup>, como se le conoce en español, es una

---

<sup>1</sup> VERA, Eland, en “Los Weblogs Como Herramienta Educomunicativa”, disponible en: <http://autocosmofilia2.blogspot.com/2006/02/los-weblogs-como-herramienta.html>

<sup>2</sup> Las expresiones *cuaderno de bitácora* y *bitácora* ya existen en español, forman parte del argot de los navegantes, y según el DRAE (XXII Edición, 2001) sus significados son respectivamente “libro en que se apunta el rumbo, velocidad, maniobras y demás accidentes de la navegación”, y “especie de armario, fijo a la cubierta e inmediato al timón, en que se pone la aguja de marear”. Este nombre ha sido adoptado con extraordinaria rapidez y certeza por los usuarios de lengua hispana, que lo utilizan con carácter más profesional, para un nuevo recurso con características y fines muy parecidos, por su semejanza a los cuadernos de bitácoras donde se registran todos los incidentes de la navegación de un barco. Describen pues con precisión las funciones más importantes de la herramienta.

página en Internet, generalmente personal, en la que el usuario puede hacer publicaciones diarias, con un orden cronológico de archivos y la posibilidad de insertar un sistema de comentarios para que los lectores puedan participar.

La expansión del blog queda justificada por sus características técnicas. Algunas de las cuales nos presentan Lindahl y Blount<sup>3</sup> (2003), y que pueden explicarse como:

- Flexibilidad (Permite actualizar los contenidos con frecuencia)
- Facilidad de uso (Sin necesidad de conocimientos de HTML.)
- Personalización (Permite diseñar sitios con contenidos muy específicos, enlazar con otras páginas que comparten intereses, y crear comunidades temáticas en la Web )
- Interactividad (Permite a los visitantes de la bitácora añadir contenidos y manifestar opiniones a través de comentarios)

### **2.1. Ventajas y utilidades educativas del blog.**

Son muchas las diferentes aplicaciones del blog relacionadas con la enseñanza y el aprendizaje que podríamos reseñar. Indicamos a continuación algunas aplicaciones señaladas por Orihuela y Santos (2005)<sup>4</sup>, y otras que nosotros hemos añadido:

- Lugar de reflexión y discusión.
- Guía de enlaces de interés sobre un tema concreto ( Linkoteca)
- Página de publicaciones de ejercicios de clase.
- Espacio para los trabajos de una asignatura.
- Diario personal de profesores y alumnos.
- Medio de promoción de las actividades de un grupo.
- El blog como “Aula Transparente”
- Espacio para la interculturalidad.

### **2.2. Habilidades potenciadas por el blog para el alumno y para el profesor**

Con la creación de un blog, alumnos y profesores pueden alcanzar algunos objetivos que creemos son muy importantes. Por parte del alumno, puede favorecer una serie de habilidades:

---

<sup>3</sup> Lindahl, C.; Blount, E. (2003). “Weblogs: simplifying web publishing”. *Computer*, Vol. 36, No. 11, pp. 114-116.

<sup>4</sup> Orihuela, J. L., y Santos, M. L. (2005). “Los weblogs como herramienta educativa: experiencias con bitácoras de alumnos”. *Quadernsdigitals.net*, <http://www.quadernsdigitals.net>

- Habilidad para desarrollar la autonomía en el aprendizaje.
- Habilidades de comunicación.
- Habilidades de investigación.
- Habilidades de análisis y síntesis.
- Habilidades de cooperación y trabajo en equipo.

Al profesor le puede ofrecer ventajas no menos importantes:

- Un instrumento para conocer aquellas cuestiones de la asignatura que más interesan al alumno.
- Un medio de evaluación del progreso de los alumnos.
- Un espacio de comunicación alternativo con los alumnos, con un grado receptividad y acogida distinto a las clases presenciales.
- Una herramienta de gestión del conocimiento aprendido por los alumnos.
- Un espacio para complementar los contenidos de la asignatura.

### 3. Nuestra propuesta

Queremos presentar aquí lo que para nosotros sería un blog diseñado desde la Unidad Didáctica, concebido como un nuevo espacio abierto que complemente las actividades de la clase. Se trata de un blog presentado en el congreso organizado por la APFUE en Huelva, en mayo de 2006<sup>5</sup>. El nombre y la dirección del blog es “La Unidad Didáctica y el Blog” (<http://entrez.canalblog.com>).



#### 3.1. Verificación de los parámetros

Como hemos indicado en los apartados 2.1. y 2.2., existe una serie de condiciones que creemos que deberían cumplirse en cualquier blog con finalidades educativas, que persiga un proceso de aprendizaje productivo y comunicativo pleno.

<sup>5</sup> XV Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española “Littérature, Langues, Arts: rencontres et création” Universidad de Huelva (9, 10, 11 y 12 de mayo de 2006)

Nos toca ahora verificar, a través de nuestro propio blog, si lo hemos conseguido o no. Conviene puntualizar que nos todos estos parámetros han de estar forzosamente presentes en todos y cada uno de los blogs que se creen para las clases. Es importante reseñar que a veces, por su contenido, no todas las asignaturas se prestan a cumplir escrupulosamente con los parámetros arriba expuestos, que incluso podrían requerir de nuevos parámetros específico para cada caso.

Pero somos de la opinión que cuánto más fiel sea el blog al cumplimiento de dichos criterios, más efectivo y mejor será la meta a alcanzar.

En consecuencia pasaremos a continuación a analizar todos estos parámetros y ver en qué medida están presentes en un nuestro blog.

Para ello vamos a establecer tres tablas en las que presentaremos los criterios de análisis a los que someteremos nuestro blog:

Tabla 1: Analizar los parámetros externos al blog.

Tabla 2: Analizar el cumplimiento de los parámetros inherentes al espacio de aprendizaje.

Tablea 3: Verificar el desarrollo de competencias del alumnos a través del blog.

### 3.2.1 Tabla I o Aula virtual

	Flexibilidad	Facilidad de Uso	Personalización	Interactividad
Entrez.canalblog.com	X	X	X	X

Si visualizamos nuestro blog veremos que es:

- Flexible, porque nos permite actualizar sus contenidos continuamente.
- Fácil, ya que no requiere ningún conocimiento técnico previo.
- Personalizable. Presenta un amplio abanico de fórmula de presentación y maquetación.
- Interactivo, quizás la más importante, porque es lo que la diferencia de la página Web. Cualquier usuario de la Red puede “reaccionar” ante los documentos publicados, aportando opiniones o puntos de vista iguales o diferentes.

### 3.2.2. Tabla II - Aula virtual: Espacio de Aprendizaje.

Análisis de las características inherentes a un aula en su dimensión de aprendizaje.

<i>Tabla II – Espacio de Aprendizaje</i>		<a href="http://www.canalblog.com">http://www.canalblog.com</a>
<i>Reflexión y Discusión</i>		Sí
<i>Enlaces de Interés</i>		Sí
<i>Publicación de ejercicios</i>		Sí
<i>Tablón de trabajos</i>		
<i>Diario Personal: Alumno / Profesor</i>		
<i>Promoción de actividades de grupo</i>		Sí
<i>“Aula transparente”</i>		Sí
<i>Interculturalidad</i>		Sí

Aplicado a nuestro blog, podemos ver que es:

- Espacio de Reflexión y Discusión, en la medida que toda vez que un alumno o el propio profesor publica cualquier documento éste suscita una reacción por parte de los demás miembros del blog, incluida su indiferencia.
- Guía de Enlaces. Toda la columna izquierda ha sido concebida como tal.
- Publicación de Ejercicios. En nuestro caso es así, como se puede ver en la página 2, 3, 4, 7, 8
- Tablón de trabajos. No aparece ninguno como tal, pero si está pensado para que se hagan trabajos y se publiquen. Por ejemplo, las páginas 4, 5 y 8
- Diario Personal. No es nuestro caso, porque lo hemos concebido como un blog comunitario. Pero ello no impediría crear un espacio individualizado tanto para el profesor como para el alumno, en blogs complementarios que con enlaces a este mismo blog.
- Actividades de grupo. Es una carencia importante de nuestro blog. Ya que todas las actividades están concebidas para que cada alumno las realice individualmente, cuando creemos que una buena utilidad del blog sería fomentar el trabajo individual y la cooperación entre distintos alumnos.
- “Aula Transparente”. Para nosotros la esencia del blog es ésta, que sea un

espacio abierto, sin limitaciones y de fácil de acceso, que nos lleva a descubrir muchos aspectos culturales de la nueva lengua, saliéndose del marco de la clase. En nuestro blog, todas las fotos tienen enlaces que sirven de proyección cultural de los países implicados en la L2.

- Interculturalidad. Un aula abierta implica siempre este aspecto. Y por tanto el blog es intercultural. Y más en nuestro caso donde hacemos una referencia explícita a ésta. Páginas 6, 7, 8 y actividades complementarias.

### 3.2.3. Tabla III - Aula virtual: Desarrollo de Competencias del alumno

Tabla III - Desarrollo de Competencias		<a href="http://www.canalblog.com">http://www.canalblog.com</a>
Desarrollo de autonomía		Sí
Habilidades de comunicación		Sí
Habilidades de investigación		Sí
Habilidades de cooperación y trabajo en equipo		
Valoraciones del profesor		
Medición de progreso del Alumno		
Comunicación virtual		
Complemento de contenidos		Sí

En lo que respecta al desarrollo de competencias del alumno y observando nuestro blog, comprobamos que éste sirve para potenciar:

- Desarrollo de la autonomía y habilidades de investigación. Con la ayuda del blog el alumno busca, descubre, analiza y construye nuevas actividades. Páginas 5 y 8.
- Habilidades de comunicación. Están ampliamente cubiertas con la propuesta de chat con estudiantes extranjeros. Página 6.
- Habilidades de cooperación y trabajo en equipo. No estaban presentes a la hora de concebir nuestro blog, pero indudablemente se pueden incluir al implicar a varios estudiantes en la misma actividad.
- Valoraciones del profesor. No aparece desarrollada, pero si está explícita en la función de “Comentarios” en los que el profesor puede verter su opiniones y puntos de vista, en cada una de las publicaciones hechas por sus alumnos.

También se puede utilizar la función de “retroenlace”.

- Medición del progreso del Alumno. No aparece desarrollada, pero está implícita, en la medida en que cada vez que un estudiante publica un comentario, éste se guarda en un archivo (histórico) creado para él. De modo que se puede hacer un seguimiento de sus aportaciones y una valoración del progreso en su trabajo.
- Comunicación Virtual. Es la esencia del blog. No aparece desarrollada aquí, pero está totalmente explícita en la función de “comentarios”, y la invitación al chat con otros estudiantes extranjeros. Página 6.
- Complemento de Contenidos. Viene reflejado en todas las páginas, ya que todas tienen enlaces a documentos externos a la Unidad Didáctica. Y de un modo exclusivo se reserva la parte final como un apartado “Encore un peu plus”, que sirve de marco a otras referencias culturales.

#### **4. Conclusión**

El blog es una herramienta virtual que las nuevas tecnologías ponen a nuestra disposición, y por sus características arriba expuestas se convierte en un medio idóneo para aprender a descubrir otras lenguas y culturas. Los muros de la clase se desdibujan para dar paso a un nuevo espacio de aprendizaje, donde el alumno, el profesor, la comunicación, la sociedad, la nueva cultura, se dan la mano para estudiar juntos la lección más difícil y apasionante de nuestras vidas: aprender a comunicarnos y a integrarnos como ciudadanos de sociedades plurales y solidarias.

## Bibliografía:

- ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Severina. MARTINEZ GARCIA, Juan Ángel (2006). “La unidad didáctica. Sus tareas desde la interculturalidad y su proyección en un blo”, XV Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española *Littérature, Langages, Arts: rencontres et création*. Universidad de Huelva (9, 10, 11 y 12 de mayo de 2006)
- ASHLEY, Chris; Lizenberg, Nora y Zapata, Miguel (2004 March,1). “El uso de los Cuadernos de Bitácora o *Weblogging*: Otro tipo de sitios web”. *RED, Revista de Educación a Distancia*, 10. <http://www.um.es/ead/red/10/weblogs1.pdf>
- ASHLEY, Chris; Lizenberg, Nora y Zapata, Miguel (2004). “El cuaderno de bitácora o *weblog*, parte II: Un sitio *web* tan versátil como una navaja suiza”. *RED, Revista de Educación a Distancia*, 11. <http://www.um.es/ead/red/11/weblogs2.pdf>
- KRASHEN, D.S., Scarcella y M.Long (1982) “Child-Adult Differences In Second Language Acquisition” U.S.A. :Newbury House
- LINDAHL, C.; Blount, E. (2003). Weblogs: simplifying web publishing. *Computer*, Vol. 36, No. 11, pp. 114-116.
- La Unidad Didáctica y el Blog: <http://entrez.canalblog.com>
- MEAD, G.H. (1932) *Espíritu, persona y sociedad*. Barcelona: Paidós. 1982
- ORIHUELA, J. L., y Santos, M. L. (2005). “Los weblogs como herramienta educativa: experiencias con bitácoras de alumnos.” En *Quadernsdigitals.net*, <http://www.quadernsdigitals.net>
- PIAGET, J. (1987): *Psicología y Pedagogía*, Ed. Ariel, Barcelona.
- VERA, Eland, “Los Weblogs Como Herramienta Educomunicativa”, disponible en: <http://autocosmofilia2.blogspot.com/2006/02/los-weblogs-como-herramienta.html>
- ZAPATA, M. (2004). “Weblogs: Nuevos cuadernos de bitácora”. *RED, Revista de Educación a Distancia*, 11. <http://www.um.es/ead/red/10/bitacoras.pdf>



## **Propuesta de desarrollo del portfolio europeo de las lenguas en la enseñanza de FLE en la universidad.**

Belén ARTUÑEDO GUILLÉN  
Universidad de Valladolid

Una de las innovaciones propuestas en el EEES (Espacio Europeo de la Educación Superior) es la introducción de *portfolios* como herramienta de trabajo docente en el proceso de aprendizaje y de control del rendimiento en la adquisición de segundas lenguas. Tomando como punto de partida el Marco Común Europeo de Referencia y el Portfolio Europeo de las Lenguas, nuestro objetivo es proponer una articulación del modelo de *portfolio* a la enseñanza de la Lengua Francesa en los estudios de Filología Francesa, valorando las posibilidades metodológicas para el tratamiento del texto valorando su incidencia en el desarrollo de la competencia textual y el seguimiento y evaluación de la construcción del texto en el desarrollo de la expresión, todo ello en el marco de la programación de tutorías.

En un primer momento abordaremos el contenido del Portfolio Europeo de las Lenguas (PEL) y sus posibilidades metodológicas, en segundo lugar estableceremos una serie de consideraciones acerca de la tutoría universitaria en el EEES y por último, teniendo en cuenta una postura muy definida con respecto a las técnicas de corrección en expresión escrita, haremos la propuesta didáctica de uso del portfolio.

El PEL propone un sistema de autocontrol que permita que todos los ciudadanos europeos dispongan de una especie de diario lingüístico personal en el que ir anotando todas sus experiencias de aprendizaje lingüístico de manera que todos los progresos de cada aprendiz se vayan traduciendo en distintos niveles de competencia lingüística. En la política lingüística de la CEE, el PEL supone una medida más de cohesión europea y aporta una propuesta metodológica en la que se destacan tres principios: **La transparencia educativa**, ya que unifica conceptos como capacidades, estrategias de aprendizaje y competencias individuales en el aprendizaje de lenguas. Un **enfoque reflexivo** en el proceso de enseñanza/aprendizaje que desarrolla la capacidad de aprendizaje autónomo. Y finalmente, una apuesta por el **plurilingüismo** para fomentar la interacción intercultural

El *portfolio* consiste en la recopilación de una serie de datos y documentos, en los que se consigna el proceso de aprendizaje: certificados, hojas de trabajo, calendario de actividades, listas de lectura, memorias de proyectos, textos y extractos de trabajos realizados, etc. Su objetivo principal es que el alumno tenga una visión del proceso de aprendizaje y que adquiera la capacidad de reflexionar sobre el aprendizaje mismo, la capacidad de autoevaluarse y de definir metas o de desarrollar estrategias para trabajos ulteriores.

El PEL contiene tres módulos:

1. Un **pasaporte lingüístico** y documentos que le acompañan, que recogen las acreditaciones y competencias lingüísticas (oficiales o no) de una manera reconocida internacionalmente.

2. Una **biografía lingüística y cultural** en la que el usuario describe sus conocimientos lingüísticos y experiencias en el ámbito del aprendizaje de lenguas.

3. Un **dossier** en el que se pueden incluir muestras del progreso y el desarrollo del aprendizaje.

Nuestro desarrollo del PEL se centra en un proyecto de Dossier para el desarrollo de la expresión escrita.

En cuanto al formato oficial, el PEL se presenta en forma desplegable de maletín y de archivador. El proyecto del PEL se inició en España en 2001, durante el Año Europeo de las Lenguas, bajo la supervisión del Comité Nacional para el Portfolio y, dada la complejidad del proyecto, se estimó la necesidad de secuenciar su desarrollo. Estamos pues ante un proyecto modular con un esquema común que pueda adaptarse a las diferentes realidades lingüísticas, en fase de desarrollo y experimentación en toda Europa; de hecho, cada país está adaptando el PEL a su situación y condicionamientos<sup>1</sup>.

De los diferentes niveles del Portfolio que se han definido en España, el portfolio para adultos es un documento flexible y autoexplicativo, diseñado para que pueda ser utilizado por cualquier hablante, en cualquier lengua y cultura o nivel sociocultural, sin necesidad de entrenamiento específico. Teniendo en cuenta las características de este documento, el profesor universitario de lenguas extranjeras debe plantearse su implementación en el desarrollo de su programa y metodología docente.

---

<sup>1</sup> Para adaptar el PEL a la situación española se han elaborado cuatro documentos diferentes, teniendo en cuenta las diferencias de cada franja de edad y la diversidad de objetivos en los distintos momentos del aprendizaje. Se puede acceder a los documentos del portfolio español en la siguiente dirección: [http://www.mec.es/programas-europeos/jsp/plantilla.jsp?id=pel\\_docs](http://www.mec.es/programas-europeos/jsp/plantilla.jsp?id=pel_docs)

En el sistema universitario español el *portfolio* es una herramienta nueva, que en cierta medida mejora otras herramientas de control anteriores, como las memorias de trabajo, los informes finales o la carpeta de control continuo. Tiene un carácter más abarcador, con lo que refleja mejor los indicadores de calidad, la reflexión sobre los procesos, los registros de resultados, la eficacia de la organización, la definición de objetivos o la planificación futura. Es útil para los estudiantes, pero también puede ser empleado como herramienta docente por el profesor.

Podemos distinguir diferentes tipos de portfolio:

- *Portfolio de trabajo (working portfolio)*, que contiene documentos sobre una cuestión específica, ya sean extractos, trabajos completos o muestras para ser objeto de evaluación.
- *Portfolio de evaluación (status-report o assessment portfolio)*, en los que se documentan las tareas realizadas de una forma transparente y prefijada para que se preste a una evaluación externa y de lugar a una nota.
- *Portfolio de los mejores trabajos (showcase o best works portfolio)*, en los que el alumno recoge muestras de lo que él considera sus mejores logros.
- *Portfolio de proceso (time sequenced o process portfolio)*, en los que se documenta el desarrollo de un trabajo a lo largo de un tiempo prolongado.
- *Portfolio para solicitudes (application portfolio)*, en el que se hacen constar los cursos superados, calificaciones obtenidas y trabajos seleccionados que informen sobre las cualificaciones del solicitante. Aquí se pueden incluir un *curriculum vitae*, cartas de presentación, certificados de notas, etc.

En nuestro trabajo nos interesa combinar el portfolio de trabajo y el de progreso para la secuenciación de las tareas de escritura y su supervisión.

El PEL, diseñado como el MCER por el Consejo de Europa, y adaptado a la edad de las personas en formación y a los contextos nacionales, cumple varias funciones:

- **Informativa.** Refleja el nivel de competencia de su titular en distintas lenguas e informa a terceras personas de sus destrezas comunicativas, documentadas de manera transparente y fidedigna.
- **Pedagógica.** Ayuda a los estudiantes de lenguas a reflexionar sobre los objetivos de aprendizaje, a planificarlo y a aprender de manera autónoma, aumentando así su motivación y responsabilidad
- **Documental.** Permite evidenciar las competencias lingüísticas y

- **Política.** Contribuye a la conservación y a la tolerancia de la diversidad lingüística y cultural, la promoción del plurilingüismo y la educación democrática de los ciudadanos.

En nuestros objetivos figuran las finalidades pedagógica y documental como eje de la concepción del modelo de trabajo, aunque tangencialmente pueda tener un valor informativo si se desea transformar en un instrumento de evaluación.

Una de las aplicaciones de los principios del *e-learning* son **los *portfolios* en formato electrónico**. A la hora de dar consistencia material a la carpeta de documentos del *portfolio*, podemos recurrir a un archivador tangible, o bien a un formato digital. Este último se conoce como un *e-portfolio*, en el que los datos se almacenan sobre un CD, DVD u *online* —aprovechando algunas plataformas como BSCW o Moodle—. Un *portfolio* electrónico tiene varias ventajas: permite incorporar y manejar un volumen ingente de datos; y se presta a incluir información de formatos muy diferentes, como texto tecleado, páginas escaneadas, fotos y otro material gráfico, descargas de Internet, archivos en PDF o programas de tratamiento de texto como *Word*, grabaciones sonoras, diarios o *blogs*, enlaces hipertextuales, etc. Son importantes las consideraciones sobre su diseño, como una vinculación bien estructurada y clara de sus distintas partes, las fuentes que se utilicen, el tamaño de las imágenes o el uso del color. El *e-portfolio*, en definitiva, puede contribuir a potenciar la competencia del alumno en las TIC, así como a familiarizarlo con los nuevos principios de la edición *online* y de las herramientas informáticas relacionadas.

En los últimos años, en la Universidad española se ha abordado la reflexión y la prueba experimental de este *outil didactique* en diferentes ámbitos educativos sin que por ahora haya propuestas institucionales claras de implementación del mismo. En nuestra opinión, el conocimiento del documento permite introducir en la actual práctica docente el uso de algunos documentos como el dossier y el diario lingüístico, bien como metodología de trabajo en el desarrollo del programa de la materia o bien como forma de seguimiento en las tutorías.

**La tutoría** aparece como uno de los elementos clave en el Modelo Europeo de Educación Superior, de ahí la necesidad de reflexionar sobre la articulación de este

espacio de enseñanza. El concepto de tutoría recubre concepciones diversas, desde la identificación con el tiempo dedicado por el profesor a ejercer la tutela y orientación a los estudiantes que cursan su materia, hasta el sistema de atención personalizada centrado en propiciar la adaptación al sistema universitario y a desarrollar el proceso de aprendizaje o a orientar la elección curricular y la orientación profesional.

La oferta de tutoría que ha de realizarse desde las directrices europeas debe centrarse en la perspectiva organizativa y estructural dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje. Se considera la tutoría como una modalidad más de la actividad docente y el espacio más adecuado para centrar la acción educativa en el estudiante. En este sentido la tutoría se define como *modalidad organizativa de la enseñanza universitaria en la que se establece una relación personalizada de ayuda en el proceso formativo entre un facilitador o tutor, habitualmente un profesor, y uno o varios estudiantes*<sup>2</sup>.

La propuesta que realizamos se centra en la tutoría docente como estrategia didáctica, como una modalidad de enseñanza planificada para el desarrollo de algunas competencias por parte de los alumnos y en combinación con otras modalidades organizativas y no separada de ellas. La tutoría aparece como el espacio adecuado para supervisar el aprendizaje autónomo de los estudiantes y su adquisición de competencias; como opción docente, es una de las propuestas de innovación curricular que más se está impulsando en la universidad, entendida como modalidad organizativa y sistemática. En ella, se puede identificar una serie de objetivos generales de apoyo al aprendizaje y de desarrollo integral del estudiante como son algunos de los señalados por Pérez Boullosa<sup>3</sup> que se agrupan en el desarrollo de diferentes competencias como son la capacidad general para el aprendizaje (estrategias cognitivas para la construcción del conocimiento, organización y planificación, búsqueda, selección y valoración de información, etc.); la capacidad académica (desarrollo del conocimiento, elaboración de conceptos abstractos, etc.); desarrollo de habilidades de resolución de problemas (transferir, extrapolar, analizar, evaluar, sistematizar...); habilidades para la comunicación (planificación y estructuración del discurso oral y escrito, claridad); competencias en organización y gestión personal (planificar tiempos y recursos para el aprendizaje); competencias relacionadas con el desarrollo personal (motivación, responsabilidad, esfuerzo).

---

<sup>2</sup> Ver A. Pérez Boullosa, "Tutorías", en M. de Miguel Díaz (coord.), *Metodologías de enseñanza y aprendizaje para el desarrollo de competencias*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, p. 134.

<sup>3</sup> Op. Cit., p. 136

El desarrollo de tutorías con finalidad académica exige del profesor un seguimiento que se puede articular de diversas formas, entre ellas, proponemos la elaboración de un portfolio. Para esta planificación parece indispensable realizar un registro acumulativo o ficha individual donde se recojan los datos del rendimiento académico del trabajo en tutoría. En el Dossier, descrito en el PEL, se recogen diferentes ejercicios y producciones del estudiante a lo largo de todo su proceso de aprendizaje y la tutoría sería el espacio de enseñanza adecuado para supervisar la realización del mismo e incluir el trabajo específico desarrollado en relación con la clase práctica tanto de expresión oral como escrita, aunque en esta comunicación nos centraremos únicamente en la expresión escrita.

Si hasta ahora, la tutoría como sistema de apoyo a la enseñanza se situaba en la periferia de la acción docente en la que el profesor disponía de unos tiempos para enseñar y de otros (mucho más reducidos) para atender a las dificultades de aprendizaje de los estudiantes, para corregir disfunciones más individuales que colectivas o bien orientar la realización de trabajos, a partir de ahora representa una metodología de enseñanza que, en la medida en que se haga efectiva la política europea (con exigencia de mayores cuotas de aprendizaje independiente del estudiante-no presencial, en escenarios profesionales, bajo supervisión-), todo profesor tendrá que utilizar.

Nuestra propuesta de implementación del portfolio en las tutorías correspondientes a las clases de Lengua Francesa surgen de una elección previa en cuanto al tratamiento pedagógico del error y de la falta<sup>4</sup> y a las técnicas de corrección y supone hacer de las tutorías el espacio de aprendizaje de estrategias de relectura y auto-corrección.

En la corrección de la expresión escrita, la tutoría permite intervenir individualmente a través de la propuesta de técnicas de reescritura adaptadas al carácter del texto presentado por cada alumno y una vez que se ha realizado la autocorrección guiada. La estructura de Dossier (Portfolio) permite supervisar todas las fases de la producción de textos de los alumnos, dándole una estructura secuenciada e idéntica para todos aunque las dificultades de cada alumno sean diferentes. La implementación consiste en la organización por parte de cada alumno de una carpeta de trabajo para cada tipo de texto que se va a trabajar en el aula de lengua, como input de la adquisición de la competencia comunicativa y lingüística que hayamos programado. Cada carpeta o

---

<sup>4</sup> Ver capítulos 5 y 6 de Marquilló Larruy, M. (2003), *L'interprétation de l'erreur*, Didactique des Langues étrangères, Clé International, pp.49-61.

fichero del dossier contiene el texto modelo (lectura interpretativa y analítica realizada en el aula), el plan del texto que deben escribir en sus diferentes fases (introducción, progresión temática, redes léxicas, párrafos, conclusión, cierre, etc.), las reglas de escritura (lingüísticas y estilísticas) que deben respetar, los borradores numerados, las fichas de autocorrección y las instrucciones de reescritura que reciben en la tutoría para cada borrador. Esta carpeta sólo se considera cerrada cuando el texto que han producido es definitivo. Mostramos a continuación a modo de ejemplo una posibilidad de carpeta (cada número representa un apartado de la carpeta y una fase de la secuencia a desarrollar en la tutoría) para el dossier **le texte descriptif**:

**Textes à analyser:** a) portrait littéraire, b) autoportrait (caricature), c) analyse critique d'un tableau (portrait), d) séquence descriptive d'un roman policier, e) séquence descriptive d'un dépliant touristique.

1. Lectures analytiques: retrouver le plan de texte de chaque modèle proposé.

Protocole d'analyse:

- Première lecture: horizon d'attente: information sur l'oeuvre, l'auteur, l'époque, l'origine du texte; formulation d'hypothèses: à quel public le texte est-il adressé? Le titre: rapport au texte (qu'est-ce que nous nous attendons à lire? Quel est le but de l'auteur? (expliquer, analyser, persuader, critiquer, etc.). Voix et focalisation.
- Deuxième lecture: identification de la typologie textuelle et des caractéristiques des discours. Retrouver le plan d'ensemble: déterminer la forme de l'introduction, du développement et de la conclusion du texte. Analyser l'articulation des paragraphes par rapport au plan d'ensemble. Établir la progression thématique dans le texte. Repérer exemples, citations, arguments d'autorité, parenthèses.
- Troisième lecture: les réseaux lexicaux et la progression thématique. Schéma du plan d'ensemble: thèmes et liens logiques. Modalités dominantes; marques d'objectivité/subjectivité dans le texte; le système temporel: pourquoi ces temps verbaux et à quoi ils servent; analyse syntaxique.
- Quatrième lecture: le ton du texte (neutre, polémique, ironique, etc.) et but de l'auteur (révision et confirmation ou correction des hypothèses formulées lors de la première lecture).

2. Tâches d'écriture: écrire un portrait au départ d'une reproduction d'un tableau, rédiger un autoportrait caricatural, décrire ce que l'on voit de la fenêtre de sa chambre, présenter une ville de leur choix (travail de préparation pour une présentation orale power-point).

Pour chaque texte nous ouvrons un fichier qui comprend les éléments qui suivent:

3. Élaboration du plan de texte pour chaque modalité. Protocole de décisions préalables à prendre dans le cas du portrait (description d'un tableau): introduction (présentation/identité du personnage décrit, thématisation d'un élément relevant de son physique, question rhétorique, ressemblance/impression), développement (focalisation, parcours du regard descripteur, conditions de visibilité, couleurs, comparaisons, synesthésies, évaluation d'émotions et sentiments), conclusion (retour à l'identité, réponse à la question rhétorique, retour à l'élément thématisé, impression générale sur le caractère qui se dégage du physique, etc.).
4. Le lexique: mappe sémantique de la perception (les cinq sens). Travail sur les prédicats: choix d'adjectifs pour les différentes parties du visage et/ou du corps. Construction de la synesthésie.
5. Règles d'écriture: interdiction d'emploi du verbe "être", obligation d'emploi de: superlatifs, proposition relatives, comparatifs, obligation d'emploi des constructions "on dirait que...", "on a l'impression que...", nominalisation ("la douceur de...", "l'éclat de...").
6. Établir les paragraphes (trois minimum) et vérifier la ponctuation.
7. Première proposition de texte (brouillon)
8. Première correction pédagogique: à l'aide d'un code accordé avec les étudiants, le professeur indique les types d'erreurs à corriger dans chaque ligne ou paragraphe. Par exemple: L (lexique), O (ortographe), C (conjugaison), etc. L'étudiant cherche l'erreur pour une auto-correction.
9. Fiche de relecture: vérifiez
  - le respect du plan de texte fixé
  - le respect des règles d'écriture
  - la progression thématique (parcours du regard) par rapport à l'articulation des paragraphes, l'équilibre entre eux



- l'emploi de sujets nominaux
  - la voix dans le texte et les marques de subjectivité
  - la syntaxe des propositions relatives et le choix des pronoms (qui, que, dont, où, etc.)
  - la syntaxe des comparaisons, les comparatifs irréguliers, la syntaxe du superlatif.
  - l'accord dans le texte (sujet-verbe, nom-adjectif, les possessifs...)
10. Deuxième correction pédagogique: vérification de l'autocorrection et explication.
11. Fiche de réécriture (d'après les difficultés repérées chez chaque étudiant).  
Par exemple:
- dans le deuxième paragraphe, amplifie les groupes nominaux utilisés par des expansions telles que propositions relatives, appositions et compléments prépositionnels.
  - dans la description des couleurs, corrige la cohérence entre les adjectifs choisis et les conditions de visibilité.
  - reformule les synesthésies: utilise des adjectifs concernant le toucher et le goût pour décrire le visage
  - évite d'exprimer l'intensité avec "très" et "beaucoup", cherche d'autres options.
  - évite la répétition des verbes "regarder" et "voir", pense à "deviner", "apercevoir", "découvrir", "se montrer", "apparaître" (consulte la mappe sémantique de la vue)
  - reformule la conclusion en t'adressant au lecteur l'invitant à adhérer à la beauté décrite.
12. Tâche de réécriture: deuxième proposition de texte (brouillon)
13. Correction pédagogique (mêmes techniques indiquées plus haut)
14. Autocorrection: évaluer avec l'élève s'il convient de donner des nouvelles fiches de relecture/ réécriture ou si l'on considère le texte comme définitif.
15. Entretien sur les difficultés principales, révision des objectifs d'apprentissage réussis. Évaluation.

Esta sería la secuencia del trabajo articulado y archivado en el Dossier del Portfolio cuya planificación individual y seguimiento (imposible de realizar en las horas

de clase) dan contenido a las tutorías que adquieren un carácter prácticamente obligatorio, dejando de ser un tiempo de disponibilidad infrautilizado muchas veces o desigualmente aprovechado por los alumnos al tiempo que se garantizan unos objetivos y contenidos precisos que son una pauta concreta de uso de ese espacio docente. No abordamos aquí el uso del portfolio en la evaluación pero resulta evidente que puede ser la mejor herramienta para llevar a cabo una evaluación continua y pedagógica, no simplemente sumativa.

A modo de conclusión, podemos decir que la tutoría como oferta de enseñanza es el espacio adecuado para dar contenido al ‘aprendizaje independiente’ de los estudiantes que propugna el EEES. La implementación del Dossier del Portfolio como herramienta de aprendizaje en el desarrollo de la competencia escrita en el marco de la tutoría nos parece una forma concreta de darle contenido a una declaración de intenciones y de principios en el marco de las políticas lingüísticas europeas todavía por definir en sus formas de implementación. Por otro lado, el aprendizaje independiente fomentado desde la estrategia docente no debe significar dispersión de energías ni disponibilidad absoluta para cualquier cosa que el alumno necesite en cualquier momento, la tutoría debe representar una organización docente con fines delimitados que los alumnos deben conocer y respetar para que sean efectivas y rentables tanto para el profesor como para la totalidad de los alumnos y la programación del Dossier del PEL garantiza estos límites. Será por ello necesario que los programas de las asignaturas especifiquen todos estos elementos de la oferta de aprendizaje tutelado que realiza el profesor y el Portfolio ofrece ya un soporte de trabajo generalizado al que dar contenidos para implantar un modelo de tutoría con el que docentes y discentes se vayan familiarizando .

## Bibliografía

- ABENSOUR, C., PINHAS, L., TOURNADRE, M.H. (1998), *Pratique de la communication écrite*, Paris, Nathan.
- AGRA, M.J., GEWERC, A., MONTERO, M.L. (2002), “El portafolios como herramienta de análisis en experiencias de formación on-line y presenciales”, *II Congreso Europeo de Tecnologías de la Información en la Educación y en la Ciudadanía*, Barcelona, [www.usal.es/ofeees/nuevas\\_metodologias](http://www.usal.es/ofeees/nuevas_metodologias)
- BARBERÁ GREGORI, E., *Evaluación por portafolios en la Universidad*, [www.ub.es/forum/Conferencias](http://www.ub.es/forum/Conferencias)
- BARRAGÁN SÁNCHEZ, R. „El portafolio, metodología de evaluación y aprendizaje de cara al nuevo Espacio Europeo de Educación Superior. Una experiencia práctica en la Universidad de Sevilla“, *Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa*, vol. 4, nº 1, pp.121-140., [www.usal.es/ofeees/nuevas\\_metodologias](http://www.usal.es/ofeees/nuevas_metodologias)
- CHARNET, CL., ROBIN-NIPI, J. (1997), *Rédiger un résumé, un compte rendu, une synthèse*, Paris, Hachette Français Langue Étrangère.
- CONTENTIN-REY, GH. (1995), *Le résumé, le compte rendu, la synthèse*, Paris, coll. Savoir-Faire, Clé International.
- FERNÁNDEZ MARCH, A. (2004), “El portafolio docente como estrategia formativa y de desarrollo profesional“, *Educación*, nº 33, pp.127-142.
- FERRÉOL, G., FLAGEUL, N. (1996), *Méthodes et techniques de l'expression écrite et orale*, Paris, Armand Colin.
- GARDES-TAMINE, J., PELLIZZA, M.A. (1998), *La construction du texte*, Paris, Armand Colin.
- HIRSCHSPRUNG, N. (2005), *Apprendre et enseigner avec le multimédia*, Paris, Hachette formation.
- HOLZINGER, H.J. (2006), “Hacia el EEES: Cambios en metodología y evaluación en la asignatura Alemán como Segunda Lengua en la Universitat de València (España)”, *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, vol. 1, 49-60.
- MARQUILLÓ LARRUY, M. (2003), *L'interprétation de l'erreur*, Didactique des Langues étrangères, Clé International.
- MIGUEL DÍAZ, M. de (coord.) (2006), *Metodologías de enseñanza y aprendizaje para el desarrollo de competencias. Orientaciones para el profesorado universitario ante el Espacio Europeo de Educación Superior*, Madrid, Alianza Editorial.
- PÉREZ BOULLOSA, A. (2006), “Tutorías”, en MIGUEL DÍAZ, M. (coord.), *Metodologías de enseñanza y aprendizaje para el desarrollo de competencias*, Madrid, Alianza Editorial.
- PÉTILLON, S., GANIER, F. (coord.) (2006), *La révision de texte: méthodes, outils et processus*, *Langages* nº 164, Larousse.
- RICO VERCHER, M. / RICO PÉREZ, C. (2004), *El portfolio discente*, Alicante.
- TUR VIÑES, V., ORBEA MIRA, J., FERNÁNDEZ POYATOS, D. (2006), “El portfolio discente en la docencia de la Creatividad en Comunicación”, *IV Jornadas*

*de Redes de investigación en docencia universitaria, Universidad de Alicante*  
[[http://www.eduonline.ua.es/web\\_ice/](http://www.eduonline.ua.es/web_ice/) (13/12/2006)].

DUQUETTE, L., LAURIER, M. (dir) (2000), *Apprendre une langue dans un environnement multimedia*, Québec, Logiques.

VERA, C. (2001), *L'internet en classe de FLE*, Madrid, Méthodologie actuelle, Longman.

VILLANUEVA, M.L. (2002), “Los estilos de aprendizaje ante los retos de la Europa multilingüe”, en en *Didáctica del español como lengua extranjera*, MIQUEL, L., SANS, N. (coord.), Madrid, Fundación Actilibre, col. Expolingua, pp. 243-263.

[www.elearningeuropa.info](http://www.elearningeuropa.info), portal de la Unión Europea con directrices sobre la enseñanza electrónica (1.2.2007).

# FLE: Subjonctif et mentalités

Michel L. Bateau,  
CIRMSB – Portugal

## Généralités

En 1985, *L'Isogramme*<sup>1</sup> a commencé de synthétiser nos observations parmi les apprenants Nord-américains. Repris dans les seconde et troisième éditions, on y avançait qu'une "valeur altérative" était indissolublement liée au mode subjonctif. Nous avons pédagogiquement tenté de réunir sous un même chapiteau les différents mécanismes qui régissent ses emplois en milieu culturellement défavorisé, et en fonction des données des mentalités.

On a souligné bien au-delà des "psychologies de l'auteur" et des "intelligences" du texte, l'importance du contexte, de l'intentionnalité. Aussi, doit-on prendre en considération les modalités de sa réception et ses interactions avec les contraintes et déterminations au niveau conceptuel. L'usage du Subjonctif, de même que le non recours formel à ce mode, reste étroitement lié aux mentalités émettrices et réceptrices. La répression des doutes et les subtilités de l'ego tendent à limiter la communication aux emplois de l'Indicatif et de l'Impératif. Cette répression ouvre sur une communication incomplète, partielle, sclérosante, qui peut s'avérer source de violence en raison de ses frustrations conceptuelles et verbales. Dans une Europe qui élève ses barricades dans l'espoir de préserver ses identités nationales, s'il n'est guère possible d'y matérialiser une langue commune, du moins peut-on envisager nos enseignements en fonction d'une psychologie collective dont les identités en seraient les variations. Ce n'est pas la technologie qui fait défaut, mais l'adhésion à une reconnaissance effective d'une Europe des mentalités.

Les emplois du Subjonctif semblent aujourd'hui à contre-courant de l'évolution apparente de nos sociétés : ils impliquent un ralentissement, tandis que les Indicatifs et les Impératifs vont dans le sens de l'efficacité afin de promouvoir rapidité et précision dans les communications et les prises de décision. La recherche d'adéquation avec le réel

---

<sup>1</sup> M.L. Bateau et J. Spencer (1985), *L'Isogramme : grammaire synthétique pour le français international*, Edmonton, Alta Press, 1990, « altapressrelay.com ».

tangible tend à éliminer les pulsions troubles et complexes de l'ego. Cette caractéristique s'étend aux créations utilitaires (rapidité accrue des fonctions cognitives), telles que les simplifications publicitaires, panneaux routiers, calicots et enseignes, slogans de manifs...

Passablement éloignée des manifestations élaborées de l'ego, doit-on identifier une exploitation des manifestations reptiliennes dans les rythmes, sons et programmes communément contemporains, dans le spectacle élémentaire (quoique de haute technologie) des productions "show biz"? Les romans de science fiction, les polars, les bandes dessinées, sont rarement le prétexte aux spéculations et réalisations complexes de l'ego, ils tendent à faire dépendre l'expression d'un sentiment "brut", d'une représentation spéculaire simplifiée et limitée. Autant d'indices qui démontrent une tendance croissante vers la répression de l'ego. A l'inverse, romans sentimentaux, complaisantes autobiographies, séries télévisées fort prisées, développent systématiquement les manifestations des traumas d'un ego blessé, frustré, troublé, génératrices de violence réprimée et/ou incontrôlées. La réflexion spéculaire du récepteur ("on ne comprend jamais les autres que par un secret retour sur soi-même") engendre une prise de conscience liée à la valeur altérative du Subjonctif.

Notre familiarité soutenue avec le XVII<sup>e</sup> siècle et notre enseignement du FLE en milieu anglophone nous ont fait prendre conscience de l'inadaptation des grammaires traditionnelles, et/ou simplifiées pour répondre aux séductions de la télécommunication. On y retrouve aussi les confusions et obstacles érigés chez les apprenants les mieux disposés, dès lors que ces descriptions théoriques à vocation normative, se confrontent au réel. En 1985, nous avons dû reformuler et proposer nos solutions sous la forme synthétique d'une "grammaire du français International".

On a constaté depuis "belle lurette" que certaines formes du Subjonctif sont tombées en désuétude, et que d'autres étaient moins employées, au profit de l'Indicatif. Mais ce qu'il convient de souligner est la rémanence, aux niveaux conceptuel et communicant, des "valeurs subjunctives". C'est cependant l'exigence contemporaine de rapidité, pour une gestion accélérée du temps et de la durée, et non l'effet de la "paresse" mentionné par Martinet, qui a produit une évolution suivant laquelle la valeur subjunctive s'exprime dans les formes infinitives.

Une autre simplification traditionnelle repose sur une modélisation spéculaire dans le transfert des hiérarchies sociales aux fins de justification des emplois du Subjonctif, qui seraient ainsi déterminés par un chef ou patron (la principale) intimant ses subordonné(e)s. De notre point de vue, la nécessité subjunctive répond dans le mode

affectif, aux nuances de la convivialité, de l'aversion et de la haine, de l'expression finalement irrépressible de l'ego. En situation émettrice, en apparence placé en subordination, cet ego peut très bien régenter le petit chef (principale) et en déterminer l'énonciation patronale afin de pouvoir simultanément poser la sienne. Dans la très grande majorité des cas, et dans le cadre de l'intentionnalité, la production du Subjonctif peut être simultanée à l'énonciation dans un mode d'affirmation. Concomitance et simultanéité ont ainsi pour effet de ressortir à une même action psychologique. On ne construit pas laborieusement le Subjonctif, il est émis comme faisant partie d'un effet de mentalité. Pour être compris, saisi, apprécié, "réalisé", il lui faut se brancher sur une conscience collective qui n'en repousse pas l'existence. La "méconnaissance" du réel au profit de conceptualisations méthodologiquement arrangées peut inspirer le doute et provoquer un état paralysant d'insécurité sur les réflexes cognitifs des apprenants, et des enseignants. Il peut même, engendrer une réaction de défense immédiate (reptilienne) dans la mesure où sa sécurité psychologique est menacée, agressée, d'où les "blocages" nombreux et durables.

Nous avons, principalement en Canada anglais, enseigné les langues étrangères à des groupes linguistiques socialement et culturellement très diversifiés. Les méthodes imposées, tant américaines que françaises, avaient le rare mérite de réduire la langue étrangère, soit à ses principales difficultés, présentées comme relevant d'une connaissance complexe et contradictoire, derrière le masque de règles dignes des interprétations fiscales, soit s'adonnant à une activité psittaciste particulièrement gratifiante et reposante au niveau de la pensée et de l'inconscient. L'immersion était particulièrement destinée aux fonctionnaires anglophones contraints de devoir "fonctionner" en français pour assurer leur promotion dans le cadre du bilinguisme officiel. Les volitions négatives d'une conscience rebelle étaient ainsi effacées par des automatismes enfilés tels des perles d'occasion sur le collier de la francité. On pourrait même céder à un doute pernicieux : les fruits limités de l'apprentissage linguistique permettraient-ils de réduire l'influence d'une langue étrangère au détriment de la langue nationale dominante, principalement l'anglais, en sécurisant l'apprenant de tout contact culturel approfondi susceptible de s'avérer une source de frustration pour un ego conditionné ? La "mise en situation" n'offrant guère qu'une facette fort limitée des cultures de consommation. Ce phénomène de flottage, de drave<sup>2</sup> des connaissances linguistiques, selon nos observations sur les étudiants du

---

<sup>2</sup> Il s'agit du flottage du bois coupé, dont les troncs élagués s'écoulent au gré des courants de la rivière, et vont se fixer dans les anses, baies ou estuaires, surface mouvante, traître, inquiétante de non

Canada anglais, d'Ibérie et de France, donne lieu à une stagnation idiomatique par défaut de structures linguistiques. En revanche l'imposition de structures linguistiques en inadéquation avec l'usage, produit un effet de paralysie lorsque ces structures traditionnelles, apprises et ancrées dans la conscience de l'apprenant, se concrétisent dans la pratique comme des sources d'insécurité.

Autant le développement artificiel de langues secondaires en voie de disparition est politiquement fondé pour le maintien du statu quo d'une indépendance culturelle et territoriale, autant la conservation d'une langue riche, fonctionnelle et établie (anglais, espagnol, français, portugais, japonais, mandarin, russe, turc etc.) est, du point de vue des cohésions sociales étendues et des mentalités identitaires, une absolue nécessité. L'acquisition d'une ou de plusieurs langues étrangères ne devrait raisonnablement bien s'établir que par rapport à une langue nationale, dite maternelle, structurellement bien assimilée dans le cadre des mentalités nationalistes, pragmatisme oblige...

La difficulté majeure reste le "comment?". En état d'innocence structurelle, amateur de mots automatiquement enchaînés au fil du discours psittaciste, l'apprenant en immersion n'a pas vraiment conscience de son décalage. Enfermé volontaire, il fonctionne dans la quiétude aléatoire d'une fausse sécurité. Le contenu sémantique est submergé par une accumulation de vocables mis bout à bout comme les wagons de petits trains pour enfants, et adultes. Le contexte et l'intentionnalité sont réduits à leur plus élémentaire fraction. Le Subjonctif n'a plus sa raison d'être. L'apprentissage de ces chemineaux de la langue, peut certes reposer sur une "réplique" artificielle du réel (des mises en situation trop souvent lénifiantes et ou assez peu stimulantes), mais confronté à un argument contradictoire, la nécessité de rester dans ses expressions sécuritaires affirme un dialogue de sourds, au cours duquel l'apprenant s'enferme dans ses enfilades de vocables, passe au franglais, puis à l'anglais, pour revenir éperdu dans son idiomatique psittacisme. Nous y verrions les conséquences de son constat implicite de ne pouvoir réellement communiquer, et simultanément l'imposition délibérée de l'illusion contraire. On nous a même rapporté des cas où l'apprenant "parrot", incroyablement, estime que son échec linguistique ne peut avoir d'autre cause que l'incompétence linguistique de son interlocutrice, fut-elle "native speaker".

Depuis plusieurs décades, nombre d'apprenants conceptualisent et utilisent les "je veux, *quiero, quero, I want...*", et tendraient à considérer comme inutiles, voire impropres

---

fixité, dangereuse pour qui n'est pas expert à maintenir son équilibre sur ces troncs (cf. Félix-Antoine Savard (1937), *Menaud maître-draveur*, Ottawa, Fides, chap. IV).



au niveau comportemental, les “je voudrais, *quisiera, querería, I would like...*”, car ces formes ne satisferaient pas leurs besoins essentiels et immédiats. Pour le locuteur cela relève cependant d’une question d’efficacité, d’économie de temps et de moyens, facilitant grandement les communications. L’enseignant peut certes souhaiter mettre à la disposition de l’apprenant une panoplie moins sommaire que celles des seuls Indicatifs et modes directs. Mais comment donner sa place au mode subjonctif, si les apprenants ne ressentent pas ou plus le réflexe psychologique et comportemental de sa nécessité ? Ces structures sont de plus en plus absentes. Le bien dire, la langue littéraire ne concerne guère qu’une faible minorité. La majorité des autres se montre avide de communiquer, on le remarque dans l’usage inflationniste des téléphones portables et des “blogs”. Mais cette appétence se fonde surtout, dans le cadre des facilités linguistiques dans l’exercice d’une consommation directe, sur des comportements générateurs de “gratifications” immédiates.

La capacité d’adaptation du Nord-américain est admirable, enviable, de même que la vivacité subtile moyen-orientale. Dans son milieu d’origine, le Nord-américain tendrait à reprendre aisément pied dans l’adversité, à créer son propre dynamisme, à s’en remettre à un optimisme de la versatilité<sup>3</sup>. Bien entendu, généraliser ce schéma aux minorités serait sans doute abusif. Mais, paradoxalement, devenu touriste ou immigrant, déplacé en milieu étranger, ce représentant d’une classe moyenne ne s’adapte que très difficilement, au mieux en surface et par transfert ou placage forcé de ses propres structures sur la réalité étrangère. Ce qui tient tant aux différences de mentalités qu’aux résistances du milieu d’accueil relevant d’un réflexe de fermeture et de défense.

En Europe, les qualifications réelles des jeunes chercheurs d’emplois pourront être confirmées dans le cadre de leurs premiers contrats de travail. En général, nous l’avons constaté en France au cours de notre dernière décade d’enseignement en faculté des Lettres, leur familiarité avec l’orthographe, la syntaxe et les lettres est relativement sporadique. Ce qui laisse imaginer l’état des connaissances dans les autres institutions, non spécialisées sur le bien dire ou écrire. Cette “méconnaissance” donne lieu à une évidente stigmatisation, aboutit à des fermetures et exclusions à partir des milieux d’immigration, à une marginalisation presque systématique des communautés d’origine étrangère. Ainsi s’accroît la difficulté des contacts et des communications, et se développe par compensation un appétit de consommation des gadgets proposés. Sous les contraintes

---

<sup>3</sup> Chez mes étudiants du Nord de la France, le côté positif de cette « versatilité », hypothétiquement étendue à 8 ou 10 emplois successifs dans l’année générait un sentiment d’horreur. L’emploi souhaité devait être « pour la vie ». Rêveries en inadéquation avec les réalités économiques et sociales.

d'un pouvoir centralisé et fondamentalement exclusif, ces états de société et des mentalités entraînent des réactions psychologiques d'enfermement, de frustration, voire de paralysie au niveau des comportements sociaux, linguistiques et conceptuels. Dans leur grande majorité, ces groupes sociaux surfent sur l'Indicatif et plus encore sur les modes de l'affirmation, dans l'ignorance relative de l'expression subjonctive. Si les sociétés européennes jeunes vivent une adhésion de plus en plus marquée au modèle nord-américain, ce modèle, tronqué et mal compris hors de son continent, n'exporte que les structures primaires d'une consommation la plus immédiate possible. S'y rattachent également les traumatismes de la violence, lorsqu'il n'est plus possible pour l'individu d'exprimer ce qu'il ressent profondément, faute d'expression subjonctive, hormis par une affirmation directe reposant trop souvent sur un acte physique. Les frustrations individuelles et collectives de l'ego contrarié peuvent apparaître comme les vecteurs privilégiés d'une violence croissante dans les sociétés occidentales<sup>4</sup>.

### **Quelques précédents**

Élisions et présences du Subjonctif dans le français oral et écrit sont bien liées aux mentalités. Curieusement, les théories du Subjonctif n'y parviennent que par un détour particulièrement asocial lié aux niveaux de classe. Telle était implicitement le postulat de la "Grammaire de Port Royal"<sup>5</sup>, qui énonçait la nécessité de la communication.

Dans *La Logique de Port-Royal*, au chapitre V du livre "Des sophismes d'amour-propre, d'intérêt, et de passion", les auteurs analysent les comportements dans leur relation avec le langage et la "(dé)-formation" des esprits. Ainsi, dans nos perceptions souvent faussées de la réalité, le jugement prime-t-il sur la raison. Les liens affectifs font obstacle à la "(re)-connaissance" de la vérité. Ces liens dominant et altèrent la bonne capacité de jugement. A titre d'exemple, les auteurs alignent les ethno types de la "contrariété" dans les perceptions réciproques des Français et des Espagnols, et concluent : "il est visible que cette diversité de jugement ne peut venir d'autre cause, sinon qu'il plaît aux uns et aux autres de tenir pour vrai ce qui leur est avantageux, et que les autres n'y ayant point d'intérêt, en jugent d'une autre sorte" [I.324]. Le chapitre

---

<sup>4</sup> Depuis août 2008, inquiets des massacres perpétrés dans le monde scolaire et universitaire, des enseignants d'une petite école texane seront désormais armés afin de pouvoir efficacement limiter les manifestations incontrôlées de l'ego.

<sup>5</sup> Arnaud et Nicole (1660-83), *La Logique ou l'Art de penser*, Paris, Flammarion, 1970. Comme le souligne Louis Marin, cette logique n'est plus fondée sur le raisonnement, mais sur le jugement (Introd. p.9).

IV fait le point de cette ambiguïté fondamentale, partant d'une observation : "nous n'apprenons à disputer que pour contredire" [VII.333] après avoir différencié "de la contradiction maligne et envieuse un autre sorte d'humeur moins mauvaise, mais qui engage dans les mêmes fautes de raisonnement; c'est l'esprit de dispute [discussion] qui est encore un défaut qui gâte beaucoup l'esprit" [VII.332]. Certains, reconnaissant assez combien ces humeurs contredisantes sont incommodes et désagréables, prennent une route toute contraire, qui est de ne contredire rien, mais de louer et d'approuver tout indifféremment; et c'est ce qu'on appelle complaisance, qui est une humeur plus commode pour la fortune; mais aussi désavantageuse pour le jugement" [VIII.334]. Ces prémisses établies, les auteurs dénoncent la séduction des prédications et des fleurs de rhétorique dans la *Gazette* de Renaudot : "tous ceux qui meurent sont illustres en piété" [*Ibid.*].

Suivant en cela la démonstration de Carlos García<sup>6</sup> qui, dès 1617 érigeait en principe que la répétition – procédé subliminal avant la lettre – des assertions mentales engendrait une structure qui devenait "naturelle", la *Logique* décrit un glissement des "humeurs" réalisé par un style factice, sur les comportements et le langage : "Il est impossible que cette confusion dans le langage ne produise la même confusion dans l'esprit, et que ceux qui s'accoutument à louer tout, ne s'accoutument à approuver tout" [*Ibid.*]. C'est ainsi que les logiciens de Port-Royal se penchaient sur les mentalités et légiféraient ici sans les citer, sur les valeurs modales altératives du Subjonctif. Cette référence aux humeurs et à leur adéquation avec un "naturel sublimé" appris, lié aux comportements et au langage tendrait à justifier les styles élaborés du Siècle d'Or et du Grand Siècle. Malignité et envie d'une part, et les bienfaits de la "dispute" d'autre part, sont soulignés et opposés comme nécessaires, comme étant, suivant la disposition de l'émetteur, sources de vérités.

Le Subjonctif fascine les grammairiens. Parmi les théories stimulantes pour l'esprit on citera le concept de chronogénèse décrit par G. Guillaume<sup>7</sup>. Selon ce chronogénétisme, le Subjonctif énonce une "image-temps" qui souligne son incapacité à terminer le procès, il exprimerait une action incomplète, en devenir. Certaines analyses

---

<sup>6</sup> Carlos García (1617), *La Antipatía de los Franceses y Españoles*, Edmonton, Alta Press, 1976.

<sup>7</sup> Gustave Guillaume (1929) : *Temps et Verbe, théorie des aspects, des modes et des temps...*, Paris, républié chez Honoré Champion, Paris, 1984. Voir aussi l'excellente synthèse établie par Elina Veržinskaja et Vilhelmina Vitkauskienė (2004), dans : « L'Emploi du mode subjonctif en français contemporain et ses équivalents lituaniens ». *Kalbotyra*: III.52-61. Article disponible sur le net. Parmi les partisans de la pluralité des valeurs modales on retrouve : Le Bidois, M. Grevisse, G. Moignet, L. Clédât, J. Damourette, Ed. Pichon, J. de Poerck, R. L. Wagner, J. Pichon, etc.

ne lui reconnaissent aucune valeur modale, mais une seule forme syntaxique qui, dans un contexte absent, lui accorde un simple rôle de subordination. D'autres, fort usitées, discernent une pluralité de valeurs modales, liées aux valeurs contextuelles de ses emplois. Ces "valeurs" sont bien connues et structurent la plupart des grammaires : désir, supposition, doute, ordre, possibilité, irréalité, injonction, incertitude, etc. En 1985, nous avons proposé une "valeur altérative" du réel, soit du procès envisagé, rêvé comme achevé, qui recouperait l'intuition de Guillaume et les autres valeurs établies. Notre valeur modale s'avérait ainsi fondée sur une double intention de contournement et d'agression feutrée. A cette valeur structurante liée à une psychosociologie des sociétés, nous sommes aujourd'hui tenté d'ajouter une notion reposant sur la psychologie collective, sur les scénarios de l'inconscient collectif et individuel, souvent bien difficile à discerner l'un de l'autre dans leurs effets ou "réalisations". Il s'agit de la reconnaissance de la volonté dissolvante et gratifiante de l'"*aggravation*", dans le contexte des humeurs et des mentalités.

Elina Veržinskaja et Vilhelmina Vikauskienė, de l'université de Vilnius, apportent une conclusion intéressante, estimant après avoir cité nombre d'études :

[qu]'il est inexact de définir le Subjonctif comme le mode de l'irréalité par opposition à l'Indicatif qui serait celui de la réalité [...], le Subjonctif n'est à proprement parler ni le mode du doute, ni celui de la négation, ni celui du sentiment, ni celui de la volonté, ni celui de l'appréciation, mais [...] il exprime ce que ces différentes idées ont de commun, à savoir que l'action est simplement "envisagée" au lieu d'être "affirmée" [Soutet, 2000, 131]. On ajoutera que le Subjonctif représente le procès à travers l'esprit du sujet parlant, il désigne l'attitude personnelle du sujet parlant à l'égard de l'énoncé [Matonienė, 2002, 20].

Intériorité et intentionnalité, nous sommes de nouveau confronté à une expression simplifiée du "guillaumisme", mais cette fois implicitement liée à un problème de mentalités. L'apprenant y perdrait d'autant plus son éventuel latin que, même schématisées, ces théories reposent sur des exemples tirés d'une langue littéraire, écrite et soutenue, qui n'est plus que très rarement la sienne, même dans sa langue maternelle. Notre propos vise à la compréhension du phénomène linguistique par le *layman*, à partir de son expérience propre : retour aux mentalités.

Le mode subjonctif ne doit pas seulement son existence à la créativité des grammairiens. Il a préexisté à chacune des époques considérées en tant que catégorie

mentale indispensable à la régulation des comportements dans les sociétés, y compris pour offrir des contournements multiples à la violence reptilienne rampante dans les sociétés comme chez les individus. Nous avons en 1985 étudié cette composante en relation avec la malice humaine, et proposé une “volonté d’altération”, selon laquelle une tendance morbide s’exprimerait par “corruption” de la violence affirmée que nous avons précédemment schématisée. Si la violence repose en partie sur un non recours aux valeurs du mode subjonctif, celui-ci agirait comme le déflecteur de la première. Mais cette volonté altérative est aussi le reflet des agressions dissimulées, sournoises ou ironiques qui régissent la plupart des comportements “agoniques”. L’existence est une “perfection”, toute tentative de représentation en altère la qualité intrinsèque, car à la base se retrouve toujours une intentionnalité latente. Celle-ci repose surtout sur un plaisir escompté, une gratification virtuelle dont la “réalisation” est souhaitée. Il est certes toujours possible de flatter autrui par les affirmations de l’Indicatif, mais aussi, plus subtilement et profondément, par le recours aux modalités subjonctives. La gratification est alors double, acte réussi, dans les plaisirs différenciés d’un sentiment partagé par les locuteurs, à la fois originateurs et destinataires. Les bonnes mœurs exigeant d’ailleurs la surenchère lors des échanges de compliments.

Mais, envies, jalousies, convoitises et traumas non résolus, introduisent un arrière-fond de réticences, allusions et malice, une tendance morbide<sup>8</sup> répondant à une volonté d’“aggravation”<sup>9</sup>. Cette volonté altérative négative relève d’“injonctions” qui s’expriment par des séries de “*strokes*”<sup>10</sup> recourant en fait à tous les modes. C’est ici que se fondent mentalités et expressions langagières de l’ego. En prise directe sur les comportements psychologiques, le Subjonctif agit comme déflecteur et régulateur de la violence, mais aussi comme vecteur aiguisé dans le cadre de l’agression masquée, en parfaite adéquation avec les schémas de la contrariété<sup>11</sup> dans les mentalités. L’expression subjonctive s’avère nécessaire à l’équilibre des sociétés. Dans nombre de cas son absence n’est qu’apparente : l’exigence de rapidité des communications et des relations humaines ayant formellement éliminé les imparfaits et passés du Subjonctif au profit de présents plus accessibles et

---

<sup>8</sup> *Morbide* : tendance à la destruction de soi-même et/ou d’autrui.

<sup>9</sup> *To aggravate*, am. Tendance à vouloir accroître les difficultés d’autrui, en vue de sa destruction psychologique.

<sup>10</sup> *Injonction* : pulsions déterminées par les scénarios psychologiques ; *Stroke* : action réalisant les pulsions des injonctions (phrases blessantes ou sucrées, apostrophes, insultes, méconnaissances délibérées, etc.).

<sup>11</sup> *Contrariété* : référence aux binômes de la philosophie des contraires (cf. Bruno, et *La Antipatía* de Carlos García).

familiers, néanmoins, une valeur subjonctive atténuée se retrouve dans les infinitifs subjonctifs, qui en sont les substituts les plus usités.

Ainsi, les modalités du Subjonctif sont-elles, à des degrés divers, toujours activées suivant la maîtrise linguistique des groupes considérés. Au regard des mentalités nos sociétés n'ont guère changé depuis, peut-être, des millénaires. Pour ce qui est de l'âge moderne, les prémisses grammaticales élitistes de Nebrija et Port-Royal, n'ont que peu varié par rapport à notre époque contemporaine, guère plus que nos sociétés dont elles sont le reflet. Bien entendu, on a constaté une évolution certaine des mœurs, principalement due à la facilité des déplacements, à la prise de conscience du relativisme des identités nationales et de leur cortège d'idées reçues, aux conditions croissantes d'insécurité, etc., mais sur le fond, les réflexes collectifs sont empreints de fixité. Ce qui laisse une impression de "progrès" dans l'ordre grammatical, repose sur la créativité relative des linguistes à part entière. On note même une forte adhésion aux idéologies du Pouvoir. Si au XIXe siècle on a normalisé, "rationalisé" l'usage de la langue c'est, concernant le Subjonctif, pour le situer parmi les diktats des impérialismes du patronat et du capital (l'Indicatif). Sa fonction implicite revient alors à encourager la soumission des masses au travail, et celle des femmes au foyer ou non, en leur imposant la notion subjonctive (tronquée sinon erronée) d'une dépendance aveugle et irrémédiablement banalisée. C'est ainsi que la proposition principale, élitiste, machiste et d'illustre autorité, devait imposer sa volonté à la subordonnée. Reflets des mentalités d'alors et d'ailleurs. Dans les cas bien nets d'imposition par les Impératifs ou par les locutions exprimant la volonté et l'obligation, le "modèle" – plutôt que le "patron" – fonctionnait impeccablement, comme les belles machines de l'ère industrielle. Mais dès que sont intervenus sentiments et intentionnalités, l'ensemble a bafouillé et vacillé dans la confusion, faute de s'être penché sur les réalités psychologiques et sociologiques de la relation subjonctive, dans le cadre des mentalités.

Parallèlement à ses efforts d'actualisation et de réification culturelle, l'enseignant est confronté à une modélisation de la superficialité "made in US", et à la répression et raréfaction des structures psychologiques vécues hors des modes de l'affirmation. L'enseignement des "règles" traditionnelles relatives aux emplois du Subjonctif ne remplacera pas l'expérience vécue, même dans le cas de "situations" furtivement bricolées pour renforcer l'application des données normatives enseignées. Ces mises en situation exigent un temps précieux et tombent pour la plupart "à côté de la plaque" psychosociologique et variée des apprenants. De fait, leurs rythmes, sonorités,

graphismes, rêves, jeux, sollicitations et ambitions, ne sont que très modestement présents dans les modules d'enseignement.

Dans le monde anglo-saxon il est un consensus malheureux : le mode subjonctif – que beaucoup considèrent comme un temps, souhaitant ignorer, comme souvent en anglais, cette modalité –, est en cours de disparition, sinon déjà disparu dans l'usage courant. Il serait donc inutile de s'y arrêter. Cette désignation du Subjonctif en “temps mort” serait censée résoudre le problème de l'enseignement du FLE. Il n'est pas pour cela indispensable d'être francophobe et/ou amateur d'approches sommaires, pour célébrer son abolition.

De fait, pourquoi s'ingénier à enseigner ce qui est déjà condamné ? En France même, au cœur de ce phare du monde francophone qu'était encore la Sorbonne dans les années 60, un linguiste avait voulu démontrer l'inexorable disparition du mode subjonctif chez les Parisiens. Il avait pour cela concocté une méthode originale dont les résultats impartiaux devaient garantir l'intégrité de sa conclusion. Une enquête fut menée parmi les “petites gens”, soit le petit peuple des rues et des chaumières, en clair : les détenteurs de petits emplois n'exigeant ni études ni certificats de qualification, généralement occupés par des immigrants qui, réfugiés dans leur langue maternelle, guerroyaient encore pour saisir la phonétique et les structures du français environnant.

Quoique viciée dans son principe même, descendue de la chaire vers les milieux populaires, cette enquête avait cependant démontré que cette large frange de la population émigrée ne pouvait – faute d'instruction dans sa propre langue maternelle, estimerions-nous – dominer l'usage ni les formes du Subjonctif, non plus d'ailleurs que la syntaxe en général. Cette population n'était cependant pas sans complexités psychologiques dans sa propre langue. L'absence des structures de base obligeait alors à une communication en partie onomatopéique et limitée aux nécessités pratiques. Cette constante n'aurait fait que se développer au fil des décades, et ne se limiterait pas au monde francophone. En France, le problème social dit des “banlieues” a pris un caractère de plus en plus marqué par son affirmation. Sans nécessairement stigmatiser un “qui t'es toi ?” ou un “ça c'est quoi ?”, qui ne sont seulement pas des caricatures, nous avons noté parmi nos étudiants de licence une curieuse dualité linguistique. Parmi cette population étudiante, sous la houlette, ou en présence, des enseignants ou des employeurs, alors désignés comme “les Français”, la communication se réalise dans un français simple et plutôt correct. Mais la porte franchie, jargons, interjections et abréviations règnent alors en maîtres. Pour ces étudiants français issus en majorité de populations immigrées du Maghreb, une langue mi-française mi-

berbère, vaguement anglicisée et argotique, s'emploie avec la plus grande vivacité, accent compris, sur le même lieu universitaire. Libération de l'ego individuel et collectif, dès que s'établit une distance mentale par l'éloignement physique et administratif des contraintes étatiques, ou par leur détournement coutumier dans leur recours souvent immodéré à la téléphonie mobile.

Pourquoi le castillan, pour ne prendre que cet exemple, est-il si achevé au Siècle d'Or? D'où procèdent ces styles aisés, coulants, rythmés et concentrés ou effervescents, chez Luís de León, Cervantes, Góngora, Gracián..., et combien d'autres ne pourrions-nous citer? Cette prédominance dans la pureté d'expression de la langue est aussi une caractéristique dans les nations voisines, en particulier chez Camoens, les élisabéthains et les auteurs du Grand Siècle. En dépit des décalages spatio-temporels de ces évolutions linguistiques, on a parfois estimé que la période latine en avait été le ciment, que cette constance culturelle avait déterminé l'excellence des styles. Sans doute n'est-ce pas totalement inexact, mais ne serait-ce pas prendre le grain pondéré pour la paille des vocables de l'ego? Nombre de latinistes, juristes exclus, ont certes jadis démontré la maîtrise d'un style original et créateur, mais géré dans un éloignement systématique de la période latine. En outre, l'essor des langues germaniques et néo-latines s'étant imposé au détriment du latin, on peut en inférer que la langue latine est très tôt devenue inadéquate à l'expression de la pensée. Alternativement, les tentatives visant à proroger une adéquation de la pensée au vecteur de communication en latin, n'ont finalement pas tenu devant les avancées rapides et nécessaires des langues modernes et des mentalités.

Les remarquables décalages chronologiques qui encadrent les cycles – apparition, essor et décadence – des manifestations idéologiques et artistiques en divers lieux, sont représentatifs de l'influence culturelle et des modélisations d'une culture sur l'autre; ainsi pour l'époque moderne de la française inspirée de l'Italie, puis de l'Espagne, et revendiquant ensuite nombre de Lumières puisées dans les influences anglo-saxonnes. Force est de reconnaître que l'expression culturelle, et/ou comportementale, est liée au mouvement des idées, aux perceptions esthétiques, aux idées reçues, en clair: aux mentalités. L'excellence stylistique des auteurs que nous avons mentionnés, reposerait donc sur les jeux de l'ego, en adéquation avec le milieu considéré. Chaque production, par son unicité, répond à une variation sur les mentalités dans les milieux psychologiques qui leur ont été propres, du fait de la diversité des mentalités dans un même lieu géographique ou politique.



Cette prise en considération des conditions de la réception par le ou les public(s) lecteurs, est liée à une création dans l'oralité. La musique des mots à la fois génère et conditionne le discours émetteur, l'auteur entend son texte, vraisemblablement, au moment de son émission, imaginée, transcrite, articulée. Qui n'a chanté sa mélodie, au moins dans les résonances de l'esprit sollicité par l'ego ? Qui n'a évoqué son spectacle privilégié dans les projections fulgurantes et/ou figurantes de l'ego projeté dans les nuées ? Nous sommes de retour à nos postulats : pour se faire entendre le message enseignant, comme le prêche percutant ou insinuant, doit passer par les rythmes et "airs" naturels, reposer sur les mentalités des apprenants. Des doutes se sont élevés concernant les bienfaits des impositions "pédantesques" issues d'un impérialisme culturel – stimulant peut-être, mais aussi lénifiant et castrateur – dans une synchronie décalée par rapport à la créativité individuelle des générations toujours plus jeunes et averties. Le son est un facteur de déplacement psychosociologique non négligeable dans l'instauration des structures mentales. Il les "marque" et les actualise, sans considération du temps ou des lieux. Peut-être, pédagogiquement, faudrait-il davantage recourir à cet outil vivant, exigeant et méconnu, pour son humour, sa représentativité, son potentiel d'affects, par son actualisation sélective<sup>12</sup>. Cependant, il est clair qu'une dépendance très "marketing" de l'enseignant envers sa clientèle étudiante, par ses simplifications, facilités et compromis, accroît le risque de très vite chuter dans des processus de déliquescence culturelle, tragique conséquence d'une démagogie appliquée aux demandes réelles et cyniques du milieu concerné.

Dans les murs d'un enfermement communautaire, renforcé par la "télémobilité", les recours éventuels au mode Subjonctif tendent à s'annihiler. En France, la langue de fonctionnement s'impose souvent comme une alternance de français, de jargons et de dialectes régionaux. En zones urbaines, certains ont une dominante maghrébine. Au niveau conceptuel, les glissements, les confusions, les appropriations sémantiques et structurelles, abondent. Leurs caractéristiques linguistiques restent cependant liées au niveau culturel des locuteurs concernés. L'influence de ces langues communautaires est d'autant plus forte qu'elle représente le lien le plus solide entre les générations marginalisées. Ces modalités de la communication affirment l'identification et l'appartenance de ses membres à un milieu fermé, elles en renforcent la cohésion – ou enfermement – dans une mentalité contraignante. Comment les étudiants nombreux

---

<sup>12</sup> L'audition du grand « Air du froid » dans *King Arthur* de Purcell, captive l'imagination sensorielle d'un auditoire, même non préparé, et ouvre sur le pragmatisme des mentalités au XVIIe siècle.

appartenant à ces communautés seraient-ils sensibles aux mécanismes du Subjonctif dans une langue qui n'est que partiellement la leur, une langue à vocation utilitaire, tel l'américain des communicants de niveau élémentaire ? Pour la majorité des étudiants, selon les régions et leurs profils prolétaires ou bourgeois, des tendances identiques se réalisent, dialectes en moins. En revanche, ce qui semble infiniment partagé est l'échange de MSM dont les abréviations – rapidité de la communication oblige encore – pourraient être perçues comme un effondrement total des niveaux syntaxiques et orthographiques. Mais ne peut-on estimer qu'en fait, le "langage" SMS est aussi peu dangereux pour la langue formelle ou courante, que la sténographie et la téléphonie ont pu l'être pour le maintien relatif des langues écrites et orales ? Il y a d'autant moins lieu de désespérer, qu'il est envisageable de reconvertir nos perspectives afin de prendre en compte les mentalités des apprenants<sup>13</sup>, et de faire retrouver à l'enseignement une vitalité que l'on a parfois voulu croire en perte de vitesse.

Les valeurs subjonctives relèvent des mentalités, elles ne peuvent être annulées, seulement réprimées. On doit estimer qu'elles trouveront un médium adéquat pour réaliser leur expression contrôlée. Les obstacles principaux élevés à l'encontre d'une vision progressiste sont les cloisonnements – ou enfermements – administratifs, parallèles à ceux qui régissent les mentalités. Ainsi, disserte-t-on sur l'interdisciplinarité, mais sans jamais pouvoir vraiment, libéralement, l'appliquer. On rêve encore de fusions interdisciplinaires, et de leurs reconstructions en fonction des mentalités. Les mécanismes d'autodéfense des disciplines sont incroyablement reptiliens. Il semblerait que l'enseignement d'une langue doive implicitement évoquer la promotion d'un enfermement dans les chapelles idéologiques, politiques, culturelles et imagologiques en place, sans pouvoir effectivement établir des passerelles qui orienteraient cet enseignement vers le contexte réel des mentalités.

---

<sup>13</sup> Les résistances sont parfois déconcertantes qui forment obstacle à l'apprentissage du FLE. Nous avons, il y a plusieurs années dans une grande université lyonnaise, la responsabilité d'un groupe d'étudiants Erasmus, des plus représentatifs de la diversité hispanique, Portugal non inclus. Grande majorité féminine parmi ces étudiants, d'esprit vif et enthousiaste pour connaître et apprendre, bien éduquées et, bien sûr parfaitement hispanophones. Le paradoxe est que ce groupe, rejeté par la communauté étudiante autochtone ou immigrée, se mit à l'italien, les Erasmus d'Italie étant confrontés à un problème similaire. Consultés – consultation étendue aux trois groupes sympathiques et travailleurs de mes étudiants français de maîtrise LEA en espagnol –, mes étudiants eurent une réaction curieusement empreinte de xénophobie : les Erasmus espagnols venaient en France « pour leur prendre leur travail ». Ainsi ont-ils privilégié la stérilité relative des traductions techniques en laboratoire, aux très « gratifiantes » rencontres avec leurs homologues Erasmus, ce qui ne se fondait plus ici que sur le refus obstiné d'accepter un mini-choc des mentalités.

## Défense et illustration du Subjonctif en exemplarité

“La rousse! On s’tire!”<sup>14</sup>. La valeur modale oscille ici entre l’Indicatif et l’Impératif. Dans l’énonciation de cette action en cours d’accomplissement, on retrouve un futur si proche qu’il est presque en simultanéité avec le présent, Mais, cette “perfection” – soit : l’action achevée, accomplie – se verrait altérée par l’emploi direct du Subjonctif : “Faut qu’on se tire!” qui énoncerait l’action à venir. L’emploi de l’Indicatif et/ou de l’Impératif du “on s’tire!” connote clairement une absence de spéculation qui, en revanche, serait présente dans l’emploi du Subjonctif. Dans le domaine conceptuel de l’action, la formulation non subjonctive s’impose par la rapidité de sa communication au niveau actanciel.

Si nous comparons la variante : “Ce conférencier, i’m’bassine, j’m tire!” (*bassiner* pour : ennuyer), à cette autre formulation : “Cette petite fête est très réussie [en fait : ennuyeuse au possible], j’ai malheureusement un rendez-vous très urgent, il me faut hélas vous quitter”. Cet infinitif subjonctivé pour : “il faut (hélas) que je vous quitte”, implique une valeur altérative positive, où l’on prend des gants pour excuser un départ en fait “non négociable”. Par contre, la valeur altérative serait négative si le locuteur et son destinataire percevaient l’imposition d’une obligation de rendez-vous – à laquelle personne ne croirait –, pour s’offrir une délectable gratification, énonçant un désir d’aggravation dissimulé sous une courtoisie formelle et de bon ton.

Changeons le contexte du scénario imaginaire précédent, en faveur du classique : “Ciel! Mon mari!...”, dans ses transcriptions au niveau des mentalités : “M...! Mon mec! Tire-toi” (dans l’urgence pressante de la situation, on s’éloigne un peu du Subjonctif “faut que tu te tires!”, qui introduirait un soupçon de délai, une dangereuse temporisation éventuelle, par rapport à la réalisation urgente de l’action envisagée, soit : une fuite “sans tambours ni trompettes”. Dans la première formulation, l’action est envisagée dans l’immédiateté de sa réalisation, la connotation altérative est plus péjorative – l’amant, dévalué par les circonstances, se voyant ravalé au niveau de la pègre – que dans la seconde : “Faut que tu te tires!”, qui confèrerait encore à l’éconduit un brin de considération, par l’expression d’une altération positive de l’action, différée dans sa réalisation immédiate.

Quittons les bas-fonds pour adopter un contexte plutôt bourgeois : “Partez ou cachez-vous! Il ne faut pas qu’il vous trouve”. Le genre, le vouvoiement ou le

---

<sup>14</sup> *La rousse* : police en action ; *se tirer* : argotique, pour : prendre la fuite.

tutoiement n'ayant pas d'implications directes dans l'affaire, ici, la valeur altérative est positive, car ce qui est altéré est la catastrophe (toute négative) envisagée, si la révélation redoutée avait lieu. Au niveau de la communication, de son réalisme et de son exigence croissante de rapidité, les formulations aussi belles que longues étendraient une communication déphasée, "hors propos, à côté de la plaque!". Ainsi, "il faudrait partir, pour qu'il ne vous trouve pas" on encore : " il eut fallu partir pour qu'il ne vous trouvât point (connoteraient une altération "aggravante", car le mari aurait peut-être, dans la durée de l'énonciation, su extirper du placard l'amant penaud).

Au sommet des fastes de la gloire, imaginons : "Les lignes ont cédé..., cernés, décimés, foutus, sonnez la retraite!". Successions d'actions en forme de constats clairs et sans appels exprimés par l'Indicatif et l'Impératif. Ici, encore domine la transcription d'un sentiment d'urgence et de rapidité dans la communication. Un " Il faut sonner (...que l'on sonne) la retraite", impliquerait une valeur subjonctive faisant référence à une temporisation éventuelle de l'action, ce qui serait contraire à l'intention clairement énoncée par l'émetteur. Le recours au Subjonctif présenterait ainsi une altération dans la "perfection" de l'action immédiate envisagée précédemment.

Autre distanciation : sur le champ de bataille, parmi ses collines dévastées et ses massacres du genre humain, plaçons le commentaire attristé des généraux défaits : "Il ne reste plus que nous, il semblerait que nous dussions partir". Ce Subjonctif Imparfait permet d'altérer la reconnaissance de la réalité d'une défaite et plate déconfiture. Au niveau de l'ego, locuteurs et destinataires jouent un scénario privé destiné à sauver du désastre la pérennité de leur personnage, à continuer de se conférer une apparence de maîtrise, à prolonger leur appartenance au cercle des décideurs, au mythe des "gagnants". Faute de pouvoir nier la réalité de l'échec, cette valeur altérative offre la possibilité de refuser psychologiquement le constat du réel, au profit de l'énonciation – dans un contexte de connivence – d'un scénario mitigé. Dans cette "méconnaissance" d'une réalité tant physique et sensorielle que psychologique, la valeur altérative du Subjonctif est positive dans la mesure où elle introduit un filtre, voire un masque, entre la dépressive réalité et la conservation obstinée d'un ego plutôt "mal barré".

L'emploi du Subjonctif pourrait aussi introduire une altération "aggravante" du constat réel, ou perçu comme tel, si le locuteur énonçait par ce biais un sarcasme dissimulé, voire une ironie de bon aloi, accusant implicitement l'autre de ne pas avoir réussi, de devoir porter la responsabilité de l'échec. Juxtaposé à cette valeur altérative dans "l'aggravation", l'emploi du Subjonctif apparaît comme le vecteur d'une

“injonction” auto-ironique, par laquelle l’émetteur se représente dans une tentative de récupération positive de l’ego, tentative stratégiquement fondée sur les attitudes langagières et psychologiques de la connivence élitiste.

Cependant, la volonté d’*aggravation* ne se limite pas aux seuls emplois du Subjonctif. Imaginons un impensable scénario : l’Empereur élu d’une Pathagonie<sup>15</sup> lointaine, serre des mains anonymes sous l’œil des médias complices. Dans cette foule de bonne volonté, un quidam exprime son refus de conformité par un : “j’veux pas m’salir les mains!” ou “j’aurais trop peur de m’salir les mains!”. Dans les deux cas un infinitif subjonctivé traduirait la volonté d’imposition sur l’autre d’un scénario d’*aggravation* par la dégradation, soit : décerner implicitement au potentat en cours de “bain de foule”, un brevet d’impropiété, sinon de “malpropreté”. Ce quidam réalise un scénario gagnant lorsque, froissé par ce *stroke* direct, mais indirect par ses implications, l’ego stimulé du chef de clan lui dicterait un embryon de discours caractéristique du reptilien : il répondrait alors par un *stroke* identique, murmurant – imaginons l’impensable – dans le scénario de la violence domptée, et ses fortes mâchoires à peine desserrées : “Casse-toi! Pauv’con!”. On se retrouve sémantiquement proche du “Ciel mon mari!”, dans la mesure où “se casser” est employé afin d’éviter un “tire-toi!” ou “barre-toi!”, perçu comme trop “peuple”. En outre, l’Empereur se serait ainsi donné apparence d’être un “dur de dur” ; compensation qui répondrait à la sourde conscience d’avoir été publiquement méprisé par le quidam.

L’ordre des éléments considérés peut être signifiant. On note la valeur subjonctive en altération négative dans l’emploi de l’Impératif (pour un : “je veux que tu te casses”), par la volonté de caractériser péjorativement l’opposant, qui se voit imposer (par réciprocité) un scénario de la dégradation. Ici, le tutoiement est connoté de mépris, envers le quidam inconnu ainsi “remis à sa place”, soit hors de la bonne société. Ce qui, dans la logique scénarique explicitée, pourrait se développer en : “tire-toi d’là, c’est mon turf, t’es pas des nôtres, tu comptes pas, t’es qu’un pauv’con”. Illustration des scénarios complémentaires de l’élitisme et de l’exclusion, mais aussi de la simultanéité entre l’émission et la conceptualisation. Aussi, la chronologie inverse serait-elle également révélatrice : dans l’intellect stimulé par l’ego frustré du potentat/*Parent*, le terme premier ne serait pas nécessairement le reflet du “jugement”, mais du sentiment

---

<sup>15</sup> Contrée imaginaire, baptisée sur la base du pathos et de l’agôn, qui n’est pas assimilable à la Terre de Feu, aux abruptes et magnifiques avancées volcaniques, rehaussée par une surprenante faune, dont l’empereur.

(cf. supra, *La Logique*). Appliqué au *Fils ingrat*, le “Pauv’con!”, refusant l’éblouissement attendu de la gloire impériale, aurait tout aussi aisément pu précéder le décret d’exclusion pour s’annoncer : “Pauv’con! Casse-toi!”. Néanmoins, la conséquence directe reste un “tire-toi d’là!”, pour un affirmer un enfermement imaginé par un bannissement effectif : *case closed!* Il peut cependant paraître aléatoire de tenter de discerner la chronologie effective de ces termes, dans la mesure où, légitimée par l’émotion, l’énonciation se confond avec sa conceptualisation, même très limitée, l’ensemble reposant sur un automatisme de défense structurellement reptilien : “– Malpropre! – Toi-même!”.

Dans cet échange, feutré de la part du quidam/*Fils*, et virtuellement musclé de la part du *Père*, les interlocuteurs auraient cédé à leurs injonctions scénariques et émis des *strokes* générés par leur volonté d’altérer la “perfection” de l’autre, le premier par un discours peu subtil, et le second moins encore. Au niveau des scénarios réalisés, l’un est peut-être gagnant, et l’autre perdant sous l’œil et oreille des médias, mais leur recherche de “gratification” a été altérée dans leur attente de “perfection”. Si, à ce “jeu de vilains”, nul ne semblerait devoir gagner, cet apologue “pathagonique” illustrerait naïvement la complexité des interactions entre mentalités et valeurs altératives du Subjonctif, tous niveaux confondus.

Par ces quelques exemples imaginaires, et que l’on pourrait presque multiplier à l’infini, on retrouve le chemin des mentalités, de cet ensemble acquis d’idées reçues, d’automatismes imagologiques, réflexes collectifs et individuels, dépendances par rapport aux repères culturels, aux scénarios privés et/ou partagés, aux conditionnement des comportements, et aux pressions des consciences et des inconscients collectifs. Lorsque la langue épouse ces données, elle est en adéquation à la société qui lui donne existence et dont elle gère la communication. Nos enseignements pourraient certainement utiliser des réalités scénariques reposant sur les données des mentalités. En effet, on peut s’interroger sur l’efficacité réelle des illustrations proposées sur “documents” littéraires ou fabriqués, qui tendent à proroger les diktats de règles aux contextes schématisés, planant, impérieuses dans le zénith éclairé, loin des réalités affectives. La relation enseignante avec les mentalités sollicite et “accroche” les apprenants. Selon leur niveau d’émancipation, les tabous sociaux ou religieux déjà présent dans leur expérience pourraient servir d’ouverture, sinon de tremplin. Ces convergences exigeraient sans aucun doute de nombreuses brèches dans les “murs”

imposant le respect des disciplines autonomes. Mais n'est-ce pas un problème de mentalités ?

## **La Unidad Didáctica en FLE: desde la Interculturalidad y hacia la Co-culturalidad**

Juan Ángel MARTÍNEZ GARCÍA  
Severina ÁLVAREZ GONZÁLEZ  
Universidad de Oviedo

### **Introducción**

En la sociedad que nos toca vivir se refleja la convivencia de varias culturas en un mismo ámbito ya sea físico, político o social. Vivimos en la era de la globalización. Las fronteras se desdibujan. Lo lejano se vuelve cercano. Descubrimos que las necesidades de los demás no difieren en mucho de las nuestras, y que los obstáculos o barreras culturales son más fáciles de levantar de lo que pensamos. Esta visión cercana de un mundo lejano debería ser un acicate para aproximarnos al otro, y no distanciarnos del otro, en un ejercicio de superación de comportamientos xenófobos, que no son sino un miedo a lo desconocido, y un freno a nuestro propio crecimiento cultural.

Llevando esta reflexión al campo de la enseñanza de una L2, los elementos que conforman y dan significado a una unidad didáctica, hoy en día, tratan de ser una ventana abierta hacia la cultura del Otro. Y esto es así porque no podemos ignorar la cultura del hablante de la otra lengua en la medida que es una forma de definir nuestra propia cultura. Aprender una lengua extranjera va más allá de ser un mero ejercicio de gimnasia lingüística, en la medida que:

- Descubrimos nuestra propia cultura. Tomamos conciencia de nuestra lengua
- Descubrimos la cultura del Otro. Tomamos conciencia de que sus necesidades no difieren tanto de las nuestras.
- Nos sirve de estímulo para acercarnos a una nueva cultura, que añadimos a la nuestra. Nos enriquecemos.
- Nos hace solidarios, abiertos y tolerantes.
- Nos vuelve más aptos para integrarnos en una sociedad más abierta y multilingüe.

Todos estos aspectos, creemos que han de estar presentes en el momento de



concebir una unidad didáctica en FLE.

De la misma manera que las sociedades están vivas, dado que están conformadas por seres vivos, que crecen, se desarrollan, evolucionan, conviven, con o sin conflictos, las unidades didácticas tendríamos que concebirlas como un instrumento activo que, al igual que los individuos a los que se dirigen, ha de tener una capacidad de uso cambiante y evolutivo. No podemos entender la unidad didáctica como algo estático, sino, al contrario, como algo dinámico, vivo, en continuo desarrollo, y adaptable al público al que se dirige.

Si vivimos en una sociedad intercultural, y así es, dicho supuesto tiene que traspasar los límites de lo meramente social y verse reflejado en todos y cada uno de los distintos ámbitos que la componen. La unidad didáctica no puede ser ajena a este fenómeno. Para vivir en una sociedad intercultural tenemos que construir un aula transparente, es decir, traspasar los muros a veces muy rígidos y conservadores del mundo académico, romperlos si fuera el caso, para hacer que el aula (y todo lo que ella comporta) se convierta en un instrumento dinamizador y potenciador de nuestras habilidades comunicativas, haciendo de nuestros alumnos individuos solidarios y abiertos a los demás.

### **1. ¿Simpatía o empatía?**

La adquisición de una L2 va más allá de una repetición mecánica de ciertos mensajes en otra lengua. Su aprendizaje está determinado no sólo por la sociedad en la que vivimos, sino también por todos los factores que se mueven en el ámbito estrictamente personal, en nuestro Yo más íntimo y genuino. Nuestras vivencias, nuestros miedos, nuestra curiosidad, nuestros afectos hacia los demás, nuestras filias y nuestras fobias, van a entrar en el juego del aprendizaje, e incluso pueden llegar a dictar las reglas del mismo (no es disparatado el caso de aprendices que optan por una lengua como signo de rebeldía o rechazo a un ser querido). Esto es lo que nos dice Krashen (1982) cuando menciona que en una “situación de adquisición agradable” (no con ansiedad, no a la defensiva) se puede promover que el filtro socio-afectivo sea permeable

La psicología, por tanto, tomará un papel relevante a la hora de aprender una lengua y también es un elemento a tener en cuenta cuando confeccionamos una unidad didáctica.

Siguiendo el hilo de nuestro razonamiento nos parece relevante destacar la

importancia y la diferencia de los conceptos de simpatía y empatía, como factores que pueden determinar el aprendizaje o rechazo de una lengua.

La Real Academia de la Lengua Española define la “simpatía”, en su primera y tercera acepción, como:

1. *Inclinación afectiva entre personas, generalmente espontánea y mutua.*
3. *Modo de ser y carácter de una persona que la hacen atractiva o agradable a las demás.*

De esta definición inferimos que el carácter de una persona así como sus inclinaciones afectivas va a ser un factor determinante en el aprendizaje de una L2. Una persona comunicativa, abierta y tolerante tendrá una predisposición de aprendizaje completamente diferente a otra persona que no reúna estas características.

Volviendo a la Real Academia, ésta define la empatía, en una única acepción, como:

1. *Identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro.*

De esta definición se desprende que la “empatía” es una destreza básica de la comunicación interpersonal, que favorece un entendimiento sólido entre dos personas en la medida que permite comprender el mensaje del otro y establecer un diálogo.

Desde un punto de vista psicológico, nos gustaría hacer hincapié en la definición que algunos estudiosos de la psicología aplicada al aprendizaje hacen al respecto.

- Según Mead y Piaget, la empatía se define como la habilidad cognitiva, propia de un individuo, de tomar la perspectiva del otro o de entender algunas de sus estructuras del mundo, sin adoptar necesariamente esta misma perspectiva.
- Para N. Feshback (1984), la empatía se presenta como una experiencia adquirida a partir de las emociones de los demás a través de las perspectivas tomadas de éstos y de la simpatía, que a su vez viene definida como un componente emocional de la empatía.
- Por último, para Batson la empatía es “la habilidad que posee un individuo de inferir los pensamientos y sentimientos de otros, lo que genera sentimientos de simpatía, comprensión y ternura” (Batson et. al., 1997)<sup>1</sup>.

Tras leer estas definiciones afirmamos que no nos parece osado aportar nuestra visión de la empatía como la capacidad de ponerse en la piel del otro.

Por tanto, la empatía sería una habilidad a tener en cuenta para despertar la

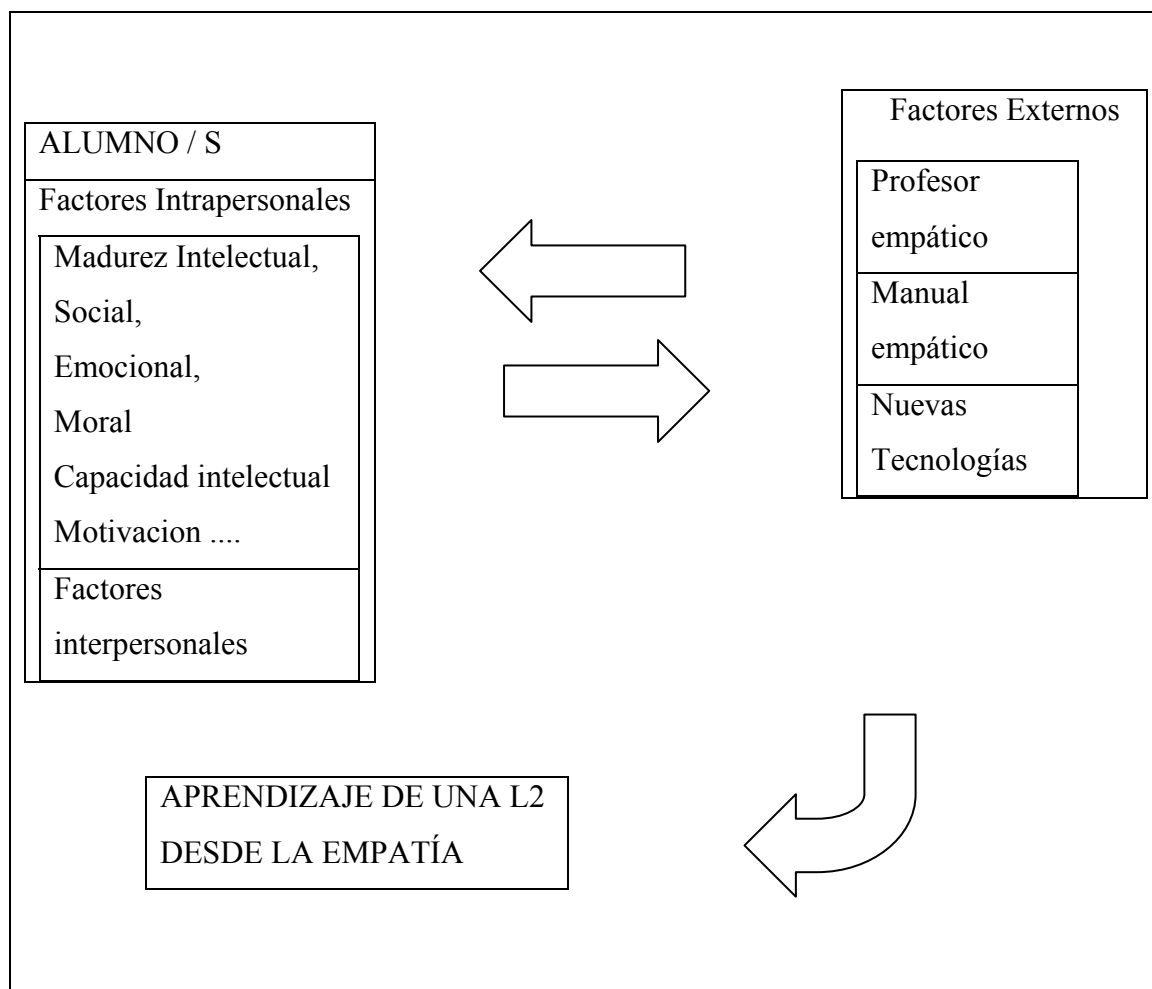
---

<sup>1</sup> Batson, C. (1997). Self- other merging and the empathy- altruism hypothesis: reply to Neuberg et al. (1997). *Journal of Personality and Social Psychology*, **73**, 517- 522.

simpatía hacia la nueva lengua / cultura. Partiendo de la premisa de que todo aprendiz posee una aptitud de aprendizaje, la empatía jugaría un papel dinamizador, seductor, impulsor y mediador hacia la cultura del Otro, considerando sus componentes de afectividad, actitud e interés.

La simpatía determina el éxito del proceso de aprendizaje, pero ésta se verá potenciada desde la empatía. Y en este sentido, una unidad didáctica que se presenta desde la empatía se convierte en un instrumento mediador, aproximador y de inmersión en la otra cultura.

Esta idea podría quedar plasmada con el siguiente cuadro:



Tal y como nosotros los vemos, el alumno ocupa un puesto privilegiado en el proceso de aprendizaje de una L2. Esto es, tenemos que contar con sus factores tanto intrapersonales como interpersonales a la hora de plantearnos un programa coherente, buscando el mayor provecho para el éxito de nuestro trabajo.

En este plano, el profesor empático forma parte de un entorno externo más amplio que comprendería tres factores:

1. El profesor empático.
2. El manual empático
3. Las Nuevas Tecnologías (que presuponemos que son empáticas en sí mismas en tanto que producto genuino de la comunicación y totalmente utilizado hoy en día).

Estos tres componentes, en sincronía o asincronía, funcionarían de modo complementario, en ningún caso excluyente. La confluencia de todos estos factores, esto es lo interpersonales y los externos al alumno, nos llevarían a un aprendizaje desde la empatía.

## **2. El aula y manual empáticos.**

Las características principales que, a nuestro juicio deberían formar parte de un manual empático en la enseñanza de una L2, podrían ser las que exponemos a continuación:

- En el aula, la empatía está directamente relacionada con el interés del alumno. Un manual empático es aquel en el que sus contenidos están presentados de tal forma que muestran claramente una intención de tener presente las necesidades del alumno y el interés de aprender la nueva lengua.

Y para llegar a esto ¿Cómo podemos conocer los intereses de nuestro público? De la misma manera que en algunas ocasiones, los docentes realizamos controles de nivel lingüístico al inicio del curso para saber el grado de conocimiento de la L2 de nuestros alumnos, pensamos que sería muy conveniente proponerles igualmente una encuesta que determinara sus necesidades, sus objetivos, sus metas. Si podemos descubrir por qué y para qué les sirve aprender una L2, el aprendizaje se convertirá en un proceso vivo, dinámico y atractivo tanto para el alumno como para el profesor. Estaríamos, pues, ante una sintonía perfecta.

- Entendemos que exista una relación inversamente proporcional entre el manual y el público al que se dirige. Esto es, a mayor alcance menor empatía, y viceversa. La empatía, por lo tanto, pierde eficacia frente a la universalidad.
- Focalización de contenidos. La saturación en el número y variedad de ejercicios o documentos disminuye la empatía: la avalancha de información puede ocasionar rechazo. Las actividades o tareas han de mantener una relación directa con los objetivos. Una gran batería de ejercicios no implica

mayor y mejor aprendizaje, al contrario. Por tanto concebir un número adecuado y bien focalizado de ejercicios en torno a una actividad específica redundaría en una mayor empatía.

- Extensión de sus unidades didácticas. A mayor extensión, menos interés. Un manual que presenta unidades didácticas excesivamente largas en extensión no favorecería un comportamiento dinámico y activo por parte del alumno.
- Tipo de actividades: rehuir de la repetición en exceso de un mismo tipo de actividad o ejercicio. Un manual donde sus unidades didácticas ofrecen siempre el mismo tipo de práctica puede ocasionar aburrimiento y poca predisposición por parte del alumno<sup>2</sup>. Proponemos, por lo tanto, que haya variedad en el número de apartados, y diversidad en la forma de presentar una misma actividad.
- El grado de dificultad, ya sea en el planteamiento o en la presentación de las tareas o en la dificultad del ejercicio. Es necesario establecer una gradación de dificultad. La idea de progresión nos parece esencial. No es posible que haya empatía ante tareas complejas y difíciles, si previamente no ha habido una progresión necesaria y adecuada antes de llegar a ellas. La empatía es antagónica a la dificultad. El alumno ante la dificultad o la complicación puede perder interés o bloquearse.
- Un manual abierto: un manual empático desde nuestro punto de vista tiene que traspasar los límites físicos del libro para aportar dinamismo vitalidad e interacción. ¿Cómo podemos conseguirlo? Las nuevas tecnologías van a desempeñar aquí un papel muy importante. Internet nos abre puertas y ventanas a las nuevas culturas, nos ayuda a ver, descubrir, comparar y entender otros mundos. Nos acorta las distancias. Internet significa aquí y ahora. Internet no sólo implica inmediatez sino también es el máximo exponente de la empatía en la medida en que se convierte en un facilitador de conocimientos ya sea de la propia cultura como de la cultura del otro.

### **2.1. La L2 e(n) Internet.**

¿De qué manera incorporar esta herramienta dentro de un manual? Un manual, hoy en día, ha de tener su proyección en Internet no sólo porque nos proporciona una

---

<sup>2</sup> En el manual de Studio 60, por ejemplo, presentan, a nuestro entender, demasiadas actividades de comprensión oral y, esto, a menudo, hace que disminuya el factor sorpresa y aumenta el desinterés.

ayuda significativa e inestimable en la enseñanza y aprendizaje de un idioma sino también porque es una herramienta muy apreciada y muy utilizada por nuestros alumnos – por supuesto siempre encontraremos alguna excepción. Internet nos va a permitir romper los muros del aula, va a atraer al aprendiz a nuestro terreno y potenciar un aprendizaje intercultural desde la empatía. Entre las variadas y diversas posibilidades que nos ofrece Internet, creemos que el Blog que definimos como un material didáctico, intercultural y empático y que presentaremos a continuación, puede desempeñar un papel muy importante para la enseñanza y aprendizaje de una L2.

Todo ello daría lugar a un manual por y para el alumno, frente a la mayoría de los manuales que están en el mercado, que parece estar hechos para un alumno cualquiera, repitiendo viejos esquemas que ya no responden a lo que debería ser un estudiante aquí y ahora.

Estas ideas podrían quedar plasmadas en la tabla siguiente:

<p>AULA Y MANUAL EMPÁTICO</p>	Responde al interés del alumno
	Público específico
	Focalización de contenidos
	Unidades didácticas cortas
	Variedad y diversidad
	Gradación de dificultad
	Manual abierto

### 3. Hacia un nuevo enfoque. El aprendizaje desde la co-culturalidad.

La aplicación de las Nuevas Tecnologías a la enseñanza de una L2 nos conducirá a un nuevo escenario: el aprendizaje co-cultural en la medida que el aprendiz pasa de la tarea como actividad de aprendizaje a la acción como actividad social. Esto se ajusta a los objetivos expuestos en el Marco Europeo de Referencia Común para las Lenguas que defiende la perspectiva accional en la que se propone pasar de la “tarea” como actividad de aprendizaje a la “acción” como actividad social”, como leemos a continuación:

“Un marco de referencia para el aprendizaje, la enseñanza y la evaluación de lenguas, que sea integrador, transparente y coherente, debe relacionarse con una visión muy general del uso y del aprendizaje de lenguas. El enfoque aquí adoptado, en sentido general, se centra en la acción en la medida que considera a los usuarios y alumnos que aprenden una lengua principalmente como agentes sociales, es decir, como miembros de una sociedad que tiene tareas (no sólo relacionadas con la

lengua) que llevar a cabo en una serie determinada de circunstancias, en un entorno específico y dentro de un campo de acción concreto. Aunque los actos de habla se dan en actividades de lengua, estas actividades forman parte de un contexto social más amplio, que por sí sólo puede otorgarles pleno sentido. Hablamos de “tareas” en la medida que las acciones las realizan uno o más individuos utilizando estratégicamente sus competencias específicas para conseguir un resultado concreto. El enfoque basado en la acción, por lo tanto, también tiene en cuenta los recursos cognitivos, emocionales volitivos, así como toda serie de capacidades específicas que un individuo aplica como agente social<sup>3</sup>.”

Si queremos mantener los fines que postula el Consejo de Europa en su Marco de Referencia Común para las Lenguas, el enfoque comunicativo tomado aisladamente no parece responder a dichos criterios de un modo pleno y definido. Mientras que éste se conforma con una comunicación circunscrita al aula, a un entorno comunicativo reducido, el alumno, por el contrario, debe estar preparado para asumir tareas en común utilizando una nueva lengua como eje comunicativo, esto es, debe estar preparado no sólo para comunicar sino para actuar en y con una nueva lengua.

La enseñanza y aprendizaje de una L2 reclama por lo tanto un nuevo enfoque que considere al aprendiz como un individuo en acción, capaz de comunicar y de actuar en común, dentro y fuera del aula, tanto en sus intereses personales como profesionales. Y aquí es donde Christian Puren<sup>4</sup> arroja nueva luz sobre este enfoque, al que llama “perspectiva co-accional o co-cultural”, y responde a los criterios que ya hemos leído más arriba.

[...] dans l'AC<sup>5</sup> on formait un “communicateur” en créant des situations langagières pour le faire **parler ave** (des interlocuteurs) et **agir sur** (ces mêmes interlocuteurs) ; dans la perspective actionnelle esquissée par le *Cadre Européen Commun de Référence* (à laquelle je réserverai désormais le sigle « PA ») , on se propose de former un « acteur social »

---

<sup>3</sup> Consejo de Europa, *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas*, Strasbourg.: Consejo de Europa, ed. Junio 2002, Instituto Cervantes para la traducción en Español, p. 9

<sup>4</sup> PUREN, Christian: "Perspectives actionnelles et perspectives culturelles en didactique des langues : vers une perspective co-actionnelle-co-culturelle" Conferencia disponible en : <http://u2.u-strasbg.fr/iief/fle/puren/>

<sup>5</sup> Approche Communicative

## **Bibliografía:**

- BATSON, C. (1997). "Self- other merging and the empathy- altruism hypothesis": reply to Neuberg et al. (1997). *Journal of Personality and Social Psychology*, 73, pp. 517- 522.
- PUREN, Christian (2002). Perspectives Actionnelles Et Perspectives Culturelles, en *Didactique des Langues-Cultures : Vers Une Perspective Co-Actionnelle Co-Culturelle*. Article paru dans le n° 3/2002 des *Langues modernes*, juil.-août-sept. 2002, pp. 55-71, intitulé « L'interculturel » (Paris, APLV, Association française des Professeurs de Langues Vivantes) Conferencia disponible en : <http://u2.u-strasbg.fr/iief/fle/puren/>
- Consejo de Europa (junio 2002), *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas*, Strasbourg,: Consejo de Europa, Instituto Cervantes para la traducción en Español, p. 9.
- FESHBACH, N. D. (1984). Empathy, empathy training, and the regulation of aggression in elementary school children. In R. W. Kaplan, V. J. Konecni, & R. W. Novaco (Eds.), *Aggression in youth and children*. Boston: Martinus Nijhoff Publications.
- KRASHEN, D.S., Scarcella y M.Long (1982) "Child-Adult Differences In Second Language Acquisition" U.S.A. :Newbury House
- MEAD,G.H. (1932) *Espíritu, persona y sociedad*. Barcelona: Paidós.
- PIAGET, J. (1987): *Psicología y Pedagogía*, Ed. Ariel, Barcelona.



# **El Francés como Lengua de Comunicación Científica para Docentes Universitarios**

María José SUEZA ESPEJO  
María Luisa TORRE MONTES  
Universidad de Jaén

Nuestra comunicación se enmarca en la experiencia llevada a cabo en el curso de “la enseñanza del francés científico para docentes universitarios”, a propuesta del Secretariado de Innovación Docente de la Universidad de Jaén, dirigido a aquellos profesores que prevean hacer uso de la lengua francesa en situaciones profesionales y/o universitarias.

La problemática que presenta la enseñanza del francés para fines de comunicación científica no es diferente de la que presenta la enseñanza del francés en general o la de otra formación con fines específicos (hostelería, turismo, comercio, gestión, etc.); sin embargo, los profesores de FLE, cuando se enfrentan a la programación de un curso dirigido a docentes universitarios, deben tomar decisiones unificadoras ante las variadas demandas de un público no homogéneo, justificadas por el hecho de tener que abordar ámbitos que no les son usuales en su práctica docente. Ante este tipo de público, nos planteamos una serie de cuestiones de orden muy diferente.

En el marco de nuestra reflexión, nos interesamos, en primer lugar, por la definición del francés científico y la problemática de la enseñanza del francés con vistas a una comunicación científica. ¿Qué es el francés científico? ¿Se trata de la adquisición de una lengua científica? La comunicación y la producción científica no constituyen una lengua particular. No hay, por una parte, una lengua de comunicación general y por otra, una lengua diferente para las ciencias con un sistema morfosintáctico, estructuras y funciones diferentes de las del francés general. Por ello, hemos preferido utilizar como título de nuestro trabajo la expresión de “el francés como lengua de comunicación científica” “ en lugar de “ el francés científico”. Así pues, cuando el alumno tenga que informarse y comunicar en francés en un campo científico o técnico preciso, en un medio profesional o universitario, se podrá hablar de necesidades lingüísticas ligadas a la comunicación científica.

¿Se trata de la adquisición de contenidos particulares? Como en cualquier situación educativa, el profesor debe seleccionar en función de la utilidad para el alumno. El único procedimiento eficaz, funcional, es preguntarse qué tareas o actividades en la lengua objeto de aprendizaje deberá efectuar éste, y de qué periodo de tiempo se dispone para conseguirlo. Sería preciso, en un primer momento, recoger informaciones sobre la situación educativa en su conjunto y sobre el alumno “científico” en particular: su demanda, sus necesidades, su perfil.

¿Se trata de un público particular? El público científico no constituye un conjunto homogéneo, como hemos señalado anteriormente. Se trata de profesores-investigadores que poseen unas expectativas individuales similares y cuyo objetivo es actualizar sus conocimientos de la lengua francesa. Su profesión, formación o estudios no van obligatoriamente a determinar todas sus necesidades respecto a la lengua objeto de aprendizaje. Están interesados tanto en la lectura de documentos de su especialidad como en contactos profesionales, investigaciones bibliográficas..., es decir, que además de las necesidades de comunicación general y de información específica, se van a ver obligados a manejar las relaciones profesionales no especializadas para obtener una buena comunicación social. Esto aconsejaría, pues, recurrir al “approche réaliste” que permite, a partir de documentos de interés general, hacer trabajar los “savoir –faire” cognitivos de lenguas y las prácticas adecuadas para una correcta comunicación.

En la medida en que la problemática planteada en la formación de objetivos específicos no se diferencia fundamentalmente de la problemática general de la enseñanza de las lenguas, los planteamientos propuestos aquí serían los aplicables a cualquier situación de aprendizaje de FLE.

La determinación de los objetivos no depende solamente de la voluntad del docente, sino también de los conocimientos del alumno al comienzo de la formación. Así pues, la selección de los objetivos nunca es arbitraria. Para fijarlos, es prioritario conocer las necesidades; su determinación en la formación de objetivos específicos, resulta de la implicación de agentes diversos en la situación de enseñanza. En general, las necesidades de formación lingüística para una comunicación especializada de tipo profesional están ligadas a la demanda social.

El análisis de estas necesidades (lingüísticas y no lingüísticas) es indispensable para determinar objetivos y contenidos, pero no deberá limitarse a inventarios de actos de habla definidos de forma taxativa, pues el formador debe constantemente centrarse de nuevo en la realidad del alumno y tener en cuenta que el aprendizaje está en continua

evolución.

En el marco de la enseñanza de FLE, el profesor constata la existencia de dos grandes objetivos para enseñar el francés: informarse y comunicar. Un mismo aprendiz puede presentar conjuntamente necesidades de comunicación científicas precisas y necesidades generales culturales, o de otra índole, ligadas o no a su especialidad de conocimiento.

Cuando elaboramos programas de francés como lengua de comunicación científica, encontramos dos tipos:

- Los que tienen la finalidad prioritaria de permitir el acceso a otros conocimientos, en este caso el objetivo será más formativo/informativo que comunicativo.
- Cuando el objetivo es comunicar conocimientos e informaciones, la finalidad será eminentemente comunicativa.

El aprendizaje de una lengua conlleva, siempre en diferente grado, un doble objetivo formativo y comunicativo. Según la situación y los objetivos inmediatos de la formación, se le concederá más o menos importancia al aspecto formativo o comunicativo. Así, en formación lingüística, se distingue con frecuencia el FOG (le Français à Orientation Générale) y el FOS (le Français sur Objectifs Spécifiques). Esta distinción no responde, a priori, a una diferencia de tipo lingüístico o metodológico si no más bien a la conciencia más o menos precisa que los solicitantes de formación tienen de las futuras situaciones de utilización de la lengua objeto de aprendizaje.

La enseñanza de una lengua, en tanto que disciplina, proviene generalmente del FOG, dado que los estudiantes aprenden dicha lengua para poder comunicarse posteriormente con los nativos de la lengua objeto de aprendizaje sin tener, en ese momento, necesidades de lengua precisas. Tiene también un objetivo formativo porque enriquece a los estudiantes intelectualmente, permitiéndoles acceder a otra cultura, a nuevos conocimientos e incluso a comprender mejor las estructuras de la propia lengua materna. Cuando, por el contrario, los alumnos saben dónde, cuándo, cómo y por qué tienen que comunicarse en dicha lengua, se hablará de FOS.

Los programas de lengua francesa con objetivo científico se sitúan naturalmente en esta segunda categoría. Sin embargo, sólo un análisis minucioso de la demanda y expectativas permite determinar cuándo las necesidades de formación lingüística están verdaderamente ligadas al área de aprendizaje y cuándo se plantea el problema de un contenido lingüístico específico.

En una situación en la que dos personas entablan una conversación sobre un tema

en un ámbito de actividad que es común para ambos, emplearán una terminología específica del mismo, intercambiando informaciones o emitiendo opiniones sobre hechos que escapan a los que tienen un conocimiento menos profundo de ese tema. Es obvio, pues, que una comunicación especializada no es específica ni de un área, ni de la categoría socio-cultural de los locutores, ni del registro de lengua escogido para expresarse.

Examinadas las situaciones, constatamos que se tiende a emplear la expresión de comunicación especializada cuando no se comprende de qué hablan los otros. En una comunicación especializada, la incompreensión puede ser debida a un desconocimiento del tema tratado y/ o a la ignorancia del léxico.

A continuación exponemos los tipos de contenidos que pondremos en práctica en este curso dirigido a alumnado científico, contenidos que desarrollaremos a lo largo de las treinta horas con las que cuenta el mismo, agrupadas en diez sesiones.

- Contenidos lingüísticos:

Los superaremos trabajando el aprendizaje del léxico y la morfosintaxis junto con los nexos y conectores lógicos propios de discurso científico.

-Contenidos comunicativos:

Potenciaremos la competencia comunicativa que capacitará a los discentes para realizar la propia presentación personal así como el presentar un tema, expresar opiniones, argumentar, rechazar, comparar, formular hipótesis, convencer, criticar, describir, explicar, deducir,...

-“Savoir-faire” a desarrollar:

Presentar y defender oralmente proyectos de investigación, participar en debates, mesas redondas y coloquios, negociar contratos de investigación, moderar reuniones o grupos de trabajo, redactar informes, artículos, proyectos y resúmenes (ya sea de libros, experimentos llevados a cabo, de reuniones,...),...

En cuanto a la metodología empleada en este tipo de aprendizaje, si nos aproximamos a la metodología audiovisual, basada fundamentalmente en la lengua oral, ésta no nos serviría para poner de manifiesto las especificidades del discurso científico propias de la lengua escrita. Por consiguiente, constatando los límites de la metodología audiovisual y de un acercamiento demasiado centrado en la lengua oral, los profesores de FLE que trabajan con estudiantes científicos estuvieron naturalmente dispuestos a acoger la innovación lingüística de los años 70, es decir, el “*approche fonctionnel*”. Los trabajos del Consejo de Europa han contribuido ampliamente a caracterizar los objetivos

de aprendizaje en términos funcionales.

La primera manifestación pedagógica de esta metodología aparece con el término de “Francés Instrumental”, término que surge en América latina a principios de los años 70. Lehman lo definió para designar una enseñanza del francés que prioriza la comunicación científica y técnica, centrándose esencialmente en la lectura de textos especializados en cada una de sus diferentes áreas.

La lectura del texto especializado es un elemento del programa lingüístico pero, salvo condiciones muy particulares, no puede constituirse como un objetivo en sí mismo ni como una estrategia de aprendizaje para todos los estudiantes científicos. Del mismo modo, las listas de vocabulario en la enseñanza de FLE no son de una gran ayuda para el aprendiz, pues el léxico científico sólo puede aprenderse en su propio contexto. La idea de construir un material pedagógico basado en un inventario de léxico específico de cada área de conocimiento conduce a una vía sin salida, dado que este material no puede integrar los fenómenos discursivos científicos de la comunicación de este tipo.

A un aprendizaje centrado en la lengua le va a suceder un aprendizaje centrado en el discente. Para alcanzar su objetivo de comunicación, los métodos SGAV (structuro-globale-audio-visuelle) proponían al aprendiz adquirir una competencia lingüística; el aprendizaje funcional, sin negar esta competencia, va a enriquecerla introduciendo la noción de competencia comunicativa. Más que enseñar una lengua, se van a presentar al alumno las herramientas que le permitirán comunicar en la lengua extranjera objeto de aprendizaje.

Una vez fijados y definidos los objetivos en función de las necesidades de la demanda y del entorno, por lo que respecta a los contenidos, deberíamos preguntarnos qué conocimientos lingüísticos y extra-lingüísticos requiere cada situación (conocimientos lingüísticos, informaciones socio-culturales,...). Para cada intercambio de lengua, se analizará qué actos de habla, qué elementos de gramática semántica y qué nociones deberán reproducir los alumnos.

En nuestro curso hemos practicado el aprendizaje funcional, cuyo contenido de formación está determinado por las necesidades tanto lingüísticas como extra-lingüísticas del público. Primeramente evaluamos los conocimientos previos de los discentes, a continuación hacemos un inventario de las situaciones en las que la comunicación deberá establecerse en la lengua objeto de aprendizaje y determinamos las necesidades de formación así como los contenidos en función de la situación real de enseñanza.

Se constata que un cierto número de actos de habla (actos sociales: preguntar, dar las gracias, saludar, etc.) y de nociones (por ejemplo: duración, espacio, causa, consecuencia,..) se encuentran en numerosas situaciones de comunicación, independientemente del tipo de interlocutores. La mayoría de los métodos de la última generación proponen un contenido lingüístico que se adapta al aprendizaje comunicativo y están organizados en actos de habla y objetivos nocionales – funcionales.

Los estudios de los actos de habla han sido motivados sobre todo para describir la dimensión oral de la lengua. Si los alumnos se enfrentan a la dimensión escrita: (comprensión/ producción) el análisis del discurso será utilizado para determinar los contenidos. Recogiendo un corpus significativo del tipo de escrito que los alumnos deben comprender o producir, se estudiarán las regularidades sintácticas, morfológicas, retóricas de los textos de un área producidos en una situación concreta.

Existen 7 tipos de comunicación frecuentes en la comunicación científica: discurso especializado, discurso de semi-vulgarización científica, discurso de vulgarización científica, discurso de la publicidad, discurso científico pedagógico, la tesis y la memoria.

En nuestras exposiciones hemos utilizado preferentemente:

- El discurso de semi-vulgarización científica: en el escrito, encontramos revistas que tratan de numerosos campos del saber y en el oral, conferencias, discusiones, debates entre especialistas para un público profesional de la especialidad o no profesional. La información viene a menudo precedida de una introducción o de un resumen preliminar. Se puede trabajar sobre la organización del discurso, sus diferentes momentos y sus distintos marcadores, sobre los sistemas de reformulación y las “reprises”. Se puede organizar una discusión sobre el estado de las investigaciones en el ámbito del que se trata, los problemas evocados...
- El discurso de vulgarización científica: artículos de revistas que tratan de áreas muy diversas, dirigidos a un público general. Estas revistas son de fácil acceso. Las ilustraciones son numerosas, la argumentación bastante estructurada y el vocabulario científico explicado. Contiene discursos orientados tanto a ámbitos científicos como no científicos.
- El discurso de la publicidad: posters, paneles, publi-reportajes. En el oral: anuncios publicitarios televisados o de radio. Está dirigido a un público amplio, no especializado. El profesor puede efectuar un trabajo sobre las reformulaciones y

observar las repeticiones de ciertas estructuras sintácticas. Una publicidad puede ser el punto de partida para ejercicios de creatividad, debates, ejercicios estructurales.

- El discurso científico oficial: formularios, informes, solicitudes diversas, cartas de motivación dirigida a un responsable administrativo y financiero o científico. Son textos especialmente dirigidos para desarrollar la argumentación.

Muchas investigaciones han puesto en evidencia, en la producción lingüística, formas lingüísticas recurrentes que parecen características de ciertos campos del saber y han permitido elaborar esquemas tipo, a partir de los cuales el profesor de FLE puede fundamentar su enseñanza para públicos especializados.

El profesor de FLE que debe enseñar a un alumnado científico se enfrenta a un problema difícil:

- por un lado, constata que los métodos en francés general no responden más que parcialmente a las necesidades lingüísticas de estos públicos.
- por otro lado, no puede fundarse exclusivamente sobre las matrices resultantes de los análisis del discurso pues son poco numerosas y no cubren todos los campos. Por otra parte, en la medida en que la delimitación de los campos científicos nunca es definitiva y que la demanda social está continuamente sometida a transformaciones, no parece oportuno basar la enseñanza de FOS en un análisis del discurso por campos del saber.

Así pues, para la operatividad de nuestro estudio, vamos a aislar dos grandes tipos de discursos:

- el discurso interactivo para la comunicación general que se dirige a “**faire agir**” o “**faire croire**”;
- el discurso expositivo para la comunicación especializada que apunta a “exponer ideas”, “formular hipótesis”, “presentar”, “describir”, “hacer razonamientos lógicos” es decir, “**faire savoir**”

Sin embargo, en la realidad, estos dos tipos de discursos no funcionan de manera aislada.

1.- **El discurso interactivo** se caracteriza por las marcas lingüísticas de la implicación del emisor y por las interrelaciones entre el emisor y el receptor.

- el empleo de los diferentes pronombres personales e impersonales. La utilización de “on” y de “il” impersonal es muy diferente en ambos discursos. En el discurso expositivo éstos marcan la ausencia del emisor, mientras que en el interactivo, permiten “cautionner” informaciones a veces no verificadas.

- las modalidades apreciativas: énfasis, esquematización, generalización, caracterización selectiva, etc.
- ciertas modalidades lógicas: están presentes en el discurso expositivo para precisar si lo que se indica expresa certeza, probabilidad, o es aleatorio; en el discurso interactivo, las modalidades lógicas constituyen a menudo la expresión de una falsa modestia y juegan el papel de litote.

Diferentes aspectos de los discursos interactivos:

a.- Narración: presente esencialmente en las novelas y en todo tipo de relato histórico. Se caracteriza por la diversidad de verbos (de acción fundamentalmente) y por la diversidad de los tiempos (sobre todo los tiempos del pasado).

Se halla poco presente en el discurso científico salvo para hacer el punto de vista histórico sobre una disciplina, restituir en un contexto a un investigador, una técnica o un invento.

b.- La argumentación: es hacer actuar, movilizándolo todos los recursos posibles (procedimientos de insistencia, énfasis).

c.- La prescripción (consejo y orden) está presente en el discurso interactivo sobre todo con el fin de llevar al interlocutor a adoptar su punto de vista y hacer lo que se desea que se haga “faites comme moi, vous verrez, vous ne le regretterez pas”, “si j’étais vous, je ferais...”

2.- **El discurso expositivo** se caracteriza por:

- ausencia de enunciadores “on” “un x est dit...” Esta ausencia se marca también por el empleo de giros impersonales “il faut” “il suffit” “il est certain”
- el empleo de nominalizaciones “la transformation a lieu quand, l’oxydation...”
- ausencia de modalidades apreciativas: los sentimientos del autor no son objeto del discurso científico, por el contrario, su opinión científica es muy importante.
- la presencia de ciertas modalidades lógicas: posibilidad, probabilidad, certeza “il est possible que...”, “en l’état actuel de nos connaissances, nous pouvons dire...”
- la utilización del presente de valor atemporal o deóntico (presente que se utiliza para hablar de actos hechos por profesionales de acuerdo a las reglas que rigen su profesión)

"Dans ce cas précis le praticien ordonne, prescrit ..."

- los giros hipotéticos-deductivos  
“Si..., alors”



- las marcas de la causa

"Étant donné" .... "puisque", "du fait de" "comme"

- los articuladores lógicos

"C'est un médicament dont les effets sont immédiats, sauf en cas de..."

- marcas temporales y espaciales

"Vous avez d'abord l'unité d'assemblage, ensuite l'agrafage, puis le stockage"

Diferentes partes del discurso expositivo:

a)-La designación/ la denominación "on désigne", "on appelle", "on dit que", "supposons", "x" est appelé, est dit, est dénommé..."

- la definición por equivalencia: "être, être considéré" " être défini comme", "consiste en / à," "sembler / paraître".

- la definición por caracterización : "défini par / comme", "un "x" qui /dont / auquel".

- la definición por la composición: "comporter, comprendre, contenir, présenter, être formé de, composé de, constitué de, être divisé en , se présente sous forme de, se compose de, se décompose en, se subdiviser en, s'associer, s'unir pour former,..."

- la definición por la finalidad, uso: "permet de", "sert à", "est utilisé pour", "a pour but de"

b) - El razonamiento lógico / la demostración

- el comienzo de la demostración, el sistema hipotético deductivo: "supposons..., ...alors"

- la causa y la consecuencia

- el elemento añadido: "en outre", "en plus", "d'ailleurs" "d'après"

- la restricción : "mais", "malgré", "or", "excepté"

- explicación, reformulación : "c'est-à-dire", "cela veut dire", "cela signifie" "en d'autres termes on peut dire aussi", "cela signifie"

- el anuncio de un resultado : "donc", "on en conclut", "on peut conclure", "on peut donc dire"

c)- La descripción

Forma: à, adjectif, en forme de, qui a la/une forme + adjectif/de +nom

Color: adjectif de color o de color +nombre de color

Dimensión: unidades de medida, adverbio de intensidad o de cantidad

Consistencia, materia: "de, en"

Función: “à, qui sert à, qui permet de, qui est utilisé,…”

d) - La transformación y el proceso

- la transformación: la lengua francesa tiene una gran riqueza de verbos que indican una transformación en curso de realización.
- el proceso: en él se utilizan marcadores de la transformación, las nominalizaciones, y marcadores temporales.

Analizaremos el léxico propio del contexto científico. Aunque anteriormente ya hemos manifestado el desacuerdo con las listas de vocabulario, nuestra propuesta consiste en el estudio de la formación de términos científicos con prefijos, sufijos y radicales de origen griego o latino, así como el empleo de términos genéricos. Las nominalizaciones tienen gran importancia dentro de los contenidos de nuestro programa.

Nominalizaciones con base VERBAL

En - ion /-on / tion (acción de) Ej : participer / participation

En - ure. Ej : blesser /blessure

En - age. Ej: mouler / moulage (actividad de tipo industrial)

En - emment. Ej: transborder/ transbordement

Nominalización 0 . Ej :transporter/transport, calculer/ calcul.

Nominalizaciones con base ADJETIVAL

En - ité . Ej : fluide/ fluidité (la calidad de lo que es)

En - eur . Ej: pâle / pâleur

En - ise. Ej : franc / franchise

En - ance/ - oence. Ej: cohérent / cohérence

Por otro lado, los términos genéricos permiten remplazar una noción, un objeto por una categoría más general. Su empleo es constante en las definiciones científicas. Ej: un solide, un fluide, un appareil, un médicament, un récipient, etc.

Los hiperónimos juegan también un papel fundamental en las definiciones de este tipo. Ej: un antiseptique: ensemble des agents propres à prévenir les infections.

Tras este análisis de los diversos factores a tener en cuenta ante las variadas expectativas de un público tan específico y a la vez tan heterogéneo como el que conforma el profesorado universitario interesado en profundizar y ampliar sus conocimientos de la Lengua Francesa y que éstos sean aplicables a sus respectivas áreas específicas, concluimos que el establecer líneas básicas convergentes hacia la enseñanza-aprendizaje de un francés con fines de comunicación científica en general

(formación de léxico, estructuras morfosintácticas, conectores lógicos, argumentación, exposición,...) constituye lo más adecuado para este tipo de experiencia.

La premisa anterior condiciona el tipo de material y actividades necesarios para la consecución de los objetivos fijados y la asimilación de contenidos propuestos que ayudarán al alumnado a alcanzar la competencia comunicativa deseada.

Es por esto que utilizamos un corpus de textos modelo lo más compatibles posible con las diferentes áreas de conocimiento, mediante los cuales llevar a la práctica lo anteriormente expuesto, siendo aplicables y óptimos para el aprendizaje de todo el conjunto de discentes adaptándonos a su variada singularidad.

### **Referencias bibliográficas**

DALCQ, A. (1989), *Le Français et les Sciences*, Duculot, Paris.

DALCQ, A. (1999), *Lire, Comprendre, Écrire le Français Scientifique*, De Boeck Université, Belgique.

EURIN, S. (1992), *Pratiques du Français Scientifique*, Hachette, Paris.

TOLAS, J. (2004), *Le Français pour les Sciences*, PUG, Grenoble.

# **Les rapports de l'apprenant de FLE au savoir à travers les consignes d'activités de manuels pour grands adolescents et adultes.**

## **Une analyse taxonomique.**

Jacky VERRIER  
Université Rovira i Virgili. Tarragona

### **1. Problématique.**

Ce travail est centré sur la trilogie apprenant-rapport-savoir. Partons de l'idée que tout savoir (dans notre cas la langue) a son propre caractère, qu'il peut avoir des côtés sympathiques, durs, obscurs, ésotériques, faciles, etc.

Pris sous cet angle, le rapport au savoir est une médiation, une activité de création de sens et de valeur entre un individu et ce qu'il va connaître. C'est de là une appropriation, une construction personnelle de savoirs qui se renouvellent à partir d'autres déjà acquis, et c'est aussi une prise de position par rapport aux domaines qui configurent un savoir. Comme le souligne B. Charlot (2002, p. 71) "Il n'y a pas de savoir en soi, le savoir est une relation".

Nous nous proposons d'examiner sous quelles formes les domaines d'un savoir se présentent à l'apprenant. Nous entendons par 'formes' les différents types d'activités et leur fréquence que proposent les manuels de FLE, et par 'domaines', nous nous référons à la syntaxe, au lexique et au sens, mais aussi aux domaines d'application de la langue, c'est-à-dire le mot, la phrase et le texte.

Pour ce faire, nous poserons les questions suivantes: Avec quels domaines de la langue et d'application de la langue les apprenants ont-ils le plus de rapports? A travers quels types d'exercices s'établissent ces rapports? Les réponses à ces questions permettent d'apporter des premiers éléments d'analyse des rapports de l'apprenant à la langue que proposent les trois méthodes étudiées.

Nous analyserons les cahiers d'exercices de trois méthodes : *Escapes* 1 et 2, *Forum* 1 et 2, *Rond Point* 1 et 2.

### **2. Etat de la question.**

Les recherches sur les rapports de l'apprenant au savoir touchent divers domaines: sociologique, clinique, anthropologique, didactique. En éducation, la recherche actuelle

est attestée notamment par les travaux de B. Charlot (1997), S. Maury et M. Caillot (2003). Il n'existe pas à notre connaissance de travaux similaires en français langue étrangère. L'entrée du rapport au savoir qui est retenue ici est celle de la didactique, des caractéristiques propres au savoir disciplinaire qu'est la langue étrangère. L'approche didactique est centrée sur les savoirs scolaires spécifiques (la grammaire, le vocabulaire, etc.) à l'intérieur du champ disciplinaire général qu'est la langue.

### **3. Méthodologie de travail.**

Les trois méthodes étudiées ont les caractéristiques communes suivantes : a) elles ont été publiées entre les années 2000 et 2006 : *Escales 1 et 2* (2001), *Forum 1* (2000), *Forum 2* (2001), *Rond Point 1* (2005), *Rond Point 2* (2006) ; b) elles appliquent les recommandations du *Cadre européen commun de référence pour les langues* (2000) ; c) elles s'adressent à un public d'adolescents et adultes.

Quant au corpus de travail, nous avons utilisé exclusivement les exercices écrits. Les exercices phonétiques et oraux ont été exclus. Nous avons comptabilisé 1023 exercices et les résultats apportés regroupent, soit les résultats confondus des trois méthodes, soit les résultats individuels. Les résultats sont exprimés sous forme de tableaux et graphiques.

### **4. Analyse des résultats.**

#### **4.1. Typologie d'exercices.**

Les consignes des exercices nous ont conduit à élaborer la typologie d'exercices suivante en fonction de l'activité langagière ou métalinguistique demandée. Nous avons recensé les 12 exercices les plus fréquents. Les exercices 'substituer' et 'combiner' ont été éliminés en raison de leur faible fréquence. Nous présentons ci-dessous les types d'exercices, ainsi qu'une définition et un exemple tiré d'un cahier d'exercices.

#### **ASSOCIER**

Relier terme à terme/séquence à séquence/objet à nom.

- *Quelle est la bonne formule pour accepter, refuser ou s'excuser ? Associez chaque formule à une situation.* (Forum 1, p. 36).

#### **COMPLÉTER**

Terminer la suite d'une séquence. Sur des phrases isolées ou des textes.

- *Complétez les phrases avec les verbes adéquats.* (Rond Point 2, p. 37).

#### **CONJUGUER**

Énoncer une forme verbale.

- Complétez ce texte en conjuguant les verbes. (*Escales 2*, p. 12).

### **CORRIGER**

Restituer l'organisation syntaxique ou la cohérence sémantique d'une séquence.

- Espaces, majuscules, apostrophes, accent, ponctuation ? Réécrivez correctement les phrases. (*Escales 1*, p. 36).

### **CRÉER**

Élaborer un texte libre à partir d'une consigne.

- Écrivez en quelques lignes le type de personne que vous aimeriez rencontrer. (*Rond Point 2*, p. 51).

### **ÉLIMINER**

Retrouver l'élément perturbateur selon un critère de la séquence (critère sémantique, lexical).

- Barrez les mots inutiles. (*Escales 1*, p. 28).

### **IDENTIFIER**

Trouver dans la séquence l'indice lexical, syntaxique ou sémantique pour une réponse correcte.

- Quelle est l'annonce en français? (*Escales 1*, p. 4).

### **NOMMER**

Attribuer un nom à une chose.

- A l'aide des dessins, retrouvez les ustensiles de cuisine suivants. (*Rond Point 1*, p. 67).

### **ORDONNER**

Mettre dans un ordre sémantique (texte)/syntaxique (phrase).

- Mettez dans l'ordre le dialogue suivant. (*Forum 1*, p. 20).

### **REFORMULER**

Réécrire une séquence sous une autre forme.

- Écrivez la même chose avec d'autres mots, comme dans le modèle. (*Escales 2*, p. 69).

### **SÉLECTIONNER**

Prendre un élément de préférence parmi les mêmes options.

- Complétez les phrases suivantes avec du, de la, de l' ou des. (*Rond Point 1*, p. 12)

### **TRANSFORMER**

Remplacer un élément d'une séquence par un autre.

- Transformer les énoncés suivants en commençant chaque phrase par Hier. (*Forum 1*, p. 32).

## **4.2. Distribution des exercices.**

Le tableau suivant montre la distribution des exercices pour chaque méthode.

Exercice	Esc. 1	For. 1	R.P. 1	Esc. 2	For. 2	R.P. 2	
CORRIGER	10	0	0	2	0	0	12
ORDONNER	0	6	2	0	4	3	15
NOMMER	11	1	3	1	0	2	18
ÉLIMINER	15	0	0	8	1	0	24
REFORMULER	3	7	1	9	4	3	27
IDENTIFIER	7	5	0	4	18	9	43
COMPLÉTER	28	13	7	19	13	13	93
CONJUGUER	18	31	8	19	13	17	106
TRANSFORMER	34	19	14	32	30	7	136
ASSOCIER	20	39	24	26	11	27	147
SÉLECTIONNER	33	45	19	7	40	12	156
CRÉER	28	30	41	41	55	51	246
							<b>1023</b>

Nous avançons les observations suivantes :

Un type d'exercice n'est pas d'emblée associé à un seul domaine de la langue. Par exemple, 'associer' peut concerner le sens (Associez les dialogues aux situations correspondantes. Faites correspondre les questions et les réponses) ou le lexique (Retrouvez dans la grille dix mots que l'on peut voir dans une gare), 'ordonner' peut aussi s'appliquer au sens (Remettez dans l'ordre le dialogue suivant), ou à la syntaxe (Retrouvez et écrivez les phrases), ou encore 'transformer' ou 'compléter' s'appliquent à la syntaxe (Complétez les phrases avec l'article défini qui convient. Mettez les phrases suivantes à la forme négative).

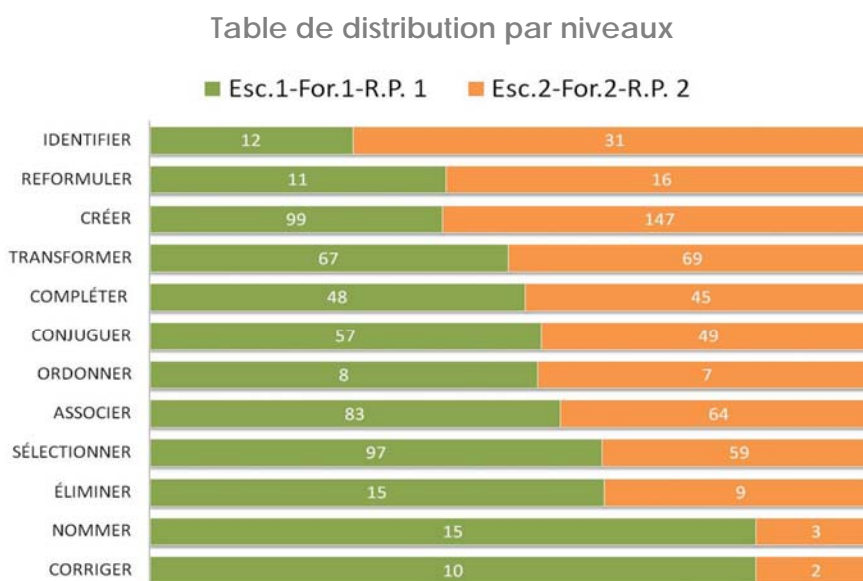
De la même façon, une même consigne d'exercice peut porter sur différents domaines d'application de la langue; ainsi, 'reformuler' peut s'appliquer au texte (*Racontez dans l'ordre chronologique les deux faits divers*) ou à la phrase (Trouvez et écrivez des expressions ou des mots équivalents), ou sur des domaines de langue; par exemple, 'sélectionner' peut porter sur la syntaxe (Complétez avec les pronoms personnels sujets il, elle, on) ou le lexique (Complétez les deux annonces ci-dessous avec les adjectifs de la liste)

Les verbes opératoires des consignes ne correspondent pas toujours au type d'exercice requis. Ainsi, l'énoncé "Complétez ce texte en conjuguant les verbes". (*Escales 2*, p. 12) correspond à un exercice de conjugaison et non pas à un exercice de complétion ; la consigne "Complétez les phrases suivantes avec du, de la, de l' ou des". (*Rond Point 1*, p. 12) correspond à un exercice portant sur le choix entre plusieurs options. L'énoncé "Remplacez les mots en caractère gras par un pronom (le, la, les, lui,



leur)" (*Rond Point 1*, p. 57) correspond à un exercice de transformation.

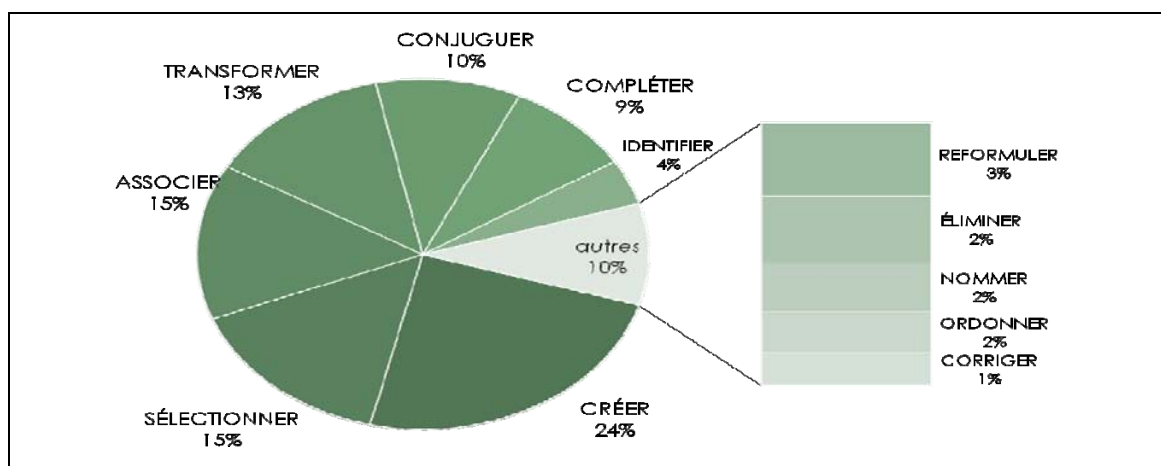
Dans le tableau suivant figure la distribution des exercices par niveau.



Pour un même exercice, la fréquence est plus grande dans les cahiers 1, exception faite des exercices ‘créer’, ‘identifier’, ‘reformuler’ et ‘transformer’ dont la fréquence est plus grande dans les cahiers 2. Pour l’exercice ‘transformer’, l’augmentation est moins significative (+ 2 exercices) que dans les autres cas. Cette situation répondrait au fait que ce genre d’exercices requiert des savoirs en langue supérieurs à ceux du reste des exercices. Remarquons, par ailleurs, que ‘créer’ et ‘reformuler’ traite du texte et de la phrase ; ce ne sont pas des exercices portant sur des structures qui peuvent se résumer sous la forme de ‘savoir’ ou ‘ne pas savoir’. Il s’agit d’exercices davantage liés au savoir-communiquer où l’apprenant doit adopter une conduite linguistique conforme au rôle assigné par l’exercice, ce qui rejoint les exercices de type pragmatique décrits par G. Vigner (1984, p. 122) où “la tâche de l’apprenant est d’adopter une conduite linguistique en conformité au rôle du personnage”.

Une autre caractéristique concerne le genre d’activité cognitive que requièrent les exercices. Nous en avons repéré trois genres ; ceux qui opèrent sur a) l’organisation de la langue (Mettez dans l’ordre le dialogue suivant) faisant appel aux capacités de compréhension de l’apprenant, b) l’application de règles (Complétez les phrases suivantes par du, de la, de l’ ou des) qui demande à “l’apprenant d’établir le transfert de ses connaissances théoriques dans un contexte pratique.” (G. Vigner, 184, p. 58) et c) la reproduction de savoirs (Retrouvez dans cette grille les jours de la semaine).

### 4.3. Fréquence des exercices.

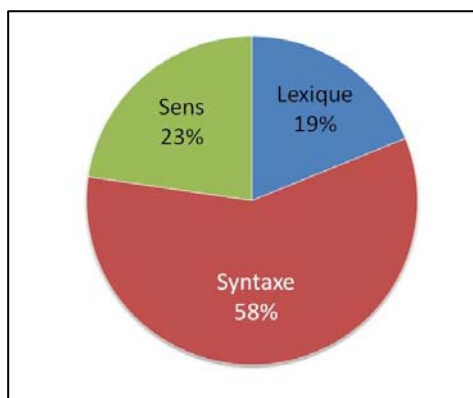


La représentation en pourcentage permet de voir, que même si certains exercices sont plus fréquents que d'autres (créer ou sélectionner), il y a une répartition des exercices dans les cahiers qui correspond aux possibilités d'activités sur la langue et avec la langue.

L'exercice le plus fréquent est 'créer' suivi de 'sélectionner' et 'associer'. L'exercice 'créer' est plus fréquent dans les cahiers 2 des méthodes (voir "Tableau de distribution par niveaux" ci-dessus). Cette situation répond au fait que 'créer' est l'exercice le moins guidé dans sa consigne, mais le plus complexe dans sa réalisation du fait qu'il renferme des difficultés syntaxiques, morphologiques et lexicales ; en ce sens il regroupe une partie des autres exercices en plus des habilités en organisation textuelle et cohérence discursive lorsqu'il s'agit de textes, bien que celles-ci soient indispensables aussi bien en langue étrangère qu'en langue maternelle comme le souligne M. Pendax (1998, p. 109). Cela ne signifie pas que la production de textes soit l'exercice privilégié comme nous le verrons plus tard.

Les autres exercices les plus fréquents 'sélectionner' et 'associer' sont plus nombreux dans les cahiers 1. L'exercice 'sélectionner' s'applique au domaine de la phrase et fait appel à des compétences moins complexes que l'exercice de création. Il s'agit d'un type d'exercice centré sur la syntaxe qui demande l'application de règles grammaticales et concerne l'organisation de la langue. Quant à l'exercice 'associer', il est surtout utilisé dans le domaine de la compréhension de la langue.

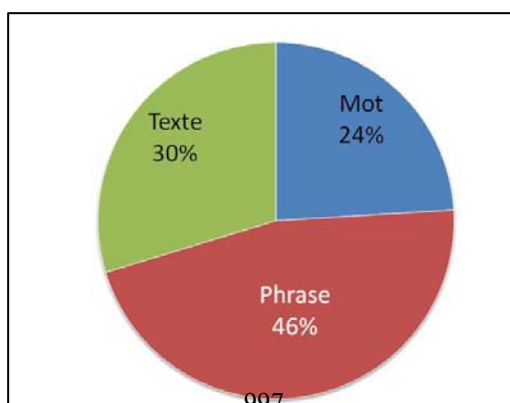
#### 4.4. Rapports aux domaines de la langue.



Le domaine le plus fréquenté par les méthodes est la syntaxe. Celle-ci ayant à voir avec les mots et leurs combinaisons pour former des syntagmes qui mènent à construire des propositions qui elles-mêmes permettent de former des énoncés. Dans la plupart des exercices c'est l'acquisition de compétences métalinguistiques qui est prioritaire. En soutien, les consignes sont formulées de telle façon qu'elles conduisent l'apprenant vers la bonne réponse par une activité, soit d'élimination (Remettez tous ces mots dans le dialogue. *Escales* 1, p. 15), soit de déduction (Hélène et Frédéric se donnent rendez-vous pour aller au cinéma. Remettez dans l'ordre les réponses de Frédéric. *Rond Point* 2, p. 23. Associez les dialogues suivants aux situations, *Forum* 1, p. 11) ou d'imitation (Répondez comme dans le modèle. *Escales* 1, p. 55). Très peu d'exercices invitent à un travail de réflexion sur la langue ; néanmoins un exemple serait "Pouvez-vous dire pourquoi on utilise tu ou vous dans chacune de ces situations ?" (*Rond Point* 2, p. 63).

Il faut souligner, cependant, qu'une analyse de la progression des exercices dans une même leçon ou unité permettrait de nuancer ces premiers commentaires du fait que nous avons remarqué que certains exercices portant sur la maîtrise du système jouent le rôle de pré-requis à une production postérieure plus communicative.

#### 4.5. Rapports aux domaines d'application.



Le domaine d'application de la langue le plus utilisé est celui de la phrase. Ce domaine a un rapport direct avec celui de la syntaxe. Phrase et syntaxe s'allient bien dans les premiers niveaux d'apprentissage surtout pour l'acquisition de compétences métalinguistiques. D'autre part, ces méthodes s'alignent pour la production écrite générale sur les niveaux A1 – A2 – B1 du *Cadre européen commun de référence pour les langues* (2000, p. 51) où il est dit que l'utilisateur de la langue au niveau A1 "Peut écrire des expressions et phrases simples isolées", au niveau A2 "Peut écrire une série d'expressions et de phrases simples reliées par des connecteurs simples tels que "et", 'mais' et 'parce que'" et au niveau B1 "Peut écrire des textes articulés simplement sur une gamme de sujets variés dans son domaine en liant une série d'éléments discrets en une séquence linéaire".

Remarquons cependant que dans les cahiers d'exercices 1 et 2 de Forum, le texte est privilégié sur la phrase et qu'il sert de support aux exercices de compréhension.

## **5. Conclusion.**

Les rapports de l'apprenant à la langue proposée se situent à des niveaux différents selon les méthodes :

Les rapports des apprenants aux exercices varient selon les méthodes.

Les apprenants ont des rapports plus fréquents avec les exercices de création qu'avec d'autres types d'exercices.

Les apprenants ont des rapports plus étroits avec la syntaxe et la phrase qu'avec le sens, le lexique, le mot et le texte.

L'exercice "conjuguer", très spécifique de la métalangue est un exercice fréquent, ce qui, de premier abord, semble achopper sur les hypothèses de ces méthodes, mais qui montre aussi que l'apprentissage de la grammaire dans sa partie la plus traditionnelle joue dans la cour du communicatif et l'actionnel.

Les rapports à la langue, même ceux qui touchent la partie prescriptive de la langue, et qui sont les plus laborieux (application de règles grammaticales), sont plus aisés grâce à un environnement plus souple, notamment à travers une iconicité souvent ludique.

Les rapports de l'apprenant à la langue se font à travers des activités portant sur des moments de la vie quotidienne, des problèmes à résoudre, des projets à élaborer collectivement ou des situations quelque peu caricaturales de mésaventures de personnes qui ressemblent à tout un chacun. Ces perspectives facilitent l'implication

personnelle de l'apprenant dans ses apprentissages et ses rapports à langue du fait que celle-ci est plus proche de l'expérience de l'apprenant et font que la langue, ses mots et ses expressions acquièrent une certaine valeur pour l'apprenant.

## Références bibliographiques.

- BLANC, J. ; Cartier, J.-M. ; Lederlin, P. (2001). *Escales 1. Cahier d'exercices*. Paris, CLE International.
- BLANC, J. ; Cartier, J.-M. ; Lederlin, P. (2001). *Escales 2. Cahier d'exercices*. Paris, CLE International.
- CHARLOT, B. (1997). *Du rapport au savoir. Éléments pour une théorie*. Paris, Anthropos.
- Conseil de la Coopération culturelle. Comité de l'Éducation. (2000). *Cadre européen commun de référence pour les langues. Apprendre, enseigner, évaluer*. Paris, Didier.
- CUQ, J.P. (1996). *Une introduction à la didactique de la grammaire en français langue étrangère*. Paris, Didier/Hatier.
- CUQ, J.P; Gruca, I. (2003). *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Grenoble, PUG.
- DALGALIAN, G; Lieutaud, S; Weiss, F. (1981). *Pour un nouvel enseignement des langues*. Paris, CLE international.
- DE KETELE, J.M. (1986). L'évaluation du savoir-être, in De Ketele, J.M.. (Ed.), *L'évaluation : approche descriptive ou prescriptive*. Bruxelles, De Boeck Université, pp. 179-208.
- DE LANDSHEERE, V ; de Landsheere, G. (1984). *Définir les objectifs de l'éducation* (5e éd.). Paris, PUF.
- DELATTRE, P. (1971). *Les exercices structuraux. Pour quoi faire ?*. Paris, Hachette. P.U.F.
- FLUMIAN, C. ; Labascoule, J. ; Liria, Ph. ; Royer, C. (2006). *Rond Point 2, Cahier d'exercices*. PUG, Grenoble.
- LABASCOULE, J. ; Liria, Ph.; Rodríguez, M<sup>a</sup> Rita.; Royer, C. (2005). *Rond Point 1. Cahier d'exercices*. Grenoble, PUG.
- MAURY, S.; Caillot, M. (Dir), (2003). *Rapport au savoir et didactique*. Paris, Ed. Fabert.
- MURILLO, J. ; Tost, M. ; Campà, A.; Mestreit, Cl. (2000). *Forum 1. Cahier d'exercices*. Paris, Hachette.
- MURILLO, J.; Tost, M.; Campà, A.; Mestreit, Cl. (2001). *Forum 2. Cahier d'exercices*. Paris, Hachette.
- PENDANX, M. (1998). *Les activités d'apprentissage en classe de langue*. Paris, Hachette.
- VIGNER, G. (1984). *L'exercice dans la classe de français*. Paris, Hachette.
- VIGNER, G. (1989). Les techniques de guidage dans les tâches complexes in *Les Langues modernes*, 2. Paris.
- VIGNER, G. (1990). "Activité d'exercice et acquisitions langagières" in *Acquisition et utilisation d'une langue étrangère*. Paris, Hachette.

# L'écriture en F.L.E.

Eulàlia VILAGINÉS SERRA  
Universitat de Barcelona – EOI Maresme

## 1. L'écriture en cours

L'entrée de l'approche communicative dans les cours de langues étrangères a été une bonne nouvelle et a supposé un grand pas pour l'apprentissage des langues. Il était temps de faire parler en cours, d'impulser le développement des compétences de l'oral et de laisser pour l'histoire de la didactique l'apprentissage basé sur l'étude de la grammaire et de la traduction, bien qu'il y ait encore des adeptes... "J'aime pas ces nouvelles méthodes que vous avez maintenant" (Élève de 77 ans, EOI Maresme, 2006)

Cependant, dans le monde universitaire, on a continué à accorder beaucoup d'importance à l'écrit. D'un côté, les professeurs d'université ne sont pas nécessairement formés à la didactique de la langue instrumentale; de l'autre, les conditions de travail n'ont rien à voir. Et, surtout, les objectifs ne sont pas du tout les mêmes.

Il n'est pas très fréquent que l'écriture soit une fin en soi<sup>1</sup>. Les activités d'écriture s'insèrent dans l'ensemble des activités proposées, et il faut donc bien les articuler avec le reste.

Ce que nous proposons est une petite analyse sur la manière de travailler l'écriture en classe et son évaluation, avec des échantillons<sup>2</sup> à l'appui.

Apprendre à écrire suppose la mobilisation d'un savoir-faire qui dépasse les connaissances grammaticales (Cárdenas, 2004). L'apprenant qui a devant lui une tâche d'écriture doit réfléchir sur ce qu'il écrit, à qui il se dirige, et comment il l'écrit. S'il ne le maîtrise pas en langue maternelle (et cela est assez fréquent), il doit apprendre à organiser les idées, à construire des textes avec cohérence et cohésion et à adapter le style selon le destinataire, le sujet et le type de texte. Cela dit, en aucun cas nos apprenants ne sont vierges (Ainciburu, Rodríguez et Salado, 2005): ils ont une expérience linguistique au moins en langue maternelle et il est fort probable qu'ils en

---

1 Si on travaille sur les lettres formelles, les productions des élèves ne sortent pas du contexte scolaire ; si on leur demande d'écrire un conte il a rarement une diffusion, etc.

2 Ils appartiennent à des élèves d'EOI, d'entre 150 et 280 heures d'apprentissage.

fassent le transfert vers la langue qu'ils sont en train d'apprendre.

Ainciburu, Rodríguez et Salado soutiennent aussi que la compétence de la production écrite se construit au moyen d'une appropriation progressive des outils linguistiques. Pour pouvoir produire, que ce soit des textes oraux, que ce soit des textes écrits, il faut des modèles.

Cassany<sup>3</sup> signale que lorsqu'il y a des difficultés, il y a deux types d'élèves: l'apprenant sans code et l'apprenant bloqué. Dans le premier cas, il s'agit d'apprenants qui savent quoi et comment l'écrire en langue maternelle mais qui ne disposent pas de moyens lexicaux et / ou grammaticaux en langue étrangère. Dans le deuxième cas, malgré le fait d'être compétent en langue maternelle, il ne sait pas comment déclencher le processus d'écriture (il manque de stratégies, il ne corrige pas, etc.) et ceci laisse des traces dans les produits écrits en langue étrangère.

Par conséquent, si nous voulons développer la production écrite de tout le groupe, il est important que les activités proposées en cours soient diversifiées et qu'elles concernent les stratégies, la capacité de cohésion et de structuration, ainsi que les compétences lexico-grammaticales. Bien entendu, les apprenants qui savent quoi et comment écrire aussi bien en langue maternelle qu'en langue étrangère ne manquent pas. Il s'agit d'apprenants qui n'ont aucun problème à transférer leurs habiletés en langue maternelle vers les exercices qu'on leur propose en langue étrangère.

## **2. L'écriture, outil d'apprentissage**

### **2.1. L'écriture en solitaire, l'écriture collective**

Traditionnellement, l'écriture a été un exercice solitaire et de silence. Il va de soi que nous pouvons inviter nos apprenants à respecter ce rite de travail, et leur demander de préparer des exercices d'écriture à la maison, dans une ambiance tranquille, avec des dictionnaires et sans aucune limitation temporelle. Mais il y a des moments dans lesquels l'introduction de l'écriture dans le cours de langue étrangère peut devenir un outil de coopération et d'enrichissement de grande valeur.

Si on leur demande d'élaborer un texte à deux ou à trois, on favorise la négociation entre eux. Ils doivent contraster leurs hypothèses et parvenir à un consensus sur la meilleure des options, et c'est peut-être la phase de travail la plus importante. Certains enseignants craignent ce genre de pratique et argumentent que si le niveau des

---

<sup>3</sup> *Describir el escribir*, 1991, cité par Ainciburu, Rodríguez et Salado, 2005.



apprenants est homogène (aussi bien du côté des compétences stratégiques que du côté des compétences linguistiques) cela n'apporte pas grande chose, et que si dans l'équipe le niveau est hétérogène, c'est celui qui est le plus compétent qui fait le travail.

Nous croyons que les expériences de négociation sont dans tous les cas très formatrices. Si le niveau est homogène, cela leur permet de stabiliser leurs connaissances; si le niveau est hétérogène, cela oblige celui qui se sent le plus compétent à argumenter ses propositions ce qui ne peut qu'affirmer davantage ses connaissances, et celui qui est soutenu reçoit l'explication de quelqu'un qui vient de acquérir les connaissances.

On sait désormais que l'apprentissage réflexif est plus perdurable que celui que l'on obtient par le biais de la mémorisation. Dans ce genre d'activités, donc, le produit final devrait probablement rester à un second terme (bien qu'il soit important et qu'il devienne objet de correction de la part de l'enseignant).

## **2.2. Le journal de bord, un outil de collaboration**

L'utilisation des salles de cours virtuelles a permis de travailler avec les journaux de bord autrement. Il est difficile de faire tenir un journal de bord individuel. En revanche, il est tout à fait envisageable de leur faire tenir un journal de bord de classe, dans lequel chaque apprenant est chargé de tenir le journal à tour de rôle. C'est donc un document d'écriture collaborative. L'enseignant ouvre un *wiki* dans l'*Aula virtual* pour qu'ils puissent y écrire librement. Ils y expliquent ce que l'on a fait en cours, les exercices à faire pour le cours suivant, etc. Un des avantages de le faire de manière virtuelle est que les autres apprenants ont le droit d'y apporter des modifications ou des nuances, demander des précisions (ils ont aussi un forum à leur disposition), etc.

Pour les apprenants, il s'agit d'un outil de réflexion très utile. Le fait qu'une des options qu'ils ont soit celle de corriger leurs camarades, les oblige à penser s'ils l'auraient fait de la même manière<sup>4</sup>. Les résultats sont assez variables en fonction du degré d'implication. En général il est difficile qu'ils y apportent des modifications de manière spontanée. Ceux qui s'impliquent et localisent de possibles incorrections consultent avec l'enseignant avant de le faire de manière publique.

Il est important qu'ils sachent que l'enseignant peut le lire mais qu'il n'y interviendra jamais. Il sera uniquement observateur, mais la lecture de ce journal lui

---

<sup>4</sup> Cf. 5. *La correction comme outil de correction.*

permet de vérifier s'il y a des points à renforcer.

### 3. Écrire, apprendre, évaluer

Dans un cadre institutionnel comme celui des *Escoles Oficials d'Idiomes*<sup>5</sup> ou les universités, les apprenants savent et attendent qu'il y aura une validation finale de leur apprentissage et que cette validation sera sous forme d'évaluation. Le plus important est le processus d'apprentissage, mais le processus d'évaluation est également très important et cela depuis différents points de vue.

Barrière le signale dans le cadre du TCF<sup>6</sup> établi par le CIEP, mais il est extensible à n'importe quel cadre institutionnel :

Le but de ce test est à la fois social, professionnel et universitaire. Il permet à toute personne de connaître son niveau en langue française, de pouvoir présenter à un employeur ou à une université francophone une attestation détaillée de ses compétences linguistiques, celles-ci étant précisées sur l'attestation. (Barrière, 2003)

Imbernon (2004) insiste sur l'importance que les apprenants connaissent dès le départ quels sont les critères avec lesquels ils seront évalués. Ceci est spécialement important chez les adultes, car c'est une des clés de la motivation :

A un adult, si li dius el camí que ha de seguir el motives, sinó el desmotives. Digue als alumnes què faràs, ho fas i els dius què has fet. (Imbernon, Seminari de Metodologia, Postgrau d'inducció a la docència universitària, 2004)

L'approche par tâches met aussi l'accent sur cet aspect. Dans les manuels Rond-Point, sur la première page de chaque unité il y a un espace consacré à expliquer à l'apprenant:

a) ce qu'il devra faire (et donc ce qu'il saura faire à la fin de l'unité) :

Nous allons chercher dans la classe une personne avec qui partager un appartement (*Rond-Point 2*, unité 1, p. 6)

b) ce qui lui faudra apprendre à faire :

- parler de nos goûts, de notre manière d'être et de nos habitudes; - décrire l'endroit où nous habitons; - exprimer des ressemblances, des différences et des affinités; - nous orienter dans l'espace; - communiquer nos impressions et nos sentiments (*Rond-Point 2*, unité 1, p. 6)

c) de quels outils linguistiques il va avoir besoin pour pouvoir acquérir ce savoir-faire :

---

<sup>5</sup> Désormais EOI.

<sup>6</sup> LE TCF (Test de connaissance de français) a été créé par le CIEP en 1998 et il est reconnu par le Ministère de l'Éducation.

- adorer, détester, ne pas supporter; - (m')intéresser, (m')ennuyer, (me) déranger...; - le conditionnel: moi, je préférerais...; - les prépositions de localisation dans l'espace : à droite, à gauche, en face de...; les questions : quand, où, à quelle heure...; avoir l'air + adjectif qualificatif, les intensifs : si, tellement. (*Rond-Point 2*, unité 1, p. 6)

De même, il est très important que dès le premier jour nos apprenants connaissent les critères que l'on va utiliser pour évaluer les différents types de tâche qu'ils vont mener.

Si l'on veut que les apprenants aient toute cette information dès le départ, il faut que l'enseignant détermine avant de commencer les cours quoi (les tâches et exercices qui vont faire objet d'évaluation), comment et quand évaluer.

L'évaluation est un domaine fort complexe où entrent en jeu différentes variables tant humaines que pédagogiques. Que faut-il évaluer: les connaissances ou les compétences? Quelle type d'évaluation utiliser: normative/critériée, formative/sommative, directe/indirecte, continue/suivie... ? Comment évaluer: questions/réponses, dialogue/monologue, expression dirigée/expression libre, questionnaire ouvert/QCM...? (Barrière, 2003)

Il est évident que plus on ouvre l'éventail de possibilités, plus on a de chances d'arriver à un nombre majeur de type d'apprenants.

#### **4. L'appropriation de l'évaluation**

En tant qu'enseignants, il est important que l'on réussisse à impliquer nos apprenants dans le processus d'évaluation. Il s'agit de faire en sorte qu'ils sentent l'évaluation comme un outil d'aide et non comme un strict élément de qualification ou de sanction. Et un des chemins est en leur donnant des consignes très claires sur la manière dont ils seront suivis.

##### **4.1. Les grilles**

La production écrite et orale sont les compétences les plus difficiles à évaluer puisque l'apprenant mobilise de différents types de connaissance et l'enseignant doit répondre aux différents aspects.

Le problème spécifique dans les EOI est qu'ils y a des grilles pour évaluer les examens officiels (3<sup>ème</sup> et 5<sup>ème</sup> années) mais le reste est laissé au bon critère de l'enseignant. Or, il nous semble plus convenable d'établir un critère unifié pour tout le cursus. Il faut que les destinataires sachent comment et sur quoi ils vont être évalués dès

le départ. Par ce biais, les apprenants peuvent recevoir l'évaluation comme un parcours et non comme un but à atteindre. C'est pour cela que nous avons proposé une adaptation de ces grilles pour les 5 années de formation. Nous avons travaillé avec les autres professeurs du centre<sup>7</sup> pour faire une proposition que le Département de français a adopté<sup>8</sup>. Cela facilite la tâche de l'enseignant mais il s'agit surtout d'un outil d'aide important pour le processus d'apprentissage des apprenants. Ces grilles sont affichées dans les *Aules virtuals* et dans la classe.

#### **4.2. Les conventions de correction**

Lorsque l'on corrige une production écrite, nous avons deux possibilités. Soit on indique 'la bonne option' (ce que l'on connaît traditionnellement comme correction), soit on se limite à indiquer qu'il y a une erreur. Nous croyons fermement qu'un des piliers de la progression est l'analyse et la réflexion sur ses propres productions ainsi que sur les productions d'autres apprenants. Par conséquent, il nous semble plus utile pour les apprenants qu'ils aient à faire l'effort de l'autocorrection.

Pour les guider, nous localisons l'erreur et nous notons de quel type d'erreur il s'agit. Les apprenants disposaient dès le premier jour d'une fiche<sup>9</sup> avec les conventions indiquant la typologie d'erreurs. Ils savaient que l'enseignant corrigeait toutes leurs productions écrites en notant tout ce qui est remarquable pour améliorer leur production (seulement les points qui sont au dessus du niveau de l'apprenant sont corrigés). Ensuite, c'était à eux de réviser et de réélaborer leurs écrits en prenant compte des remarques de l'enseignant. C'est dans cette deuxième correction que l'enseignant leur fournissait la note.

Les apprenants n'ont pas toujours l'habitude de procéder ainsi, et il est fréquent que dans un premier temps ils ne corrigent que les questions formelles et ils laissent de côté la correction des aspects structuraux du texte. Tel qu'on peut le voir dans le texte de l'annexe 3, ils abordent facilement les questions d'orthographe (paintres - peintres), de morphologie verbale (il apprend - il apprend), l'emploi de l'auxiliaire (il s'a tombé - il est tombé) ou le choix des temps verbaux (lui avait prêté - lui a prêté). Il est intéressant de voir qu'il leur arrive de corriger même sur leurs propres corrections (qui joue une pièce - qui joue à une pièce - qui joue dans une pièce). Mais il est rare que dès

---

<sup>7</sup> *EOI de Maresme.*

<sup>8</sup> Vous en avez un exemple, celui de la 2<sup>ème</sup> année, dans l'annexe 1.

<sup>9</sup> Cf. l'annexe 2.

les premiers textes ils tiennent compte des commentaires concernant l'organisation du texte, surtout s'il s'agit d'élèves bloqués. Quoiqu'il en soit, ceux qui font cette partie du travail, en général, ont besoin d'en parler avec l'enseignant pour mieux cerner ce qui ne va pas dans leur texte. Lorsque l'on réussit à ce qu'ils fassent ce travail de correction et de réécriture, ils progressent assez rapidement.

Nous en avons fait l'expérience dans un autre cadre<sup>10</sup>, ce qui nous a permis d'observer que les étudiants qui ont réécrit les rédactions à partir des indications et des commentaires sur l'organisation de leurs textes, la sélection du lexique, etc. ont passé de 2/10 à 8/10 en seulement dix exercices de rédaction.

### **5. La correction comme outil d'apprentissage**

L'exercice de correction est une activité difficile mais très efficace dans la stabilisation des connaissances. Cette activité les oblige à réviser les productions, ce qui n'est pas souvent fait de manière spontanée. Si elle devient une des tâches que nous faisons avec eux, elle devient par la même occasion une habitude de travail.

La correction peut être faite de manière guidée (avec des grilles, des conventions de corrections, des indications, etc<sup>11</sup>.) ou de manière totalement autonome. Cette dernière est sans doute bien plus difficile à mener. Une solution est de les mettre deux par deux à corriger des productions d'autres apprenants de la classe. Ce qu'ils sont capables de faire est très variable en fonction du niveau d'acquisition mais aussi de ce qu'ils osent faire (car il n'y intervient pas que des facteurs linguistiques mais aussi des facteurs psychologiques). Il y a des correcteurs qui n'abordent que des questions de forme et ne signalent jamais d'autres types d'erreurs. Par exemple<sup>12</sup>, ils corrigent des accents, des emplois de prépositions (aller à voiture pour aller en voiture) ou de la morphologie verbale (j'arrivait pour j'arrivais) mais ils n'indiquent pas qu'il aurait fallu utiliser le passé composé. Il y a des correcteurs qui demandent confirmation à l'enseignant avant de noter en rouge sur le papier d'un camarade. Mais il y a toujours des correcteurs habiles<sup>13</sup> qui arrivent à apporter des corrections au delà de la forme et l'orthographe et sont capables d'intervenir pour des questions d'usage. Il arrive même

---

<sup>10</sup> C'était des groupes d'étudiants de *Magisteri* de l'Université *Rovira i Virgili* inscrits en cours de *Didàctica de les llengües estrangeres*. Dans beaucoup de cas ils n'étaient pas aptes à élaborer un texte bien construit de type expositif ou argumentatif.

<sup>11</sup> Cf. 4. *L'appropriation de l'évaluation*.

<sup>12</sup> Cf. Annexe 4.

<sup>13</sup> Cf. Annexe 5

qu'ils mettent une marque ✓ pour montrer qu'ils l'ont lu et qu'ils donnent leur accord

## **6. Conclusions**

Nous croyons qu'une des clés pour obtenir une progression ascendante de l'apprentissage est la programmation de l'évaluation (quoi, comment, quand) au moment de la planification des cours de façon à ce qu'elle soit bien articulée dans la séquentiation des tâches et des activités.

Il nous semble également d'une extrême importance de réussir un changement d'esprit de l'apprenant. L'évaluation et la correction de l'écrit doivent faire partie du processus d'acquisition aux yeux de l'apprenant. Ce sera plus productif que s'il le ressent comme un outil coercitif. Et pour cela il est indispensable que l'on travaille au niveau de conscience de l'apprenant.

En fait, nous croyons que la conscience, la progression et l'implication dans le processus ne peuvent pas être séparées.

Nous avons présenté le résultat de réflexions faites au fil des années, accompagnées de lectures, d'essais (parfois avec du succès, parfois avec des échecs) et d'échanges d'idées avec des collègues. Le défi est maintenant d'ajuster au maximum ces propositions au public des EOI au moment où nous avons décidé de commencer à travailler avec le portfolio comme outil évaluatif.

## Bibliographie

- Ainciburu, María Cecilia, Rodríguez López, Patricia, Salado Tuero, Laura, (2005). "Cada alumnito con su librito: reparación de la escritura en el aula ELE". in *Revista de Didáctica MarcoELE*, nº 1. [www.marcoele.com](http://www.marcoele.com)
- Barrière, Isabelle, (2003). "Des systèmes d'évaluation en FLE. Echelles de niveaux, tests et certifications", in [www.edufle.net](http://www.edufle.net), Didactique de l'évaluation en FLE.
- Benito, Vicenç, Cano, Elena, Imbernon, Francesc, (2003-04). *Material de treball. Postgrau d'inducció a la docència universitària*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Cárdenas Marrero, Belkis, (2004). "Una propuesta didáctica para motivar el interés por la escritura en las clases de ELE". In *Revista iberoamericana de Educación/Educação*, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación y la Cultura, <http://rieoei.org/experiencias75.htm>, ISSN: 1681-5653
- Cassany, Daniel, (1993). *La cuina de l'escriptura*. Barcelona: Les Naus d'Empúries.
- Clément, Marlène, (2004). "Évaluations: formes, moments et acteurs", in [www.edufle.net](http://www.edufle.net), *Didactique de l'évaluation en FLE*.
- Consell d'Europa, (2001). *Marc europeu comú de referència per a les llengües: aprendre, ensenyar, avaluar*. [Trad. al català, 2003, Dept. Educació de la Generalitat de Catalunya].
- Departament d'Educació, (2004). *Materials de familiarització per al professorat. CD i Certificat de cycle elemental i d'Aptitud, Exemples de correcció i puntuació d'expressió escrita*. Generalitat de Catalunya.
- Departament d'Educació, (2006). *Escales de nivell: el Marc europeu comú de referència per a les llengües a les Escoles Oficials d'idiomes de Catalunya*. Generalitat de Catalunya i Cambridge University Press.
- Flumian, Catherine, Labascoule, Josiane, Royer, Corinne, (2003). *Rond-Point 2*. Livre de l'élève. Barcelona: Difusión.

## 8. Annexes

### Annexe 1

 Generalitat de Catalunya  
Departament d'Ensenyament  
**Escola Oficial d'Idiomes  
del Maresme**  
Casar Chiefo Aman, 32  
08301 Maresme



Nom : \_\_\_\_\_ Prénom : \_\_\_\_\_  
Date : \_\_\_\_\_

Classe : 2<sup>ème</sup> année      Jours :  Ma/Je de 17h à 19h      Note :      /30  
 Ma/Je de 19h à 21h

### Examen d'expression écrite

Professor: \_\_\_\_\_ Examinador: \_\_\_\_\_

	Valoració global
Correspon a la tasca, és coherent, adequat i comprensible a la primera.	5
Correspon a la tasca, però té certs problemes de coherència, adequació al registre i organització. Cal rellegir-lo.	4 3
No correspon gaire a la tasca, difícil de seguir, amb problemes de coherència, d'adequació al registre i a l'organització.	2 1
	<b>Riquesa lingüística</b>
Utilitza un ventall ampli i variat d'estructures, vocabulari i marcadors, de forma adequada al context.	7 6
Utilitza un ventall poc ampli i variat d'estructures, vocabulari i marcadors, encara que adequadament.	5 4 3
Repeteix estructures i mostra un vocabulari pobre; gairebé sense marcadors. Utilització no adequada del lèxic.	2 1
	<b>Correcció lingüística</b>
Sintaxi, morfologia, ortografia i puntuació correctes o gairebé correctes.	8 7
Sintaxi, morfologia, ortografia i puntuació prou correctes però amb errors.	6 5
Sintaxi, morfologia, ortografia i puntuació amb bastants errors.	4 3
Una gran gamma d'errors de tot tipus (sintàctics, morfològics i ortogràfics i de puntuació).	2 1





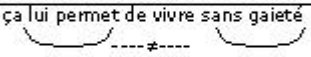


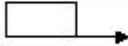

#### Observacions



## Annexe 2

EOI Maresme 2006-2007  
E. Vilaginés

### Conventions pour la correction de vos productions écrites

	orthographe
	question d'ordre morphologique
	question d'ordre syntaxique
	problème d'accord à l'intérieur d'un syntagme
	incohérence
	ordre des mots ou des lettres
	déplacer un mot
	déplacer ce groupe de mots
?	je ne comprends pas
	insérer un mot
_____	vocabulaire (mot inapproprié, calques, etc.)
D'après	éliminer
Selon  D'après	une autre option est possible
Selon  D'après	il faut remplacer le mot
Selon  (D'après)	une autre option est possible et probablement elle est meilleure
inexact	idée exprimée avec inexactitude
couleur grande?	problème dans la collocation de termes

8/04/07

LE GOÛT DES AUTRES

un chef d'entreprise  
 le chef d'une entreprise  
 ↑

Monsieur Jean-Jacque Castellà est un chef d'une entreprise de bidons. Il est mince, moustachu, chauve et il porte toujours un costume. Il est marié et il a un fils qui habite en Angleterre. Dans son horaire de travail il apprend l'anglais avec une professeur particulier, qui <sup>au</sup> même temps <sup>dans</sup> joue une pièce de théâtre.

Un jour, sa prof. lui <sup>a ??</sup> avait <sup>tps.</sup> prêté trois livres de lecture mais après quelques jours il a lu une page du premier livre et dix pages du deuxième. <sup>En revanche</sup> Pourtant il a lu trois fois le troisième livre parce qu'il s'agit de la pièce de théâtre de sa prof.

M. Jean est allé à une exposition de peintures qui avait lieu dans la ville et il <sup>s'est</sup> s'a trouvé avec sa prof. qui lui a présenté les peintres. Au début de la conversation, M. Jean a exprimé ses félicitations et après il a fait une gaffe parce qu'il <sup>s'est moqué</sup> s'a plaint des homosexuels sans se rendre compte de qu'ils <sup>étaient</sup> étaient. Pour s'excuser, M. Jean a décidé <sup>de</sup> lui <sup>à qui</sup> acheter un tableau.

M. Jean <sup>s'est tombé</sup> s'a tombé amoureux de sa prof d'anglais et <sup>afin</sup> afin de la séduire <sup>il s'avait rasuré</sup> il s'avait rasuré le moustache et il lui a écrit <sup>écrit</sup> écrit.

*il s'était rasuré tps. rase*

un poème d'amour qu'il <sup>lui</sup> <sup>pendant le cours</sup> <sup>acc.</sup> <sup>cat.</sup> <sup>??</sup> lui a lue dans la classe.  
Malheureusement, la prof lui a dit qu'elle n'est pas amoureuse de lui. <sup>concord.</sup>

M. Castella a décidé d'acheter beaucoup de tableaux pour décorer sa <sup>sa</sup> <sup>est</sup> <sup>prep.</sup> entreprise. <sup>un</sup> <sup>vb!!</sup> Ce pour cela que la prof d'anglais a voulu lui parler. Elle regrette qu'il veuille dépenser beaucoup d'argent parce qu'elle pensait qu'elle était responsable de la présentation de ses amis <sup>peintres</sup> <sup>peintres</sup>.

Le jour où elle a joué la pièce de théâtre, elle <sup>le</sup> <sup>pru.</sup> cherchait dans le public, mais elle ne <sup>le</sup> <sup>voit</sup> <sup>pru.</sup> lui regardait pas. Finalement elle <sup>la</sup> <sup>pru.</sup> lui a regardé et elle s'a <sup>est</sup> <sup>aux.</sup> <sup>est devenu</sup> devenu très contente.

- attention à la concordance des temps et au choix des temps verbaux en général
- attention aux choix de l'auxiliaire dans les temps co-posés
- il faut mieux organiser les idées, c'est un peu difficile de suivre le fil de l'histoire...

AB

Rond-Point 2  
p. 31, ex. 8. "Je" est multiple

### Écriture automatique

Samedi matin, à 8 heures, je/j' arrivait d'une large nuit en boîte  
j'arrivais

Ensuite, je/j' allumait une cigarette  
allumais

Après, vers 11h30, je/j' allais à la maison de mes parents

L'après-midi, entre 14 heures et 16 heures, je/j' ai une conversation  
téléphonique en

Comme il faisait beau, je/j'  
suis sorti (à) la plage

et puis je/j' ai sorti le chien

À 18 heures, je/j' ai fini le travail et j'ai fait un  
promenade pour le centre, je fait un  
parc

Enfin, je/j'

Je vais chez moi!

C'était une bonne journée !



Rond-Point 2  
p. 31, ex. 8. "Je" est multiple

### Écriture automatique

✓ Samedi matin, à 8 heures, je/j'ai donné le petit déjeuner à mes enfants

✓ Ensuite, je/j'ai mangé quelque chose

Après, vers 11h30, je/j' <sup>j'ai mangé un croissant</sup> mangeait un croissant

L'après-midi, entre 14 heures et 16 heures, je/j' <sup>j'ai mangé</sup> mangais

Comme il faisait beau, je/j' <sup>j'ai eu</sup> avait un problème très grand

et puis je/j' <sup>baigné</sup> me suis baigné à la mer.

✓ À 18 heures, je/j' ai pris un café avec mon ami

Enfin, je/j' <sup>j'ai pris</sup> prend le dîner et je <sup>j'ai sorti</sup> sortis en boîte

C'était une bonne journée !